

CRISTINA CASERO

“Dietro la facciata”.

Candiani, Cerati, Mattioli e Nuvoletti: fotografe impegnate in una indagine sulla quotidianità femminile nell'Italia degli anni settanta.

Nel marzo del 1975 la sezione culturale del SICO, curata da Lanfranco Colombo, presenta una mostra dal titolo *Contributo per una ricerca sulla donna. “Dietro la facciata”*.¹ L'esposizione, che raccoglie fotografie di Anna Candiani, Carla Cerati, Paola Mattioli e Giovanna Nuvoletti, nasce da una loro idea. Infatti quando Colombo – gallerista di punta per la fotografia milanese in quegli anni, con il quale le autrici già avevano avuto rapporti professionali – esprime la sua volontà di allestire in quella sede una mostra con i loro lavori, gli propongono di realizzare una rassegna che raccolga i frutti di una ricerca fatta sul campo, appositamente per quella occasione. Una ricerca che va riferita a una matrice femminista, anzitutto perché incentrata sulla “donna”, sulla condizione femminile a quell'epoca, e poi perché realizzata da un gruppo di donne che vogliono raccontare la loro versione della storia. E che si pone, tra l'altro, tra le prime occasioni espositive espressamente legate al femminismo o comunque alla necessità da parte delle autrici di misurarsi con i temi che esso pone al centro dell'attenzione, sentiti come essenziali da molte, anche da quante non militano apertamente o esplicitamente nei gruppi femministi. In Italia le prime mostre che si possono collegare a istanze di questo genere sono organizzate intorno nel 1974 e va ricordato che anche in queste primissime esperienze Candiani e Mattioli, due fotografe, sono tra le protagoniste: nel novembre del 1974, negli spazi della galleria Il Diaframma dello stesso Colombo, è in scena la mostra *Immagini del No*, nella quale le immagini delle autrici, prese a Milano nei mesi della campagna referendaria per l'abrogazione della legge sul divorzio² e allestite in maniera originale da Giovanni Anceschi, dedicano una particolare attenzione al ruolo delle donne nella società dell'epoca e soprattutto nel vivace dibattito civile intorno alle sorti della legge Fortuna-Baslini.

Nell'autunno dello stesso 1975, per altro, le quattro fotografe partecipano, nella sezione *La donna: condizione/protesta*, alla mostra *Magma*,³ ideata e realizzata da Romana Loda,⁴ personaggio chiave in questa congiuntura, che nell'introduzione del catalogo scrive:

MAGMA intende evidenziare l'attiva presenza femminile nelle zone più avanzate della ricerca artistica, riallacciandosi ad una analoga rassegna, COAZIONE A MOSTRARE, da me realizzata lo scorso anno [...]. A questo punto è necessario chiarire perché, nonostante le riserve di fondo, faccio solo una mostra di sole artiste, sia pure con criteri diversi da quelli correnti: semplicemente perché se il traguardo da raggiungere è quello di una effettiva parità di presenza, trovo che siamo ancora ben lontani da questa situazione ideale e occorre bilanciare, nei limiti del possibile, le innumerevoli rassegne pubbliche e private nelle quali le donne sono scarsamente presenti o del tutto assenti.⁵

Intorno al 1975, dunque, iniziano infatti ad essere allestite mostre esclusivamente dedicate ad artiste e fotografe all'insegna di una ormai improrogabile necessità di riscrivere la storia, di consentire alle donne di prendersi un loro spazio, dando seguito concreto alla riflessione che nel 1971 proponeva Linda Nochlin, dalle pagine di *ArtNews*,⁶ interrogandosi sull'assenza delle donne nel mondo dell'arte e della cultura occidentale. La risposta di Nochlin è una critica radicale al sistema:

la questione della uguaglianza delle donne – nell'arte come in ogni altro campo – non dipende dalla clemenza o dalla ipocrisia di singoli uomini, né dall'autostima o dall'avvilimento delle singole donne, bensì piuttosto dalla natura stessa delle strutture istituzionali e dalla visione della realtà che queste impongono agli esseri umani che ne fanno parte.⁷

Dunque, anche in questo senso, la mostra del SICOF è importante, ponendosi come una delle prime manifestazioni di un nuovo atteggiamento che avrà in Italia la sua simbolica consacrazione nel febbraio del 1980, quando inaugura *L'altra metà dell'avanguardia*, rassegna curata da Lea Vergine e allestita al Palazzo Reale di Milano.⁸

Purtroppo, al momento, nell'intento di ricostruire l'esposizione, non ho potuto reperire le fotografie di Anna Candiani per questo progetto e mi è quindi impossibile ricostruire con precisione la mostra così come si presentava al pubblico nel marzo del 1975. Ma attraverso ricerche d'archivio sono invece emerse le immagini che Cerati,⁹ Mattioli¹⁰ e Nuvoletti realizzano in quella occasione ed esse permettono comunque di comprendere come fosse costruita l'esposizione e quale contributo, personale, abbia dato ogni singola autrice nel definire il profilo della ricerca.

Tra il gennaio e il febbraio del 1975, le quattro fotografe si impegnano in una indagine che per ciascuna di loro si inserisce in una più ampia riflessione sulla condizione femminile nella Milano di quegli anni, condotta attraverso lo sguardo meccanico (ma certo non imparziale) della fotocamera. Quella che viene presentata al SICOF non è così da interpretare come una tradizionale

mostra di fotografie, bensì come l'occasione per condividere con il pubblico un progetto che incarna nel nostro paese una delle prime ricerche fondate su necessità, motivazioni ed intenzionalità che possiamo chiaramente collegare al pensiero del femminismo della differenza, che ormai da qualche anno si stava diffondendo in Italia.

Come nell'estate di quell'anno scrive Anne Marie Sauzeau Boetti, infatti, "il femminismo è ricerca intima della propria identità esiliata, prima ancora che rivendicazione di diritti civili".¹¹

Mattioli, solo qualche anno dopo, quasi a consuntivo teorico delle sue prime esperienze, tra cui quella che si va qui descrivendo, scrive:

nella prima metà degli anni settanta, [...] è stata tematizzata la ricerca fotografica sulla donna a partire dall'esigenza di conoscere e illustrare la condizione femminile. [...] La documentazione della vita quotidiana delle donne è stata in questi anni un terreno di indagine sul quale molte fotografe hanno lavorato: la casa, i bambini, le professioni femminili, la scuola, il lavoro, le istituzioni, l'ambiente sociale. Tutte esperienze che possono ancora essere collocate in un modo tradizionale di fare *reportage* – nel senso che lasciano inalterato il rapporto fotografo/fotografato – che sono servite però di avvio per la messa in discussione del modo di porsi dietro e davanti alla macchina fotografica. [...] Nel rapporto tra donne non può instaurarsi quel ruolo di oggettivazione che vuole l'immagine uguale alla realtà e l'operatore assente come soggetto. Viene così a rompersi quello schema per cui l'immagine è rubata da un occhio che si annulla e il ribaltamento della situazione imposta un campo privilegiato di indagine: l'autoanalisi del soggetto/oggetto della fotografia e lo studio dei meccanismi di rispecchiamento. [...] La somma di esperienze in questo settore mette in luce un aspetto fondamentale: la crisi dell'immagine femminile, così come viene proposta dalla comunicazione di massa, e il tentativo di riportare la tecnica, che storicamente è un dato culturale maschile, all'occhio della donna.¹²

Le nostre autrici, insieme, concepiscono un progetto di impostazione quasi scientifica: poiché un'analisi della condizione femminile deve necessariamente partire dalle basi, come scrive Mattioli, è dalla vita quotidiana delle donne che deve iniziare la riflessione. Dunque, individuano il luogo sociale in cui agire – le case di ringhiera, tipiche abitazioni milanesi, popolari, nelle quali secondo le autrici si possono sviluppare più facilmente dinamiche di scambio e socialità¹³ – e poi operano individualmente e autonomamente, documentando, ciascuna secondo i propri modi, le giornate di alcune donne nel loro ambiente domestico, familiare, in quello che ancora veniva considerato il loro regno: la casa.

Realizzano una serie di scatti cogliendo la condizione femminile nella semplicità della vita quotidiana, immortalata nel suo svolgersi pianamente: rifiutano di cristallizzare nelle loro immagini qualsiasi momento che appaia eccezionale per registrare, invece, la vita delle donne che scorre uguale ogni

giorno, apparentemente senza scosse, in linea con quanto sosteneva anche Mulas; come sottolinea la stessa Mattioli, infatti, il “rifiuto della istantaneità come specifico del mezzo fotografico è un altro nodo centrale della poetica di Mulas. [...] Mulas riesce a inserire nella fotografia la dimensione temporale, la durata. E per ogni foto, per ogni ritratto, è questa apertura temporale che caratterizza l'immagine”¹⁴– Mulas che in quel momento assume una posizione, anche sul piano teorico, condivisa da molti, o quantomeno da quanti sono impegnati a rinnovare la pratica fotografica nella direzione di un uso critico e consapevole del mezzo. E sebbene ciascuna declini, in questa occasione, l'idea di reportage in maniera del tutto personale, uscendo dalle regole, in tutti gli scatti risulta evidente che le autrici sono allineate ai nuovi modi che si stanno imponendo nella fotografia italiana, a partire dallo scorcio degli anni sessanta. In particolare, mostrano nel loro approccio di condividere il pensiero di Mulas, quando egli sostiene che “tutti gli attimi siano fuggitivi e in un certo senso uno valga l'altro”; spetta dunque “al fotografo il momento di individuare una sua realtà, alla macchina quello di registrarla nella sua totalità”.¹⁵

L'obiettivo delle fotografe si concentra sulla vita privata delle donne protagoniste di questo racconto e restituisce, per ognuna di loro, la vitalità che mettono in ogni gesto, anche nell'affrontare la stanchezza, la fatica o la noia che costellano la loro quotidianità.

Come proprio in quei mesi scrive Lea Vergine, infatti,

di nuovo c'è che le artiste (e le intellettuali in genere) hanno smesso di schivare i “problemi femminili”, accorgimento e atteggiamento finora necessari per poter conservare una posizione faticosamente raggiunta nel mondo degli uomini.¹⁶

Senza “trucco”, queste donne non sono tradotte in immagini emblematiche, ossia allineate ad uno schema astratto, come quello messo a punto dal sistema della comunicazione o dalla stessa retorica fotografica. Esse sono invece seguite nei loro atti più semplici e spontanei, [fig. 1] quando sono intente nel lavoro domestico [fig. 2], oppure immortalate in momenti più intimi, nei quali si lasciano ritrarre in atteggiamenti che solo la complicità di altre donne avrebbe potuto cogliere [fig. 3].

Carla Lonzi – le cui posizioni sin dall'aprirsi del decennio indubbiamente sono un punto di riferimento per il femminismo delle differenze, in Italia e non soltanto – non identificava nella fotografia il mezzo adeguato per un rifondato linguaggio artistico, specificatamente femminile, ossia fuori dalle logiche e dal pensiero maschile. Infatti suggeriva, seppur non in modo categorico, che per una donna gli

strumenti atti a manifestare il proprio percorso esistenziale e creativo, garantendone il tratto necessariamente autentico, potessero contemplare solo le arti immateriali del tempo e le loro estensioni: ovvero, la scrittura – diaristica *in primis* –, il teatro e il cinema: ovvero, ancora, tutte quelle forme espressive che potevano assicurare la verosimiglianza dello svolgersi temporale proprio del farsi dell'esperienza e una residuale, se non assente, compromissione con il sistema dell'arte in atto.¹⁷

Evidentemente è un processo *in fieri* la ricerca di quel nuovo linguaggio che si vuole immaginare, capace di individuare prima ancora che esprimere una specificità femminile e di darsi come alternativa sostanziale a quello che secoli di cultura avevano tramandato.

Una nuova lingua, in grado di parlare diversamente della donna, non può e non deve fondarsi su norme codificate ma su un inedito approccio alla realtà condotto da un inusuale punto di vista: è logico, quindi, come sia essenziale la possibilità di seguirlo dal suo nascere, nel suo manifestarsi, passo a passo. La tensione processuale insita nella registrazione dell'esperienza nel "proprio farsi" è certamente un aspetto di grande rilievo per la ricognizione di elementi tipici del femminile, sui quali si fonda la possibile ridefinizione della identità specifica della donna, primo atto necessario secondo il femminismo della differenza. Senza dubbio, però, altrettanto importanti sono le riflessioni sull'identità che si possono mettere in atto attraverso l'immagine, molto diffuse per altro nell'arte del tempo, non soltanto quando declinata al femminile. La fotografia risulta, invero, essere in quegli anni uno strumento prediletto dalle donne che si impegnano in una loro lettura della realtà, contrapponendo il loro sguardo a quello tradizionale, maschile e dunque necessariamente maschilista, in quanto frutto del patriarcato. Un mezzo utile a smascherare, per contrasto, quella

estraneità di una esperienza femminile il cui significato altri dicono, secondo la propria esperienza, al posto di colei che la vive e che perciò vi si trova impegnata come un animale nel vischio.¹⁸

Così, lo studio condotto da Candiani, Cerati, Mattioli e Nuvoletti va dritto al cuore della questione, senza i toni aspri della rivendicazione, ma con la lingua pacata della riflessione, seguendo il ritmo dettato dal desiderio di conoscere, di capire a fondo.

Le immagini delle nostre fotografe non sono quindi da intendere nei termini di una ipotetica scrittura al femminile, ma sono il risultato di uno sguardo antagonista, più fresco e originale, che nel costruire il racconto non si attiene troppo rigidamente a modelli di riferimento.

È questa la dimensione cui vanno riferite molte delle esperienze che coniugano in questi anni l'uso della fotografie con istanze di matrice

femminista. Infatti, fuor di retorica, le fotografe non restituiscono con i loro scatti una idea di donna, che sarebbe schematica e quindi anch'essa fuorviante, bensì dei ritratti reali, sebbene di certo non appiattiti sul registro cronachistico o privi di connotazioni soggettivamente espresse dalle autrici. Sono dei tentativi (ben riusciti) di narrare la donna con accenti inusuali, a dimostrazione del fatto che il ricorso alla fotografia permette alle donne di mettere a fuoco, anche metaforicamente, una nuova immagine anche di se stesse, un tassello utile a disegnare nuovi profili individuali. Infatti, come scrive Mattioli, questo mezzo consente di mettere in atto quel meccanismo del rispecchiamento che trasforma, in qualche misura, ogni ritratto in autoritratto, cioè in un momento di autocoscienza visiva. Nel riappropriarsi assertivamente della loro immagine attraverso la prassi fotografica, insomma, le donne ci dicono qualcosa sulle donne (più che sulla donna), e dunque su se stesse.

Per questo motivo, a livello tematico, le nostre autrici insistono su momenti di vita tipicamente femminili, interpretati con toni famigliari e disinvolti, non paludati: le protagoniste delle loro fotografie vengono colte mentre sono indaffarate come madri [fig. 4], come donne di casa [fig. 5], in atteggiamenti che tendono a negare il ruolo, per mettere invece in evidenza la naturalezza del gesto. In questo senso, l'immagine fotografica perde il suo carattere sintetico, per indugiare su momenti capaci di restituire la dinamicità dell'azione, la continuità del reale.

Testimoniano, d'altro canto, l'efficacia del medium fotografico in questo contesto, da un lato, le numerose ricerche artistiche che vi fanno ricorso,¹⁹ dall'altro, l'intensa partecipazione sin dalla prima ora di molte fotografe a queste interessanti esperienze, come dimostra l'esposizione milanese.

Grazie alla fotocamera, dunque, non soltanto le fotografe possono restituire una diversa immagine femminile, differente rispetto a quella diffusa dagli stereotipi derivati dello sguardo dell'uomo, che sulla donna proietta la sua idea di femminilità; ciò che più conta è il fatto che quando è una donna a scattare le fotografie, il soggetto ripreso non è semplicemente l'oggetto di un guardare, bensì di una immedesimazione, di una presa di coscienza del proprio essere che si può attuare, oltre la banalità del luogo comune, proprio attraverso il procedimento fotografico, seppur non solo grazie a quello.

Mi pare interessante qui ricordare una testimonianza di Cerati che, sebbene riferita ad una altra serie di lavori e pubblicata nel catalogo della mostra *Immagine di donne*, organizzata nel 1977 sempre da Colombo al SICOF,²⁰ credo possa restituire con chiarezza anche l'intenzionalità della ricerca svolta per *Dietro la facciata*:

Si obietterà che il mestiere resta tale indipendentemente dal sesso di chi lo svolge. È vero solo in parte, perché un costume che dura da sempre ha abituato

l'uomo a considerare il lavoro prioritario sugli affetti e a sentirsi davanti a esso libero e solo, mentre per la donna è stato il contrario. Tanto è naturale per l'uomo vivere separatamente la vita privata e quella pubblica, tanto è difficile per la donna staccarsi da ciò che per secoli è stata definita la sua natura, il suo destino. È un carico che porta con sé sempre, anche quando ha deciso di liberarsene, e che riflette nei suoi gesti, nel suo ritmo di vita: è una creatura dimezzata e sdoppiata; ed è in questo suo dimezzarsi e sdoppiarsi un'angoscia, che ho cercato di raccontare. Sarebbe forse bastato documentare le mie giornate, la mia vita; mi ha fermata il problema tecnico: una macchina sul cavalletto avrebbe dovuto ritrarre me in movimento. In questo modo non avrei dato che una visione parziale del mio lavoro, avrei annullato quella che ritengo la mia prerogativa, e cioè i miei continui, progressivi spostamenti rispetto al soggetto; non solo: io non sarei stata più un occhio, un cervello, una sensibilità dietro l'obiettivo, ma una soggetto davanti a esso. Non sarebbe più stato guardarmi allo specchio valutando l'immagine riflessa e ciò che era in grado di trasmettere, ma soltanto documentare passivamente una serie di azioni. Ho quindi preferito altre donne fotografe, cercando nei loro i miei stessi gesti e altri ancora, interpretando la fatica e la rabbia, la gioia e la soddisfazione.²¹

Il dispositivo fotografico funziona in questo modo. Si instaura una dinamica attiva sul piano dell'autocoscienza e da essa nascono immagini di spessore diverso, ben differenti da quelle proposte dalla comunicazione mediatica, a quel tempo già molto diffusa e sclerotizzata in falsi cliché, opachi e privi di sfumature, nei quali le donne non possono realmente riconoscersi.

Emblematico mi sembra, a questo proposito, il frequente ricorrere nelle fotografie di *Dietro la facciata* dell'immagine metaforica dello specchio. Nella già citata foto di Nuvoletti [fig. 3], che esplicitamente riflette in questo caso sul fondamentale tema del riconoscimento della propria immagine da parte della donna, e soprattutto nelle immagini realizzate da Mattioli, la cui fotografia si colloca sempre in una dimensione molto differente dal reportage. In alcuni degli scatti presi per questo progetto, [fig. 6; fig. 7] l'autrice gioca facendo scorrere lo sguardo in una tensione di immagini riflesse, che moltiplica le effigi delle protagoniste dei ritratti in una dinamica che visivamente annulla l'idea stessa di un punto di vista unico e prediletto, suggerendo con il suo stesso fare l'ipotesi di letture alternative. Un espediente questo, cui fa ricorso probabilmente con la medesima intenzionalità e certamente con gli stessi esiti, in alcune occasioni anche Nuvoletti [fig. 8].

Il rispecchiamento, d'altro canto, appare ancora più evidente nel gioco di sguardi che si instaura tra le donne ritratte e l'obiettivo, occhio meccanico della fotografa. In particolare, Nuvoletti e Mattioli si allontanano con decisione dall'immagine rubata, realizzando invece dei veri e propri ritratti, nei quali il dialogo tra il soggetto e la fotografa appare con evidenza e si caratterizza in taluni casi per le inflessioni affettuose, da cui traspaiono confidenza e complicità [fig. 9; fig. 10].

Mattioli, infatti, prima di fotografare i suoi soggetti, stabilisce con loro un contatto, parla, si racconta e si fa raccontare: conosce e frequenta le donne per poterle ritrarre veramente, facendo emergere la loro personalità. Tale atteggiamento spiega anche perché l'interesse di Mattioli non si limiti alle persone, ma si estenda ai luoghi, agli spazi, agli ambienti in cui le donne vivono e che quindi fanno parte della loro vita, la condizionano [fig. 11].

Invece, l'occhio di Cerati, ottima fotoreporter che all'epoca di questa ricerca ha già al suo attivo importanti lavori, anche in questo caso tende a bloccare gli istanti con una scrittura più trasparente, fissando la scena dall'esterno, [fig. 12] ma sapendo ben mettere in evidenza i momenti in cui senza clamori la figura della donna attiva nel suo contesto quotidiano si caratterizza maggiormente.

Non si tratta, dunque, di un lavoro di gruppo in senso stretto: secondo una modalità molto diffusa soprattutto in quel momento, all'interno di gruppi di donne, le autrici concordano il tema, il taglio dell'opera, ma poi ciascuna procede secondo i suoi modi e con il suo linguaggio. E tale atteggiamento risponde, di fatto, all'adesione a uno dei presupposti del femminismo che si andava diffondendo in quegli anni: nell'ottica di una primaria esigenza di rifondazione dell'identità femminile, centrata su elementi specifici e non sui modelli maschili necessariamente acquisiti dalle donne in un mondo plasmato da secoli sul punto di vista degli uomini, lo spazio lasciato alla singola individualità è basilare, perché è da ciascuna personalità che si deve ripartire, rifiutando ogni genere di categoria, di comportamento omologato e quindi automaticamente omologante che ostacolerebbero la faticosa individuazione di una propria identità, sessuale e di conseguenza psicologica, da parte delle donne. Ne nasce un affresco corale, una serie di immagini nelle quali la dimensione del gruppo non annulla affatto i modi di ciascuna autrice, ma al contrario esalta le singole sensibilità in un incontro fertile, poiché il confronto tra i singoli punti di vista restituisce tutte le sfumature di una analisi attenta e partecipata.

È importante sottolineare come i modi che caratterizzano l'operato di queste fotografe siano perfettamente in armonia con una nuova, più attuale concezione della fotografia stessa. Infatti, l'uso del medium così apertamente e volutamente interpretato come strumento di comprensione, riflessione, lettura critica della realtà e non spinto nella direzione della registrazione, della pura cronaca, ben si coniuga con le più aggiornate posizioni che si vanno imponendo, sulla scia della *concerned photography*, e che le nostre autrici dimostrano, anche in altre occasioni, di condividere pienamente. Sono anni in cui cambiano i profili del fotografo e del fotoreporter, che “da testimone esterno [...] si fa partecipe, ideologicamente, di quello che viene riprendendo”.²²

Italo Zannier spiega molto bene il nuovo modo di concepire la "posizione" del fotografo:

Credo sia un personaggio assurdo e comunque improbabile, quello del fotografo come *osservatore* distaccato della realtà. La sua collocazione topologica – la sua *presenza* nello spazio, al vertice di un cono ottico fluido e indeterminato – stabilisce un intimo amalgama con questa realtà, anche supponendo di considerare asetticamente (come se si trattasse di un robot meccanico, però a sua volta 'programmato') la situazione dinamica, che si svolge non dinanzi, ma che lo coinvolge nella medesima vicenda umana. Egli quindi, il fotografo, viene a determinare una nuova, imprevedibile realtà, per il fatto stesso d'esserne partecipe – non importa se come attore o spettatore – poiché questa condizione non lo pone passivamente dinanzi alla realtà – come accade d'altronde anche in teatro – ma in dialogo con essa, attivo e determinante nella evoluzione dell'happening.²³

Queste parole si adattano molto bene anche a descrivere la dimensione dialettica, partecipata - che in taluni casi arriva a essere persino performativa – nella quale si inquadra la fotografia quando utilizzata dalle donne per rappresentare se stesse. La realtà è qualcosa che non si può raccontare dall'esterno o per attimi significativi; è qualcosa che si deve seguire nel suo accadere con partecipazione e va inseguita dall'obiettivo per essere compresa più che mostrata. L'atteggiamento che viene descritto da Zannier si sovrappone perfettamente a quello delle autrici impegnate nella ricerca condotta per *Dietro la facciata*, nella quale esse sono effettivamente coinvolte "nella medesima vicenda umana" dei loro soggetti. Anzi, come si è detto, è proprio tale legame che dà senso all'operazione e permette di far scattare un meccanismo che funziona sul piano personale e, per conseguenza, anche collettivo. Ciò che ne deriva è un racconto articolato e complesso, che va oltre l'immediatezza tipica dell'immagine e si offre come una perfetta sintesi tra esigenze culturali e rinnovamento linguistico poiché il nuovo modo di concepire il racconto fotografico si sposa perfettamente con la tensione "femminista" a narrare la donna da un punto di vista inedito, che non può non nascere da un profondo coinvolgimento personale.

TAVOLE

1 Carla Cerati, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 40 x 30 cm. CSAC, Università di Parma.

2 Giovanna Nuvoletti, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 30 x 40 cm. CSAC, Università di Parma.

3 Giovanna Nuvoletti, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 30 x 40 cm. CSAC, Università di Parma.

4 Carla Cerati, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 30 x 40 cm. CSAC, Università di Parma.

5 Carla Cerati, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 30 x 40 cm. CSAC, Università di Parma.

6 Paola Mattioli, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 40 x 30 cm. Archivio Paola Mattioli, Milano.

7 Paola Mattioli, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 40 x 30 cm. Archivio Paola Mattioli, Milano.

8 Giovanna Nuvoletti, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 30 x 40 cm. CSAC, Università di Parma.

9 Giovanna Nuvoletti, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 40 x 30 cm. CSAC, Università di Parma.

10 Paola Mattioli, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 30 x 40 cm. Archivio Paola Mattioli, Milano.

11 Paola Mattioli, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 40 x 30 cm. Archivio Paola Mattioli, Milano.

12 Carla Cerati, *senza titolo*, 1975, stampa fotografica in bianco e nero, 30 x 40 cm. CSAC, Università di Parma.

- ¹ La mostra, intitolata *Contributo per una ricerca sulla donna. 'Dietro la facciata'*, si tenne presso la Sezione culturale, Padiglione 14, del Quartiere Fiera Milano, dal 15 – 23 marzo 1975
- ² Cristina Casero, “La mostra Immagini del NO di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto”, *Esposizioni, Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali*, Dossier 4, (2018): 443-53.
- ³ La mostra si tenne presso il Castello Olofredi ad Iseo dal 29 novembre – 18 dicembre 1975. In questa occasione, Giovanna Nuvoletti espone proprio la ricerca fatta per *Dietro la facciata*, come scritto in catalogo.
- ⁴ Per un approfondimento del ruolo di Romana Loda in questo momento si rimanda a Raffaella Perna, “Mostre al femminile: Romana Loda e l’arte delle donne nell’Italia degli anni Settanta”, *Ricerche di S/Confine*, VI, n. 1 (2015): 143-53. <https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/3265/1/PERNA-mostre.pdf>. Accesso il 13 luglio 2020.
- ⁵ Romana Loda, in *Magma* (Iseo: Castello Olofredi, 1975). Cat. (Iseo: Azienda autonoma Stazione di soggiorno di Iseo, 1975), p. n. n.
- ⁶ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists”, *ArtNews*, January 1971, 22 -71. Il saggio fu ripubblicato in *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, a cura di Viviana Gormick e Barbara K. Moran (New York: 1971) e tradotto in italiano in Linda Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?* (Roma: Castelvechi, 2014), 193-229.
- ⁷ Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, 38.
- ⁸ *L'altra metà dell'avanguardia 1910 – 1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, a cura di Lea Vergine (Milano: Palazzo Reale, 1980; Roma: Palazzo delle Esposizioni, 1980; Stoccolma: Kulturhuset, 1980). Cat. (Milano: Mazzotta, 1980). È di recente pubblicazione il volume di Angela Maderna *L'altra metà dell'avanguardia* (Milano: Postmedia Books, 2020), un approfondimento che ben mette in luce il senso e il significato di quella mostra.
- ⁹ Al CSAC – Centro Studi Archivio della Comunicazione della Università di Parma, all'interno del Fondo Carla Cerati, sono conservate alcune delle stampe che si possono riferire a questo progetto. Alcune fotografie sono esplicitamente inventariate come appartenenti alla serie “Condizione femminile. Case di ringhiera a Milano”, che poi è confluita nella più ampia serie “Milano Metamorfosi”; altre immagini sono, invece, riferite esclusivamente a “Milano Metamorfosi” ma le iscrizioni sul retro ne testimoniano la partecipazione alla mostra al SICOF. Per quanto riguarda Giovanna Nuvoletti, alcune tra le sue fotografie conservate al CSAC sono riconducibili al nostro progetto, sebbene non siano al momento inventariate come tali. È comunque convinzione di chi scrive che si tratti delle stampe realizzate per la mostra del 1975.
- ¹⁰ Le stampe dell'autrice realizzate per questo progetto sono conservate e catalogate nell'archivio di Paola Mattioli a Milano.
- ¹¹ Anne Marie Sauzeau Boetti, “L'altra creatività”, *Data*, estate 1975, 55.
- ¹² Paola Mattioli, “L'immagine fotografica”, in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive* (Milano: Gulliver, 1979), 175-76.
- ¹³ Questo particolare aspetto mi è stato segnalato in un recente dialogo proprio da Paola Mattioli.
- ¹⁴ Paola Mattioli, “ Ugo Mulas alla Pilotta”, *NAC*, luglio 1973, 22.
- ¹⁵ Ugo Mulas, *La fotografia* (Torino: Einaudi, 1973), 147.
- ¹⁶ Lea Vergine, “Le artiste d'assalto”, *Bolaffi Arte*, dicembre 1975, 54.

- ¹⁷ Vanessa Martini, “L'estrema critica di Carla Lonzi: 1968-1978”, in *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, a cura di Ilaria Bussoni e Raffaella Perna, (Roma: Derive&Approdi, 2014), 155.
- ¹⁸ Libreria delle Donne, *Non credere di avere dei diritti* (Torino: Rosenberg & Sellier, 1987), 27.
- ¹⁹ Non è questa la sede per dar conto della massiccia diffusione dell'uso della fotografia tra le donne artiste negli anni settanta (in un contesto, per altro, in cui la fotografia viene utilizzata molto da tutti gli artisti), ma per avere una idea di quanto questo medium fosse praticato in ambito femminista si rimanda a Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, (Milano: Postmedia Books, 2013).
- ²⁰ Si veda la mostra: *Immagini di donne, Sicof 77. Sezione culturale*, a cura di Lanfranco Colombo, presso la Fiera Milano, dal 19-27 marzo 1977. In questa occasione Marcella Campagnano presenta un lavoro divenuto poi molto famoso, *L'invenzione del femminile: RUOLI* 1974; con queste immagini l'anno precedente aveva realizzato il libro: Marcella Campagnano, *Donne/Immagine* (Milano: Mozzi, 1976). Protagoniste della mostra sono anche Mattioli, che riflette sul tema dell'identità attraverso la dialettica tra ritratto e autoritratto (*Faccia a faccia*) e Cerati che accentua l'aspetto autoriflessivo della ricerca con il lavoro *Professione fotografa*, in cui, sottolineando la componente autobiografica dell'esercizio fotografico, racconta “in che modo una donna vive la propria esperienza di fotografa” immortalando la stessa Mattioli.
- ²¹ Carla Cerati, “Immagine di donna: professione fotografa”, in *Sicof '77. Sezione culturale*, a cura di Lanfranco Colombo (Milano: Fiera, 1977). Cat. (Milano, 1977), 100.
- ²² Arturo Carlo Quintavalle, “Fotografia come cronaca civile”, in *Storia fotografica del lavoro in Italia 1900 – 1980*, a cura di Aris Accornero, Uliano Lucas e Giulio Sapelli (Bari: De Donato, 1981), 329.
- ²³ Italo Zannier, “L'ago dentro e l'immagine purificatrice”, *Il Diaframma. Fotografia Italiana*, dicembre 1973, 36.