

JACOPO GALIMBERTI

Gli applausi li voglio comunque.

Milli Gandini, un'artista femminista dal marxismo al PSI (1975-1990).

“Gli applausi li voglio. Solo per il fatto di esistere. Nient'altro. Non devo provarvi niente. In un angolo io ho applaudito a tutti voi. Ho letto le parole di tanti, guardato la TV, ascoltato comizi, votato e vomitato per voi”.¹
Milli Gandini, 1979.

Stiamo attualmente assistendo a una quarta “ondata” del femminismo? Oppure, come ha sostenuto Cinzia Arruzza, si tratta di una terza ondata che erompe a circa quarant'anni di distanza dalla fine della seconda ondata negli anni settanta? Arruzza propone di ridimensionare gli sviluppi del pensiero femminista tra gli anni novanta e i primi anni del secolo, riflessioni intellettualmente fondamentali, ma spesso confinate alle università dell'Europa Occidentale e del Nord America, e pertanto difficilmente definibili come una terza ondata.² Da Ni una menos in America Latina allo Sciopero delle donne in Polonia, gli ultimi anni hanno invece visto l'emergere di un “femminismo per il 99%” che ha fatto tesoro degli apporti teorici dei decenni precedenti, ma riuscendo a tradurre le teorie in slogan e proposte capaci di mobilitare milioni di donne.³ Pur nelle loro diverse declinazioni del concetto di “intersezionalità”, le correnti di questo movimento hanno spesso saputo concepire la reciproca interdipendenza di violenza contro le donne, differenze salariali tra i generi, attacco ai diritti legati della genitorialità (quali il diritto all'aborto o al congedo parentale) e svalutazione del “lavoro riproduttivo”, una nozione che designa tanto il lavoro domestico quanto le molteplici forme di cura – da quella dei bambini a quella degli anziani – remunerate e non remunerate. Se un certo femminismo, tutt'ora influente, tende a vedere l'accresciuta presenza delle donne sul mercato del lavoro come di per sé una conquista, negli ultimi anni è sempre più evidente la necessità di ridefinire il concetto stesso di lavoro e di criticare l'idea che il mondo dell'impiego offra comunque alle donne una maggiore autonomia.

Nell'ambito di questo nuovo ciclo di proteste, una tendenza minoritaria della seconda ondata del femminismo è stata riscoperta. Si fa riferimento a quel network internazionale di attiviste che si batteva nel quadro della Campagna per il Salario al Lavoro Domestico.⁴ Le militanti di questa corrente elaboravano una lettura marxista dello sfruttamento delle donne, il cui lavoro riproduttivo veniva visto come non remunerato, e la cui forza lavoro era associata a quella della classe operaia e delle popolazioni colonizzate – o “neo-colonizzate”, che dovevano sottostare agli “aggiustamenti strutturali” del Fondo Monetario Internazionale e ad accordi commerciali capestro.⁵ Al contempo, però, questa

forma di femminismo seppe anche rinnovare alcuni strumenti del marxismo, mostrando i limiti dell'idea comunista di lavoro produttivo. Le militanti sottolineavano, infatti, come il capitale tendesse a pagare la forza lavoro di un salariato pur ottenendo in cambio quella di due persone. Premeva loro rivelare il ruolo centrale della casalinga, vero "arcano" economico ed emotivo della transazione, il cui lavoro era spesso reso invisibile (e quindi gratuito) attraverso la retorica della "naturale dedizione" femminile alla casa e ai familiari. La Campagna per il Salario al Lavoro Domestico ebbe innumerevoli ramificazioni, ma alcuni dei suoi capisaldi teorici erano stati articolati da militanti italiane come Mariarosa Dalla Costa, Leopoldina Fortunati e Silvia Federici (che però abitava a New York dalla fine degli anni sessanta). Limitandosi al versante editoriale e a queste tre figure, non è difficile costatare la dimensione non meramente universitaria della rivalutazione di questo filone. Uscito nel 1984, al tramonto di una stagione politica, il libro di Fortunati e Federici, *Il grande Calibano*, aveva faticato a trovare un pubblico. Nel 2004, per converso, quando Federici ha pubblicato in inglese una versione rivista e ampliata delle parti da lei redatte, il volume, ora intitolato *Calibano e la strega*, ha gradualmente riscontrato un successo mondiale.⁶ Le traduzioni e le ripubblicazioni dei libri di Dalla Costa (in primis il volume fondativo, scritto con Selma James, *Potere femminile e sovversione sociale*) sono ormai numerose; più recentemente, il *magnum opus* di Fortunati, *L'arcano della riproduzione* (1981), è stato tradotto in spagnolo, francese, coreano ed è ora oggetto di una nuova traduzione in inglese.⁷ Un'artista, Milli Gandini (1941-2017), che non solamente ha aderito alla Campagna per il Salario al Lavoro Domestico, ma ha cercato di integrare nel proprio lavoro le intuizioni politiche e intellettuali che le militanti avevano sviluppato. Questo studio è un iniziale tentativo di ripercorrere un decennio cruciale nell'itinerario creativo di Gandini. In particolare, ci si concentrerà sulla fase che va dalla sua politicizzazione, che coincide con la fondazione di uno dei primi gruppi di artiste donne in Italia, il Gruppo Immagine, fino all'inaugurazione del Gallery Night, la cui vicenda attende ancora di essere esplorata. In un periodo che va pressappoco dal 1974 alla fine degli anni ottanta, Gandini ha vissuto alcuni degli snodi cruciali sia del movimento femminista che della politica italiana, e ciò si è costantemente riverberato nel suo lavoro. Sebbene alcune delle sue opere siano state esposte alla mostra *Il soggetto imprevisto* nel 2019, e *La mamma è uscita*, un importante volume di documenti (sui quali l'autore ha lavorato quando si trovavano ancora negli archivi), sia stato pubblicato nel 2021, buona parte della ricerca resta ancora da svolgere, tanto più che l'artista, scomparsa di recente, ha lasciato un consistente archivio di testi, immagini e opere, alcune delle quali sono qui riprodotte per la prima volta.⁸

La mamma è uscita

Nel dicembre del 1975 lo spazio femminista romano “Centro de la Maddalena” invitava il pubblico a visitare una mostra di Milli Gandini patrocinata dal Comitato Triveneto per il Salario al Lavoro Domestico.⁹

Entrando, la visitatrice poteva osservare dei colapasta con fori finti, delle pentole sigillate con un filo di metallo [fig. 1], degli arazzi ritraenti figure femminili realizzati con il punto croce molto grosso (uno di questi era riprodotto sul poster che annunciava l’evento [fig. 2]), e delle fotografie in cui una giovane donna tracciava con un dito dei simboli femministi nella polvere di una biblioteca, oppure scriveva “salario” su una porta vetrata [fig. 3].

La mostra era intitolata *La mamma è uscita*. Come spiegava Gandini nel testo pubblicato sul poster che annunciava l’evento, il titolo esortava a un abbandono del ruolo domestico e di cura a cui la “mamma” era vincolata. La frase ricordava da vicino un’affermazione di Mariarosa Dalla Costa, una femminista fondamentale per la formazione politica di Gandini. In *Potere femminile e sovversione sociale*, Dalla Costa affermava “Usciamo di casa; rifiutiamo la casa perché vogliamo unirci alle altre donne [...]. Già l’abbandono della casa è una forma di lotta”.¹⁰ I punti molto grossi con cui era stato realizzato l’arazzo rappresentavano, scriveva Gandini, un “rifiuto del ricamo”, mentre gli utensili domestici sabotati deridevano “i livelli tecnologici [...] arretrati del lavoro domestico rispetto alla cosiddetta progettazione avanzata”. Lo scopo della mostra era deliberatamente didattico, quasi “agit-prop”, ma non per questo incapace di suggerire un nesso fecondo tra la diffusa svalutazione di arti quali il ricamo e le loro connotazioni “femminili”.¹¹

Il lessico di Gandini era di matrice operaista e ricalcava le lotte e le ricerche del Comitato Triveneto per il Salario al Lavoro Domestico, il quale costituiva uno dei pilastri della Campagna per il Salario al Lavoro Domestico. Il breve testo di Gandini venne, non a caso, riproposto sulla rivista del Comitato, *Le operaie della casa*, che dava notizia della mostra.¹² Nel corso del 1974 e del 1975, l’artista, originaria di Varese, aveva coltivato dei rapporti con alcune militanti del Comitato, in particolare con “le padovane”, che formavano non solo un contingente numericamente consistente, ma anche un gruppo molto vivace dal punto di vista dell’elaborazione intellettuale. Due delle principali teoriche della Campagna – entrambe ben note a Gandini – erano infatti Mariarosa Dalla Costa e Leopoldina Fortunati, ex militanti di Potere Operaio ora attive soprattutto a Padova e nel Veneto.¹³ Fu del resto un simpatizzante di Potere Operaio, Ennio Chiggio, ex membro del Gruppo N e figura di spicco dell’ADI (Associazione per il Design Industriale) che, tra il 1974 e il 1975, mise Gandini prima in contatto con la sua collaboratrice Elda Danese e poi, attraverso Danese, con la Campagna per il Salario al Lavoro Domestico.¹⁴

In quegli anni, Gandini, che era moglie di un designer, aveva instaurato un dialogo con l'artista e casalinga Mariuccia Secol. Dopo l'incontro di Gandini con il Comitato Triveneto, le due donne, insieme alla figlia di Secol, Mirella Tognola, decisero di fondare un gruppo di sole artiste – uno dei primi in Italia nel suo genere – che su *Le operaie della casa* figurava tra i collettivi che avevano aderito alla Campagna per il Salario al Lavoro Domestico. Dopo una prima fase di gestazione il gruppo si cristallizzò: tra il 1975 e il 1976, il “Gruppo Femminista ‘Immagine’ di Varese” (il nome ufficiale ma raramente usato dal gruppo, che opererà spesso per “Gruppo Immagine”) comprendeva, oltre a Gandini e Secol anche Mariagrazia Sironi, Clemen Parrocchetti e Silvia Cibaldi. Tra il 1976 e il 1978, Gandini e le altre componenti del gruppo esposero collettivamente, organizzando mostre militanti, come alla Libreria delle donne di Bologna o nel Centro Operativo Lavoratori Arti Visive di La Spezia. Il gruppo faceva spesso ricorso al tessuto, concependolo come un medium capace di veicolare le forme lavorative e la cultura materiale dello spazio domestico; si pensi agli arazzi di bisso smagliati di Secol o ai teli di Sironi, l'architetta del gruppo, in cui pizzi, merletti e passamanerie tratteggiavano i piani urbanistici di due antiche città greche, e in particolare il rapporto tra la pianta urbana e il patriarcato.¹⁵ Nel 1977, il gruppo approfondì i rapporti tra la *polis* e l'*oikos* (“casa”, ma intesa anche come unità economica familiare che include gli schiavi); su iniziativa di Sironi, le artiste organizzarono un workshop nel quale si discuteva di possibili riconfigurazioni dello spazio domestico capaci di dare maggiore autonomia alla casalinga come “operaia della casa”. Preso tra il rifiuto, di matrice operaista, di delineare le coordinate di un'architettura di classe (vista come fantasia compensatoria in assenza di un reale potere politico), e una spinta opposta, di tradizione bolscevica, che invece mirava a socializzare e ottimizzare il lavoro domestico, il gruppo affrontò alcune delle aporie che strutturavano il pensiero architettonico marxista degli anni settanta.¹⁶ Furono infatti mesi di intensi dibattiti e di attività febbrile, dove la scoperta del femminismo non era del resto disgiunta da accese polemiche con le militanti, che in più circostanze rimproverarono al Gruppo Immagine una certa “strumentalizzazione” del movimento.¹⁷ Ciononostante, *Le operaie della casa* faceva eco all'attività del gruppo. “Le padovane” pubblicarono immagini delle opere di Gandini, una fiaba femminista di Secol, e un grande telo che il gruppo aveva dedicato all'amore come “lavoro domestico”, e che venne utilizzato ad un meeting napoletano della Campagna per il Salario Lavoro Domestico.¹⁸ L'adesione alla Campagna spronò inoltre alcune artiste del Gruppo Immagine a familiarizzarsi con l'eterogenea galassia del femminismo in Italia, e a partecipare ad uno dei più importanti incontri degli anni settanta, l'Incontro nazionale delle donne di Paestum.¹⁹

L'impatto del movimento del 1977 sul Gruppo Immagine necessita ancora di essere studiato, ma è facilmente ipotizzabile che le simpatie politiche delle diverse artiste abbiano giocato un ruolo determinante nella svolta che il gruppo conobbe verso la fine del 1977. Se Cibaldi era vicina ad Avanguardia operaia, la famiglia di Secol era invece "spaccata" tra il PCI (di cui era membro il marito) e i figli che avevano fatto parte del Gruppo Gramsci. Quanto a Gandini, le tensioni tra le femministe marxiste e l'autonomia operaia organizzata furono ampiamente discusse in *Le operaie della casa*, ed è probabile che abbiano trovato un'eco nelle riflessioni dell'artista. Alcuni dei dissapori che si erano venuti creando nel movimento femminista nel 1977 emersero con chiarezza al convegno "Donna-Arte-Società", organizzato dal Gruppo Immagine insieme a un gruppo di donne iscritte al sindacato Arti Visive. Si trattò di un grande evento (alcuni articoli parlano di cinquecento donne nel pubblico) che ebbe luogo nel gennaio del 1978 a Milano, nello Spazio Formentini (uno spazio legato al Partito Socialista), e che si rivolse soprattutto alle "operatrici nel mondo della cultura".²⁰

Il Gruppo Immagine presentò un testo intitolato "Vogliamo-vo(g)liamo" (un'allusione a *Flying* di Kate Millett, tradotto in italiano nel 1977).²¹ Il gruppo riconosceva di aver commesso numerosi errori e soprattutto di aver praticato ciò che definivano (riprendendo la formula coniata da Lea Melandri) come "ascetismo rosso"; in altre parole, la tendenza a difendere delle forme di abnegazione militante, di "miserabilismo di sinistra", che finivano per riprodurre quel vissuto di frustrazione che era stato uno dei potenti fattori di mobilitazione delle donne:²²

Ci siamo negate bisogni e desideri di spazio, di gioia, di cultura e di affermazione personale; ci siamo poste regole austere proprio con noi stesse, abbiamo scoperto che i canali alternativi sono i canali della miseria, che i prezzi politici non risolvono né i nostri problemi di sopravvivenza né quelli di chi eventualmente acquista un'opera.²³

Gandini e le altre componenti del gruppo criticavano egualmente le proprie tendenze collettiviste, così come un certo culto dell'"utile" in arte, "retaggio dell'austerità dei compagni". D'ora in avanti, asserivano, si sarebbero riappropriate senza timore della propria firma individuale, e avrebbe persino rivalutato, se occorreva, "l'arte per l'arte". L'ambizione del gruppo era espressa senza esitazione: "Sì, noi vogliamo diventare famose".²⁴ La stessa etichetta "arte femminista" sembrava ora un "ghetto" da rifiutare recisamente. Questo ritorno all'individualità era quanto di più lontano ci fosse da una prospettiva quale quella di Carla Lonzi, e di un suo testo come *Io dico Io*.²⁵ Il Gruppo Immagine riteneva tuttora corretta la politica del "salario al lavoro domestico", ma questa somma di denaro (il salario) avrebbe dovuto

permettere alle artiste di diventare “professioniste”, senza “fare un terzo lavoro sottopagato e precario, per non essere costrette a inventarci atelier privati per bambini dove svolgere un ruolo di madre-maestra”.²⁶ Si trattava, insomma, di ottenere degli introiti regolari non da investire nelle lotte o per mettere in crisi il capitale, ma per dotarsi dei mezzi necessari per concorrere ad armi pari con gli artisti uomini. Questa posizione, volutamente provocatoria nel quadro dell’evento milanese, non mancò di attirare violente critiche, soprattutto dalle componenti più movimentiste e “settantasettine” del pubblico, che enfatizzavano le tematiche della democratizzazione e della spontaneità della creatività in antitesi al professionalismo.²⁷ Se si considera poi il fatto che le organizzatrici di “Donna-Arte-Società” parlavano da una cattedra, vantavano una carriera già avviata (per quanto agli albori), e avevano tendenzialmente qualche anno in più rispetto alle donne nel pubblico, non è difficile immaginarsi come i contrasti fossero tanto politici quanto generazionali ed economici. In una lettera a *Effe* in cui rispondeva agli attacchi, Gandini non nascondeva di essere amareggiata dall’accoglienza che era stata dedicata all’evento.²⁸ La rottura di Gandini con il femminismo militante, di cui era stata la maggior propugnatrice all’interno del gruppo, sembrava ormai consumata.

L’enfasi che il Gruppo Immagine poneva sulla professionalità non era casuale, poiché le cinque artiste erano state invitate ad esporre alla Biennale di Venezia del 1978. Alla luce della produzione essenzialmente militante del gruppo nei primi anni della sua esistenza, è legittimo domandarsi le ragioni che spinsero la Biennale a presentare il Gruppo Immagine. Da un lato, vi erano motivi personali. Attraverso l’intermediazione di Francesca Barnabò De Michelis – la prima moglie di Gianni De Michelis (allora una figura in ascesa nel PSI), ma anche una militante nel comitato di redazione de *Le operaie della casa* – le artiste del Gruppo Immagine poterono incontrare e convincere personalmente il Presidente della Biennale di Venezia, Carlo Ripa di Meana, anch’egli membro del PSI.²⁹ Dall’altro, i motivi erano spiccatamente politici. L’anno precedente Ripa di Meana aveva organizzato la Biennale del Dissenso, una kermesse che ospitava opere di artisti censurati nel cosiddetto “blocco sovietico”. La mostra aveva incontrato la ferma opposizione del PCI, ma aveva trovato un’importante sponda politica nel neoeletto Segretario del PSI, Bettino Craxi, allora impegnato a rifondare il partito facendo perno sul concetto di “anti-totalitarismo” e sulla rivalutazione delle radici ottocentesche del socialismo italiano.³⁰ Al di là dei legami personali del gruppo con alcuni dirigenti del PSI e dell’interesse che l’istituzione veneziana rivolgeva al femminismo nel 1978 – si pensi alla mostra curata da Mirella Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio* – in un contesto ancora fortemente “partitocratico”, le credenziali

“anti-PCI” della Campagna per il Salario al Lavoro Domestico rappresentarono indubbiamente un fattore importante nella decisione di Ripa di Meana.

Intitolata *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura*, non è possibile in questo contesto analizzare nel dettaglio la complessa installazione del Gruppo Immagine a Venezia.³¹ L’opera con la quale Gandini contribuì al lavoro era in continuità con la sua produzione precedente. L’artista espose un punto croce su canovaccio [fig. 4] che rifletteva sui rapporti intergenerazionali fra donne.

Sulla destra del canovaccio, alcune silhouette femminili sovrapposte erano delineate con il filo di lana e sembravano emergere da una trama comune che però culminava, sulla sinistra, con una croce, matrice segnica dei corpi di tessuto e metafora del loro comune vissuto di oppressione. Un testo di Gandini accompagnava l’opera suggerendone i sottintesi:

[...] Da una madre nasce un’altra madre gravida piena di croci di lana buia e chiara lana di golf, di tappeti, di babbucce. Si confondono tra loro le madri in questo ostinato legame con la natura [...]. Grave greve gravida strada e storia, trappola senza uscita fisica e psichica perché si chiama amore e certe volte è bello è luna è gatto. Staccarsi è difficile e pauroso. Cosa ci aspetta in un canovaccio nuovo con il filo rosso non spezzabile di nostra madre, un filo di ingenuità, di follia e forza.³²

Postmoderno e PSI

Il movimento femminista italiano festeggiò una controversa vittoria nel 1978, l’aborto venne dichiarato legale, seppur con clausole – una su tutte, la figura dell’obiettore di coscienza – che negli anni seguenti finiranno per minare la sostanza stessa di quella grande conquista sociale. Tuttavia, proprio questa vittoria, associata alla crisi dei movimenti che avevano segnato il decennio, inaugurò una fase di discontinuità nel femminismo in Italia, caratterizzata da una sua graduale istituzionalizzazione. Si assisteva a un “processo di penetrazione” del “patrimonio politico e culturale femminista in ambiti tradizionali politici lavorativi e istituzionali”; si poteva parlare, quindi, di un “femminismo diffuso”.³³ Come sosteneva già nel 1981 Marina Zancan, le esperienze fatte nel decennio precedente non erano destinate a scomparire, “questo nostro rientro non ha le caratteristiche di una ritirata: ci siamo portate dietro lo spessore e la forza del patrimonio politico e conoscitivo che abbiamo contribuito a produrre; abbiamo tutelato spazi di autonomia e di autogestione”.³⁴ Al contempo, tuttavia, il “rientro nelle istituzioni” spesso vanificava gli aspetti più radicali del femminismo. Zancan non negava che “politicamente acquistano voce le sezioni femminili dei diversi partiti [...] culturalmente troviamo prodotto e inserito in un discorso ‘altro’, neutralizzati

come nuovi filoni di pensiero e di cultura, tutti i modi di conoscenza prodotti dalla pratica politica delle donne [...]”.³⁵

Le componenti marxiste del movimento furono tra le più penalizzate dalla crescente istituzionalizzazione del femminismo. Come ha osservato Federici, dalla United Nations’ World Conference on Women di Città del Messico (1975) fino agli anni novanta, l’ONU ha sistematicamente cercato di avocare a sé le istanze del femminismo compatibili con gli interessi del capitale rifiutando però l’idea che il “lavoro di riproduzione” fosse una forma non remunerata di prestazione lavorativa.³⁶

Verso la fine del decennio, la riflessione di Gandini partecipava pienamente di questa fase liminare, che fu percepita anche da lei come contraddistinta da una relativa neutralizzazione “culturale”. Se già nel 1978 Gandini aveva preso le distanze dalla militanza politica degli anni precedenti, nel 1981 un suo testo rivelava un ulteriore allontanamento.³⁷ Nel contesto di un dibattito sulla “poetica femminile” al circolo Brecht di Milano, Gandini si riprometteva, dopo “il periodo incandescente del femminismo”, di rendere “meno utilitaristica” la propria modalità di espressione, che si esprimeva sempre più spesso individualmente, sebbene il Gruppo Immagine continuò le proprie attività, in maniera più sporadica, fino al 1988. Un approccio meno militante e in ultima stanza più “culturale” non poteva però che generare un paradosso, osservava Gandini, poiché un’artista era destinata a operare in un milieu nel quale le idee più originali erano sistematicamente sottratte alla creatività dei soggetti oppressi, e segnatamente alle donne:

Io mi sono inserita tra i ladri, rubo nei magazzini della cultura dove è stato accatastato in ordine e per [secoli] il bottino. Per legge, se io porto un vestito in tintoria e non lo ritiro, esso diventa proprietà del tintore. Così è successo. Noi non abbiamo ritirato i nostri vestiti e ora [...] ce li riprendiamo ormai trasformati da antichissime e continue manipolazioni.³⁸

Ciò che definiva la poetica femminile era allora, secondo Gandini, proprio la “riserva” nei confronti dei prodotti culturali a cui le artiste contribuivano. Le donne, scriveva Gandini, hanno “smascherato” il senso di “ciò che gli uomini intendevano per arte”. Se gli uomini, concepiscono le proprie opere come dei figli, le donne, non dovendo sublimare il desiderio di maternità, avevano uno sguardo lucido e distaccato sul proprio lavoro; erano portatrici di “leggerezza, di ironia, di sdrammatizzazione”.³⁹

Come Alessia Ricciardi ha fatto notare in *After la Dolce Vita*, questi sono alcuni dei concetti chiave – Ricciardi cita “leggerezza” “debolezza” “dolcezza” e “morbidezza” – con cui negli anni ottanta venne codificata una rapida smobilitazione e la fine dell’“impegno” dei decenni precedenti.⁴⁰ Ricciardi

omette tuttavia di affrontare una questione tanto spinosa quanto cruciale: in che misura l'istituzionalizzazione di una versione edulcorata di certo femminismo ha favorito l'emergere di una temperie culturale attraversata dalla "leggerezza" e dall'"ironia"? In *Fortunes of Feminism*, Nancy Fraser sostiene che il neo-liberismo e il "nuovo spirito del capitalismo" emerso negli anni ottanta si siano nutriti dell'"anti-economicismo" di alcune frange del movimento femminista, e di una tendenza a considerare come di per sé progressista, se non addirittura femminista, il massiccio ingresso della forza lavoro femminile nel mercato.⁴¹ Nel 1981, Gandini non poteva certo avere uno sguardo retrospettivo sull'esito di un passaggio epocale che aveva appena cominciato a manifestarsi. Tuttavia, l'artista, subito dopo aver descritto l'apporto delle donne all'arte in termini di "leggerezza" e "ironia", avanzava un'ipotesi suggestiva:

Le donne sono portatrici in questo campo di provocazione, di leggerezza, di ironia, di sdrammatizzazione, di quotidianità ma non appiattimento, di antilogoricità (tanto per rispondere ai vecchi e nuovi filosofi francesi e non). Questo va a combaciare con ciò che è stato definito post-modern [*sic*] per cui azzardo che tale movimento è da leggersi al femminile, anche se ancora una volta i maschietti architetti, artisti, musicisti [...] con le lunghe e allenate antenne hanno captato e tradotto le idee e il metodo femminile in figlie loro.⁴²

Una serie realizzata nel 1979 rifletteva e approfondiva questo travagliato periodo personale in pieno "post-modern". Su uno sfondo bianco che esalta la solitudine delle figure, Gandini riproduceva, disegnandoli, dei celebri nudi femminili di Renoir [fig. 5], Degas e Barlach.

Si trattava di opere di piccolo formato che riprendevano il motivo del punto croce grossolano e sgraziato. Qui, però, le croci non erano cucite bensì tratteggiate con l'inchiostro. I titoli, *I remember Renoir*, *I remember Barlach*, etc. devono probabilmente essere interpretati come una frase idealmente formulata dalla modella. Questa, nell'opera di Gandini, non si sottrae allo sguardo erotico dell'artista (e del suo pubblico), ma diviene la testimone di un incontro e una lavoratrice la cui prestazione viene occultata attraverso l'idealizzazione del nudo. In questi disegni, in particolare, il punto croce allude alla discriminazione di genere sottesa alla distinzione tra pittura e arti applicate. La serie reitera, del resto, uno degli aspetti fondamentali del lavoro dell'artista negli anni settanta: la tensione tra la volontà di riappropriarsi del ricamo e l'amara constatazione che non saranno certo i "magazzini della cultura" (per usare le parole di Gandini) a redimere le "arti minori" dalla funzione di indottrinamento che hanno avuto a partire dall'ottocento, contribuendo a inculcare dei modelli di femminilità pia, remissiva e subordinata alle funzioni dello spazio domestico. Ciononostante, questi lavori denotavano egualmente uno scarto con la produzione più militante

dell'artista. Il punto croce disegnato e non cucito diventava infatti ora una sorta di “signature style” che trascendeva la cultura materiale che ne aveva inizialmente giustificato l'impiego. Questo dettaglio confermava tanto la volontà, da parte di Gandini, di intraprendere una carriera d'artista, quanto la consapevolezza di dover sottostare alle regole non scritte del mercato dell'arte, come l'imperativo di dotarsi di un'identità stilistica riconoscibile.

Gandini non circoscriveva il proprio sguardo critico ai soli artisti del passato. Nel 1982, la biblioteca di Daverio (in provincia di Varese) invitò Secol e Gandini a esporre le proprie opere. Le due artiste del Gruppo Immagine chiesero a dieci colleghi uomini (tra cui figuravano Bruno Munari, Enrico Baj, Mauro Staccioli e Alik Cavaliere) di presentarle con un breve scritto, inducendoli in tal modo a confrontarsi con le specificità femminili e femministe del lavoro di Secol e Gandini. Gandini presentò opere realizzate con punto su canovaccio metallico [fig. 6], qualcosa di “meno morbido [...] che t'imprigiona”, spiegava in un'intervista rilasciata nel quadro della mostra.⁴³

Si trattava, in effetti, di salottini tardo ottocenteschi – in particolare della silhouette del soggiorno della casa di Guido Gozzano – accennati con qualche punto su una rete metallica. Questa s'innestava quasi come una “gabbia d'acciaio” weberiana, che si sovrappone all'*horror vacui* con cui il borghese primonovecentesco, per dirla con Walter Benjamin, cercava di tutelare un simulacro di “interiorità” e di individualità, le cui condizioni di possibilità avvertiva come minacciate nel contesto massificante delle grandi metropoli industriali.⁴⁴ In alcune opere, Gandini tratteggiava tette tovaglie con nappe, sedie in stile Chippendale, campane di vetro, tappezzerie floreali, scorci su quelle “buone cose di pessimo gusto” descritte con ironia da Gozzano ne *L'amica di nonna Speranza*. Gli interni claustrofobici e desolati di Gandini suggerivano, tuttavia, che a sostenere l'illusione dell'“interiorità” fosse stato un estenuante lavoro femminile che poco aveva di “morbido” e di cui avevano fatto esperienza intere generazioni di donne. Gli spazi asfittici di questi canovacci apparivano, pertanto, come profondamente ambigui; raffiguravano il “focolare” della famiglia novecentesca come un luogo costitutivamente in bilico tra protezione e oppressione, tra devozione e dipendenza, tra l'amore e la consapevolezza che, come sosteneva Giovanna Franca Della Costa, “anche l'amore è lavoro domestico”.⁴⁵

Il titolo che Gandini aveva assegnato alle proprie opere in mostra era, non a caso, *Rofossifi, pofortofoghefesifi, mefendifinifi* (che si può leggere, scritto matita, anche sulla tappezzeria di [fig. 6]). Queste enigmatiche parole erano espresse in una lingua segreta – l'alfabeto farfallino che l'artista usava da ragazza nel collegio delle suore per comunicare con le proprie compagne.⁴⁶ Gandini alludeva a Aldo Rossi, Paolo Portoghesi e Alessandro Mendini. Nell'ottica dell'artista, i tre architetti si erano confrontati con la domesticità, a

volte cercando, come nel caso dell’“architettura ermafrodita” di Mendini, di concepire l’abitazione anche come il prodotto dei rapporti di potere tra i generi. Tuttavia, il loro sforzo aveva dato risultati insoddisfacenti, “vogliono arrivare al femminile senza conoscerlo”, affermava Gandini.⁴⁷ Il ricorso all’alfabeto farfallino segnalava inoltre un’atmosfera di controllo e di sottile terrore con la quale Gandini pareva assimilare i tre architetti alle suore, spesso dispotiche e ignoranti, che governavano i collegi religiosi negli anni cinquanta. Malgrado la sua enfasi sulle mancanze dei propri colleghi, Gandini era lontana dal femminismo “della differenza”, e il suo tono oscillava tra l’omaggio e la beffa, tra la caparbia ricerca di un dialogo (si pensi ai dieci artisti invitati a farsi esegeti delle opere in mostra) e la percezione dei suoi limiti intrinseci. Come vedremo, questa sarà in parte anche l’atteggiamento che Gandini riserverà ad alcuni leader del PSI.

Una delle opere più compiute di questa fase è *Vestire la nuda veritas* [fig. 7], che rimandava a *Nuda Veritas* di Gustav Klimt. Gandini la espose nel 1983 nel contesto di *Attraversamento su Gustav Klimt*, una mostra che presentava dieci artiste (tutte le artiste del Gruppo Immagine, ma anche figure come Tomaso Binga) all’Istituto Italiano di Cultura di Vienna. *Vestire la nuda veritas* associava il canovaccio metallico a un calco in gesso, il busto di Gandini stessa, che l’artista aveva realizzato insieme al Gruppo Immagine nel 1977. Sullo sfondo, gli elementi decorativi che evocano gli stilemi della pittura di Klimt erano eseguiti con il punto croce. In questo contesto, la decorazione non era relegata ai margini delle “Belle Arti” ma integrata come una loro componente essenziale e, del resto, come ha mostrato Megan Brandow-Faller, le arti decorative furono un terreno di battaglia per le femministe che aderirono all’arte della Secessione all’inizio del novecento.⁴⁸ Nel testo che introduceva la mostra, Gandini dava una lettura di Klimt che ricordava da vicino – alcune spie linguistiche indicano che il riferimento fosse consapevole – il modo in cui alcuni membri dell’intelligenza italiana avevano interpretato, negli anni settanta, la cultura della *finis Austriae*, si pensi al Massimo Cacciari di *Oikos* o alla sua importante monografia, *Krisis*.⁴⁹

La mostra di Vienna rappresentava, per Gandini, un’ulteriore tappa verso un’adesione, seppur “disincantata”, al mondo dell’arte. Se nel 1981, la cultura era ancora un ricettacolo di “ladri” che estorceva saperi e pratiche femminili, ora diventava invece “rifugio”. Il furto era ancora possibile, ma adesso erano gli artisti uomini, come lo stesso Klimt, che offrivano un patrimonio di invenzioni a cui attingere. Scriveva Gandini:

La cultura, l’arte possono essere un rifugio? Sembrerebbe di sì in questa nostra epoca in cui l’accresciuto consumo culturale rievoca quel sentimento indefinibile [...] che i consapevoli artisti della Vienna fin de siècle interpretavano [come] presentimento della dissoluzione del mondo [...]. La risvegliata attenzione a

quel periodo troppo spesso liquidato come di transizione, è la ribellione al rigore, al simulacro funzionale, è la disillusione politica collettiva. [Oggi è possibile] guardare a Klimt, seppur disincantati, come l'interprete dolcissimo, ambiguo e angosciato di un'utopia e della sua presunta fine. [...] Con grande rispetto e inquietudine, Klimt pone la donna come simbolo della sua radicalità, della sua ira, della sua lotta: le Furie della "Giurisprudenza" riacquistano nel dipinto l'originario potere, ribelli alla legge, violente e crudeli prevalgono, attraverso gli istinti, sulla politica. [...] È possibile per noi [...] attraversare in volo quell'epoca così particolarmente vicina e rubare a piene mani le malinconiche armonie, la struggente sensazione della fine.⁵⁰

Si può tentare un confronto euristico tra, da un lato, *Untitled Film Stills*, una serie realizzata da Cindy Sherman tra il 1977 e il 1980, e, dall'altro, la ricerca che Gandini ha iniziato nel 1979 con le opere intitolate *I remember...*, e poi proseguito con *Rofossifi, pofortofoghesifi, mefendifinifi* e con *Vestire la nuda veritas*. Attraverso un sapiente uso della macchina fotografica, del *make up* e dei travestimenti, Sherman rifletteva sui topoi visivi (l'"ingenua", la "vamp", la "casalinga inquieta", etc.) a cui erano condannate buona parte delle figure femminili nel cinema degli anni cinquanta e sessanta. Con i suoi settanta ritratti, Sherman metteva però in scena sempre sé stessa, esplorando le possibilità critiche di un "re-enactment" che mirava a smascherare la logica dello sguardo maschile e gli stereotipi di genere che permeavano (e permeano) l'immaginario collettivo. Sebbene in modo meno sistematico, Gandini indagava lo stesso sguardo, concentrandosi su artisti, architetti e sulla cultura materiale della casalinga – dalla casalinga degli anni settanta alla spettrale "nonna Speranza" dei salottini risorgimentali. Diversamente da Sherman, tuttavia, Gandini si manteneva dietro le quinte, per così dire; nel caso di *Vestire la nuda veritas* il suo corpo era presente, ma surrogato dal busto in gesso. Gandini rifiutava di incarnare, in prima persona, i cliché del "femminile", ed era maggiormente interessata a rilevare la rimozione della figura della donna come lavoratrice, tanto nell'arte quanto all'interno della famiglia o nel design di interni. Questo approccio distingueva il lavoro di Gandini anche dall'opera di Marcella Campagnano *L'invenzione del Femminile, RUOLI*, realizzata nel 1974 e pubblicata per la prima volta nel 1976.⁵¹ Al di là di una comune riflessione sulle identità femminili come costrutti sociali, *RUOLI*, diversamente da *I remember...* o da *Vestire la nuda veritas*, emergeva dalla pratica dell'autocoscienza del Collettivo di Via dei Cherubini a Milano, e attribuiva al travestimento e al performativo una funzione di primo piano che non ha paralleli nell'opera di Gandini.

Data la ricorrenza del lavoro femminile nei lavori di Gandini, sorge una domanda: di cosa viveva l'artista nei primi anni ottanta? Gandini si occupava delle relazioni pubbliche della FAP, un'importante impresa, con sede a

Moncalvo, che produceva oggetti in plastica e gomma, ed era verosimilmente interessata a ottenere importanti commesse e incarichi, nel privato come nel pubblico. Le ragioni di questo ruolo vanno cercate nei network che l'artista aveva saputo costruirsi a partire dalla fine degli anni settanta. Gandini non era solo un'artista, ma anche una carismatica e brillante comunicatrice capace di ingaggiare polemiche a mezzo stampa, di organizzare incontri, mostre (a Varese come a Vienna), di scrivere in un italiano raffinato e provocatorio. Amica di Bruno Munari, di Nanni Balestrini, di Rossana Bossaglia, di Tommaso Trini, la vicinanza al mondo del design, e poi la militanza nel femminismo extraparlamentare, l'avevano dotata di un notevole capitale culturale con il quale, sul finire degli anni settanta, si era avvicinata al Partito Socialista, un partito "giovane", dopo l'elezione di Bettino Craxi a Segretario (1976), che vantava solidi rapporti con l'industria culturale lombarda. La figlia di Gandini, Manuela, ad esempio, inizierà ben presto a lavorare con Gianni De Michelis (prima Ministro delle Partecipazioni Statali poi del Lavoro e infine agli Esteri), proprio occupandosi dei rapporti internazionali per l'arte contemporanea.⁵²

De Michelis è uno dei protagonisti di una serie di quadri, realizzati verso la metà degli anni ottanta, che Gandini dedicò ad alcuni uomini di potere – politico o culturale – che frequentavano casa sua e che considerava degli amici, come Francesco Forte (Ministro delle Finanze e poi per il Coordinamento delle Politiche Comunitarie), Gianni Sassi, Enrico Baj e il designer Angelo Cortesi.

Si potrebbe intravedere in questa serie una forma di narcisismo con la quale l'artista ostentava le proprie amicizie altolocate. Sarebbe una lettura riduttiva, poiché ciascuno di questi personaggi incarnava, per Gandini, soprattutto una forma di riscatto. Testimoniavano di come l'artista fosse riuscita, in meno di dieci anni e dopo un divorzio, a passare da una vita di casalinga e di "assistente non pagata" del marito designer, a un'esistenza indipendente, appagante, punteggiata d'incontri con figure di indubbio spessore culturale. Per altro, la serie di dipinti non manifestava un particolare compiacimento e tanto meno piaggeria; anzi, articolava una pungente critica a degli uomini che, per una volta, non detenevano la posizione di potere di chi osservava e determinava le forme del "femminile". Seduti sul divano, vestiti di tutto punto, ma non per questo meno fragili o addirittura risibili, erano loro a essere esposti; ed era una donna che raffigura il loro corpo in uno spazio domestico che le apparteneva. I ritratti che Gandini dedicò a De Michelis e Forte, in particolare, erano sintomatici del rapporto che l'artista intratteneva con l'establishment del PSI. Come è stato osservato, il partito investì molto sulla propria immagine pubblica tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta.⁵³ Dopo la *débâcle* elettorale del 1976, il PSI cercava infatti di costruire una nuova identità visiva, sempre più post-Marxista, di sé stesso attraverso un sofisticato "restyling" che coinvolse anche il simbolo del partito. Se Ettore Vitale venne incaricato di

curare, fenomeno pressoché inedito in Italia, l'“immagine coordinata” dei manifesti, Filippo Panseca si occupò invece di concepire le scenografie postmoderne che facevano da cornice alle convention del partito, le quali tendevano a diventare, sul modello dei partiti americani, eventi spettacolari di grande risonanza mediatica.⁵⁴ Benché ne fosse una simpatizzante, Gandini non si occupò dell'immagine del partito. I ritratti intimi e sottilmente parodistici di Forte e De Michelis costituivano, per certi versi, il contraltare dell'immaginario vincente e accattivante creato da Vitale e Panseca. Se Panseca cercava di inventare un linguaggio visivo postmoderno dell'*auctoritas*, in parte aggiornando una simbologia radicata nell'iconografia barocca dello Stato, Gandini indagava invece gli spazi dietro le quinte, rivelando i dettagli anatomici, i risvolti psicologici e, soprattutto, il ruolo della donna

Si prenda a titolo d'esempio il ritratto di Forte [fig. 8], realizzato con i pastelli a cera, un materiale che, alla luce del lavoro di Gandini, sembra rimandare alla cultura materiale della casa e, più esattamente, a quella della “mamma” che accudisce dei bambini intenti a disegnare. Il ministro ha gli occhi socchiusi, assennati, i capelli spettinati e la cravatta che penzola di lato. Forte è stravaccato, eppure impugna un bicchiere di superalcolico come fosse uno scettro. Il punto di vista sarebbe quello prediletto dal potere – dal basso verso l'alto – ma la scelta si rivela volutamente inopportuna, perché dà risalto alla coscia e alla natica del soggetto il cui volto viene relegato sullo sfondo. Più che all'iconografia della sovranità, il ritratto fa pensare alle prostitute stralunate e brille che siedono sui divani di Toulouse-Lautrec. Il nudo di donna appeso sopra la testa del Ministro – che, così giustapposto, induce a domandarsi quale sia il suo rapporto con Forte – è un autoritratto di Gandini, la quale, ancora una volta, è presente nell'opera, ma solo per procura. Il suo corpo, ma non il suo viso, appaiono anche nel ritratto di De Michelis [fig. 9], dove l'artista, in minigonna e con la spallina della sottoveste abbassata, evoca un'atmosfera sensuale.

Non diversamente da Forte, De Michelis è fatto oggetto di un'analisi che non lesina una certa ironia. Con le gambe divaricate e uno sguardo ammiccante (che ricorda il sorriso sornione di un satiro), il Ministro non nasconde i chili in eccesso, a cui fa eco la teoria dei pachidermi celesti sulla tappezzeria. Questa è assente nella fotografia utilizzata per realizzare l'opera, lasciando supporre che il sarcasmo dell'accostamento irriverente sia deliberato. Si sarebbe tentati di affermare che, se De Michelis è figura del potere, lo è solo nella misura in cui il suo corpo sembra tentare di occupare il più ampio spazio possibile sui cuscini. Sono due opere in cui si mischiano sentimenti ambivalenti – complicità e critica, intimità e repulsa – e dove la donna è presente principalmente come oggetto erotico di coloro che siedono ai vertici delle gerarchie. In entrambi i casi, si tratta di rappresentazioni del potere che si trovano agli antipodi da

quelle messe in scena da Panseca, ma anche dal ritratto provocatoriamente “augusteo” che, vent’anni più tardi, Jörg Immendorf dedicherà a Gerhard Schröder, un altro politico socialista che amava intrattenere relazioni amicali con gli artisti.⁵⁵

L’idea di fare sedere un “uomo di potere” su un divano diventerà quasi un *leitmotif* del lavoro di Gandini negli anni seguenti, e verrà riproposto anche con Pierre Restany e Achille Bonito Oliva [fig. 10] nel quadro del Gallery Night. Inaugurato nel 1989 in una zona abbastanza periferica di Milano, Viale Certosa, il Gallery Night rappresentò un originale esperimento culturale e artistico in una città che era ormai diventata il cuore pulsante dell’industria creativa italiana. Dopo la chiusura verso le dieci e mezza, un’anonima pizzeria veniva trasformata in uno spazio espositivo aperto anche fino alle tre di notte, al quale era associata, nello scantinato, una discoteca, che si trasformò ben presto in un luogo frequentato da molti esponenti della cultura milanese. Gandini svolgeva il ruolo di art director e si identificò a tal punto con questa operazione da ritenerla la propria opera d’arte: un ambiente nel quale persone, mostre, drink, eventi, erano la parte costitutiva, in scala 1:1, di una performance. La notorietà delle sue iniziative e il successo del Gallery Night spinsero l’artista, nel 1990, a presentarsi nelle liste [fig. 11] del Partito Socialista per sostenere la candidatura di Paolo Pillitteri a Sindaco di Milano. Pillitteri fu eletto e divenne così il penultimo sindaco della città prima dell’inchiesta Mani Pulite.

Riflusso, ritirata, rientro?

Si sono qui ripercorse alcune delle tappe principali nella traiettoria artistica e politica di Milli Gandini, un’artista scomparsa nel 2017, su cui non è stata ancora svolta una ricerca storica, benché il suo ruolo sia stato, in più di una circostanza, pionieristico. Dalla fondazione del Gruppo Immagine – uno dei primi di sole artiste in Italia – alla Biennale del 1978, dalle polemiche di “Donna-Arte-Società” fino all’apertura del Gallery Night, Gandini ha fatto esperienza in prima persona di alcune delle svolte e delle contraddizioni del movimento femminista, ma anche, più in generale, di quelle di un certo ceto intellettuale italiano attivo tra gli anni settanta e gli anni ottanta. Se in un primo momento Gandini aderì al femminismo marxista della Campagna per il Salario al Lavoro Domestico, di cui fu in Italia l’artista più rappresentativa, in seguito si avvicinò al PSI e, parallelamente, cercò di farsi strada all’interno dell’industria culturale, pur riconoscendone l’inveterato maschilismo. Un termine che viene spesso associato a questo tipo di percorsi politici ed esistenziali è quello di riflusso. Se con “riflusso” s’intende meramente una presa di distanza dalla militanza e segnatamente dal marxismo, il termine, nel caso di Gandini, non è fuorviante.

Tuttavia, se ci si riferisce con ciò a un'abiura, a una "ritirata" o a un'identificazione ironica con lo status quo, è importante sottolinearne l'inadeguatezza. Come abbiamo cercato di mostrare, non vi è, nel lavoro dell'artista, pacificazione e tanto meno un rassegnato "rientrare nei ranghi". Anche dopo il 1978, quando si consumò la rottura col movimento femminista, Gandini non cessò di rivendicare il bagaglio delle esperienze politiche maturate negli anni precedenti, giungendo a teorizzare – ed è un'ipotesi che meriterebbe di essere sondata – il ruolo fondamentale del femminismo nella definizione della temperie emotiva e della cultura visuale di ciò che è stato chiamato postmoderno. Il suo avvicinarsi al Partito Socialista fu graduale, e l'analisi dei ritratti di Forte e De Michelis che è stata qui proposta rivela uno sguardo circospetto e tutt'altro che allineato.

Il percorso di Gandini solleva, indirettamente, dei problemi storiografici rispetto al modo in cui è possibile interpretare faglie, transizioni e continuità di una stagione politica ormai lontana, eppure ancora poco studiata, come quella degli anni ottanta in Italia. Se il concetto giornalistico di riflusso si presta a numerosi malintesi, l'idea di un "rientro" nelle istituzioni, per riprendere l'espressione già citata di Zancan, sembra altrettanto inadatta, non foss'altro perché Gandini non vantava esperienze politiche pregresse e, come lei stessa affermava, fino alla fine degli anni settanta il suo lavoro principale era stato quella di "figlia, mamma e moglie" nonché di assistente del marito designer.⁵⁶ La complessità di una vicenda artistica e umana come quello di Gandini suggerisce la necessità di dotarsi di nuove griglie di lettura che permettano di non appiattare il decennio sul disimpegno, e di cogliere, invece, magari proprio nel sorriso sgargiante di un ministro della "Milano da bere", l'amarrezza dissimulata di una donna che ha tre lavori, la collera – tutta contemporanea – di una lavoratrice precaria nel mondo della cultura.

TAVOLE



1 Milli Gandini, *opera della serie Pentole inapribili*, 1975, alluminio e ferro.



2 Poster che annunciava la mostra *La mamma è uscita*.



3 Milli Gandini, fotografia esposta nel quadro della mostra *La mamma è uscita*, 1975. La donna nella foto è Mirella Tognola.



4 Il Gruppo immagine (da sinistra: Mariuccia Seol, Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Mariagrazia Sironi e Clemen Parrochetti) con Mauro Staccioli. L'opera di Gandini è sulla sinistra dell'immagine.



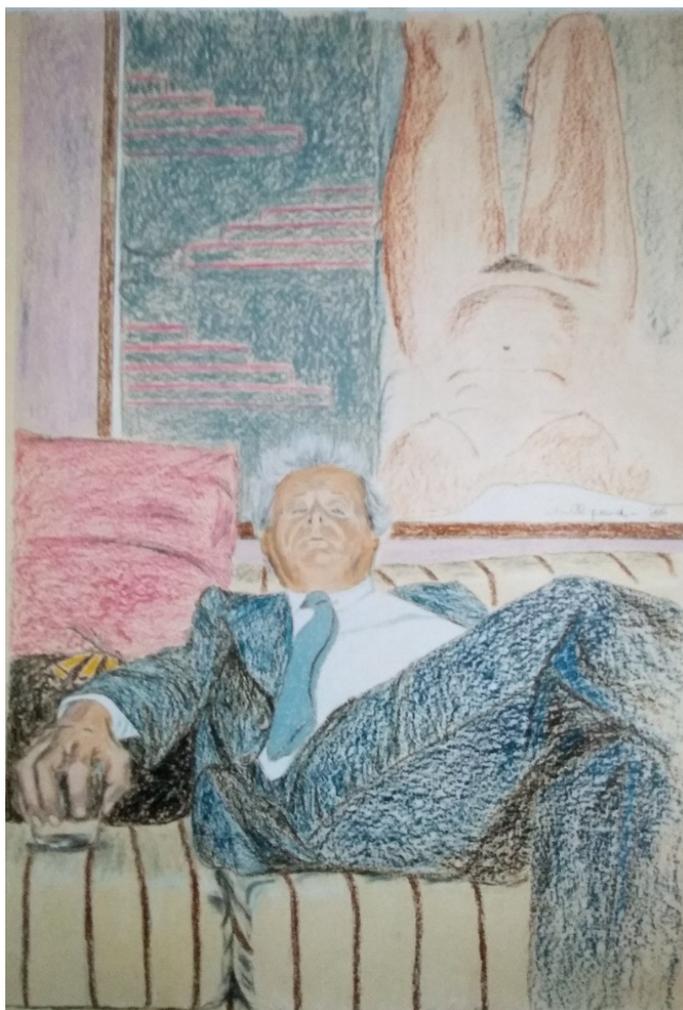
5 Milli Gandini, *I remember Renoir*, 1979, china su lucido 21 x 29 cm.



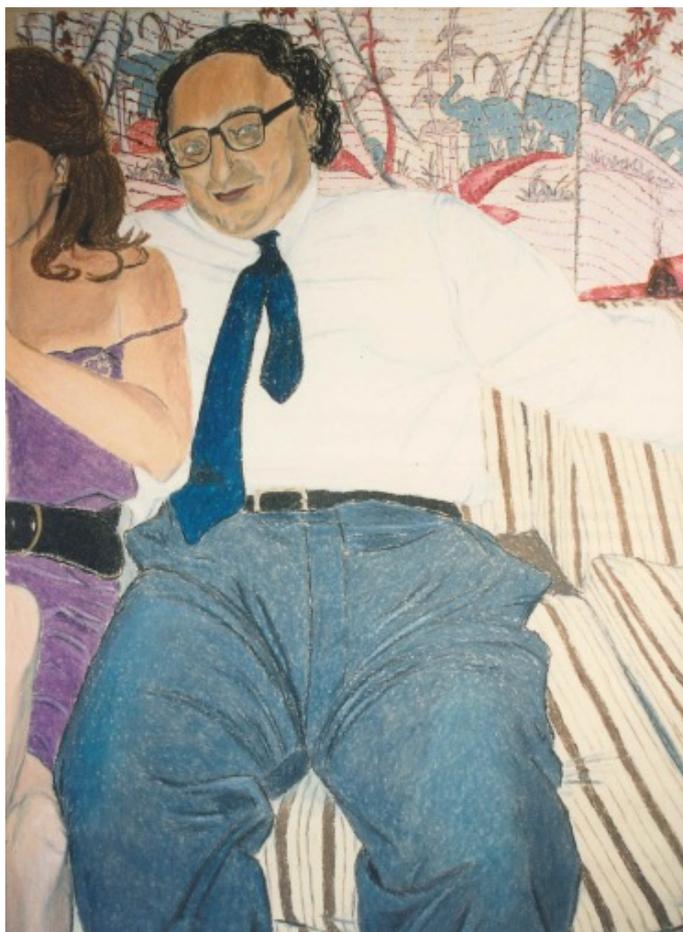
6 Milli Gandini, *"Rofossifi, Pofortofoghefesifi Mefendifinifi"*, 1982, tecnica mista, dimensioni sconosciute.



7 Milli Gandini, *Vestire la nuda veritas*, 1982, tecnica mista, 75 x 135 cm.



8 Mili Gandini, *Personaggi sul divano*. Francesco Forte, 1986, pastelli a cera su carta, dimensioni sconosciute.



9 Milli Gandini, *Personaggi sul divano*. Gianni De Michelis, 1986, pastelli a cera su carta, dimensioni sconosciute.



10 Milli Gandini al Gallery Night con Bonito Oliva e Restany, primi anni novanta.



11 Brochure che annuncia la candidatura di Milli Gandini nelle liste del PSI, 1990.

- ¹ Milli Gandini, “Care stelle...”, 18 febbraio 1979, manoscritto, Archivio Milli Gandini.
- ² Cfr. Cinzia Arruzza, “From Women’s Strikes to a New Class Movement: The Third Feminist Wave”, *Viewpoint Magazine*, 3 Dicembre 2018, <https://viewpointmag.com/2018/12/03/from-womens-strikes-to-a-new-class-movement-the-third-feminist-wave/> (accesso il 23 giugno 2022). Il dibattito relativo all’opportunità di parlare in termini di “terza” o “quarta” resta aperto. Per una prospettiva alternativa a quella di Arruzza, si veda: Nicola Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave. Turning Tides* (Cham: Palgrave Mcmillan, 2017).
- ³ Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser, *Femminismo per il 99%. Un manifesto* (Bari: Laterza, 2019); si veda anche Susan Watkins, “Which Feminisms?”, *New Left Review*, n. 109 (gennaio-febbraio 2018): 5-76.
- ⁴ Cfr. Louise Toupin, *Le salaire au travail ménager. Chronique d'une lutte féministe internationale (1972-1977)* (Montreal: Les Éditions du remue-ménage, 2014); Maria Mies, *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour* (Londra: Zed books, 2014).
- ⁵ Cfr. Quinn Slobodian, *Globalists. La fine dell'impero e la nascita del neoliberalismo* (Milano: Meltemi, 2021).
- ⁶ Silvia Federici e Leopoldina Fortunati, *Il grande Calibano: storia del corpo sociale ribelle nella prima fase del capitale* (Milano: Franco Angeli, 1984); Silvia Federici, *Caliban and the Witch: Women, The Body, and Primitive Accumulation* (New York: Autonomedia, 2004).
- ⁷ Mariarosa Dalla Costa, *Potere femminile e sovversivismo sociale, con il “posto della donna” di Selma James* (Venezia/Padova: Marsilio Editori, 1972); Leopoldina Fortunati, *L'arcano della riproduzione: casalinghe, prostitute, operai e capitale* (Venezia: Marsilio Editori, 1981).
- ⁸ *Il soggetto imprevisto. 1978 arte e femminismo in Italia*, a cura di Ilaria Bussoni, Marco Scotini e Raffaella Perna (Milano: FM Centro per l’arte contemporanea, 2019), cat. (Milano: Flash Art, 2019); Milli Gandini e Mariuccia Seol, *La mamma è uscita: una storia di arte e femminismo* (Roma: DeriveApprodi, 2021).
- ⁹ Per La Maddalena e il ruolo che vi svolgeva Dacia Maraini, si veda Marta Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta* (Roma: Biblink, 2013).
- ¹⁰ Dalla Costa, *Potere femminile*, 59.
- ¹¹ Per una genealogia del ricamo come arte “minore” e “femminile”, si veda Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (London: The Women’s Press Ltd, 1984).
- ¹² Anonimo (ma redatto da Gandini), “La mamma è uscita”, *Le operaie della casa. Rivista dell'autonomia femminista*, novembre 1975-febbraio 1976, 21.
- ¹³ Milli Gandini, conversazione con l’autore, 21 dicembre 2016.
- ¹⁴ Elda Danese, conversazione con l’autore, 18 ottobre 2016.
- ¹⁵ Per un’analisi del Gruppo Immagine e di alcune opere, Jacopo Galimberti, *Images of Class: Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962-1988)* (Londra/New York: Verso Books, 2022). Per il legame tra femminismo e tessuti, si veda Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art + Textile Politics* (Chicago: The University of Chicago Press, 2017).
- ¹⁶ Per la prima posizione si veda, ad esempio, Manfredo Tafuri, “Per una critica dell’ideologia architettonica”, *Contropiano*, gennaio/aprile 1969, in particolare pagina 78.
- ¹⁷ Gandini e Seol, *La mamma è uscita*, 43.
- ¹⁸ Per quest’opera si veda Galimberti, *Images of Class*, 280-281.
- ¹⁹ Per l’incontro di Paestum, si veda: Libreria delle donne di Milano, *Non credere di avere dei diritti: la generazione della libertà*

- femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne (Torino: Rosenberg & Sellier, 2016), 117-118.
- ²⁰ Grazia Lago, "Ci può essere una Leonarda", *Noi Donne*, luglio 1978, 20-21.
- ²¹ Kate Millett, *In volo. Amori e lotte: un'autobiografia* (Milano: Bompiani, 1977).
- ²² Lea Melandri, *L'infamia originaria: facciamola finita col cuore e la politica!* (Milano: L'erba voglio, 1977), 39-98.
- ²³ Gruppo Immagine, "Vogliamo-vo(g)liamo", riprodotto in Gandini e Secol, *La mamma è uscita*, 51. Il testo è stato pubblicato per la prima volta nel 2021.
- ²⁴ Ibid., 54.
- ²⁵ Si veda Carla Lonzi, Marta Lonzi e Anna Jaquinta, *La presenza dell'uomo nel femminismo* (Milano: Rivolta Femminile, 1978). Più in generale, sulle artiste che aderiscono al separatismo lonziano, si veda Giovanna Zapperi, "'We Communicate only with Women': Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism", *Palinsesti* 8, (2019): 1-18 e Maria Bremer, "Unexpected Artists. The Cooperativa Beato Angelico in the Context of 1970s Feminism", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 44, (2019/2020): 483-500. Benché il pensiero di Lonzi fosse in parte noto alle artiste del Gruppo Immagine, il nome di Lonzi non appare nei loro testi. Nel corso delle numerose conversazioni che ho avuto con Secol, l'artista mi ha ripetutamente confermato le proprie riserve dell'epoca, che riguardavano una diversa concezione del marxismo, il rifiuto del separatismo lonziano, ma anche una certa antipatia personale che Secol nutriva per quello che percepiva come lo "snobismo" delle "femministe milanesi".
- ²⁶ Gruppo Immagine, "Vogliamo-vo(g)liamo", 54.
- ²⁷ La rassegna stampa è conservata nell'archivio di Mariuccia Secol.
- ²⁸ Cfr. Milli Gandini, "Io sono un organizzatrice?", in Gandini e Secol, *La mamma è uscita*, 59-61. Originariamente pubblicato su *Effe* nell'aprile 1978.
- ²⁹ Secol, conversazione con l'autore, 20 aprile 2018; Gandini e Secol, conversazione con l'autore, 21 dicembre 2016.
- ³⁰ Cfr. Carlo Ripa di Meana e Gabriella Mecucci, *L'ordine di Mosca: fermate la Biennale del dissenso. Una storia mai raccontata* (Roma: Liberal edizioni, 2007).
- ³¹ Sono costretto a rimandare alla disamina che ho svolto in una mia monografia di imminente pubblicazione Jacopo Galimberti, *Images of Class. Operaismo Autonomia and the Visual Arts (1962-1988)* (Londra: Verso Books, 2022).
- ³² Il testo è stato pubblicato in un catalogo non paginato edito dalla Biennale di Venezia e dedicato alle due installazioni, quella del Gruppo Femminista "Immagine" Varese e quella del Gruppo Donne/Immagine/Creatività Napoli, presenti nei Magazzini del Sale alle Zattere dal 15 luglio al 15 agosto 1978. [Senza autore, *B78. Dalla natura all'arte* (Venezia: Edizioni della Biennale di Venezia, 1978)].
- ³³ Anna Rita Calabrò, Anna Maria Battisti, Laura Grasso et al., *Dal movimento femminista al femminismo diffuso: ricerca e documentazione nell'area lombarda* (Milano: Franco Angeli, 1985), 74.
- ³⁴ Marina Zancan, "Relazione introduttiva", in *Centri di ricerca e documentazione delle donne: esperienze di organizzazione e metodi di archiviazione: atti del seminario internazionale* (Milano, Centro di studi storici sul movimento di liberazione della donna in Italia, 26-27 novembre 1981), atti del convegno (Milano: Centro di studi storici sul movimento di liberazione della donna in Italia, 1981), 5.
- ³⁵ Ibid.
- ³⁶ Cfr. Silvia Federici, "Andare a Pechino. Come le Nazioni Unite hanno colonizzato il movimento femminista", in Ead., *Il punto zero della rivoluzione: lavoro domestico, riproduzione e lotta femminista* (Verona:

- Ombre corte, 2014), 120-129. Originariamente pubblicato nel 2000.
- ³⁷ Milli Gandini, “La diversità d’amore”, proposto il 20 novembre 1981 in occasione del dibattito “Versanti di una poetica femminile”, tenutosi presso il Circolo Culturale Bertolt Brecht di Milano, riprodotto in Gandini e Secol, *La mamma è uscita*, 105-107.
- ³⁸ Ibid.
- ³⁹ Ibid., 106-107.
- ⁴⁰ Cfr. Alessia Ricciardi, *After la Dolce Vita: a Cultural Prehistory of Berlusconi's Italy* (Stanford: Stanford University Press, 2012).
- ⁴¹ Cfr. Nancy Fraser, *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis* (Londra: Verso Books, 2020).
- ⁴² Gandini, “La diversità d’amore”, 106-107.
- ⁴³ Milli Gandini, in “Due mostre per una biblioteca”, *Prealpina*, articolo riprodotto in Gandini e Secol, *La mamma è uscita*, 113. Il testo è stato pubblicato per la prima volta nel 2021.
- ⁴⁴ Walter Benjamin, *I “passages” di Parigi*, Opere complete di Walter Benjamin 9 (Torino: Einaudi, 2000), 11-13.
- ⁴⁵ Cfr. Giovanna Franca Dalla Costa, *Un lavoro d'amore: la violenza fisica componente essenziale del “trattamento” maschile nei confronti delle donne* (Roma: Edizioni delle donne, 1978).
- ⁴⁶ Manuela Gandini, conversazione con l'autore, 25 maggio 2021.
- ⁴⁷ Gandini, in “Due mostre per una biblioteca”, 113.
- ⁴⁸ Megan Brandow-Faller, *The Female Secession Art and the Decorative at the Viennese Women's Academy* (University Park: Penn State University Press, 2020).
- ⁴⁹ Cfr. Francesco Amendolagine e Massimo Cacciari, *Oikos: da Loos a Wittgenstein* (Roma: Officina, 1975); Massimo Cacciari, *Krisis: saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein* (Milano: Feltrinelli, 1976).
- ⁵⁰ Milli Gandini, senza titolo, pubblicato nel catalogo della mostra *Attraversamento su Gustav Klimt: 10 artiste italiane*, tenutasi dal 28 ottobre al 26 novembre 1983 a Varese, presso i Musei Civici di Villa Mirabello, non paginato; testo parzialmente riprodotto in Gandini e Secol, *La mamma è uscita*, 116-117.
- ⁵¹ Per quest’opera si veda Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (Milano: Postmedia books, 2013), 65-69.
- ⁵² Manuela Gandini, conversazione con l'autore, 11 settembre 2019.
- ⁵³ La letteratura sul rapporto tra il PSI dell’era Craxi e le arti visive è abbastanza ampia, benché il fenomeno resti ancora in gran parte da indagare. Fondamentali restano i volumi: Stefano Rolando, *Una voce poco fa. Politica, comunicazione e media nella vicenda del Partito socialista italiano dal 1976 al 1994* (Venezia: Marsilio, 2009); *Almanacco socialista. Le immagini del Socialismo: comunicazione politica e propaganda del PSI dalle origini agli anni Ottanta*, a cura della direzione del PSI (Roma: Partito Socialista Italiano, 1984).
- ⁵⁴ Per Vitale e Panseca si veda: *L’immagine socialista: La grafica del PSI degli anni Ottanta progettata da Ettore Vitale. Dieci anni di manifesti socialisti*, a cura di Angelo Molaioli (Roma: Partito Socialista Italiano, 1989); Gabriele Maestri, “Ettore Vitale e il PSI. ‘Un segno per comunicare una storia’”, 17 febbraio 2020, <http://www.isimbolidelladiscordia.it/2020/02/ettore-vitale-e-il-psi-il-garofano-un.html> (accesso il 23 giugno 2022); Gabriele Maestri, “Filippo Panseca, ‘Il garofano del Psi, l'unico simbolo inconfondibile’”, 9 marzo 2020, <http://www.isimbolidelladiscordia.it/2020/03/filippo-panseca-il-garofano-del-psi.html> (accesso il 23 giugno 2022).

- ⁵⁵ Rispetto a quest'opera si veda la magistrale analisi di Horst Bredekamp, "Jörg Immendorfs Staatsportrait Gerhard Schröders", in *Strategien der Visualisierung: Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*, a cura di Herfried Münkler e Jens Hacke, (Francoforte/New York: Campus Verlag, 2009), 193-211.
- ⁵⁶ Si veda la quarta di copertina di *La mamma è uscita*.