

CATERINA IAQUINTA

Sovvertire il domestico.

Femminismo e mitologia del femminile nell'arte di Clemen Parrocchetti

Edges- or borders are more prone to fraying
as they are subject to more friction.¹

“The making of feminine”: fare e disfare la storia

Nel catalogo della recente mostra *Feminist Avant-Garde. Art of the 1970s*, Gabriele Schor, curatrice del volume, dedica la pubblicazione “to all the women artists whose oeuvres still await discovery”.²

La frase, oltre che come dedica, potrebbe suonare anche come un’indicazione di metodo su come affrontare la complessa compagine delle donne artiste dalla seconda metà del XX secolo.³

Se si osserva il processo di storicizzazione che in questi ultimi anni si è concentrato sul periodo degli anni sessanta e settanta, il rischio ancora presente è, infatti, quello di smarrire le tracce delle molte artiste che ne sono state, anche se per un breve momento, protagoniste.

La causa di ciò è ascrivibile a due fattori principali. Da una parte la difficoltà di rintracciare i termini di quelle energie creative tipiche degli anni settanta nelle norme radicate in un sistema di riscrittura storica lineare e articolate dentro categorie storiografiche accreditate, dall'altra il fatto che “la narrazione dell’arte otto e novecentesca sempre più si è rivelata storia di oggetti, invece che storia di soggetti, di identità e di rappresentazioni”.⁴

Rientra nell’ordine di questa discontinuità anche il percorso di Clemen Parrocchetti (1923-2016), nata e vissuta a Milano, dove ha lavorato in modo costante dall’iscrizione all’Accademia di Belle Arti di Brera fino all’anno della sua morte.

Attraverso più di mezzo secolo l’attività di quest’artista si è evoluta secondo un personale progetto sia nell’uso di pratiche e linguaggi che di contenuti, lasciando emergere un corpus di opere che almeno dalla fine degli anni sessanta alla fine degli anni ottanta ha riguardato principalmente la figura femminile e l’immagine della donna.

Ma il caso di Clemen Parrocchetti non è di certo l’unico ad essere segnato da questa dislocazione storica.

Negli ultimi decenni, infatti, il fenomeno di riscoperta di quelli che si possono definire come “archivi ribelli”⁵ ha messo in evidenza la presenza di molte

artiste attive negli anni settanta, in larga parte legate o vicine ai movimenti femministi, propense o indotte ad operare anche o soprattutto fuori dai confini dell'arte ufficiale.

Le artiste, da questa posizione più laterale, mostrando una capacità creativa non sempre riconducibile a schemi e modelli già configurati, cercarono in diverse occasioni di dimostrare come il raggiungimento di una parità o una visibilità delle donne dentro il sistema dell'arte non potesse essere svincolato da un ripensamento del ruolo della donna nella società.

La stessa "creatività femminile",⁶ fino a quel momento modellata genericamente sulle caratteristiche di un soggetto neutro-maschile, svelava una capacità straordinaria, quella di riassumere e rilanciare al tempo stesso questi nuovi orientamenti sia sul piano sociale che su quello artistico.

Il focus su Clemen Parrocchetti che questo contributo vuole presentare si iscrive in questo dibattito per una duplice ragione: la ricerca di iconografie e simboli di provenienza e cultura femminista, da una parte, e l'impiego specifico del medium, il tessile, dall'altro.

Un tema, quest'ultimo, sul quale dall'inizio degli anni ottanta si è interrogata la critica femminista inglese come una delle questioni su cui riflettere per avviare nuovi processi di storicizzazione, legati alla presenza e al contributo delle donne nell'arte, anche in funzione del superamento del ben noto binarismo *art and craft*.

In uno dei primi testi fondativi sul tentativo di decostruire e ristudiare la storia dell'arte, *Old Mistress: Women, Art and Ideology*,⁷ Rosizka Parker e Griselda Pollock cercarono, infatti, di analizzare la definizione dello stereotipo femminile nella scrittura della storia dell'arte ricorrendo a psicoanalisi, semiotica e marxismo. In seguito, Rosizka Parker pubblicò uno dei testi pionieristici dedicato alla storia dell'*embroidery*⁸ dall'epoca vittoriana fino ai movimenti di liberazione della donna americani, europei e russi degli anni settanta, al fine di riconsiderare l'organizzazione del fare artistico femminile in una prospettiva più ampia e al di fuori dei linguaggi di potere.

A questo proposito Parker sosteneva che l'esclusione della donna e del femminile dalla storia dell'arte risaliva a una questione di classe sociale: "Painting was produced predominantly, though not only, by men, in the public sphere for money".⁹ Ma accanto a questo fare maschile, dice Parker: "The professional branch of embroidery, unlike that of painting, was, from the end of the seventeenth century to the end of the nineteenth, largely in the hands of working class women, or disadvantaged class women".¹⁰ Vale a dire: la pittura è stata praticata principalmente, anche se non esclusivamente, dagli uomini nella sfera pubblica con una ricaduta economica, mentre il ricamo è rimasto una prerogativa della sfera domestica per definizione, praticato dalle donne con, aggiunge Parker, "pazienza", "perseveranza" e "amore".

Nella visione di Parker sembra proprio che su questa linea di confine tra *art and craft* si sia costruita, fin dall'epoca moderna, la sistematica espulsione delle donne dal sistema dell'arte e la conseguente alienazione delle cosiddette "arti femminili" dalle "fine arts" e da tutto ciò, quindi, che non rientrava sotto la definizione di pittura e scultura.

Il lavoro del ricamo, però, ha assunto, non solo nelle arti applicate, un ruolo ben distinto e riconosciuto, tanto che una riconsiderazione del rapporto tra arte e tessilità nell'attività artistica femminile risulta oggi un tema di rilievo in quanto, essendo stato intaccato in minima parte dalla tradizione artistica maschile, esso è stato ed è in grado di riscattare almeno in parte il fare artistico femminile.

Inoltre, se consideriamo che la produzione tessile trovò la sua primaria collocazione agli esordi della Rivoluzione industriale della seconda metà del XIX secolo, potremmo anche dedurre che i lavori femminili connessi alla tessilità furono al centro di un altro nodo sociale e culturale: la coincidenza tra la nascita della figura dell'operaio e l'istituzione del modello familiare moderno. In questo modello capitalista-patriarcale della società la donna era inclusa, quando non impiegata anche fuori, come casalinga, preposta a tutte le mansioni domestiche tra cui rientrava, forse prima tra tutte, la cura di tutta la dotazione tessile della casa, dalla pulizia al rammendo.¹¹

Le indagini che si avviano da queste premesse rendono dunque possibile associare il lavoro di riscoperta di artiste così come il recupero di alcuni dei loro linguaggi più innovativi a modelli che non sono quelli storico-artistici normativi sviluppati su percorsi di accumulazione, riempimento o comparazione, bensì a quelli orientati verso categorie nuove di scavo, sostituzione, sovvertimento dentro la costituzione stessa di tali modelli, al fine di generare nuove forme consapevoli di una storia.

L'arte come necessità

Il percorso artistico di Clemen Parrocchetti (nata Clementina Parrocchetti Piantanida) ha inizio nel 1956, quando si diploma presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano.¹²

La scelta di frequentare l'Accademia, che lei stessa preannuncia nelle pagine dei suoi diari, è descritta soprattutto come una necessità interiore, quasi un gesto di sfida nei confronti della condizione che la sua estrazione sociale le imponeva.¹³

Fin da subito la sua pittura rispecchia il mondo in cui vive ogni giorno (lavoratori, contadini, animali, mercati popolari, paesaggi della pianura)¹⁴ e che rappresenta guardando all'esperienza del gruppo attivo intorno alla rivista *Corrente* alla fine degli anni trenta e a Ernesto Treccani quello che fu il loro

capofila.

Anche la sua attività espositiva si avvia subito dopo il diploma presso l'Accademia di Brera. Nel 1958 espone nella collettiva *Come i giovani vedono Milano* presso l'associazione Famiglia Artistica Milanese con Ferdinando Moneta, Luigi Guerricchio, Pietro Bisio, Enrico Gaudino, Ernesto Ornati, Marisa Tosi, Pietro Leddi, Vittore Frattini, alcuni dei quali erano stati suoi compagni di studio presso l'Accademia di Brera.

Subito dopo la prima personale presso la galleria delle Ore di Milano nel 1958, presentata da Mario Monteverdi, è coinvolta nella grande collettiva femminile *Le donne e l'arte 1959-1960* presso la galleria Brera di Milano.¹⁵ La mostra raccoglieva tra le molte figure storiche, come Sonia Delaunay o Leonor Fini, anche artiste più giovani attive sul piano della ricerca e della sperimentazione contemporanea: erano presenti, tra le altre, Carla Accardi, Dadamaino ma anche Valentina Berardinone e Milvia Maglione.

Dai primi anni sessanta si registra una svolta nel percorso dell'artista, dovuta principalmente al trasferimento dalla campagna lombarda a Milano. Qui, stabilitasi in una grande casa-studio situata all'ultimo piano di un edificio in Via Larga, che non abbandonerà più, si inserì nel vivo dell'ambiente artistico della città, frequentando gallerie come quella del Naviglio e partecipando a momenti di scambio e dibattito con artisti e critici come Giorgio Kaiserlian, artefice di alcune nuove intuizioni sulla sua pittura.¹⁶

È infatti con l'inizio delle rivolte operaie, delle manifestazioni di piazza insieme ad un primo riverbero delle immagini di consumo della cultura di massa, dell'esplosione della musica jazz che nuove forme e temi si insinuarono nella sua pittura. Scrive l'artista a questo proposito che la serie di dipinti realizzati in quel periodo avevano come fonte d'ispirazione:

cortei, primo maggio, guerrieri, uomini e camionette [...] un'umanità oltraggiata e ribollente in una lotta eterna più antica del mondo ma anche [...] un'allusione di figure [...]. La tavolozza si schiarisce e le figure si fanno più leggere [...]. È in questo senso che la mia passione pittorica vuol muoversi in una posizione morale al cui centro stia l'uomo ribelle ad ogni sopruso e a cui quindi resta probabilmente l'alternativa della speranza.¹⁷

Questi nuovi lavori "milanesi" furono esposti subito in una seconda mostra tenutasi presso la galleria Ciliberti di Milano nel 1963.

Il lungo periodo di pausa che la separa dalla successiva personale,¹⁸ circa sei anni, è risolutivo non solo dal punto di vista dello stile pittorico, ma anche per le nuove immagini che popoleranno da quel momento la sua opera.

La serie di dipinti eseguiti tra il 1968 e il 1969, seppure frutto di un percorso pittorico elaborato dall'artista nel corso di un decennio, sembra, infatti, provenire da una forza immaginativa che raggiunge soluzioni totalmente

nuove.

Le tele, dalla precedente materia cupa o bicolore e dalla figurazione imprecisa, si arricchiscono di grotteschi e caleidoscopici “carnevali della carne”, costituiti da immagini di corpi e volti disarticolati color rosa carne che, deformandosi, sembrano entrare uno nell’altro, letteralmente “divorandosi”. *Divorazioni* è, infatti, il titolo della serie che conta circa una quarantina di dipinti, tra i quali figurano *A proposito di un certo pranzo con croci, gioielli e fiori* [fig. 1], *Tagliatrice di teste*, *C’è un riparo?* e *A proposito dell’amore*, tutti eseguiti nel 1969.

La brillantezza dei colori, gli intrecci delle forme e degli ornamenti dallo stile pop, alcuni dei quali ricordano stilizzazioni di genitali femminili, maschera la ferocia delle immagini e conferisce ai dipinti una festosità perturbante, atmosfera che mai più abbandonerà la sua pittura.

Gino Traversi, che presenta questi lavori per la mostra alla galleria Pater, li indica quasi come un attacco frontale: “l’artista procede per analogie e soprattutto per simboli, in un campo dominato dal malessere morale [...] un’umanità che si veste, si sveste, si riveste come in una continua mascheratura”.¹⁹

Dal 1970 la decadenza del corpo, che si trasforma e si divora in mezzo ai simboli della cultura di massa, si rarefa a tal punto da lasciare il posto a una pittura totalmente astratta che diventa sempre più plastica.

Dalla prima serie delle *Divorazioni*, nelle diverse mostre personali e collettive che si susseguono dal 1970 al 1973, Parrocchetti si spinge verso una dimensione astratta elaborata con colori chiari e accesi. Mario De Micheli intravede in questo nuovo atteggiamento il superamento di un “diaframma” oltre il quale si nasconde una “fantasia accesa e sbrigliata che le ha spalancato le porte di una sconosciuta libertà, permettendole di muoversi in ogni direzione, quasi esaltandosi di questa improvvisa scoperta”.²⁰ Si tratta di due nuove serie di dipinti che l’artista chiama *Trofei solari* e *Teste scudo*, realizzati tra il 1970 e il 1973, che l’artista stessa descrive in questi termini:

I trofei solari, le cornici per il sole, le ali in lotta con la macchina, le macchine contro i giardini fioriti, sono necessità, che urgono e si rincorrono a liberazione della fantasia, in opposizione a quanto di più tragico ci circonda e ci opprime. Solo il sole, realtà interna e viva, che in alcun modo potrà venirmi strappata [...]. Voglio solo dialogare con chi non cerchi di strapparmi le ali, lanciandomi addosso macchine tortuose, o impedendomi l’ingresso ai giardini fioriti.²¹

Questa ricorrente e reclamata aspirazione alla “solarità” e alla “ricerca del sole”, chiarisce Parrocchetti presentando tre opere di queste serie alla *Rassegna San Fedele 2*, non deve essere intesa come

intimistica e rinunciataria evasione da uno spazio reale, ma come volontà che

questo legittimo spazio non ci venga subdolamente sottratto dalle leggi del consumo che giornalmente ci martellano con ritmo sempre più inesorabile. [...] Avrei desiderato che i miei soli incisi, o in rilievo su pannelli mobili, posti nell'atrio di una fabbrica, di una scuola, di un circolo o di una sezione di quartiere, comunque di quotidiano transito della massa, diventassero cornici per avvisi durante la settimana lavorativa o per programmi al tempo libero durante la vacanza.²²

In questa fase i *Trofei solari* e le *Teste scudo* diventano i simboli della sua ricerca e della sua poetica: il “sole” è il “simbolo di calore vitale di libertà contro la fredda brutalità, che giorno per giorno ci affronta e condiziona” [...] mentre le *Teste scudo*, “infilzate e aperte o ermeticamente chiuse da una cerniera lampo, circondate da aculei non di offesa, ma solo di difesa alla violenza esterna”,²³ rappresentano la capacità di proteggere il proprio mondo interiore dall'aggressività di quello esterno.

Marisa Vescovo, nel recensire per un giornale locale una personale nel 1972,²⁴ scrive che nella felicità dei colori smaglianti, tra stati di liberazione della coscienza, in quelli che definisce come “quadri-manifesto”, “si nascondono eventi minacciosi: i nuovi ‘stregoni’ sanno che devono mascherare con questi sortilegi i segni della distruzione dell'uomo moderno”.²⁵

Nelle ultime serie pittoriche e fino al 1973 Parrocchetti sperimenta, insieme all'uso di colori sempre più plastici e brillanti, e sfumature di colori dagli effetti metallici, l'aggiunta di leggeri agglomerati di diversi tipi di carte. Una pratica, questa, che dal 1972 prepara alla realizzazione della prima serie di “quadri-oggetto” in alluminio che definisce “trappole” o “gabbie” in cui l'intervento pittorico astratto scompare definitivamente.

Su una lastra di alluminio sono assemblate leggerissime composizioni di carte e altri materiali richiusi poi in una struttura realizzata con fil di ferro, una vera e propria gabbia, in taluni casi anche doppia, delimitata sui cinque lati. In una di queste, particolarmente esemplificativa del significato di questi lavori, compare, infatti, una sorta di piccolo aquilone realizzato con collage di carte diverse con interventi filiformi a china e, posizionata ad una delle estremità, quella che appare come la tipica coda di questi oggetti [fig. 2]. Un volo impedito, la percezione ancora solo accennata di una progressiva perdita di libertà.

Giunta a questa data, Parrocchetti ha individuato da quale prospettiva osservare la condizione esistenziale che ormai intende non essere più quella di un soggetto “neutro”, ma la sua: prima di tutto quella di un soggetto femminile.

All'inizio degli anni sessanta quando, ormai trentenne, ritornava col pensiero alla sua giovinezza, trascorsa a lottare per scegliere liberamente il proprio futuro, scriveva di se stessa:

La sua famiglia piena di falsi preconcetti di privilegi antichi l'aveva ottenebrata e bloccata senza darle una spinta e una coscienza di essere un individuo. Ma perché? Perché non si era ribellata pur amando sempre i suoi? Sei una "donna" questo il ritornello della sua giovinezza [...]. La risposta alle sue sgroppate: sei una "femminista" sei una "suffragetta". Basta! Era una stupida a lasciarsi abbattere, in fondo che male c'era ad essere una femminista e a difendere i propri diritti?²⁶

Sovvertire il domestico: scrivere un manifesto e fabbricare oggetti

L'ingresso negli anni settanta per Parrocchetti è denso di molti stimoli e spinte verso uno scenario ancora inesplorato ma sufficientemente attraente. L'universo della condizione femminile nella pratica artistica si presentava forse ancora troppo insondato e nascosto, mentre i movimenti per la liberazione della donna, che stavano emergendo sempre di più con forza e determinazione, avevano sviluppato in lei un'attenzione e un interesse che non si sarebbero mai più affievoliti.

Ormai cinquantenne e già madre di cinque figli, decide di abbracciare il femminismo partecipando fin da subito e attivamente al dibattito per l'aborto e il divorzio.

Osserva i temi affrontati dal movimento femminista studiandoli da un punto di vista socio-politico, con particolare riguardo, ad esempio, alle posizioni del Partito Comunista sulla questione femminile o del doppio ruolo della donna nella condizione di lavoratrice e casalinga, scoprendo via via, in questa che è anche una personale identificazione, percorsi di autoanalisi.

Ma come per ogni donna artista attiva negli anni settanta, Parrocchetti, giunta ad una piena maturazione del suo lavoro artistico e dotata ormai di una consapevolezza politica, si misura con il mondo dell'arte nel momento in cui la partita si gioca ormai a carte scoperte tra linguaggi di potere e quelli della lingua e della scrittura femminile.

Si assiste, infatti, in quel periodo, nell'attività di molte artiste, anche sul piano internazionale, ad un mutamento radicale degli schemi relativi alla rappresentazione del femminile con l'introduzione di nuovi mezzi e tecniche visive attraverso cui l'immagine della donna e del suo corpo è sottoposta ad un totale capovolgimento. La fotografia e il video come forma di registrazione diretta rimettono al centro il corpo della donna mostrandolo senza filtri ed eccezioni nel modo più autentico e soggettivo. La parola viene riabilitata insieme all'immagine, contro la neutralità e al di là della struttura simbolica del linguaggio, per favorire un'espressione "deculturalizzata" in funzione di un soggetto non ancora classificato.²⁷

In questa cornice molte artiste italiane scelsero di sottrarsi alla reiterazione dell'immagine del corpo femminile, sia per privilegiare la prima vera forma di

performatività, cioè il linguaggio, con il gesto della scrittura,²⁸ che per affrontare la fisicità femminile a partire dagli spazi che la donna abita quotidianamente nel ruolo di “custode del focolare”. In quest’ultima prospettiva si iscrive la ricerca di Parrocchetti a partire dagli anni settanta. È lei stessa a dichiararlo nel 1973, quando, mentre conclude la serie delle *Trappole*, ricama in stampatello con doppio filo rosso su una lastra d’alluminio un breve manifesto intitolato *Promemoria per un oggetto di cultura femminile* [fig. 3], che recita:

Promemoria per un oggetto di cultura femminile composto di rocchetti e tessuti vari liberamente ricamati con fili e nastri, cucito su lastra incapsulata in latoplex trasparente. Denuncia della condizione della donna tutt’ora sotto-proletariato. Discorso di cultura femminista che richiami l’attenzione sul problema di rivendicazione sociale razziale-discriminatorio: ‘Donna cuci e taci’, ‘donna punta-spilli’, ‘donna materasso per le botte’ in definitiva donna oggetto.²⁹

Ma in cosa consiste quest’“oggetto di cultura femminile”?

Le “gabbie-trappole”, realizzate solo qualche tempo prima, diventano teche in plexiglass, capsule trasparenti e ai delicati frammenti di carta si sostituiscono accurate composizioni realizzate con materiali ricavati dal lavoro femminile quotidiano, quello del rammendo e del cucito. Rocchetti, spolette, navette, fili, spilli, spilloni, ditali, passamaneria, fettucce, scampoli di stoffa e tessuto, collant colorati, gommapiuma, puntaspilli cui si aggiungono oggetti reperiti in casa come siringhe, piccole croci latine in metallo, utensili da cucina per casa di bambole, giocattoli.

Questi materiali sono così elaborati: navette e spolette sono decorate con piccoli occhi femminili e scrutatori, la gommapiuma è strizzata dentro scampoli di stoffa colorata o collant di color rosso o rosa carne, cuciti dall’artista per prendere forma di labbra o vagine carnose, il tutto fissato su lastre di alluminio e ingabbiato dentro le teche.³⁰

Attraverso questi materiali tessili e oggetti di merceria Parrocchetti racconta un corpo frammentato le cui funzioni sono bloccate: le vagine come le bocche, infatti, sono chiuse, punzecchiate, trafitte da spilli e spilloni e legate a rocchetti e spolette, a testimoniare i piccoli e grandi sacrifici e le torture che la donna subisce nel suo quotidiano. Ogni elemento della composizione ha un significato ben preciso nell’iconografia dell’artista: la navetta il femminile, la spoletta il maschile, la croce rossa e la siringa il lavoro di cura, la croce latina l’oppressiva educazione cattolica.

La prima serie di *Oggetti di cultura femminile* è esposta in una personale presso la galleria Il Mercante di Milano, nel gennaio del 1976,³¹ con presentazione di Anty Pansera. Nel catalogo della mostra, in un breve ma denso testo, è l’artista a definire i suoi “oggetti”:

Il gruppo di lavori che in questi ultimi due anni ho portato a termine e presento ora alla Galleria del Mercante, potrebbe intitolarsi ‘ambiguità della rivoluzione proletaria’. Sono infatti convinta che non sia possibile una completa rivoluzione sociale, se prima le donne non abbiano raggiunto una vera coscienza del proprio ruolo. [...] Tabula rasa, quindi, e ricominciare da capo! Non è giusto insistere a tenere mezzo cielo al sole e l'altra metà in piena notte, con ben poche stelle! Pensando a questo secondo mezzo cielo, così derelitto, ingannato e sfruttato, ho iniziato questa serie di lavori, una ventina, per ora. Li chiamo oggetti di cultura femminile, sono costruiti con materiali poveri e soffici, con stoffe talora colorate vivacemente, unite a nastri, a fili spesso lasciati volutamente sollevati per esprimere il fermento, la ribellione, qualcosa, che vuole uscire ed espandere, pur essendo ancora prigioniero.³²

Le parole “mezzo cielo” ritornano anche nel titolo di una delle opere in mostra, *Mezzo cielo*,³³ appunto, realizzata nel 1974 [fig. 4].

Come la maggior parte degli “oggetti” realizzati dall’artista in quel periodo, l’opera sul retro riporta un’etichetta con l’iscrizione del manifesto *Promemoria per un oggetto di cultura femminile*, mentre sul fronte la lastra d’alluminio è interamente occupata da due semicerchi, separati da cinque cuciture verticali, che richiamano la forma-simbolo della vagina così come tipicamente elaborata dall’artista. Una delle due forme è imbottita, rivestita di stoffa rosa carne e ricoperta di cime di fili colorati, l’altra invece è definita solo da una cucitura sulla lastra e delimitata da cinque spolette di filo nero.

Con le parole “mezzo cielo”, probabilmente un rimando al noto slogan maoista,³⁴ si fa riferimento sia alla tendenza discriminatoria nei confronti dell’universo femminile ma, al contempo, si sottolinea l’incertezza dei partiti politici nel portare avanti un programma senza chiamare in causa anche la parte femminile del proletariato o sotto-proletariato.

La rivoluzione proletaria da cui le donne sono escluse e che l’artista espone con chiarezza si collega ad uno dei dibattiti più accesi tra i movimenti femministi di liberazione della donna emersi dagli anni settanta. L’uomo operaio proletario si batte per i suoi diritti di lavoratore, per un salario migliore e una distribuzione del tempo lavorativo conforme all’impegno in fabbrica, ma le donne, escluse da questa lotta perché limitate nella responsabilità della sfera domestica, per cosa e come possono lottare?

La liberazione dalla condizione di subalternità “sottoproletaria”, come la definisce Parrocchetti nel suo manifesto, è, infatti, una delle rivendicazioni più sentite in quel periodo ed espressa in termini di movimento politico dal Comitato per il salario al lavoro domestico.

Il Comitato che sostiene tale principio in Italia, di base a Padova e tra cui figurano Mariarosa Dalla Costa, Silvia Federici, Leopoldina Fortunati, aderiva “a una forma operaista di femminismo che concepiva la casalinga come la componente più strutturata della classe operaia, poiché il suo lavoro affettivo

e domestico non produceva reddito ed era visto dalla società come un ‘naturale’ compito femminile ‘remunerato’ dall’affetto dei familiari”.³⁵

Cioè, la donna, la cui condizione era stata storicamente determinata dal patriarcato sotto le spoglie del capitale, era inclusa nel modello fabbrica-famiglia attraverso una forma di lavoro improduttivo, ovvero quello domestico.

A questo punto, per il percorso finora tracciato che come abbiamo visto tiene insieme denuncia della condizione femminile, ruolo della donna nell’arte e costituzione di nuovi linguaggi visivi a partire dall’ambiente domestico, varrebbe la pena provare ad affiancare alle posizioni storiche del Comitato questa riflessione elaborata da Julia Bryan-Wilson e pubblicata in un suo recente studio sulla storia dell’arte tessile nelle sue implicazioni storico-economiche: “textiles have been central both to histories of capitalism and to organized resistance against its ruthless systems of production”.³⁶

In questo modo sarebbe allora possibile ipotizzare che proprio nell’ambito dei lavori legati al tessile, sostenuti dalle donne come lavoro domestico, queste ultime abbiano potuto generare una qualche forma di denuncia e resistenza valida su un doppio fronte sociale e artistico.

Infatti, è proprio tra il lavoro domestico e la possibilità che offre di denuncia e resistenza che si colloca quanto elaborato da Rosizka Parker sull’impegno quotidiano nel lavoro di ricamo e cucito delle donne inglesi fin dall’epoca vittoriana. Come sostiene Parker, infatti: “When women embroider, it seen not as art, but entirely as the expression of femininity. And, crucially, it is categorized as craft. The division of art forms into hierarchical classification of arts and crafts is usually ascribed to factors of class within the economic and social system, separating artist from artisan”.³⁷

Da qui sembra allora plausibile immaginare un ribaltamento dell’orientamento *art and craft*, dove l’attività legata al tessile, associata all’“artigianato” (*craft*), perpetrava l’esclusione femminile da un’attività propriamente artistica. Si passa cioè dal lavoro del ricamo all’*embroidery* come “expression of femininity” e “arte di resistenza” grazie ad una congiunzione tra pratica quotidiana e linguaggio visivo situato in una determinata condizione sociale.

Osservare da questa doppia prospettiva il lavoro tessile come ambito di espressione creativa che per determinarsi come linguaggio artistico, senza rientrare in un sistema definito, denuncia se stesso come lavoro domestico, resta una delle più grandi sfide portate avanti – questa volta sì con “perseveranza”, “pazienza” e “amore” - proprio come richiede il lavoro tessile, da Clemen Parrocchetti e da altre artiste italiane in quel momento.

Dagli Oggetti di cultura femminile alla Biennale di Venezia del 1978

Dalla prima metà degli anni settanta Parrocchetti entra in contatto in diverse occasioni espositive con molti artisti che, come lei, avevano scelto di allineare la propria ricerca artistica alle lotte operaie e alle denunce politiche più sentite come l'aborto e il divorzio. In particolare, due di queste occasioni la vedono iscritta in un'ampia compagine di artisti di area milanese: nel 1975 partecipa alla mostra *La donna nella resistenza. Mostra collettiva di pittura* con Gabriella Benedini, Giuliana Consilvio, Lucia Pescador, Lucia Sterlocchi e Nanda Vigo tra le altre,³⁸ poi, subito dopo la sua personale alla galleria Il Mercante, tra maggio e giugno del 1976, è presente con Gabriella Benedini, Mirella Bentivoglio, Silvia Cibaldi, Claudio Costa, Dadamaino, Iole De Freitas, Ugo La Pietra, Lucia Pescador, Lucia Sterlocchi, tra gli altri, nell'ampia collettiva *500 artisti per la Innocenti e le altre fabbriche in lotta* presso il Museo della Permanente di Milano.

Gli *Oggetti di cultura femminile*, invece, furono presentati di nuovo, nel febbraio del 1977, in occasione della collettiva *Momenti di creatività femminile*, con Irma Blank, Gabriella Benedini, Alessandra Bonelli, Vanna Nicolotti, Marilisa Pizzorno, Lucia Sterlocchi. Nel suo testo, nel catalogo della mostra, Anty Pansera evidenzia l'importanza di aprire il dibattito sulle due "condizioni inscindibili", quella dell'artista e, parallelamente, quella di donna:

Così, uscendo dalla mischia, e facendo per un momento quadrato, rifiutando e combattendo la separatezza, che relega il lavoro delle artiste ad una situazione quasi di lavoro nero, tra famiglia e ritualità sociali, o comunque ad un part-time, si vuole vedere finalmente riconosciuta, in maniera inequivocabile, l'assoluta ed indiscutibile parità intellettuale, d'impegno civile, di contributo culturale, delle donne artista.³⁹

Nello stesso anno tra aprile e maggio, nella personale *Parrocchetti. Lavori Femminili* presso il Collegio Cairoli dell'Università di Pavia, introdotta da Rossana Bossaglia, l'artista elabora una serie di nuovi lavori.

Fino a quel momento gli "oggetti" realizzati suonavano tutti come un monito, dando immagine ed esplicita intonazione alle parole cucite con filo rosso del manifesto: *Speranza di parità* (1973), *Sogno della parità dei sessi* (1974), *Ultima alternativa – Potere vedovile* (1974), *Mezzo Cielo* (1974), *Doppio servizio con lacrima di perla* (1974), *Fuori dal ghetto, accerchiato* (1974), *Corpo* (1974), *Liberazione* (1974), *Lamento del sesso* (1974), *Custodita e repressa* (1975), *Torturata e repressa* (1975), *Macchina delle frustrazioni* (1975), *La grande madre* (1975), *Quattro righe affettuose per una sposa* (1975), *Gioco dei ruoli rifiutati* (1977), ne sono alcuni esempi.

In occasione della mostra di Pavia, invece, le opere presentate acquistano una connotazione più complessa. Le intime, e allo stesso tempo irritanti, gabbie trasparenti si espandono, iniziando ad abitare sezioni libere di iuta grezza o

tinta di nero. Sono arazzi,⁴⁰ “porte, tende [...] grandi pertugi”,⁴¹ attraverso cui passa lo sguardo o si apre un grido. Qui prendono il sopravvento grandi bocche rosse e carnose come morbide applicazioni o anche solo come grandi fori, ricami sulla tela, ma in entrambi i casi non più serrate, ma spalancate [fig. 5].

Il 1978 è un anno fondamentale per l'artista. Il 14 e il 15 gennaio si tiene presso il Centro Internazionale di Brera a Milano *Donna Arte Società. I° convegno nazionale delle operatrici delle arti visive*, un importante incontro interamente dedicato al tema controverso della creatività “femminile, femminista”⁴² e alla condizione che una donna deve essere in grado di rovesciare per diventare artista ed esserlo professionalmente. Il convegno è organizzato dalle artiste iscritte alla Federazione Italiana dei Lavoratori delle Arti Visive e dal Gruppo Immagine di Varese.

Quest'ultimo, fondato nel 1974 da Milli Gandini e Mariuccia Secol e composto fino al 1978, oltre alle fondatrici, da Silvia Cibaldi, Maria Grazia Sironi, Mirella Tognola, Maria T. Fata,⁴³ si era fin da subito distinto per la volontà di mantenere l'identità artistica individuale di ciascuna componente, pur nella dimensione della struttura collettiva e nell'impegno politico, dando voce alla denuncia del lavoro domestico.⁴⁴

Il rapporto tra le posizioni femministe e l'arte si pone esplicitamente all'attenzione del Gruppo in occasione del convegno, dove vengono sollevate le diverse e contrastanti problematiche tra “essere dentro nel e contemporaneamente fuori dal rapporto con l'arte e la società”.⁴⁵ Su questo Milli Gandini chiarisce che per le donne uscire fuori significa

uscire dal ruolo di muse ispiratrici e da quello delle artiste involontariamente naive, di casalinghe o di ‘brave come un uomo’ per diventare protagoniste di questa tanto vagheggiata cultura altra, un incontro per arrivare a darci modi e mezzi diversi di vivere la creatività per analizzare il bisogno di inserimento nelle istituzioni, per capire se e come inserirci senza peraltro volerci dare linee o modelli.⁴⁶

Parrocchetti è tra le organizzatrici con le operatrici delle arti visive coordinate da Fernanda Fedi e subito dopo il convegno, dove interviene anche come relatrice, entrerà stabilmente nel Gruppo Immagine. Nel suo contributo l'artista sottolinea alcuni aspetti focali della sua ricerca e del suo pensiero:

Alcune di noi hanno capito che non ci si vuole identificare col lavoro degli uomini, che non vogliamo esserne influenzate, altre non hanno ancora raggiunto questa maturità e per ora continuano a dibattersi in un'inutile e dannosa competitività. [...] Ma la rabbia dell'emarginazione, accumulata da anni, è servita per far scaturire in me la molla di una ricerca più analitica, minuta, serrata che mi ha liberata di molta parte della cultura maschile, da cui ero soffocata finora e dalla sofferenza dell'emarginazione, sono uscita con un mio discorso di creatività

femminile. Con i mezzi più semplici e i materiali modesti, mai tradizionali della cultura maschile, da qualche anno racconto ironicamente la storia della donna, criticandola e scusandola se del caso, ma mai commiserandola, anzi invitandola a reagire, sollevarsi e a scompaginare le regole del gioco [...].⁴⁷

La prima occasione di lavoro collettivo si presenta con la mostra *Mezzocielo* presso la galleria di Porta Ticinese da aprile a giugno del 1978.

Nell'ambito della mostra, il Gruppo Immagine, per l'occasione composto da Milli Gandini, Mariuccia Secol, Maria Grazia Sironi e Clemen Parrocchetti, presenta *Le Barriere*. L'installazione consiste in quattro moduli composti da tre assi di legno ciascuno, montate per formare dei grandi triangoli rovesciati. Le quattro grandi cornici sono pensate per ospitare al suo interno gli interventi di ciascuna artista [fig. 6].

Più elementi convergono nella lettura di questo progetto collettivo come il simbolo del triangolo rovesciato, riconducibile, tra le altre cose, alla diffusa iconografia ma anche al gesto femminista, proposto durante i cortei e la natura ibrida delle opere che, così progettate, si omologavano per la medesima forma ma differivano per quanto contenuto all'interno e, non da ultimo, anche il fatto che questa struttura potesse vagamente ricordare la cornice di un telaio.

In questa direzione probabilmente lo intende Clemen Parrocchetti, che decide di intervenire sulla struttura triangolare tirando da un'estremità all'altra circa venti nastri in grogrè rosso e nero su cui applica piccoli utensili-giocattolo da cucina, crocifissi argentati e dorati, bottoni, collane di perle, ovatta, ditali, siringhe e infine tre grandi bocche rosse imbottite in una delle quali, la più grande, è inserita una fisarmonica.

Possiamo guardare alla "barriera" progettata da Parrocchetti anche come un altro "oggetto di cultura femminile". Dopo le "gabbie-trappole", le "capsule" in plexiglass e le "tele-stendardi" in iuta, la "barriera" si pone in dialogo con gli "oggetti" realizzati in precedenza rappresentandone un'ulteriore evoluzione: la soglia domestica può finalmente essere varcata passando attraverso i suoi stessi impedimenti, quelle "barriere" sia fisiche che mentali che devono essere superate.

Il progetto principale che coinvolge il Gruppo Immagine, però, è quello che riguarda l'auto-proposta del Gruppo alla XXXVIII Biennale di Venezia, *Dalla Natura all'arte, dall'arte alla natura*, con un'opera collettiva e un'esposizione realizzata assieme a un altro gruppo femminista, Donne/Immagine/Creatività di Napoli.⁴⁸

Il Gruppo Immagine progetta un lavoro collettivo consistente in una grande vasca gonfiabile di forma circolare, riempita d'acqua e sovrastata da cinque grandi arazzi, realizzati da Milli Gandini, Mariuccia Secol, Silvia Cibaldi, Maria Grazia Sironi e Clemen Parrocchetti, in modo che la loro immagine si riflettesse

nel liquido [fig. 7]. Quest'ultima, per l'occasione, presenta un'opera nuova, *Urlo verso la speranza*. Su una tela di iuta grezza riporta diverse applicazioni in tessuto e oggetti vari: una grande imbottitura rossa con la forma di una bocca, un piccolo assemblaggio dominato da una bambola legata ad un carretto giocattolo in ferro battuto colmo di altrettanti piccoli oggetti e altre applicazioni tra cui un assemblaggio consistente in fettucce pendenti, tra cui un tubo in gomma piegato con la forma di un serpente sovrastato da una imbottitura a forma di mela.

Il titolo dell'intera operazione del Gruppo Immagine, *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura*, rimanda alla condizione primaria e primordiale della donna creatrice nel mondo naturale che può, però, dominare la natura per essere creatrice anche nella cultura.

Dopo la mostra veneziana del 1978, nel dicembre dello stesso anno, con Maria Grazia Sironi, Parrocchetti presenta l'installazione *Le Barriere* nella bi-personale *Dalla gabbia all'aquilone* presso il Centro Attività Visive del Palazzo dei Diamanti di Ferrara in una configurazione diversa, questa volta in sei moduli, preceduti da una performance sull'azione del cucire che iniziava all'esterno dell'edificio.

Durante gli ultimi anni settanta, oltre alle diverse mostre personali e collettive, insieme a molti altri artisti milanesi, l'artista interviene attivamente anche nei dibattiti che si tengono dal 1973 in occasione di ogni inaugurazione presso la galleria di Porta Ticinese. Insieme al Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese e ai promotori della galleria, Gigliola Rovasino e Giovanni Rubino, tra i frequentatori più o meno assidui durante i dibattiti in galleria ci sono Vincenzo Accame, Riccardo Barletta, Gabriella Benedini, Mario Borgese, Ugo Carrega, Giuliana Consilvio, Corrado Costa, Lucia Pescator, Mauro Staccioli, Lucia Sterlocchi, Emilio Tadini, ma anche Vittorio Fagone, Flaminio Gualdoni, Tommaso Trini e molti altri.⁴⁹

Il periodo degli anni settanta si conclude con la personale *Un orlo al giorno per il mio diario*, tenutasi con relativo dibattito⁵⁰ presso la galleria di Porta Ticinese nel maggio del 1979, nell'ambito della rassegna *Un po' poetico un po' politico*, promossa dal Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese,⁵¹ mentre da settembre a ottobre, l'artista è invitata per una personale, *Anti Ricami*, ad Amburgo presso la Biblioteca dell'Università.

Alla ricerca di mitologie quotidiane

L'uso di materie e piccoli oggetti di cultura domestica ricomposti in assemblaggi tessili, avviato e affinato da Clemen Parrocchetti negli anni settanta, pur non affermandosi in maniera stabile nel contesto italiano, acquista in quel periodo un certo spazio nella proposta artistica femminile. I

diversi contributi di Milli Gandini, Mariuccia Seol, Maria Grazia Sironi e Silvia Cibaldi del Gruppo Immagine indagarono, ognuno con diverse combinazioni, le possibili significazioni e applicazioni del punto cucito. Il Collettivo Le Pezze (Diane Bond, Mercedes Cuman) nel 1974, invece, impiegò abiti di seconda mano come supporto su cui riprodurre grottesche e inquietanti immagini di comuni stereotipi femminili e maschili o anche Milvia Maglione, artista attiva in Francia, che fu per un certo periodo molto vicina alle pratiche del ricamo con applicazione di oggetti⁵² e con cui Parrocchetti strinse un'amicizia per tutto il decennio.

Ma mentre gli anni settanta, segnati dalle lotte e dalle conquiste femministe, volgevano al termine, i controversi anni ottanta si presentavano come il momento per riflettere e rielaborare posizioni e traguardi raggiunti con l'impegno di non abbandonare i molteplici percorsi intrapresi.⁵³

L'attività del Gruppo Immagine prosegue piuttosto serrata fino al 1986 evolvendo temi e modelli degli inizi. Numerose sono le mostre collettive e itineranti che vedono la partecipazione del collettivo tra Milano, Varese e Parigi, connettendosi a reti internazionali di donne artiste impegnate sul fronte di una riscrittura dell'identità creativa femminile.⁵⁴

Il recente passato di impegno politico rivolto alle indagini sul femminile rimane così la lente attraverso cui continuare a guardare la realtà delle altre donne ma anche la propria: Parrocchetti continua a scavare nel suo privato tra le pieghe di relazioni familiari, mettendo alla prova la sua arte con nuove elaborazioni di materiali tessili.

Alle tele di iuta grezza si sostituiscono cartoncini ricoperti di garze o tulle e stoffe imbottite, dove iniziano a comparire note scintillanti di paillettes colorate e la parola cucita o dipinta sul tessuto.

Nel 1982 realizza un grande ricamo su tulle nero, *Imbottiture e fiori artificiali* [fig. 8], su cui cuce dei versi che, solo dopo averli letti, sembrano risuonare da quelle bocche spalancate eseguite sugli arazzi degli anni settanta.⁵⁵ Nel 1981 i versi cuciti sul grande ricamo furono oggetto del suo primo e unico film, *Il mio cuore*, ambientato negli spazi della sua residenza-studio presso Borgo Adorno (Cantalupo Ligure, in provincia di Alessandria),⁵⁶ in cui, oltre a lei, compaiono triangoli rovesciati in stoffa nera e rossa e l'opera *Per la vita sempre*, un arazzo del 1977 [fig. 5].⁵⁷

In quel periodo il suo lavoro inizia a rivolgersi ad un altro universo culturale, pur rimanendo concentrato sulla pratica del ricamo e delle tematiche messe in campo in passato.

Quella che si presenta è una nuova riflessione sul quotidiano in cui reintroduce, per la prima volta dalla serie delle *Divorazioni*, volti di donne e figure che danno corpo e voce a quel grido di liberazione che progressivamente si era fatto largo dalle "gabbie-trappole", agli assemblaggi

incapsulati in plexiglass, fino agli arazzi e alle *Barriere*.

Sulla base delle precedenti esperienze femministe Parrocchetti elabora figure femminili provenienti dal mondo della mitologia classica e da queste recupera quell'idea di donna libera e ribelle e, per questo, quasi sempre destinata ad una fine immeritata di solitudine o morte.

I miti che richiama, definiti da Rossana Bossaglia “miti al femminile”,⁵⁸ sono Pasifae, Leda, Medea, Euridice, Berenice, ma sono presenti anche miti maschili a cui Parrocchetti attribuisce identità femminili, come le “Dioscure” o “Prometea”.

Nascono nuove tipologie di “oggetti-ricami” come *Le Dioscure* del 1982 [fig. 9], una piccola scatola di cartone ricamato che riporta sul dorso il profilo di una giovane donna dai capelli rossi⁵⁹, raddoppiato e invertito, a determinare così la congiunzione di due profili (come due donne nell'atto di baciarsi). Sulla base della scatola è montato uno specchio che raddoppia ulteriormente l'immagine, mentre sul fronte appare la scritta “so che faccio cose inopportune e a me non convenienti.” Del 1982 è anche *Leda, Pasifae, Le Dioscure...* [fig. 10], un grande pannello composto da sette moduli fissati su una superficie di legno. Qui, da destra verso sinistra, compaiono, ingrandite, rispettivamente le immagini femminili presenti ne *Le Dioscure* con l'aggiunta di due mani che si stringono nella parte inferiore, al centro, Pasifae rappresentata da un volto di donna che accarezza una testa di toro, e infine Leda, che con la mano doma il cigno-Zeus. Tutte le immagini sono contornate da pannelli più piccoli, di dimensioni diverse, che contengono i simboli tipici che ricorrono nelle opere di Parrocchetti, triangoli rovesciati, piccoli cuori disegnati a china e poi rivestiti con del tulle. Dello stesso anno è anche *Medea si innalza sul carro del sole e i figli uccisi diventano fiori e frutti*, un ricamo realizzato su un tessuto dal colore argento, dove compare la figura di Medea che fugge via sul carro del sole tra triangoli e fiori in un'atmosfera scintillante, libera dopo aver compiuto la sua atroce vendetta.

Euridice tra fiori e frutti e *L'occhio di Orfeo*, rispettivamente del 1983 e del 1984, sono due “disegni cuciti”. Sul primo è rappresentato solo un occhio e nel secondo un'immagine di Euridice tra forme sinuose mentre coglie fiori e frutti, sbocciata a nuova vita.

Chioma di Berenice n.1 del 1984 è, invece, un grande ricamo su velluto nero, una sorta di “mezzo cielo” in cui una doppia chioma rossa e nera si dipana da una sfera centrale. Infine, *Prometea* del 1985, un ricamo su tela bianca di cotone dove sono applicati piccoli oggetti metallici: qui il corpo di una donna è frammentato, quasi come la conseguenza di una violenta liberazione dalle catene per innalzarsi con la fiamma ardente del progresso.

In pieni anni ottanta potrebbe non sembrare cosa rara il recupero di immaginari mitologici nelle tipiche modalità citazioniste della

Transavanguardia, ma anche in questo caso, Parrocchetti, è capace di produrre uno scarto nel ribaltare classificazioni di tendenza, perché le immagini da lei realizzate, per quanto estratte dall'ambito mitologico, prendono vita ancora una volta dalla complicata relazione tra il ruolo della donna nella società, il lavoro domestico e il ricamo come "atto di resistenza".

Il ricorso ad una mitologia "al femminile" all'inizio degli anni ottanta può essere letto, inoltre, anche in linea con la riemersione, negli anni settanta e ottanta, di alcune delle teorie sviluppate da metà ottocento in ambito storico e sociologico in cui parte della mitologia venne utilizzata dentro una linea evolucionista, come origine di una distinzione tra femminile e maschile nello sviluppo della società moderna.⁶⁰

Ma la mitologia riscoperta nei "miti affrontati in chiave domestica", come sostiene Rossana Bossaglia,⁶¹ ritorna in un circuito di immagini in cui la storia può essere rimessa in gioco attraverso i suoi stessi protagonisti di fronte ai quali possiamo tentare di porci nuove domande: cosa sarebbe accaduto se Prometeo fosse stato una donna, o se Medea, Pasifae fossero state uomini?

Nella risposta c'è, insieme all'universo di Clemen Parrocchetti, anche la spinta provocata dalle istanze di tutte quelle artiste ma anche intellettuali e studiose dove si può già percepire il tentativo di rintracciare un'idea di "pluralità costitutiva delle identità sessuali, oltre i due mondi maschile/femminile".⁶²

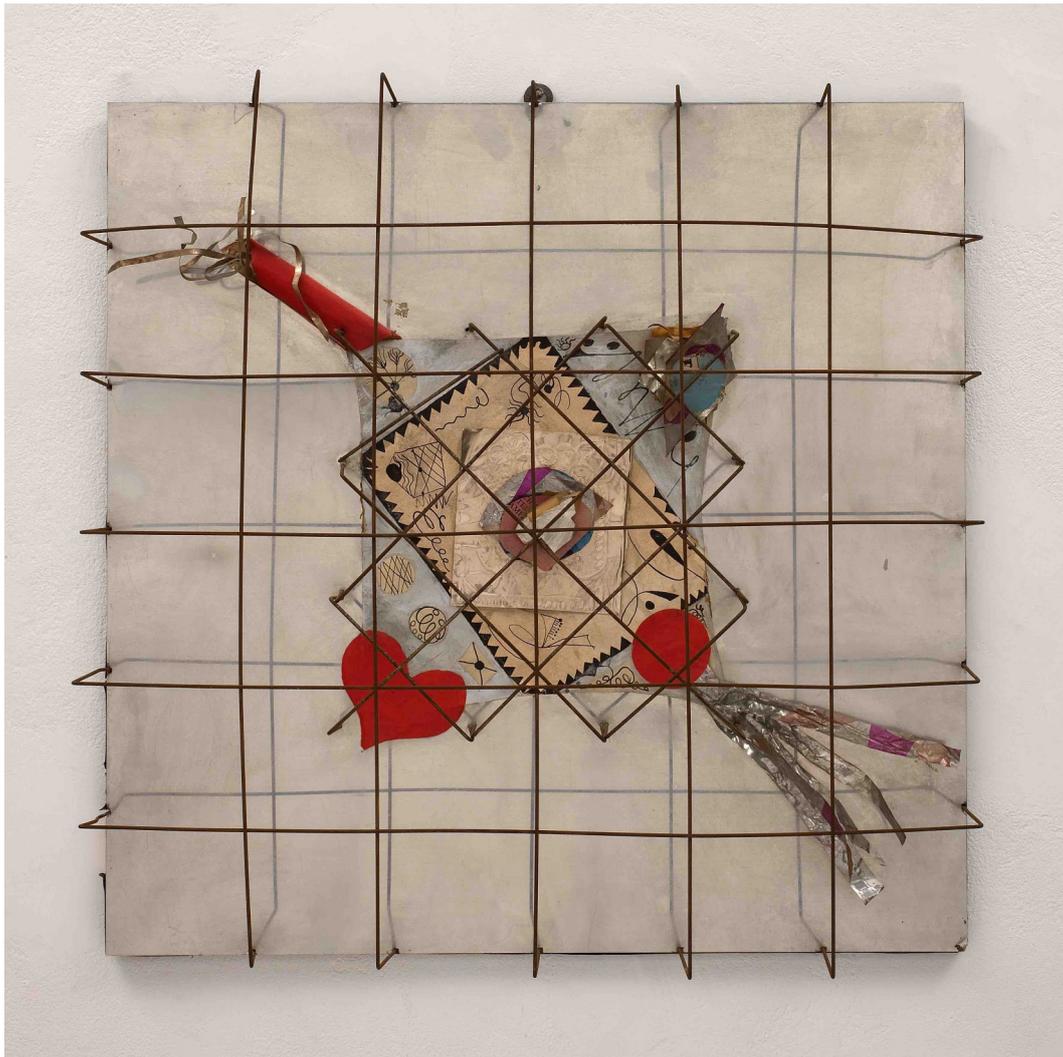
Un punto di partenza per iniziare a immaginare le eventuali potenzialità non più di una sola "Storia", ma, per esempio, di una storia senza l'emarginazione e la subordinazione delle donne o, ancora, di tante possibili storie in cui la visione dei fatti cambia continuamente rispetto a chi la racconta. Scriveva l'artista in occasione di una mostra collettiva milanese all'inizio degli anni ottanta: "Significare, rappresentare, conoscere, riconoscere, voglio dare un significato al mio fare da sempre; oltre la pratica minuto per minuto, ora per ora, giorno per giorno del lavoro, nella coscienza, oltre la coscienza per riconoscermi, per conoscere e volere assolutamente il mio lavoro riconosciuto".⁶³

TAVOLE

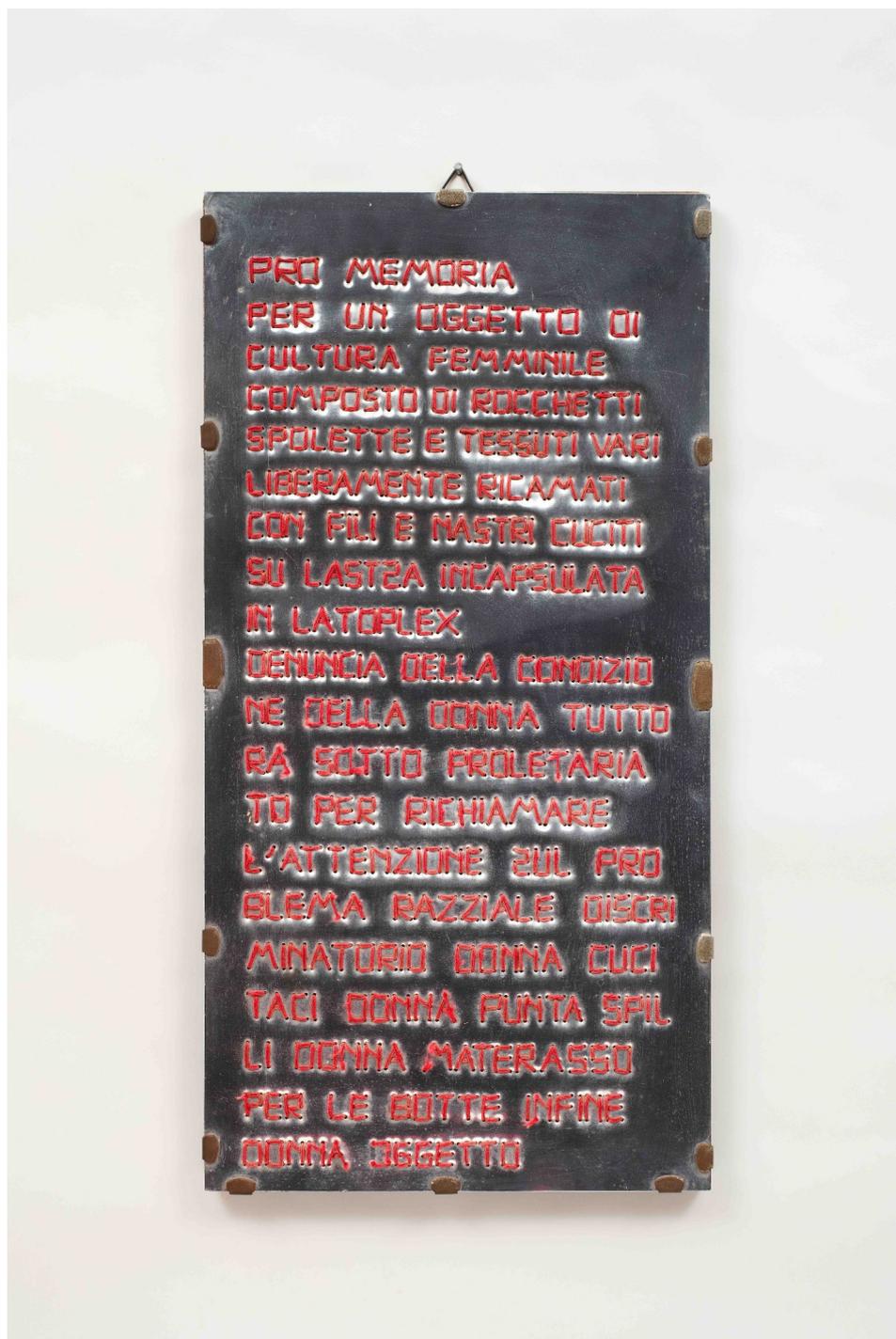
- 1 Clemen Parrocchetti, *A proposito di un certo pranzo con croci, gioielli e fiori*, 1969, acrilico su tela, 101x151 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.
- 2 Clemen Parrocchetti, *Trappola (Acquilone intrappolato)*, 1973, collage e tecnica mista su lastra d'alluminio, 50 x 50 x 9 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.
- 3 Clemen Parrocchetti, *Promemoria per un oggetto di cultura femminile*, 1973, ricamo su lastra d'alluminio, 50 x 25 x 1,5 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.
- 4 Clemen Parrocchetti, *Mezzo cielo*, 1974, tessuto, gommapiuma e tecnica mista su lastra d'alluminio, 51 x 51 x 6,5 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.
- 5 Clemen Parrocchetti, *Per la vita sempre*, 1977, ricamo e tecnica mista su iuta, 195x126 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.
- 6 Veduta della mostra *Le Barriere* nell'ambito della mostra *Mezzocielo*, (Milano: Galleria di Porta Ticinese, 1978). Courtesy Gigliola Rovasino, Milano.
- 7 Un momento dell'inaugurazione alla XXXVIII Biennale di Venezia. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure.
- 8 Clemen Parrocchetti, *Imbottiture e fiori artificiali*, 1982, ricamo e tecnica mista su garza, 151 x 201 x 5 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.
- 9 Clemen Parrocchetti, *Le Dioscure*, 1982, ricamo e tecnica mista su cartoncino, 20 x 24 x 17 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.
- 10 Clemen Parrocchetti, *Leda, Pasifae, Le Dioscure...*, 1982, filo e tecnica mista su cartoncino e legno, 130 x 201 x 2 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.



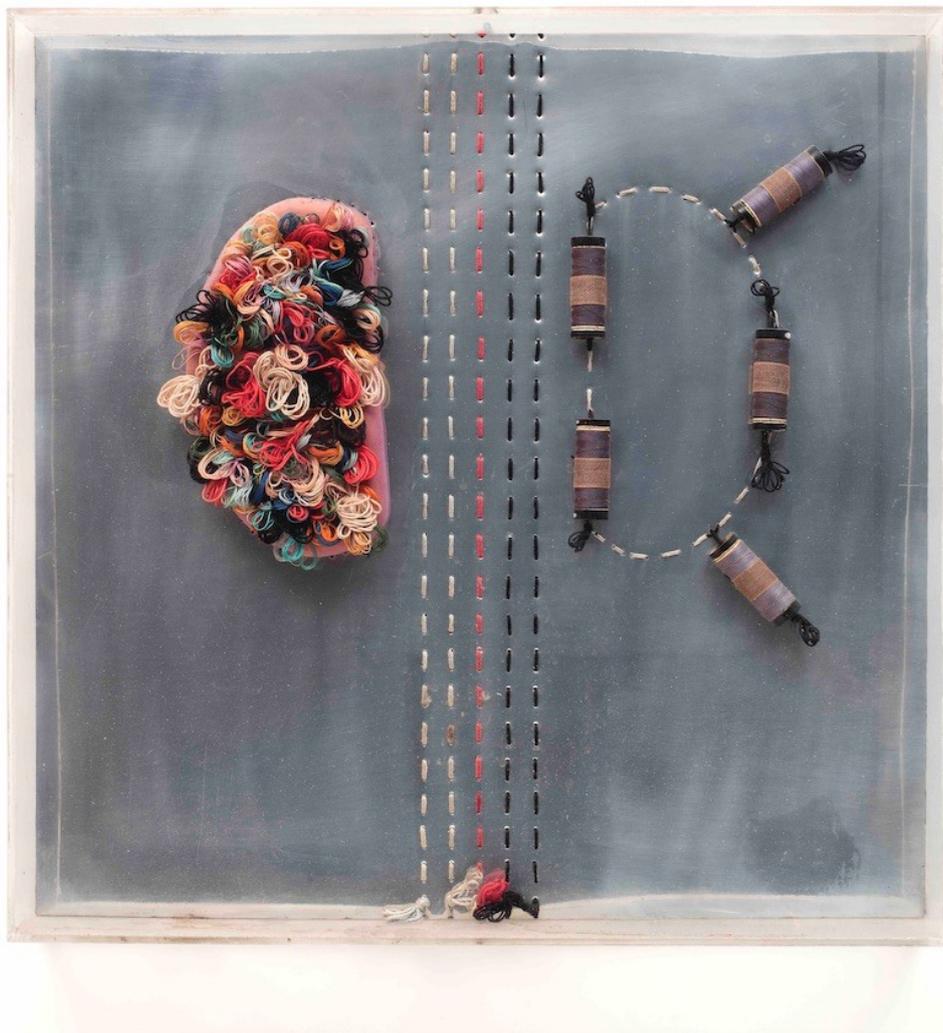
1 Clemen Parrocchetti, *A proposito di un certo pranzo con croci, gioielli e fiori*, 1969, acrilico su tela, 101x151 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.



2 Clemen Parrocchetti, *Trappola (Acquilone intrappolato)*, 1973, collage e tecnica mista su lastra d'alluminio, 50 x 50 x 9 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.



3 Clemen Parrocchetti, *Promemoria per un oggetto di cultura femminile*, 1973, ricamo su lastra d'alluminio, 50 x 25 x 1,5 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.



4 Clemen Parrocchetti, *Mezzo cielo*, 1974, tessuto, gommapiuma e tecnica mista su lastra d'alluminio, 51 x 51 x 6,5 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.



5 Clemen Parrocchetti, *Per La vita sempre*, 1977, ricamo e tecnica mista su iuta, 195x126 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.



6 Veduta della mostra *Le Barriere* nell'ambito della mostra *Mezzocielo*, (Milano: Galleria di Porta Ticinese, 1978). Courtesy Gigliola Rovasino, Milano.



7 Un momento dell'inaugurazione alla XXXVIII Biennale di Venezia.
Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure.



8 Clemen Parrocchetti, *Imbottiture e fiori artificiali*, 1982, ricamo e tecnica mista su garza, 151 x 201 x 5 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.



9 Clemen Parrocchetti, *Le Dioscure*, 1982, ricamo e tecnica mista su cartoncino, 20 x 24 x 17 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.



10 Clemen Parrocchetti, *Leda, Pasifae, Le Dioscure...*, 1982, filo e tecnica mista su cartoncino e legno, 130 x 201 x 2 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.

- ¹ Julia Bryan-Wilson, *Fray. Art + Textile Politics* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 4.
- ² FEMINIST ANT-GARDE. *Art of the 1970s. The SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna*, a cura di Gabriele Schor, (Monaco: Prestel, 2016), III.
- ³ È Maria Antonietta Trasforini a ricordare come lo studio e la riscoperta di artiste a partire dagli anni settanta si presenti come un panorama ricco e articolato quasi sempre in due linee di ricerca “quella di recupero o aggiuntiva - come la chiamano le storiche - e quella epistemologico-decostruttiva (ovvero chi ha definito cosa)”. Maria Antonietta Trasforini, *Nel segno delle artiste* (Bologna: Il Mulino, 2007), 19.
- ⁴ Trasforini, *Nel segno delle artiste*, 19.
- ⁵ Marco Scotini, “Il soggetto imprevisto. Arte e femminismo in Italia”, in *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, a cura di Marco Scotini e Raffaella Perna (Milano: FM Centro per l’arte contemporanea, 2019). Cat. (Milano: Flash Art, 2019), 195.
- ⁶ In Italia è soprattutto Anne Marie Suzeau Boetti a portare avanti il dibattito sulla creatività femminile in controtendenza con i propositi più “iconoclasti” di Carla Lonzi. Si vedano a questo proposito: Anne Marie Sauzeau Boetti, “L’altra creatività”, *Data*, giugno-agosto 1975, 54-59; Anne Marie Sauzeau Boetti, “Negative capability as practice in women’s art”, in Griselda Pollock e Roszika Parker, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (Londra: Pandora Press, 1987), 278-279. Originariamente pubblicato in *Studio International*, gennaio-febbraio 1976, 24-25.
- ⁷ Griselda Pollock e Rozsika Parker, *Mistress: Women, Art and Ideology* (New York: pantheon books, 1981).
- ⁸ Il testo pubblicato per la prima volta nel 1984 (Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine* (Londra: The Woman’s Press Ltd, 1984) è stato recentemente ripubblicato. Qui si farà riferimento all’ultima ristampa: Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine* (Londra: I.B. Tauris, 2010).
- ⁹ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine*, (Londra: I.B. Tauris, 2010), 5.
- ¹⁰ Parker, *The Subversive Stitch*, 5.
- ¹¹ A proposito della questione del lavoro casalingo si veda Christian Marazzi, “Eccedenza femminile e dismisura economica. Il posto dei calzini”, in *The Unexpected Subject*, 205-206.
- ¹² Allieva di Aldo Carpi, si diploma con una tesi su Nicolò Barabino.
- ¹³ Si veda nota 23.
- ¹⁴ Come lei stessa scrive in uno dei suoi diari all’inizio degli anni sessanta si tratta di: “una pittura scura, tenebrosa non del tutto a fuoco, non del tutto leggibile difficile ostica, dura, respingente”. Clemen Parrocchetti, manoscritto, Archivio Clemen Parrocchetti, Milano. La frase proviene dal suo diario in corso di inventariazione.
- ¹⁵ La mostra, organizzata da Violetta Besesti, si tenne dal 18 dicembre 1959 al 12 gennaio 1960: *Le donne e l’arte 1959-1960* (Milano: Galleria Brera, 1976).
- ¹⁶ È proprio Giorgio Kaiserlian tra i primi a recensire la prima personale dell’artista presso la galleria delle Ore. Giorgio Kaiserlian, “Clemen Parrocchetti”, *Il Popolo*, 1° ottobre, 1958, 6.
- ¹⁷ Clemen Parrocchetti, manoscritto, Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. La frase proviene dal suo diario.
- ¹⁸ *Clemen Parrocchetti* (Milano: Galleria Pater, 1969). Cat. (Milano: Galleria Pater, 1969).
- ¹⁹ Gino Traversi, in *Clemen Parrocchetti* (Milano, 1969), p. n. n.
- ²⁰ Mario De Micheli, in *Clemen Parrocchetti* (Pavia: Galleria Bottigella, 1970). Cat. (Pavia: Galleria Bottigella, 1970), p. n. n.
- ²¹ Clemen Parrocchetti, in *Clemen Parrocchetti* (Torino: Galleria Triade, 1971). Cat. (Torino: Galleria Triade, 1971), p. n. n.

- ²² Clemen Parrocchetti, in *Rassegna San fedele 2 1971/1972* (Milano: Centro Culturale San Fedele, 1971). Cat. (Milano: Edizioni Centro Culturale San Fedele, 1971), 116. Il premio è suddiviso in 12 manifestazioni a cui parteciperanno gli artisti raggruppati secondo i criteri della giuria. La decima manifestazione dal titolo *...Paesi tuoi* (3 -13 maggio 1972) vede la presenza di Clemen Parrocchetti insieme a Giovanni Canu, Pietro Coletta e Tarun Bedi presso il Centro San Fedele a Milano.
- ²³ Parrocchetti, in *Rassegna San fedele*, 116.
- ²⁴ Clemen Parrocchetti, (Alessandria: Galleria La Maggiolina, 1972).
- ²⁵ Marisa Vescovo, "Ironia, favola e fantasia nei quadri di Clemen Parrocchetti", *Il Piccolo di Alessandria*, 15 aprile 1972.
- ²⁶ Clemen Parrocchetti, manoscritto, Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. La frase proviene dal suo diario.
- ²⁷ Il soggetto non classificato è da intendersi come un "soggetto imprevisto". Si veda Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale* (Milano: Rivolta Femminile, 1974), 60-61.
- ²⁸ Come si nota nei lavori di Tomaso Binga, Irma Blank, Amelia Etlinger, Lucia Marcucci, Anna Oberto, Giulia Niccolai tra le altre.
- ²⁹ Trascrizione del testo riportato nell'opera riprodotta in fig. 3 in questo articolo.
- ³⁰ Appare quasi sempre dietro ognuno di questi oggetti un'etichetta che recita il manifesto, identificando così ciascuna di queste opere come "Oggetto di cultura femminile".
- ³¹ Parrocchetti (Milano: Galleria Il Mercante, 1976). Cat. (Milano: Galleria Il Mercante, 1976),.
- ³² Clemen Parrocchetti, in *Parrocchetti*, (Milano, 1976), p. n. n.
- ³³ Dal 21 aprile al 12 giugno del 1978 presso la Galleria di Porta Ticinese di Milano si tiene una mostra collettiva dal titolo *Mezzocielo*, auto-organizzata e auto-finanziata dalle artiste invitate e da Gigliola Rovasino, direttrice dello spazio. Sulla mostra si veda il paragrafo successivo.
- ³⁴ Alla fine degli anni cinquanta Mao Zedong in uno dei suoi discorsi pronunciò la frase: "Le donne sono l'altra metà del cielo", in riferimento all'inclusione delle donne nella lotta per la Rivoluzione. A questo proposito nel 1974 in Italia viene anche pubblicato *Mezzo Cielo. Il giornale della Lega delle donne comuniste italiane*.
- ³⁵ Jacopo Galimberti, "Il gruppo femminista Immagine di Varese", in *The Unexpected Subject*, 201.
- ³⁶ Julia Bryan-Wilson, *Fray. Art + Textile Politics* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 7.
- ³⁷ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine* (Londra: I.B. Tauris, 2010), 5. Parker inoltre distingue tra: "construction of femininity, lived femininity, the feminine ideal and the feminine stereotype" (Parker, *The Subversive Stitch*, 4).
- ³⁸ *La donna nella resistenza. Mostra collettiva di pittura* (Milano: Circolo di Via De Amicis, 1975).
- ³⁹ Anty Pansera, in *Momenti di creatività femminile* (Milano: Libreria Sapere, 1977). Cat. (Milano: Libreria Sapere, 1977), p. n. n.
- ⁴⁰ Da intendersi nell'accezione *off loom*, ovvero di arazzi realizzati fuori dal telaio. In quest'accezione si intendono normalmente anche i ricami di grande dimensione. Per una panoramica italiana sull'evoluzione del tessile si veda il catalogo della mostra: *Intrecci dal Novecento. Arazzi e tappeti del Novecento*, a cura di Moshe Tabibnia, Virginia Giuliano e Marina Giordano, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea* (Milano: Moshe Tabibnia, 2017). Cat. (Milano: Postmedia Books, 2012).
- ⁴¹ Rossana Bossaglia, *Un orlo al giorno per il mio diario*, in *7ª Rassegna di teatro, musica, cinema e arti dell'espressione. Un po' poetico un po' politico*, a cura di Gabriele Albanesi, Angelo Arosio, Luciano Ferro, Giovanni

- Rubino (Pavia, 1979). Cat. (Pavia: Provincia di Pavia, 1979), p. n. n.
- ⁴² Comunicato stampa, manoscritto, Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. In corso di inventariazione.
- ⁴³ Durante la sua attività la composizione del Gruppo Immagine cambia. Questa composizione è quella definita da Milli Gandini in occasione della recensione al convegno: Milli Gandini, "Donna Arte società", *D'Ars. Periodico d'arte contemporanea*, aprile 1978, 193. La composizione si modificherà nuovamente nel 1978 dopo la Biennale di Venezia.
- ⁴⁴ In quell'anno Milli Gandini "prende contatto con le militanti padovane del Comitato. Incontra Leopoldina Fortunati, Mariarosa Dalla Costa e si propone di fondare un gruppo che si riconosca nelle lotte del Comitato, ma che faccia dell'immagine improprio mezzo di espressione privilegiato". Galimberti, "Il gruppo femminista Immagine di Varese", 201.
- ⁴⁵ Galimberti, "Il gruppo femminista Immagine di Varese", 201.
- ⁴⁶ Scrive Gandini a proposito dell'esperienza del convegno "si denuncia provocatoriamente il bisogno, il desiderio di professionalità, di ricchezza, di essere famose per cancellare l'anonimato di sempre, la voglia di entrare nelle istituzioni per avere possibilità economiche mai avute, rifiutando anche il ghetto di un'arte militante, i minimi spazi-gioco consentiti dal sistema per scaricare l'aggressività, gli inesistenti impossibili miserabili canali alternativi in cui continuare la cultura della calzetta che rimane tale anche ammantata di militanza politica" (Gandini, "Donna Arte società", 193).
- ⁴⁷ Clemen Parrocchetti, dattiloscritto, Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. In corso di inventariazione.
- ⁴⁸ L'evento, tenutosi presso i Magazzini del Sale alle Zattere dal 15 luglio al 15 agosto 1978, anticipa di qualche mese la mostra *Materializzazione del Linguaggio*, curata da Mirella Bentivoglio negli stessi spazi.
- ⁴⁹ A titolo esemplificativo, per sottolineare l'ampio spazio dedicato ai dibattiti presso la galleria durante le inaugurazioni delle mostre, si veda la trascrizione della registrazione del dibattito avvenuto in occasione della mostra di Gabriella Benedini, *Analisi al soggetto* tenutasi presso la Galleria di Porta Ticinese di Milano il 12 marzo 1980, tra i partecipanti figura anche Clemen Parrocchetti. Per la trascrizione del dibattito si veda G. Benedini, *Storie della terra-Mutazione 1977'88* (Torino: Stamperia artistica nazionale, 1980), 28-35.
- ⁵⁰ Il dibattito è trascritto a mano su uno dei diari dell'artista in corso di inventariazione presso l'Archivio Clemen Parrocchetti.
- ⁵¹ *Un orlo al giorno per il mio diario* (Milano: Galleria di Porta Ticinese, 1979).
- ⁵² Scriveva Maglione nel 1978 in occasione di una sua mostra: "Che differenza c'è tra una pennellata ed un punto pieno? Tra il segno della grafite e quello del filo di seta? Una sola. Il ricamo, il cucito sono state attraverso i secoli espressioni tipicamente femminili": Milvia Maglione, in *Milvia Maglione. Si deve ad una donna* (Pavia: Galleria Pavia Arte 2, 1978). Cat. (Pavia: Galleria Pavia Arte 2, 1978), p. n. n.
- ⁵³ È importante notare che gli anni ottanta rappresentano per molte artiste attive e impegnate negli anni settanta un proseguimento coerente e necessario delle attività intraprese. Nel 1980 Lea Vergine cura la mostra *L'altra metà dell'avanguardia*, nel 1984 nasce la Biennale Donna a Ferrara, ma soprattutto nel 1982 muore Carla Lonzi, lasciando un patrimonio di pensiero e di teoria che da allora necessita ancora di essere continuamente riletto e studiato.
- ⁵⁴ Negli anni ottanta tra le mostre collettive a cui Clemen Parrocchetti partecipa con il Gruppo Immagine si ricordano: *l'itinerante Filiamo?* nel 1981; *Attraversamento su Gustav Klimt* tra il 1982 e il 1983, presentata da

Rossana Bossaglia all'Istituto di Cultura di Vienna e alla Galleria d'Arte Moderna di Cagliari; *Vai troppo spesso a Heidelberg* presso la galleria Aleph di Milano, nel 1983, presentata da Giorgio Seveso; *Gruppo Immagine, storia, memoria* rispettivamente al Centro Problemi Donna di Milano nel 1986, presso Salone della provincia di Varese e presso il Pavillon des Arts, Parc Floral de Vincennes nel 1987, e al Grand Palais di Parigi nel 1988.

⁵⁵ “Non voglio più essere buona/comprendiva/gentile/sottomessa voglio essere io/rifiuto l'imbottitura/in una bocca rossa ho aperto un grido di liberazione e di speranza /sangue di carne/non sono buona come ci si aspettava da me/ho fatto apposta a spiegazzare tutto [...] non voglio più piangere su quella rossa striscia di sangue [...] grido non voglio più essere sfogliata/se sono un fiore artificiale non appassirò mai”. Il testo è cucito con filo rosso e nero su tulle poliestere.

⁵⁶ Oggi sede dell'Archivio Clemen Parrocchetti.

⁵⁷ *Il mio cuore* è girato in Super 8 con la regia di Reniero Compostella e la fotografia Claudio Meloni. Il video è presentato il 3 dicembre 1988 in occasione del convegno *Donna/Arte* presso il Palazzo delle Stelline di Milano.

⁵⁸ Nel presentare questi lavori per la personale di Clemen Parrocchetti, Rossana Bossaglia li definisce inoltre come “miti affrontati in chiave domestica”. Rossana Bossaglia, “Miti al femminile”, in *Opere di Clemen Parrocchetti 1982-1983-1984* (Milano: Centro Problemi Donna, 1984). Cat. (Milano: Centro Problemi Donna, 1984), p. n. n.

⁵⁹ Probabilmente l'immagine è ripresa da una fotografia della figlia Piccarda, allora poco più che ventenne.

⁶⁰ Tra le prime si potrebbero prendere ad esempio le teorie di Johann Jakob Bachofen che, nonostante fossero volte a dimostrare una radice matriarcale della società, erano di fatto giustificazione e fondamento teorico del potere maschile, eccetto per le

interpretazioni marxiste del testo che di queste teorie si servirono per dimostrare che “nella società socialista, scomparsa la proprietà e la famiglia borghese, la donna avrebbe potuto esercitare completamente le sue forze e le sue attitudini in ogni direzione” Johann Jakob Bachofen, *Potere femminile*, (Milano: Mondadori, 1977), 24. Il testo raccoglie brani dell'autore del 1861, 1862, 1870, in cui questi tenta di dimostrare l'esistenza storica di una fase matriarcale che si è evoluta in tre diverse modelli di società del mondo antico: greca, licia e romana.

⁶¹ Bossaglia, “Miti al femminile”, p. n. n.

⁶² Marco Scotini, “Il soggetto imprevisto. Arte e femminismo in Italia”, in *The Unexpected Subject*, 195.

⁶³ Il testo proviene dal ciclostile, senza data, che accompagnava la mostra: *Immagini e ricerche nelle arti visive, Quarta rassegna*, a cura di Giorgio Seveso (Milano: Circolo Culturale Bertold Brecht, s. d.).