

**CRISTIANA SORRENTINO**

**Fotografia e associazionismo femminile  
a Firenze nella prima metà degli anni ottanta:  
la Libreria delle donne e Fotostudio.**

**Contesti**

Nella prima metà degli anni ottanta a Firenze, l'attività culturale di due centri di matrice femminile come la Libreria delle donne e Fotostudio, in particolare per quanto concerne l'utilizzo della fotografia, rappresenta un punto di partenza per riflettere più ampiamente sulle modalità in cui alcuni poli di promozione artistica si sono proposti, in un'ottica di sperimentalismo e di ricerca, come una valida alternativa all'interno di un contesto culturale fortemente istituzionalizzato.

Al principio del decennio, l'attività fotografica a Firenze si lega a un'ampia varietà di esperienze, frutto di una serie di mutamenti avviati già a partire dagli anni precedenti. Nella seconda metà degli anni settanta, i molteplici tentativi di ridefinire l'approccio metodologico alla fotografia – che inizia, altresì, a venire intesa non più solo come strumento di documentazione del patrimonio ma come patrimonio essa stessa – si concretizzano in una serie di esposizioni storiche e di progetti che vedono nel capoluogo toscano un punto di riferimento pivotale.<sup>1</sup>

Sempre negli anni settanta, la fotografia contemporanea sviluppa i propri linguaggi all'interno di una rete di proposte eterogenee. Nel 1974, per iniziativa di un gruppo di fotografi tra i quali il fiorentino Luciano Ricci, la nascita a Firenze del Centro Toscano per la Fotografia pone i giusti presupposti per la costituzione di quella che il critico Giuseppe Turrone, nella recensione a una mostra del Centro di due anni dopo, identificherà come una possibile "nuova fotografia italiana".<sup>2</sup> L'attività degli studi fotografici si affianca, poi, a quella di gallerie come lo Studio Inquadrature 33, lo Spazio Meta, Schema o la Galleria Menghelli, in cui un'osmotica contaminazione tra i linguaggi della fotografia e quelli delle arti visive disegna una rete di intersezioni più complessa che nel decennio precedente. Con le stesse intenzioni, il Salone di Villa Romana, uno spazio espositivo internazionale curato da Katalin Burmeister, viene inaugurato nel 1979 proprio con una rassegna dedicata ai

rapporti tra arte e fotografia,<sup>3</sup> un *medium*, quest'ultimo, che si mette con sempre maggiore duttilità al servizio dell'arte performativa e concettuale diventandone parte integrante. Basti pensare all'impiego che ne avevano fatto i poeti visivi, come a Firenze gli artisti del Gruppo 70 (in origine Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Luciano Ori), nella creazione di opere foto-testuali di matrice neo-avanguardistica e dalla natura ibrida e polisemica.<sup>4</sup>

Proprio tra gli artisti del Gruppo 70, Lucia Marcucci e Ketty La Rocca si fanno rappresentanti di una presenza femminile all'interno della comunità artistica fiorentina.<sup>5</sup> Nel 1971, La Rocca presenta presso la galleria Flori il libro d'artista *In principio erat* (con un'introduzione di Gillo Dorfles),<sup>6</sup> una raccolta di fotografie di gesti di mani, accompagnate da brevi testi, che rimandano a un linguaggio primigenio e universale privo di ogni connotazione patriarcale. Il fatto che, già a partire dalla seconda metà degli anni sessanta, siano a Firenze le poetesse visive, che pur usano la fotografia, a farsi strada per prime all'interno di un ambiente artistico dominato dall'ingerenza maschile, si lega a una scarsissima partecipazione a esso delle fotografe donne, che iniziano a esprimersi in maniera più evidente solo negli anni settanta e, ancora più significativamente, negli anni ottanta.<sup>7</sup> Nel contempo, è bene sottolineare come la fotografia assuma per la Poesia Visiva una funzione assolutamente specifica e peculiare: adoperata come materiale paratestuale da sottoporre a ricodifica, l'immagine fotografica viene sottoposta a un processo intermediale e transmediale di ri-semantizzazione, che ne identifica la natura frammentaria all'interno di una struttura sintattica complessa e nell'ottica di un suo riuso come oggetto politico, ideologico e sociale.<sup>8</sup> Inoltre, il lavoro di un'artista come Ketty La Rocca, che pur intercettando tematiche "femministe" non si è mai direttamente ed esplicitamente allineata a tale approccio, apre a esperienze espressive legate alle tematiche di genere,<sup>9</sup> che vedranno, nel contesto fiorentino di quegli anni, un punto di riferimento imprescindibile nelle mostre curate da Romana Loda.

Tra il 1976 e il 1977, a Firenze vengono infatti allestite *Magma* presso la galleria Michaud e *Il volto sinistro dell'arte* alla Galleria De Amicis,<sup>10</sup> due mostre-snodò per l'attività artistica femminile in Italia che danno il la a una più intensa attività espositiva "di genere" che si affermerà negli anni immediatamente successivi. Nel presentare un catalogo eterogeneo di opere che comprende anche la fotografia – vengono esposti, tra gli altri, i lavori della fotografa argentina (ma fiorentina d'adozione) Verita Monselles –, Loda si interroga su tematiche nodali che interessano l'arte femminile e la condizione della donna in un periodo storico di fervente militanza politica e sociale: il suo grado di

subordinazione culturale e sociale, le rappresentazioni stereotipate, il corpo come linguaggio.<sup>11</sup>

Da un punto di vista storiografico, d'accordo con quanto sostiene Abigail Solomon-Godeau, è bene comunque sottolineare la complessità che la locuzione "arte femminile" o "femminista" può richiamare, definendo un problema non secondario in relazione al rapporto, più o meno consolidato, che si costruisce tra "le opere d'arte create dalle donne e l'appartenenza al genere femminile"<sup>12</sup>. Se una lettura strettamente "di genere" risulta essere oggetto di un processo di storicizzazione retrospettiva,<sup>13</sup> è altrettanto vero che, nel contesto italiano, la riflessione artistica femminista non viene accolta allo stesso modo che in altri ambienti europei e "viene portata avanti soprattutto in ambiti alternativi, in spazi gestiti da donne, connotati spesso in senso politico e anti-istituzionale".<sup>14</sup>

Seppur nelle specificità legate al contesto in cui risiedono, a Firenze la Libreria delle donne e Fotostudio mettono in campo una serie di proposte che si armonizzano, su un piano teorico e progettuale, con le istanze più rilevanti che il femminismo italiano sviluppa in questi anni. Dopo le rivolte di piazza (e di massa) che avevano caratterizzato il femminismo nel cuore del decennio precedente, al termine degli anni settanta e nei successivi anni ottanta la "svolta conservatrice" del movimento fa emergere l'esigenza di una trasformazione culturale che intende partire dall'istituzione di luoghi teorici e fisici di sapere condiviso;<sup>15</sup> spazi in cui le riflessioni politiche vengano stimolate da un dibattito ricco e trasversale sui vari ambiti del discorso culturale e dell'espressione artistica, tra cui quello che riguarda un programma strutturato di eventi espositivi.

### **La Libreria delle donne**

In relazione al contesto brevemente delineato, la Libreria delle donne si pone in una posizione assolutamente centrale nel proporre un programma espositivo originale che vede nella fotografia uno strumento di espressione privilegiato. Inaugurata nel dicembre 1979 negli spazi di via Fiesolana 2/B, essa si costituisce, sulla scia dell'emergere del dibattito internazionale sul concetto di genere<sup>16</sup> e di un rapido incremento in tutta Italia di centri femminili, con l'obiettivo di "creare a Firenze un luogo delle donne, sia fisico che teorico, come momento di incontro fra diverse realtà, di riflessione, di pratica femminista, di ricerca, di elaborazione politica e culturale, di stimolo, di raccolta documentale, di centro informativo sia a livello nazionale che europeo".<sup>17</sup> La Libreria, "centro vitale polifunzionale del femminismo fiorentino",<sup>18</sup> intende presentarsi come uno spazio di condivisione collettiva ma anche, come sottolineerà un decennio dopo Nicoletta Livi Bacci, la sua prima presidente, come un luogo di ricerca che si fonda sul "metodo

conoscitivo-comunicativo [del] ‘partire da sé’”, all’interno di un processo che è, insieme, “di creazione e di trasformazione”.<sup>19</sup> Una simile e profonda esigenza di specificità, d’altro canto, emerge sempre nel 1979 tra le fila della prima rassegna internazionale di cinema delle donne a cura dell’Associazione Femminista Sheherazade<sup>20</sup> o nell’apertura, in via dei Neri, del centro di controinformazione “Il Grido”, che organizza uno spazio autogestito presso i microfoni di Radio Radicale.<sup>21</sup>

Il programma espositivo della Libreria delle donne, in particolare per quanto concerne la fotografia, si concretizza con evidente progettualità nel 1984. L’interesse verso la costituzione di uno spazio culturale – oltre che sociale e politico – costituisce, comunque, uno dei molteplici propositi sui quali l’organizzazione del centro intende sin dal principio lavorare: “Una libreria che propone libri di donne o il cui centro di indagine siano le donne [...] che [ha] uno spazio-mostre dove tutti i tipi di linguaggi espressivi possono essere proposti. E con questo offre *un luogo di visibilità* ai prodotti delle donne”.<sup>22</sup>

Nell’introduzione al catalogo dell’esposizione dal titolo *Erotica*, curata dalla Libreria delle donne e allestita presso il Palagio di Parte Guelfa nel mese di giugno del 1984, si parla della mostra fotografica come di uno dei metodi di indagine attraverso i quali esplorare un aspetto del programma scelto per quell’anno – dedicato, appunto, all’immaginario erotico femminile – e si chiarisce che la scelta di utilizzare (e mostrare) la fotografia sia legata a quella di avvicinarsi a “un mezzo che ora le donne usano molto”.<sup>23</sup>

In effetti, è proprio tra gli anni settanta e ottanta che le donne iniziano, in generale, a esprimersi più compiutamente tramite questo *medium* in una serie di esperienze individuali e collettive: penso, in quest’ultimo caso, a un libro come *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*, pubblicato a Milano nel 1978, in cui il linguaggio fotografico si intreccia a quello della scrittura, del disegno e del collage.<sup>24</sup> In un clima di puri propositi femministi la fotografia, oltre a essere un linguaggio di maggiore immediatezza espressiva rispetto alla pittura, si pone come un argine “postmoderno” – ancora Solomon-Godeau – a una tradizione vergata dall’onnipresenza maschile, pronta a “ripensare la natura e i compiti dell’opera d’arte”<sup>25</sup>.

In ogni caso, le ben 21 fotografe coinvolte nell’allestimento di *Erotica*,<sup>26</sup> di differenti estrazioni geografiche e culturali e non in tutti i casi dichiaratamente femministe, aderiscono a un progetto che intende parzialmente svincolarsi dalle più rigide ideologie legate al corpo della donna come immagine-feticcio della produzione maschile per aprire a un’indagine più critica e complessa sulle molteplici interpretazioni del concetto di erotismo e sulle possibilità di una sua rappresentazione.<sup>27</sup>

L’interesse della Libreria verso la stesura di un programma diversificato

emerge, inoltre, nella realizzazione di una serie di eventi collaterali: sempre nel giugno del 1984, nei locali di via Fiesolana, la presentazione degli atti del convegno organizzato dall'ARCI *Maschile e femminile* con un talk dal titolo *Il corpo del desiderio. Figure per una rappresentazione* (e una mostra di scultura dell'artista modenese, ma residente in Toscana, Isanna Generali)<sup>28</sup> e l'incontro *La voce erotica di Anais Nin* con la scrittrice e saggista Viola Papetti;<sup>29</sup> in ottobre, il convegno *I labirinti dell'Eros. Incontro di donne sull'immaginario erotico femminile* presso Villa Arrivabene.

È in quest'ultima occasione che la Libreria identifica il progetto sull'immaginario erotico, che costituisce probabilmente una specificità fiorentina nell'ambito delle programmazioni dei centri culturali femminili in Italia, nei termini di un'opportunità di riflessione e discussione che trova nella letteratura gli strumenti di lavoro a partire dai quali costruire un dibattito<sup>30</sup>: in particolare nei romanzi *Histoire d'O* (1954) di Dominique Aury/Pauline Réage ed *Ehregard* (1963) di Karen Blixen (sono questi, d'altra parte, gli anni in cui il genere erotico inizia a diventare, in Italia, oggetto di studi storici e letterari). A corredo i numerosi interventi pubblicati negli atti de *I labirinti dell'Eros* vi sono, altresì, una serie di fotografie di due lavori di Isanna Generali, l'installazione *La stanza* e l'opera *La scena*: quest'ultima è costituita da cinque teatrini dedicati alla figura della Beata Lodovica Albertoni scolpita da Bernini che ripropongono ossessivamente l'immagine manipolata o frammentata del capolavoro barocco – “erotismo come scena, come spettacolo”<sup>31</sup> – all'interno di strutture simili a scatole aperte su un lato, palcoscenici di un eterno ed estatico dramma.

Nello spazio espositivo del Palagio, le fotografie di *Erotica* vengono organizzate perlopiù in sequenze sulle pareti; solo alcune di esse, poi, vengono riprodotte in bianco e nero all'interno del catalogo, dove sono accompagnate da testi firmati o scelti dalle stesse autrici. L'immaginario erotico tradizionale, rappresentato da una produzione fotografica generalmente “colonizzata” dalla cultura maschile in un processo che il curatore americano Robert Sobieszek definisce di “oggettivazione mentale”,<sup>32</sup> viene qui decostruito e scomposto. Esso è esplorato nella sua natura prismatica attraverso corpi, ma anche spazi-oggetti-simboli, “situazioni che non erotizzano, che fanno riflettere”, nel tentativo di “eliminare gli stereotipi relativi all'identità sessuale [ma] giocando comunque con le loro suggestioni”.<sup>33</sup> Il corpo, luogo prediletto per una capillare ricerca fotografica al femminile data la natura autoreferenziale del *medium*, diventa campo di indagine identitaria (attraverso, altresì, la pratica dell'autoritratto) e detonatore di processi di riappropriazione dal carattere frammentario e privato.<sup>34</sup>

Marcella Campagnano, ad esempio, lavora con e sul corpo femminile

esponendo dei ritratti in cui il concetto di identità si mescola a quello di ruolo (come già nel libro *Donne. Immagini* pubblicato nel 1976),<sup>35</sup> consapevole che la rappresentazione fotografica dell'Eros è di per sé “schiavizzata” dalla natura oggettivante e “imbrigliante” del mezzo, che traduce il referente della rappresentazione in un “oggetto della messa in scena”. Cristina di Palma scompone la locandina del film *La merlettaia* di Claude Goretta (1977), con Isabelle Huppert e Yves Beneyton, sezionandola in una serie di dettagli dei due protagonisti colti in un momento di estrema vicinanza. Silvia Marilli compone una sequenza di fotografie in cui una donna nuda (della quale non si vede il volto), sfoglia una rivista per culturisti con immagini di uomini altrettanto nudi ma pudichi nel mostrare i propri organi genitali, in una sorta di dovuto – seppur parziale – ribaltamento dei ruoli che vede il soggetto femminile protagonista attivo dell'atto del guardare. Interessante, poi, è il lavoro di Verita Monselles, che si afferma a Firenze principalmente come fotografa pubblicitaria e di moda, ma che nella sua ricerca artistica riflette ampiamente sul ruolo sociale della donna. Ricorrendo alle strategie figurative di una stampa fotografica di alta qualità estetica e formale che rimanda alle coeve ricerche di un fotografo come Robert Mapplethorpe, Monselles trasforma l'atto della penetrazione in un atto della provocazione [fig. 1]; nel sostituire il pene con un cactus dalla forma fallica, che emerge su un fondo bianco delimitato dal profilo scuro delle gambe femminili divaricate, la fotografa lavora su una rappresentazione simbolica del rapporto sessuale e del concetto di desiderio, traducendo altresì in termini dialettici, oltre che visivi, il conflitto in atto tra un tentativo di prevaricazione e il suo assoluto dominio. Daniela Tartaglia, ancora, riflette sul concetto batailliano di morte come “significato ultimo dell'erotismo”<sup>36</sup> a partire da un passo di *Notti condivise* di Paul Eluard, in una sequenza di quattro fotografie in cui il corpo nudo di un uomo si presenta in un arreso stato di abbandono.

In altri casi, l'erotismo si fa veicolo di memorie e di scoperte<sup>37</sup> e la fotografia il filo con cui cucire le pagine di un diario intimo e personale. Francis Lansing-Toraldo (pittrice e fotografa nata a New York) riprende in una sequenza di 7 fotografie alcune bambine in posa con le ginocchia strette, immagini per lei “erotiche” in quanto ricordi delle [sue] prime sensazioni di persona umana con corpo femminile” [fig. 2];<sup>38</sup> Carla Cerati, invece, che nel 1978 aveva pubblicato per Mazzotta il fotolibro *Forma di donna*<sup>39</sup> nel quale confluivano le sue ricerche sulla rappresentazione del nudo femminile, decide in questa sede di estendere il concetto di erotismo trasponendolo in un'immagine affettiva e sensuale di maternità. Sempre sul piano metaforico, ma con un'intenzione molto diversa, Roberta Ricci riflette invece sull'erotismo nei termini di

un'insidiosa seduzione esercitata dal potere dei *mass media* e delle immagini televisive.

L'interesse della Libreria delle donne verso l'immagine femminile emerge con chiarezza, sempre nel 1984, in occasione di un'altra mostra allestita presso il Centro Donna di Livorno dal titolo *Oltre la posa. Immagini di donne negli Archivi Alinari*,<sup>40</sup> che pone in dialogo la proposta della Libreria con l'attività dell'importante istituzione fiorentina rivolgendo lo sguardo verso la storia della fotografia dalla seconda metà dell'Ottocento fino ai primi del Novecento (1860-1910). Si tratta, ancora una volta, di un'idea ambiziosa, frutto di “un episodio felice nel difficile rapporto tra donne e istituzioni costellato in genere [...] di molti incontri mancati”,<sup>41</sup> che si riflette in un catalogo dall'impaginazione raffinata, edito da Alinari. Il volume intende rispecchiare in maniera assolutamente fedele il progetto di allestimento della Libreria presentandone sia le singole fotografie, circa un centinaio (riprodotte integralmente), sia le composite sezioni. I titoli di queste ultime, che assumono talvolta toni dissacranti e ironici, fanno da preludio ai testi a corredo, scritti a più mani dalle socie di via Fiesolana, che divengono sintesi di discussioni collettive che partivano dalla lettura iconografica delle fotografie e dalla ricerca storico-filologica sulle fonti documentarie per approdare a una riflessione più ampia e culturalmente connotata sul concetto di ruolo e sulla rappresentazione femminile in fotografia nel corso dei secoli.<sup>42</sup>

La mostra e il catalogo si propongono, in prima istanza, come un nuovo e inedito tentativo di lettura di una piccola parte di un patrimonio fotografico che, come sottolineato dal presidente della Fratelli Alinari, Claudio De Polo, nella prefazione al volume, ha rappresentato e rappresenta la linfa di una cultura visuale condivisa.<sup>43</sup> In secondo luogo, essi richiedono un'“operazione di straniamento” volta a superare la rigida “liturgia” della posa,<sup>44</sup> che per Roland Barthes costituisce la “natura della Fotografia”,<sup>45</sup> per indirizzare cognitivamente lo sguardo verso le dinamiche e i processi che l'hanno determinata, svelandone, in relazione alla rappresentazione femminile, la natura artificiosa e occultatrice.

Il tentativo di riflettere problematicamente sulla posa come dispositivo simbolico di rapporti di subordinazione emerge esplicitamente nel testo che fa da introduzione alla seconda sezione della mostra, quella dedicata al tema del lavoro:

L'impressione immediata che abbiamo ricevuto dalle immagini si è consolidata: la posa, quasi forzata, è funzionale più alla definizione di una ideologia del lavoro, che non ad una documentazione vera e propria. Le foto, commissionate dai padroni [...] rispondono alla loro ideologia, e a quell'immagine del lavoro astratta e santificata che serviva a mascherarne la reale durezza.<sup>46</sup>

Attraverso il ritratto fotografico e lo “iato” della messa in posa<sup>47</sup> – che è anche messa in scena nel suo definire la fotografia come un territorio della performatività – lavandaie, trecciaiole, balie e istitutrici ma anche suore, allieve di una scuola di disegno, di cucito o di dattilografia occupano un posto sociale di privilegio (la ritrattistica fotografica si apre a nuove fasce sociali) ma si fanno, al tempo stesso, oggetto di un’alienazione simbolica che occulta sfruttamento e inquietudini.<sup>48</sup>

In tal senso, per le donne della Libreria la fotografia storica può divenire un campo da decostruire e sezionare, una finestra dalla struttura complessa sulla quale agire in modo critico, un invito provocatorio ad andare oltre un grado attestato di impermeabilità dell’immagine attraverso un intervento di frammentazione. Parte delle fotografie di questa sezione, infatti, vengono presentate insieme ad alcuni dettagli ingranditi tratti da esse, in un processo di smontaggio che isola singole figure suggerendo che “il particolare può essere sovraccarico di significato e quindi capace di contenere un linguaggio soffocato e costretto” [fig. 3].<sup>49</sup> Si tratta di un lavoro sull’immagine che assume i tratti di una sfida politica nei confronti dei poteri costituiti (in questo caso quelli che si instaurano tra i committenti e i fotografi) e, insieme, di un tentativo culturale di domandarsi, citando William J. T. Mitchell,<sup>50</sup> ciò che le immagini vogliono e come desiderano di essere lette:

Abbiamo per questo ingrandito quei particolari che ci sembravano funzionali a creare un qualche tremolio in queste immagini così perfette, ma così poco aderenti alla realtà. Uno sguardo se non proprio ribelle, curioso, un qualcosa che sembri sfuggire all’ordine di queste belle cartoline illustrate.<sup>51</sup>

Gli interventi di rottura dell’immagine, espressione che qui acquisisce un significato insieme materico e civile, assumono la forma di tagli nella sezione intitolata *Il SÈ: non desiderano essere guardate, vogliono essere viste*, che fa da coda a un canone di sezioni fotografiche dal piglio ironico o poetico-sensuale come “*Per favore mordetemi sul collo*” ovvero “*Come accalappiarsi un vampiro e vivere felice*”, dedicata alla posa femminile del “porgere il collo” verso l’obiettivo; *La stanza della seduzione*, che apre (citando il *punctum* di Barthes) a una duplice visione dell’atto seduttivo; e *Il corpo diventa soggetto desiderante*, che pone l’accento sul piacere come veicolo di abbandono – ancora Bataille – e di rivelazione del sé. Come nella sezione dedicata al lavoro, anche in questo caso le fotografie delle donne Alinari vengono sottoposte a un procedimento di manipolazione, che le segmenta trasversalmente in due parti o le fraziona in uno o più dettagli ingranditi e di formati vari. Così, ad esempio, il ritratto di una nobildonna, ripresa in piedi e di semi-profilo, con le mani e le braccia appoggiate allo schienale di una sedia posta di sbieco davanti a lei, assume una

“dimensione quasi mistica”<sup>52</sup> senza l’oggetto d’arredo che ne determina visibilmente la posa rigida [fig. 4]; o la “mano morbida” di una giovane ragazza dai capelli corti, che regge un fiore con il gomito adagiato su un libro, potrebbe forse palesare un desiderio latente di voler tradire l’iconografica dell’epoca:

I tagli. Cercavamo la solidità, la forza, la soggettività, un sé che si esprime per intero e abbiamo usato come segno la frattura [...]. Un sé che non può essere che pezzi di sé, da scomporre e ricomporre continuamente. Impossibile da definire come univoco.<sup>53</sup>

Il taglio, che per Philippe Dubois definisce la dimensione spaziale e temporale della fotografia, a sua volta “indissociabile dall’atto che la fa esistere”,<sup>54</sup> diviene dunque veicolo di indagine psicologica e strumento di ri-semantizzazione filosofica dell’immagine.

## Fotostudio

Insieme alla Libreria delle donne, Fotostudio si presenta come un punto di riferimento di centrale importanza in relazione alle esperienze associazioniste femminili che nei primi anni ottanta a Firenze si servono del *medium* fotografico come strumento primario di espressione. Seppur si sia scritto poco su questo spazio espositivo, che era il primo in città a occuparsi esclusivamente di fotografia (Italo Zannier lo cita brevemente nella sua *Storia della fotografia italiana*),<sup>55</sup> si tratta di un progetto di notevole interesse che si pone a stretto contatto con l’idea di considerare la fotografia stessa come un territorio di scambio e di ricerca in ambito artistico.

Fotostudio nasce nel novembre 1981 per iniziativa di tre fotografe – Daniela Tartaglia, Silvia Marilli e Serena Arcieri – all’interno di uno spazio grande poco più di una stanza, che ospitava una camera oscura, situato nel pieno centro fiorentino, in via Castello d’Altafronte 28r. Le fondatrici avevano iniziato a fotografare verso la fine degli anni settanta animate da un fermento culturale e di militanza femminista comune a quello della Libreria delle donne. Silvia Marilli e Daniela Tartaglia, d’altra parte, avevano allestito, rispettivamente nel 1980 e nel 1981, delle mostre personali negli spazi di via Fiesolana, mentre nel 1984 tutte e tre esporranno i propri lavori a *Erotica*. Il loro primo obiettivo per Fotostudio si concretizza subito nel desiderio di “stare insieme, costruire dei progetti, discutere, allargare ad altri l’orizzonte delle possibilità”.<sup>56</sup>

La fotografia si impone come linguaggio in una prospettiva di condivisione e il Fotostudio, completamente autogestito e autofinanziato, si costituisce come uno spazio aperto e di confronto anche al di là di un’ottica strettamente “di genere”; un “Salon des refusés”, come viene etichettato in un articolo dell’*Eco*

*d'arte moderna* (corredato di fotografie di Marilli, Arcieri e Tartaglia) per il suo volersi imporre come alternativa alle richieste della critica ufficiale,<sup>57</sup> attorno al quale gravitano numerosi fotografi attivi a Firenze in quegli anni.

Il programma espositivo di Fotostudio rispecchia pienamente questo clima, come emerge da un palinsesto di mostre personali a cadenza quasi settimanale dal titolo *Firenze: Veduta aerea*, allestita nella galleria tra il gennaio e l'aprile nel 1983 – e poi in una collettiva al Palagio di Parte Guelfa nel settembre<sup>58</sup> – con il contributo di tredici fotografi: Ferruccio Malandrini, Silvia Marilli, Marco Dolfi, Carlo Cantini, Mario Mariotti, Massimo Pacifico, Serena Arcieri, Walter Giuliani, Maurizio Berlincioni, Carlo Fabre e Alessandra Borsetti Venier, Luciano Ricci, Alfredo Garuti e Daniela Tartaglia.<sup>59</sup>

In una breve nota introduttiva al catalogo, Arcieri, Marilli e Tartaglia scrivono con passione di un progetto, quello di Fotostudio, vivificato dalla “spinta [...] di fare qualcosa, di cercare, di dialogare, di ipotizzare una lettura: con immagini (dette o sospirate)”; e su *Firenze: Veduta area* di “un titolo per potere dire sulla città, ma fondamentalmente per non dire, per discutere sui linguaggi e per giocare sui linguaggi”.<sup>60</sup> Di fronte a un'idea di rappresentazione del capoluogo toscano ancora fortemente legata ai canoni dettati dall'impresa Alinari, la mostra propone, infatti, una nuova modalità di raccontare la città e le sue molteplici identità nei termini di “ambiguità e polivalenza”,<sup>61</sup> riflettendo al contempo sui complessi e compositi linguaggi della fotografia.<sup>62</sup>

Il catalogo, pubblicato grazie anche ai contributi dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze, si apre con un saggio dello scrittore, poeta e artista Eugenio Miccini, che nel 1982 aveva tra l'altro coinvolto le fondatrici di Fotostudio nella pubblicazione del volumetto *L'occhio turchino* a cura di Leonello Fallacara.<sup>63</sup> Le fotografie ritraggono una Firenze quotidiana e tendenzialmente privata dei suoi caratteri più riconoscibili o al contrario, come nei fotomontaggi di Silvia Marilli (quegli interventi di manipolazione che Zannier definisce di superamento dell'“apparente barriera del reale fotografico”),<sup>64</sup> istituiscono dei veri e propri cortocircuiti visivi: qui un'immagine di consumo (il David) – scucita dal suo contesto di origine e ricucita in ambienti e spazi cittadini talvolta privi di forti tratti distintivi – si trasforma in emblema retorico e in semplice complemento d'arredo.<sup>65</sup> Dal canto suo, Serena Arcieri, sviluppando un discorso sul rapporto tra presenza e sguardo, sfrutta le possibilità tecniche del proprio apparecchio realizzando una sequenza di fotografie di Piazza della Signoria dai toni via via sempre più sfocati e indistinguibili, regolati da una gamma di tempi di esposizione diversi [fig. 5]; mentre Daniela Tartaglia, attraverso l'ingrandimento di alcuni dettagli di fotografie di mura cittadine, si focalizza sulla ricerca del particolare come metafora dei processi mentali.

Con *Firenze veduta aerea*, pur nei limiti dettati dall'autogestione dello spazio e dall'esigua ampiezza della sala espositiva, Fotostudio inizia a rivestire un ruolo preciso contribuendo a fare “un primo punto nel panorama semisconosciuto dei giovani fotografi fiorentini”.<sup>66</sup> Nell'ottobre 1983 l'organico della galleria, che si amplia con l'ingresso dei nuovi soci Ferruccio Malandrini, Cristina Di Palma, Marco Dolfi e Walter Giuliani (che provvedono altresì a un allargamento della superficie espositiva con lo smantellamento della camera oscura), dichiara con risolutezza i propri intenti:

Nostro interesse primario è collegarci a tutte le realtà toscane come noi interessate alla fotografia e da noi individuate con obiettività. Contemporaneamente vogliamo iniziare a ricercare personaggi e momenti della fotografia toscana del '900, non escludendo, tuttavia, eventuali interessi per la fotografia dell'800. Naturalmente è nostra intenzione proporre anche fotografi contemporanei italiani e stranieri mai mostrati a Firenze o, nel migliore dei casi, fruiti solo attraverso un'interessata editoria.<sup>67</sup>

La volontà di misurarsi con lo studio della storia della fotografia toscana e fiorentina, alla quale le tre fondatrici vengono introdotte con zelo da Ferruccio Malandrini, che era fotografo ma anche collezionista, costituisce un aspetto fondamentale dell'attività della galleria, fortemente interessata “allo studio e all'organizzazione della ricerca storica fotografica”.<sup>68</sup> L'idea di costruire l'identità di Fotostudio su un *humus* culturale che lo ponesse, inoltre, come seria alternativa a quelle “decine di micro manifestazioni all'interno dell'associazionismo di base [che] sono ferme ormai da troppo tempo in atteggiamenti rituali o velleitari”,<sup>69</sup> si riflette nel 1984 nell'allestimento di due mostre (con testo critico, in entrambi i casi, di Italo Zannier) dedicate ai maestri della fotografia in Toscana Giuseppe Vannucci Zauli (Empoli, 1917 – 1988)<sup>70</sup> e Vincenzo Balocchi (Firenze, 1892 – 1975)<sup>71</sup>: l'uno che aveva dato un contributo importante per la definizione di un'estetica della fotografia con il volume *Introduzione per un'estetica fotografica* del 1943 (firmato insieme al fotografo Alex Franchini-Stappo); l'altro che aveva assunto un ruolo di primordine all'interno delle principali realtà associative della scena fotografica fiorentina e che aveva contribuito a diffondere un gusto “modernista”, simbolo del manifestarsi di una nuova tendenza estetica di respiro nazionale. In parallelo, la proposta contemporanea risulta essere di altrettanta qualità, contribuendo fattivamente alla creazione di una solida rete di scambi che pongono il Fotostudio nel circuito del panorama espositivo nazionale. Tra il 1984 e il 1985 espongono, tra gli altri, il fotografo francese Quentin Bertoux (*Images*); Gianni Berengo Gardin (*L'India dei villaggi*); Gabriele Basilico (*Contact*, opuscolo della mostra a cura di Alessandro Mendini); Roberto Salbitani (*Viaggio*); il collettivo milanese Occhiomagico (*Arazzo luminoso*, con testo di Mendini); Umberto Sartorello (*Recinti*, con un testo di Paolo Costantini).<sup>72</sup>

Nel 1985, le iniziative di Fotostudio si concludono con una rassegna dal titolo *Intervallo* (aprile-giugno), in cui espongono, sempre a cadenza più o meno settimanale, i sette soci-*factotum* della galleria [fig. 6]. Nell'ottobre di quell'anno, il giornalista Marco Ferrari annuncia (e denuncia) sulle pagine de *L'Unità* di Firenze la chiusura della saracinesca di via Castello d'Altafronte nella totale indifferenza pubblica e nella mancanza di un concreto appoggio da parte delle istituzioni. Daniela Tartaglia si trasferisce a Milano per affiancare Cesare Colombo nell'organizzazione di numerose mostre fotografiche, mentre di lì a non molto Serena Arcieri e Silvia Marilli trasferiranno le proprie competenze verso altri ambiti (Marilli, ad esempio, inizierà a occuparsi di ricerca iconografica presso la Fratelli Alinari). Nei quattro anni di intensa e appassionata attività, “nonostante regolari domande e documentazioni”, la galleria era riuscita a ottenere solo un contributo finanziario (per il catalogo di *Firenze veduta aerea*). “Il Fotostudio passa nell'album dei ricordi” – scrive nostalgico e amareggiato Ferrari – “eppure quel locale minuscolo in Via Castello d'Altafronte una sua collocazione precisa nel panorama culturale fiorentino se l'era conquistata”.<sup>73</sup>

## TAVOLE

1 Verita Monselles, *senza titolo*, s.d., fotografia b/n, da *Erotica. 21 fotografe presentano L'immaginario erotico* (Firenze: Palagio di Parte Guelfa, 1984), cat. (Firenze: Grafica Style, 1984), p.n.n.

2 Francis Lansing-Toraldo, *senza titolo*, s. d., fotografia b/n, da *Erotica*, p.n.n.

3 Fratelli Alinari, "Scuola professionale, la lezione di cucito", s.d., fotografia b/n, (dettaglio), da *Oltre la posa. Immagini di donne negli Archivi Alinari*, a cura de Libreria delle donne (Firenze: Libreria delle donne, 1984), cat. (Firenze: Alinari, 1984), 34. Courtesy Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

4 Fratelli Alinari, *senza titolo* (dalla sezione *IL SÉ: non desiderano essere guardate, vogliono essere viste*), s. d., fotografia b/n, (dettaglio), da *Oltre la posa*, 83. Courtesy Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

5 Serena Arcieri, *senza titolo*, s. d., fotografia b/n, da *Firenze veduta aerea, aerial view, vue aérienne, Luftansicht* (Firenze: Palagio di Parte Guelfa; Fotostudio, 1983), cat. (Firenze: Tipografia Pochini, 1983), p.n.n.

6 Fotografo non identificato, mostra personale di Silvia Marilli alla rassegna *Intervallo*, Fotostudio, 1985. Veduta dell'allestimento. Stampa in b/n alla gelatina bromuro d'argento, 16,2 × 21,4 cm. Donazione di Ferruccio Malandrini, collezione dell'autrice.

- <sup>1</sup> Mi riferisco, ad esempio, a esposizioni come *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920* (1977), *Fotografia italiana dell'Ottocento e Fotografia pittorica 1899/1911* (1979), oltre che all'istituzione, nel 1985, del Museo di storia della fotografia Alinari.
- <sup>2</sup> Giuseppe Turrone, "Il Centro Toscano per la Fotografia", *Il Diaframma. Fotografia italiana*, agosto 1976, 12.
- <sup>3</sup> Cfr. Carlotta Castellani, *Il Salone di Villa Romana. Uno spazio espositivo internazionale nella Firenze anni Ottanta curato da Katalin Burmeister* (Pistoia: Gli Ori, 2017), 85-95. Tra le mostre della rassegna ricordo la personale della fotografa francese Florence Henri dal titolo *Portraits de femmes. Fotografie dal 1930 al 1937*.
- <sup>4</sup> Sul Gruppo 70 cfr. *La poesia in immagine / L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di Marco Corsi et al (Firenze: Biblioteca Nazionale, giugno 2013), atti del convegno (Pasion di Prato: Campanotto, 2014).
- <sup>5</sup> Su Lucia Marcucci cfr. *Lucia Marcucci*, a cura di Renato Barilli (Prato: FarsettiArte, 1998), cat. (Colognola Ai Colli, A. Parise: 1998); *Lucia Marcucci. Miscellanea* (Firenze: Centro d'Arte SpazioTempo, 1993), cat. (Firenze: Centro d'Arte SpazioTempo, 1993).
- <sup>6</sup> Ketty La Rocca. *In principio erat* (Firenze: Centro Di, 1971). Su Ketty La Rocca cfr. anche *Omaggio a Ketty La Rocca*, a cura di Lucilla Saccà (Roma: Palazzo delle Esposizioni; Monsummano Terme: Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 2001), cat. (Pisa: Pacini, 2001).
- <sup>7</sup> Cfr. Roberta Valtorta, "Il contributo delle donne alla fotografia in Italia", in *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, a cura di Nicoletta Leonardi (Torino: Agorà, 2001), 9-18.
- <sup>8</sup> Sui rapporti tra fotografia e poesia visiva cfr. Federico Fastelli, "Senso e funzioni della fotografia nella poesia verbo-visiva", *Cosmo. Comparative Studies in Modernism*, n. 14 (2019): 87-96.
- <sup>9</sup> Cfr., a questo proposito, Elena Di Raddo, "Non è tempo per le donne di dichiarazioni". Ketty La Rocca e la questione di genere", in *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a cura di Francesca Gallo e Raffaella Perna (Milano: Postmedia Books, 2015), 97-117.
- <sup>10</sup> Cfr. *Magma*, a cura di Romana Loda (Firenze: Galleria Michaud, 1976); *Il volto sinistro dell'arte*, a cura di Romana Loda (Firenze: Galleria De Amicis, 1977).
- <sup>11</sup> Cfr. Raffaella Perna, "Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta", *Ricerche di S/Confine*, n. 1 (2015): 143-154.
- <sup>12</sup> Abigali Solomon-Godeau, "Le belle arti del femminismo", in *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, a cura di Gabriele Schor (Roma: Galleria d'Arte Moderna, 2010), cat. (Milano: Electa, 2010), 30-37. Sulla questione arte femminile-femminismo cfr. anche Marta Seravalli, *Arte e femminismo a Roma nel agli Settanta* (Roma: Biblink, 2013), 55-56.
- <sup>13</sup> Solomon-Godeau, "Le belle arti", 32.
- <sup>14</sup> Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (Milano: Postmedia Books, 2013), 21. Sulla questione cfr. anche Maria Antonietta, Trasforini, "Decostruzioniste ante litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta", in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè (Roma: Meltemi, 2001), 194-195.
- <sup>15</sup> Su questo aspetto Maud Anne Bracke, *La nuova politica delle donne. Il femminismo in Italia 1968-1983* (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2019), 260-271.
- <sup>16</sup> A tal proposito: Beatrice Pisa, *Il movimento Liberazione della Donna nel femminismo italiano. La politica, i vissuti, le esperienze (1970-1983)* (Arccia: Aracne, 2017), 21-22.
- <sup>17</sup> Paola Carlucci, *Associazioni di donne a Firenze negli anni '80 e '90. Esperienze per una comune libertà* (Firenze: Centro Editoriale Toscano, 1999), 57.
- <sup>18</sup> Ibid. La Libreria delle donne chiuderà

- ufficialmente solo nel 2018 per lasciare spazio, sempre nei locali di via Fiesolana 2/B, alla Libreria femminista. Nel periodo in cui questo testo è stato scritto, l'archivio della Libreria delle donne era in corso di acquisizione presso la Biblioteca delle Oblate di Firenze.
- <sup>19</sup> Le parole di Livi Bacci, pubblicate nel 1989 in un articolo per la rivista tedesca *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, sono riportate in Nicoletta Livi Bacci, *Riprendersi la vita. Dieci scritti di politica con le donne*, a cura di Massimo Livi Bacci (Firenze: Le Lettere, 2019), 98.
- <sup>20</sup> Il festival si tiene tra il 18 e il 27 aprile (cfr. Associazione Femminista Sheharazade, "Rassegna di cinema delle donne", *Effe. Mensile femminista autogestito*, aprile 1979, 6).
- <sup>21</sup> Cfr. M.H.Z., "Il Grido", *Effe. Mensile femminista autogestito*, luglio-agosto 1979, 8.
- <sup>22</sup> Così la presidente Piera Codognotto in Carlucci, *Associazioni di donne*, 189.
- <sup>23</sup> La Libreria delle donne, introduzione a *Erotica. 21 fotografe presentano l'immaginario erotico* (Firenze: Palagio di Parte Guelfa, 1984), cat. (Firenze: Grafica Style, 1984), p.n.n.
- <sup>24</sup> Cfr. Adriana Monti et al., *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo* (Milano: Mazzotta, 1978).
- <sup>25</sup> Solomon-Godeau, "Le belle arti", 31.
- <sup>26</sup> Nell'ordine: Serena Arcieri, Antonella Barina, Diana Bond, Marcella Campagnano, Carla Cerati, Cristina Di Palma, Mieke Geuzebroek, Oriana Lancioni, Frances Lansing-Torraldo, Silvia Marilli, Tiziana Mazzi (con Nicola Sara Sivieri), Pia Miani, Verita Monselles, Pia Ranzato, Roberta Ricci, Daniela Tartaglia, Giuliana Traverso, Margherita Verdi, Carla Vestroni, Letizia Volpi. Le fotografe fiorentine o residenti a Firenze sono: Arcieri, Marilli († 2014), Monselles († 2005), Tartaglia, Verdi e Di Palma.
- <sup>27</sup> "Introduzione", in *Erotica*, p.n.n.
- <sup>28</sup> Cfr. "Figure per una rappresentazione", *La Nazione*, 6 giugno 1984.
- <sup>29</sup> Cfr. "Arte e cultura. Libreria delle donne", *La Nazione*, 7 giugno 1984.
- <sup>30</sup> "Introduzione", in *I labirinti dell'Eros. Incontro di donne sull'immaginario erotico femminile* (Firenze: Libreria delle Donne e Centro Documentazione Donna, 27-28 ottobre 1984), atti del convegno (Bagno a Ripoli: Piccardi e Martinelli, 1985), 1-3.
- <sup>31</sup> *I labirinti dell'Eros*, 79.
- <sup>32</sup> Robert Sobieszek, "L'erotismo in fotografia", in *I grandi nudi. Erotismo e fotografia dalle origini ai giorni nostri* (Milano: ES, 1994), 118.
- <sup>33</sup> "Introduzione", in *Erotica*, p.n.n.
- <sup>34</sup> Perna, *Arte, fotografia e femminismo*, 19.
- <sup>35</sup> Marcella Campagnano, *Donne. Immagini* (Milano: Moizzi, 1976).
- <sup>36</sup> Georges Bataille, *L'erotismo* (Milano: ES, 2009), 138. L'edizione originale francese è del 1957.
- <sup>37</sup> Cfr. Giuliana Scimè, "Erotismo al femminile", *Zoom*, dicembre 1984-gennaio 1985, 21.
- <sup>38</sup> Francis Lansing-Torraldo, in *Erotica*, p.n.n.
- <sup>39</sup> Cfr. Carla Cerati, *Forma di donna* (Milano: Mazzotta, 1978).
- <sup>40</sup> *Oltre la posa. Immagini di donne negli Archivi Alinari*, a cura de Libreria delle donne (Firenze: Libreria delle donne, 1984), cat. (Firenze: Alinari, 1984).
- <sup>41</sup> "Introduzione", in *Oltre la posa*, p.n.n.
- <sup>42</sup> Come indicato sul catalogo, la mostra e i testi del volume sono a cura di Liana Borghi, Piera Codognotto, Nicoletta Livi Bacci, Anna Luppi, Milly Mazzei, Francesca Moccagatta e Barbara Nativi della Libreria delle donne. Il progetto di allestimento, invece, è di Annalisa Angeletti.
- <sup>43</sup> Cfr. Claudio De Polo, "Prefazione", in *Oltre la posa*, p.n.n.
- <sup>44</sup> M.P., "L'800 femminile degli Alinari", *Il Resto del Carlino*, 23 agosto 1984.
- <sup>45</sup> Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (Torino: Einaudi, 2003), 79. L'edizione originale francese è del 1980.

- <sup>46</sup> “La posa cancella la fatica”, in *Oltre la posa*, 22.
- <sup>47</sup> Michele De Luca, “In una mostra un viaggio nel mondo delle donne”, *Avanti!*, 11 ottobre 1984.
- <sup>48</sup> Cfr. Sandra Teroni, “Lo sguardo oltre la posa”, *Il manifesto*, 3 ottobre 1984.
- <sup>49</sup> Teroni, “Lo sguardo”.
- <sup>50</sup> William J. T. Mitchell, “Che cosa vogliono le immagini?”, in *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini (Milano: Raffaello Cortina, 2009), 99-133.
- <sup>51</sup> “La posa cancella la fatica”, 22.
- <sup>52</sup> “Il SÉ: non desiderano essere guardate, vogliono essere viste”, in *Oltre la posa*, 81.
- <sup>53</sup> Ibid.
- <sup>54</sup> Philippe Dubois, *L’atto fotografico* (Urbino: QuattroVenti, 1996), 146. Edizione originale francese del 1983.
- <sup>55</sup> Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana* (Roma: Laterza, 1986), 381.
- <sup>56</sup> Daniela Tartaglia, conversazione con l’autrice, 15 novembre 2019.
- <sup>57</sup> Daniele Dolfi, “Fotostudio: «Salon des refusés?»”, *Eco d’arte moderna*, luglio-agosto 1982, 31.
- <sup>58</sup> Nell’ottobre, inoltre, la mostra verrà allestita nei locali della galleria Dryphoto di Prato.
- <sup>59</sup> *Firenze veduta aerea, aerial view, vue aérienne, Luftansicht* (Firenze: Palagio di Parte Guelfa; Fotostudio, 1983), cat. (Firenze: Tipografia Pochini, 1983).
- <sup>60</sup> Ibid., p.n.n.
- <sup>61</sup> Giuseppe Turrone, “Firenze: Veduta aerea”, *Il Corriere della sera*, 24 agosto 1983.
- <sup>62</sup> Un tentativo simile sarà alla base della mostra *Firenze. Obiettivo Cascine*, a cura di Silvia Marilli e Margherita Verdi, tenutasi nel 1986 presso la Piscina delle Pavoniere.
- <sup>63</sup> *L’occhio turchino. Anthos antologia d’arte e cultura*, a cura di Leonello Fallacara (Firenze: Del Bianco, 1982). Il libro, che raccoglie sezioni di poesia, narrativa, saggistica e fotografia, è testimonianza del fatto che il Fotostudio fosse una realtà articolata, che guardava anche ad altri ambiti.
- <sup>64</sup> Zannier, *Storia della fotografia*, 381.
- <sup>65</sup> Cfr. Silvia Marilli, in *Firenze veduta aerea*, p.n.n. Un simile lavoro sull’immagine del David era stato sviluppato nei primi anni settanta da Ketty La Rocca all’interno della serie *Riduzioni*. L’artista aveva lavorato su una fotografia Alinari riproducendo il profilo della celeberrima scultura tramite il proprio tratto calligrafico, ragionando sulla natura stessa dell’immagine di consumo e su una modalità di riappropriazione personale e privata di essa.
- <sup>66</sup> Gianni Pozzi, “Tredici mostre per riscoprire la fotografia”, *Paese sera*, 7 febbraio 1983.
- <sup>67</sup> Fotostudio, “Intenti e attività espositive febbraio-aprile 1984”, dattiloscritto, 1984, Collezione Ferruccio Malandrini, 3.
- <sup>68</sup> Ibid., 1.
- <sup>69</sup> Ibid., 2.
- <sup>70</sup> Alcuni estratti del testo di Zannier sono stati pubblicati in Italo Zannier, “L’album degli anni ’40. Al «Fotostudio» una mostra di Giuseppe Vannucci-Zauli”, *L’Unità*, 29 febbraio 1984.
- <sup>71</sup> *Idea e forma nella fotografia di Vincenzo Balocchi* (Firenze: Fotostudio, 1984), cat. (Firenze: Fotostudio, 1984). La mostra su Balocchi presso Fotostudio segue quella dal titolo *Vincenzo Balocchi. Aspetti della fotografia italiana del ‘900*, allestita a Siena nel 1979.
- <sup>72</sup> Gli opuscoli delle mostre sono conservati presso la Collezione Ferruccio Malandrini.
- <sup>73</sup> M.F. [Marco Ferrari], “Il Fotostudio passa nell’album dei ricordi”, *L’Unità*, 8 ottobre 1985, 18.