

«PARTORIRE CONTRO»: IL FOTOLIBRO FEMMINISTA TRA L'HOME BIRTH MOVEMENT STATUNITENSE E IL GRUPPO FEMMINISTA SUL PARTO DI ROMA¹

Giorgia Ravaioli

«Innanzitutto, la gravidanza è una psicosi istituita: io o lui, corpo proprio o corpo altro, identità che si scinde, si ripiega, si altera senza altro — soglia della natura e della cultura, della biologia e del linguaggio. Poi, con l'arrivo del bambino [...] comincia l'occasione di accedere al rapporto, così difficile per una donna, con l'Altro: al simbolico e all'etico. Se la gravidanza è una soglia tra natura e cultura, la maternità è un ponte tra singolarità ed etica.»

Julia Kristeva, *Hérétique de l'amour*, 1979 [1974]

Nel quadro del profondo rinnovamento teorico inaugurato dal femminismo psicoanalitico francese negli anni Settanta, Julia Kristeva apre con queste parole, in *Hérétique de l'amour*, la questione della maternità, fino ad allora una delle più a lungo rimosse – o neutralizzate nella sua ambivalenza – dal discorso femminista e filosofico occidentale. La esplora come esperienza liminale: non fatto meramente “naturale”, ma fenditura del soggetto che, attraverso il rapporto con il feto, si sdoppia e si altera, esponendosi a una forma di estraneità capace di incrinare l'unità dell'io. Non solo: il potenziale generativo, per Kristeva, colloca la donna tra «vita e morte», in una posizione di potenza sospesa tra la facoltà di garantire e quella di interrompere la perpetuazione della specie, e dunque «alle cerniere della socialità» (Kristeva, 1979 [1974], pp.34-37). Come sviluppa parallela-

¹ L'autrice ringrazia Raven Lang, Patrizia Regazzoni, Silvana Pisa, Dino Audino e Alfonso Mongiù per le preziose testimonianze e conversazioni, senza le quali questo articolo non avrebbe potuto prendere forma.

La formula «Partorire contro» presente nel titolo riprende l'omonimo articolo pubblicato su «Effe» nell'aprile 1978 e firmato dalle curatrici dell'edizione italiana di *Birth Book*, tradotta con il titolo *Riprendiamoci il parto!*.

mente in *La Révolution du langage poétique* (1974), questo è inoltre uno spazio in cui può riemergere, secondo la filosofa, una dimensione pulsionale, ritmica e corporea del linguaggio: l'ordine *semiotico*, associato al materno e normalmente contenuto entro l'ordine *simbolico*, paterno, normativo, fondato sulla legge e sulla stabilità del senso. L'evento del parto – assunto come metafora della creazione in senso lato – diventa così il punto di frattura da cui può irrompere ciò che, nel simbolico, resta abitualmente eccedente e irrapresentabile.²

È precisamente questa possibilità di torsione del linguaggio a definire, per molta della ricerca artistica femminista di quegli anni, l'occasione di un'espressione radicale che, pur servendosi delle parole del discorso dominante – qui la differenza cruciale rispetto al *langage féminin* di Hélène Cixous (Cixous, 1975) –, ne forza i limiti e ne scava dall'interno le strutture.³

Se dunque per Kristeva la gravidanza si presenta innanzitutto come un problema poetico e filosofico, è significativo osservare come negli stessi anni, in altri ambiti del pensiero femminista, essa si imponga anche come questione pratica e politica, non riducibile alla dimensione metaforica.⁴ Nel 1976 Adrienne Rich pubblica *Of Woman Born*, considerato da molte voci teoriche un testo fondativo del femminismo sulla maternità⁵. È, in effetti, tra i primi a delineare con precisione e lucidità la contraddizione strutturale di questa esperienza, nella quale convivono due piani semantici sovrapposti. Da un lato, il «*rapporto potenziale* della donna con le sue capacità riproduttive» (Rich, 1996 [1976], p.49), in cui risiede, per riprendere Virginia Woolf, il suo «strano potere», insieme auratico e perturbante; dall'altro, «l'*istituto* della maternità», deputato a garantire che tale potenziale, e con esso la donna stessa, sospesa tra disprezzo e santificazione, «rimanga sotto

² Riprendendo la terminologia lacaniana, Kristeva considera l'ordine semiotico della madre non come preliminare, ma come autonomo rispetto all'ordine simbolico del padre (dal quale nasce la Legge del Padre, cioè la teoria e pratica del sistema patriarcale). Se il linguaggio nasce dalla tensione costante tra una dimensione materna e una paterna, il linguaggio poetico rappresenta per Kristeva il luogo in cui l'elemento materno-semiotico riaffiora dentro l'ordine paterno-simbolico, incrinandone temporaneamente la stabilità e mostrando come ogni discorso sia sempre attraversato da entrambe le dimensioni.

³ Per Kristeva, l'esperienza materna può trovare espressione all'interno dell'ordine simbolico senza richiedere l'elaborazione di una specifica «scrittura femminile». Ciò che conta non è la costruzione di un linguaggio sessuato, ma la possibilità di articolare, anche attraverso il linguaggio esistente, forme di soggettività e valori eccedenti il paradigma maschile dominante. Questa posizione la distingue da molte teoriche della differenza sessuale, che insistono invece sulla sessuazione del linguaggio e sulla necessità di elaborare forme espressive specificamente femminili. Cfr. Cixous, H. (2024 [1975]), *Le Rire de La Méduse: Manifeste de 1975*, Gallimard, Parigi.

⁴ Tale direzione di ricerca che confluirà, più recentemente, nel filone teorico che Andrea O'Reilly ha definito *motherhood studies*: O'Reilly, A. (2025), *Maternità femministe*, Veronica Frigeni (a cura di), Prospero, Milano. Per una prospettiva storica: Umansky, L. (1996), *Motherhood Reconceived. Feminism and the Legacies of the Sixties*, New York University Press, New York/London, p.3: «Motherhood has become an organizing metaphor for farflung, seemingly unrelated feminist concerns».

⁵ Si veda la prefazione di Nadia Terranova al libro di Rich, edizione Mondadori 2024, p.4. Anche Rich dimostra di considerarlo il primo libro in questo senso, quando nell'introduzione per il decimo anniversario ricorda: «all'epoca in cui iniziai a scrivere *Nato di donna*, nel 1972, più o meno quattro o cinque anni dopo l'inizio di una nuova fase di politicizzazione femminile, non era stato scritto nulla sulla maternità da un punto di vista problematico. C'era tuttavia un movimento, un fermento, un clima di idee, che a malapena si percepiva cinque anni prima». (Rich, 1996 [1976], p.9)

il controllo maschile» (*ibid.*). Particolarmente incisiva nel testo è la critica alla progressiva medicalizzazione e patologizzazione del parto negli Stati Uniti, che si inserisce nel solco aperto da *Our Bodies, Ourselves: A Book by and for Women* (1971) e rielabora, in chiave femminista, molte delle rivendicazioni di autonomia corporea avanzate parallelamente dall'*Alternative Birth Movement* (ABM), movimento sociale composito nato dalla controcultura degli anni Sessanta intorno alla volontà di sottrarre la nascita al monopolio dell'istituzione ospedaliera⁶. Nel testo di Rich, però, tali istanze sono raccolte e integrate all'interno di un progetto teorico e politico più ampio di decostruzione del controllo patriarcale sul corpo femminile.

Punto di riferimento per intere generazioni, *Of Woman Born* segna un simbolico “prima e dopo”, un filtro che, per molte e molti, riorienta dibattiti politici e riflessioni estetiche sulla maternità, sulla gravidanza e sul parto, dentro e fuori il pensiero femminista⁷. Il riferimento a un “prima e dopo” non designa, tuttavia, un semplice spartiacque cronologico, bensì una soglia epistemica: una congiunzione significativa tra due realtà e due discorsi (uno interno e uno esterno al movimento femminista) che si alimentano reciprocamente di argomenti, immaginari e tensioni.

Questo saggio si concentra su due fotolibri che si collocano agli estremi di questa soglia: il “prima”, *Birth Book* di Raven Lang, autoproduzione californiana del 1972, successivamente ristampata in numerose edizioni; e il “dopo”, *Riprendiamoci il parto!*, traduzione italiana del medesimo libro, edita da Savelli nel 1978 e curata dal gruppo femminista sul parto romano. Analizzare questi volumi, a un primo sguardo analoghi e uniti dall'urgenza politica di ripensare i canoni della rappresentazione del corpo gravido e del parto, consente di far emergere i tratti distintivi di ciascuno e, soprattutto, di mostrare come le differenti posizioni autoriali e curatoriali li collochino al centro di fenomeni culturali significativi nei rispettivi contesti.

Il fotolibro costituisce un osservatorio privilegiato per questo tipo di analisi. Se, infatti, femminismo e fotografia occupano già una posizione marginale nei rispettivi ambiti culturali e disciplinari, il fotolibro commerciale rappresenta un'ulteriore radicalizzazione

⁶ Cfr. Daviss, B-A. (2001), *Reforming Birth and (Re)making Midwifery in North America*, in DeVries R., et. al, (a cura di), *Birth by Design*, Routledge New York/London, pp.70-86; Miller, T. (1999), *The 60s Communes. Hippies and Beyond*, Syracuse University Press, New York, p.187. Per un resoconto contemporaneo al fenomeno si veda anche Smith, D. E., Sternfield, J. (1970), *The Hippie Communal Movement: Effects On Child Birth And Development*, in “American Journal of Orthopsychiatry”, 40(3), April, pp.527-530. In part. p.528: «Relative to children, we found that the most significant characteristic of the commune was the desire to return to natural, almost primitive techniques of childbirth...Home delivery with the presence of the father and a midwife or doctor was a widespread practice in the communes studied. Natural childbirth is considered an epitome in the lives of the parents. Sharing the experience of creating life is viewed as an essential part of life itself. It becomes a liberating ritual. A natural birth in the home is the antithesis of production-line maternity wards where the mother is unconscious and the infant is separated immediately. Continuity, consciousness, and euphoria are the immediate responses of the parents».

⁷ Per la ricostruzione dell'intreccio tra genealogie e movimenti sociali e politici diversi intorno al tema del parto si veda Uman-sky, L.(1996), op. cit. in part. il cap. “The Body As a Holy Land: Feminism, Childbirth, and the Imprint of the Counterculture”, pp.52-77

di tale condizione, collocandosi ai margini tanto della tradizione auratica del libro d'artista quanto di quella della stampa *fine art*. Nel caso specifico di *Birth Book*, poi, questa dinamica si accentua ulteriormente, poiché il tema affrontato e la struttura editoriale dell'opera lo avvicinano più alla forma del manuale illustrato che a quella del progetto autoriale. Seguendo allora il suggerimento di Linda Bertelli, elaborato a partire dal pensiero di Carla Lonzi, diventa strategico sfruttare il vantaggio critico derivante dal margine, e «approfittare della differenza», nelle parole di Lonzi, così da osservare come il medium del fotolibro possa veicolare un sovvertimento dei codici estetici e, di conseguenza, attivare una capacità di intervento sui codici sociali, culturali e politici (Bertelli, 2021, p.57).

IL "PRIMA": RAVEN LANG E *BIRTH BOOK*

Alla fine degli anni Sessanta, Raven Lang (1942 -), nata Patricia Lang, attraversa una fase cruciale della propria traiettoria personale e professionale. Pur non inserita in contesti di militanza femminista organizzata, né stabilmente coinvolta nei dibattiti allora emergenti⁸, matura ancora ventenne una sensibilità emancipativa e paritaria, in tensione con il modello femminile egemone del secondo dopoguerra, da lei identificato nella figura della «*nouveau American woman*», fondata su obbedienza, subordinazione e conformismo, e strettamente connessa all'immaginario cattolico interiorizzato nel contesto familiare (Lang, 2018). La relazione con l'artista Ken Kinzie, conosciuto nel 1965 a San Francisco durante l'impiego per un'agenzia pubblicitaria, e la successiva opportunità di insegnare con lui alla Pacific High School⁹ la conducono nelle aree montane della contea di Santa Cruz, divenute nel corso degli anni Sessanta uno dei principali poli di aggregazione delle comunità alternative della California settentrionale¹⁰. Proprio in quegli anni trovano qui modo di fiorire, all'interno di *hippie communes* e di insediamenti di varia natura, forme di vita collettiva caratterizzate da una critica radicale della società nordamericana *mainstream* e dalla sperimentazione di modelli di vita fondati sul pacifismo, su un sincretismo

⁸ Come afferma infatti in una ricostruzione retrospettiva: «even though the 60's were the birth of feminist awareness, in 1962 when asked if I was an arch feminist, I did not know what the word feminist meant» (Lang, 2018).

⁹ La Pacific High School delle Santa Cruz Mountains è riconosciuta dalla storiografia come una delle "alternative high school" che operavano tra gli anni Sessanta e inizio Settanta, tentando di «eliminate the distinction between teachers and students and for several years was a center of technological innovation as well as of alternative education» (Miller, 1999, p.189); cfr. anche Kaye, M. S. (1972), *The Teacher Was the Sea: The Story of Pacific High School*, Links, New York.

¹⁰ Lang ricorda: «in rural areas such as the Santa Cruz Mountains, which was where I lived, young people were beginning to question everything, their education, the messages in the media, the additives in their foods, and the rituals important in their lives. People began growing their own foods, having their babies at home, and turning away from the public education that was offered to their children. More and more often these young adults joined together and lived in communities. It was during this time that the first wave of people's medicine was revitalized. Nutrition, horticulture, pregnancy, birth, and early maternal-infant care began to take a shape that was reminiscent of times long ago. I know this time intimately. I was there. ». La testimonianza proviene dal testo *History and Politics of Women's Health* scritto da Lang per un Convegno sulla salute femminile rivolto ai professionisti della medicina tradizionale cinese svolto in data 05/01/1996, e condiviso con l'autrice via email in data 10/07/2025.

spirituale di matrice controculturale e su un'idea di armonia ecologica con l'ambiente¹¹. Nonostante l'interesse di Lang per il parto naturale, alimentato dalla diffusione di testi illustrativi dedicati a metodi ostetrici alternativi come quelli di Grantly Dick-Read e Fernand Lamaze, promotori rispettivamente del parto senza dolore e della psicoprofilassi ostetrica (Dick-Read, 1944; Lamaze, 1970), la sua prima gravidanza, nel 1967, si conclude con un'esperienza ospedaliera fortemente traumatica. Immobilizzata nel letto, sottoposta a episiotomia contro la propria volontà, separata dal neonato e costretta a vivere quella che lei stessa descrive come «the loneliest of feelings» (Lang, 2018), Lang sperimenta una condizione di profondo disorientamento, accompagnata da interrogativi radicali sulla gestione medica del parto. È la ferita originaria destinata a orientare progressivamente la sua ricerca verso pratiche alternative, fino all'incontro diretto con il parto domestico all'interno della rete informale della zona, dove alcune operatrici autonome e levatrici esercitavano episodicamente modalità non istituzionalizzate di accompagnamento alla nascita. La partecipazione al parto in casa di un'altra donna, accanto alla levatrice Diane Scamzer, rappresenta per Lang un momento di svolta percettiva, che la conduce alla rivelazione di ciò che in ospedale le era stato sottratto: la possibilità di affidarsi ai ritmi del corpo, di muoversi liberamente e di vivere la nascita come esperienza non separata, ma integrata entro una dimensione affettiva e familiare (*ibid*).

Nel marzo del 1970, insieme a un gruppo di giovani *birth workers* (tra cui infermiere e assistenti alla nascita prive di un riconoscimento professionale formalizzato) Lang fonda il Santa Cruz Birth Center. Generalmente considerato il primo centro nascita del Nord America, il Birth Center si configura come uno spazio comunitario dedicato all'educazione pre e postnatale e al sostegno al parto, con una struttura volutamente informale e gratuita.¹² L'iniziativa intercetta rapidamente una domanda di assistenza sempre più ampia, divenendo uno dei nuclei originari di quello che negli anni successivi avrebbe preso il nome di *Midwifery Movement* (o *Home Birth Movement*): una rete al cui interno

¹¹ «In the 1960s, Santa Cruz was a fountainhead of Hip culture» Abraham, R. H. (2016), *Hip Santa Cruz in the 1960s First-person accounts of the Hip Culture movement in Santa Cruz, California*, Aerial Press, p.5. Tra il 1965 e 1967 (anno della *Summer of love*, che fa di San Francisco l'epicentro di una rivoluzione sociale e culturale senza precedenti) si registra il picco di espansione delle comuni, con nuclei principali proprio in Nord California, Nord New Mexico; e il Nordest, dal New England alla Virginia (Miller, 1999, p.41).

Sebbene nella storiografia non vi sia pieno consenso su una definizione univoca di «comune», per una ricognizione dei principali tratti ricorrenti si veda ancora Miller, pp.XXI-XXVI.

¹² Nelle testimonianze di Lang pubblicate in Arms, 1975, p.272. si riporta la dichiarazione appesa all'apertura del centro: «We are a sisterhood concerned with birth and its process. We feel positive attitudes are never too great for the mental, spiritual and physical well being of the child and mother. We are finding out about natural capabilities of women. We emphasize the importance of pre and post natal knowledge as well as birth itself. As a birth center we will share our knowledge and love of pregnancy, lactation, and infant care. Classes will be available for instruction in body building exercises, physiological and psychological changes in pregnancy, nutrition, relaxation, breathing, the mechanics of labor and birth, care of the newborn, and related subjects. We are a group of people who have taken our birth right —freedom, and decided for ourselves what our rituals of birth will be». La ricostruzione degli eventi di questi anni proviene dal già citato testo di Lang *History and Politics of Women's Health*, condiviso con l'autrice.

convergono istanze di riappropriazione del sapere ostetrico, pratiche di mutualismo comunitario e una più ampia critica all'autorità medica sul corpo riproduttivo non patologico, da cui presto nascono forme di coordinamento più strutturate, come la California Association of Midwives (CAM).

Poco dopo, per rispondere alla crescente richiesta di strumenti educativi, Lang decide di tradurre la propria esperienza in un libro, costruito come una «collection of intimacies» (Lang, 1972, n.n.) a partire dai racconti di nascita raccolti negli anni e dalle fotografie scattate durante i parti assistiti. Forte dell'esperienza maturata nel settore pubblicitario, realizza manualmente l'intera impaginazione del volume: testi e immagini vengono ritagliati, montati e disposti su un tavolo da disegno «with scissors, glue, and rulers» (Lang, 2018), in un progetto dettato più dall'urgenza comunicativa e pedagogica che da un'intenzione autoriale in senso stretto. Il volume prende forma grazie al sostegno economico di Bob Spitzer, lo psichiatra proprietario del terreno della comunità di 1000 Alba Road a Ben Lomond, in cui Lang vive con Kinzie, che finanzia la prima tiratura affidata alla tipografia Big Trees di Felton. Negli stessi mesi, sempre con il patrocinio di Spitzer¹³, vengono impaginati con modalità analoghe altri volumi destinati a una vasta circolazione nella cultura terapeutica e contro culturale statunitense. Tra questi, *Peoplemaking* (1972) della pioniera della terapia familiare Virginia Satir e *If You Meet the Buddha on the Road, Kill Him* (1972) dello psicoterapeuta Sheldon Kopp, portando la comunità di 1000 Alba Road a divenire un laboratorio editoriale informale, in cui pratiche collaborative, saperi terapeutici e linguaggi contro culturali coesistono all'interno di una medesima economia materiale e affettiva della produzione culturale. È in questo contesto che prende forma *Birth Book* (1972), generalmente considerato il primo manuale illustrato dedicato al parto domestico negli Stati Uniti.¹⁴

Il volume si presenta come un *photographic book* in senso moderno, secondo la definizione proposta da Elisabeth McCausland nel suo pionieristico articolo sul tema, pubblicato su “The Complete Photographer” nel 1942: un'opera fondata su una relazione non gerarchica tra testo e immagine, concepita come interazione reciproca e capace di produrre una specifica densità semantica ed emotiva (McCausland, 1942, p.2784). Le sue 166 pagine, aperte da una copertina dipinta da Lang con un soggetto geometrico di evidente valore simbolico e allusivo alla forma dei genitali femminili [FIG. 1], si inseriscono dichiaratamente sin dall'introduzione nel clima contro culturale dell'epoca, attraversato dalle proteste contro la

¹³ Spitzer chiama il suo piccolo business editoriale *Science and Behavior Books*. (Lang, 2018)

¹⁴ Lang stessa (ibid.) lo definisce «the first book on home birth in North America». Se tale primato può essere senza dubbio riconosciuto in relazione alla struttura editoriale e alla funzione educativa del volume, esistono tuttavia alcuni, rari, precedenti dedicati alla rappresentazione dell'esperienza del parto non ospedaliero in forme meno strutturate. Tra questi, *Child-birth Is Ecstasy* (1971), realizzato da due membri della Table Mountain Ranch, Stephen Walzer e Allen Cohen, che propone una celebrazione della nascita domestica attraverso fotografie e testi poetici.

guerra in Vietnam, dai movimenti per i diritti civili e delle minoranze e dalle emergenti sensibilità ambientaliste. L'apparato testuale che segue alterna, secondo una strategia discorsiva che combina divulgazione e testimonianza, contributi di taglio tecnico e storico sul parto a resoconti in prima persona di nascite domestiche, narrate direttamente dai neogenitori.

Quasi a prefigurare il ruolo centrale della fotografia nella fortuna del libro, è emblematico che la prima storia narrata – il parto di Doris Clark, giovane sola priva di assistenza familiare – si svolga proprio nello studio di un fotografo disposto ad ospitarla. Otto immagini sequenziali mostrano la partoriente a carponi, mentre l'autrice, ritratta nel suo ruolo di levatrice, rappresenta una presenza che, oltre a garantire assistenza pratica, mette in gioco una forma di conoscenza incorporata¹⁵ fondata sull'ascolto intersoggettivo e sulla legittimazione del sentire materno. In questo modo, sostiene il processo attraverso cui la donna diventa protagonista della propria esperienza di parto, all'interno di una relazionalità che la fotografia contribuisce a rispecchiare e amplificare.

Tra i principali elementi di novità di *Birth Book* figurano, del resto, proprio le immagini. Scattate da Lang, Kinzie e dagli stessi genitori, le fotografie documentano la nascita in maniera intima, libera, senza filtri o censure, restituendone la dimensione fisica ed emotiva attraverso uno sguardo interno all'esperienza [FIG.2]. Per la loro esplicitezza e per il punto di vista adottato, esse si collocano in radicale discontinuità con la cultura visiva dell'epoca. Prima di allora, il parto era sostanzialmente irraggiungibile: la sua realtà corporea rischiava tanto di contaminare la sacralità materna della *virgo intacta* (Rich, 1996 [1976], p184), quanto di scivolare nello scandalo del nudo¹⁶, sfidando secoli di norme patriarcali volte a desessualizzare la donna-madre. Le eccezioni a questa invisibilizzazione – cui Lang, peraltro, non aveva accesso – erano rare e non a caso prodotte soprattutto da reporter e attiviste donne¹⁷. Per il resto, nelle poche mediatizzazioni precedenti, le opzioni figurative erano limitate a due registri: da un lato, l'illustrazione grafico-scientifica, che manteneva una distanza di sicurezza dal realismo indicale della fotografia e riduceva il corpo femminile a frammenti anatomici funzionali a incorniciare le mani esperte dell'ostetrico; dall'altro, la rappresentazione fotografica del medico come protagonista assoluto, mentre il corpo della partoriente veniva occultato nel momento stesso della nascita, per poi riemergere purifica-

¹⁵ Con conoscenza incorporata, o *embodied knowledge*, si intende una forma di conoscenza incarnata e situata, fondata sull'esperienza corporea, sull'intuizione e sulla dimensione intersoggettiva della relazione di cura, in contrapposizione ai paradigmi biomedici oggettivanti e tecnocratici (Csordas, 1993; Davis-Floyd, Davis, 1996).

¹⁶ Sul rapporto tra il corpo femminile, erotismo e fotografia nella storia della cultura visiva patriarcale vedi Solomon Godeau, A. (1997), *Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage*, in *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp.220-237.

¹⁷ Tra i rari esempi si possono citare il reportage *Nasceu!* del gennaio 1967 (pp.68-74) per la rivista brasiliana "Realidade", di Claudia Andujar, o quello di Lisetta Carmi realizzato all'ospedale Galleria il 19 ottobre 1968. Un ulteriore esempio è il reportage che Grace Robertson realizzò per "Picture Post" nel 1956, che non venne però pubblicato proprio per il taglio ritenuto eccessivamente esplicito.

to e ricodificato nella figura casta della madre devota e riconoscente verso la scienza¹⁸. In entrambi i casi, la donna era ridotta ad ingranaggio della macchina riproduttiva, privata di *agency* e posta sotto la regia dell'uomo. Quest'ultimo finiva così per condensare, in forma quasi sineddotica, un processo storico più ampio: la progressiva espropriazione del sapere sul corpo femminile e del controllo su di esso, sostituiti dall'*authoritative knowledge* detenuta dagli esperti biomedici (Jordan, 1997, p.58 cit. in R. Davis-Floyd, Sargent, 1997). Ciò che si presentava come trionfo della scienza si rivela allora anche, e soprattutto, una sofisticata operazione di naturalizzazione ideologica: la costruzione della medicina come unica istanza legittima di razionalità e verità, e proprio per questo capace di occultare la propria dimensione storica, politica e normativa (Pizza, 2005).

Le immagini di *Birth Book* e le testimonianze che le accompagnano rappresentano una frattura radicale di questo regime di visibilità e di senso. Esse restituiscono, per riprendere la terminologia di Kristeva, l'eccedenza del semiotico: ritmo, corporeità ed emotività, non più relegati a residuo soggettivo ma assunti come dimensioni costitutive di un'esperienza ormai collettiva e politica. In questo senso, le fotografie non si limitano a documentare forme di non-conformità alle imposizioni ospedaliere, ma, seguendo la suggestione di Sara Ahmed, possono essere intese come pratiche sociali incarnate, capaci di generare affetti su cui si fondano configurazioni di solidarietà politica (Ahmed, 2004). Pertanto, pur non collocandosi all'interno di una militanza femminista esplicita¹⁹, *Birth Book* e altri fotolibri di quegli anni sul parto in casa (spesso prodotti all'interno di comunità alternative), come *Childbirth Is Ecstasy* (Walzer, Cohen, 1971), *Two Births* (Brown, et al., 1972) e *Spiritual Midwifery* (Gaskin, 1975)²⁰, diventano veicoli di un'estetica femminista (Raymond, 2017), nella misura in cui è femminista il loro modo di rapportarsi a rappresentazioni e dispositivi di sguardo biomedico sul corpo femminile e di conseguenza, per motivi storici, anche al loro portato patriarcale. Dimostrano, in altre parole, di operare come catalizzatori di immaginazione politica, poiché propongono una riconfigu-

¹⁸ Si veda per es. *NATURAL CHILDBIRTH BEFORE YOUR EYES!* (adapted from the film *The Case of Dr. Laurent*), Ben Adler Advertising Service, 1958 o il celebre servizio televisivo della nascita di Gordon Campbell Kerr, ripubblicato in "Call Bulletin" nel 1952.

¹⁹ Sebbene sia evidente che Lang agisse mossa da istanze riconducibili al femminismo — e lei stessa, retrospettivamente, si sia definita tale — è importante sottolineare che, al momento della pubblicazione, *Birth Book* non venne generalmente associato al movimento femminista. Il volume, infatti, non contiene riferimenti espliciti al femminismo né instaura un dialogo diretto con le principali rivendicazioni del movimento in quegli anni.

²⁰ Nel 1971 Ina May Gaskin fondò con il marito Stephen la comune The Farm (Summertown, Tennessee), all'interno della quale nacque il *Farm Midwifery Center*, tra le prime esperienze organizzate di parto extraospedaliero negli Stati Uniti. Figura centrale del movimento per il parto naturale, Gaskin si definiva anzitutto una *counterculturalist* più che una femminista; tuttavia, la sua critica alla medicalizzazione della nascita, al monopolio maschile dell'ostetricia e la valorizzazione dell'esperienza corporea femminile la avvicinano a molte istanze del femminismo degli anni Settanta, pur all'interno di una visione più marcatamente comunitaria e spirituale.

razione dei regimi affettivi e simbolici entro cui la maternità è resa visibile e pensabile²¹. Un terzo testo fondamentale pubblicato tre anni dopo, *Immaculate Deception* di Suzanne Arms, testimonia la crescente consapevolezza della convergenza tra le istanze dell'*Home Birth Movement* e il femminismo (Arms, 1975, pp.21, 47), riconoscendo al contempo il ruolo pionieristico di Lang, cui dedica il capitolo "*Birth of a Movement: Raven Lang*".

L'anno successivo, la pubblicazione di *Of Woman Born* segna uno spostamento critico che, per riprendere il lessico di De Certeau (2012 [1980], p.15), può essere letto come il passaggio da una tattica esperienziale a una rielaborazione strategica dell'*authoritative knowledge* sul parto verso un pensiero teorico e militante esplicitamente femminista. In particolare, il capitolo VI, "*Hands of Flesh, Hands of Iron*", mette a nudo l'evoluzione nella storia contemporanea della violenza simbolica e materiale esercitata dal dominio ostetrico maschile: dall'invenzione del forcipe all'imposizione di tempi estranei al ritmo biologico, dalle pratiche di isolamento fisico ed emotivo alla progressiva alienazione della madre dalla conoscenza del proprio corpo, fino all'era del parto anestetizzato, definita da Rich «la prigione della non coscienza» (Rich, 1996 [1976], p.235). In questa ricostruzione traspaiono tuttavia alcune tensioni significative. Tra le righe si avverte infatti l'ambivalenza che caratterizza, in quegli anni, il rapporto tra le rivendicazioni dell'*Home Birth Movement* e il femminismo (Morton, Clift, 2014, p.71). Se da un lato Rich riconosce, seppur cautamente, il debito nei confronti delle levatrici nel processo di «riappropriazione del corpo», dall'altro ne attenua (e in parte nega) il ruolo sul piano della produzione culturale e visuale. Osserva infatti che: «verso la fine degli anni Sessanta cominciarono ad apparire alcuni testi che inneggiavano al parto in casa, adornati di fotografie di donne incinte molto giovani e graziose, nude o in abiti di cotonina a fiori, in comuni rurali, presentate come un ritorno alla natura» (Rich, 1996 [1976], p.255). Fotolibri, dunque, che ammantavano la maternità di un fascino bucolico, ignorando le condizioni di reale abbandono e povertà in cui viveva la maggior parte delle donne negli Stati Uniti. È allora significativo che Rich ometta di citare Lang e il suo *Birth Center*, pur mostrando una conoscenza evidente del suo lavoro, come suggerisce il fatto che intere sezioni del capitolo dedicate alla storia del parto sembrano riprendere quasi letteralmente le pagine di *Birth Book*. Al contrario, Rich menziona con precisione il ruolo del *Women's Health-Care Movement* e l'esperienza di *Our Bodies, Ourselves*, integrando nelle edizioni successive anche riferimenti al *Los*

²¹ Raymond, op. cit., p.4: «Feminist aesthetics is a political force, political in the sense that Rancière defines the term – that is, communal, of the community's heart. This force is not necessarily overtly legibly political – what Rancière would call metapolitical – but instead works on the level of the visual, not as a reinscription but as a rearranging of the sensible to be seen anew. Rancière's argument that an image can send a message from the real does not mean that we must translate the image to words, but on the contrary it contends that aesthetic force, the message from the real, only extends from the image-idea. » Si veda anche Rancière, J. (2006), *The Politics of Aesthetics*, pp.30; 71.

Angeles Feminist Women's Health Center, fondato nel 1971 da Carol Downer e Lorraine Rothman. Una scelta, questa, che sembra indicare un posizionamento strategico: non tanto un rigetto dell'*Home Birth Movement*, quanto il tentativo di prendere le distanze dalla sua assimilazione a un immaginario spiritualista e neo-ruralista, per reinscrivere invece la liberazione del parto entro una genealogia esplicitamente femminista²². La preoccupazione di Rich riguarda infatti il rischio che la critica alla medicalizzazione venga neutralizzata attraverso una nuova idealizzazione della maternità e della famiglia, perdendo così la propria portata conflittuale sul piano dei diritti, dell'autodeterminazione e della ridefinizione dei rapporti di potere attorno alla nascita²³.

IL "DOPO": IL GRUPPO FEMMINISTA SUL PARTO DI ROMA E RIPRENDIAMOCI IL PARTO!

Tradotto in italiano già l'anno successivo, *Nato di donna* si afferma rapidamente come testo critico di riferimento sulla maternità²⁴, in un momento in cui anche in Italia emergono riflessioni significative che, seppure con orientamenti differenti, condividono l'obiettivo di rivendicare una redistribuzione – o quantomeno una condivisione – dell'*authoritative knowledge* con la donna incinta. Rientrano in questo quadro tanto i tentativi di riforma interna dell'ostetricia e della salute femminile – attraverso la traduzione di autrici europee e la diffusione del parto naturale nei centri montessoriani ispirati al metodo Leboyer – quanto le denunce e testimonianze delle violenze ostetriche raccolte dai collettivi femministi attivi in tutto il paese²⁵.

Questa costellazione di pratiche, posizioni e azioni collettive trova a Roma un terreno particolarmente fertile. Tra il 1974 e il 1979, nella capitale si struttura infatti una rete

²² Il rapporto tra controcultura comunitaria e femminismo fu tutt'altro che lineare. Sebbene alcune comuni promuovessero ideali egualitari, molte continuarono a riprodurre assetti patriarcali, alimentando tensioni che avrebbero contribuito alla nascita di comunità femminili autonome negli anni Settanta (Leder, 1969). Più in generale, la storiografia ha evidenziato come le donne della controcultura siano state a lungo marginalizzate tanto nelle narrazioni sul movimento hippie quanto in quelle sul femminismo (Lemke-Santangelo, 2009, p.181). Anche nel campo della nascita e della salute delle donne, le convergenze tra attivismo femminista e controculturale furono significative ma non sempre esplicite (Morton, Clift, 2014, p.71).

²³ Una tensione analoga emerge retrospettivamente anche nel racconto di Raven Lang, che ricorda, nel già citato testo di Lang *History and Politics of Women's Health*, come le prime rivendicazioni legate al parto domestico fossero inizialmente formulate in termini di diritti delle donne e libertà di scelta, per poi essere progressivamente ricondotte, anche sotto la pressione dell'AMA e del discorso giuridico, alla sola questione della legittimazione professionale della midwifery, con il conseguente oscuramento della dimensione politica femminista della lotta.

²⁴ Per l'influenza del pensiero di Rich sul femminismo italiano e le sue traduzioni si veda Bono, Kemp, 1991, pp.12-14. Naturalmente importante, anche se molto meno comprensivo a livello epistemologico, *Our Bodies, Ourselves* (1971), tradotto in italiano nel 1974.

²⁵ Tra gli altri: Wright, E. (1971), *Partorirai con gioia*, Ferro, Milano; Oxman, A. (1974), *Lager maternità: libro-documentario sulle donne e i bambini in venti storie italiane*, Bompiani, Milano; Ehrenreich, B., English, D. (1975), *Le streghe siamo noi: il ruolo della medicina nella repressione della donna*, Celuc libri, Milano 1975; Leboyer, F. (1975), *Per una nascita senza violenza*, Bompiani, Milano; Paggio, L. C. (1976), *Avanti un'altra: donne e ginecologi a confronto*, La salamandra, Milano; Honegger Fresco, G., Gianini Belotti, E., Pazzaglia, N. (1970), *Il Neonato, con amore*, Ferro, Milano; Marasco, P. (1976), *La culla dell'obbligo: inchiesta sulla donna in gravidanza*, Amaranta, Firenze; *Dietro la normalità del parto*, a cura del Gruppo Femminista per il SLD di Ferrara, Venezia: Marsilio, 1978; *Basta tacere! Testimonianze di donne. Parto aborto gravidanza maternità*, Movimento di lotta femminista di Ferrara, 1972; *Sottosopra* (fascicolo speciale) a cura dei Gruppi femministi all'incontro del circolo De Amicis di Milano) 1-2 febbraio 1975.

ampia, fitta e in costante trasformazione, articolata attorno ad alcuni nodi principali. Uno di questi nodi è il Gruppo femminista per la salute della donna, nato nel 1974 dall'incontro con le attiviste del *self-help* di Los Angeles – tra cui la già citata Carol Downer – e promotore, nel 1975 e nel 1977, di due importanti convegni sulla salute riproduttiva. Un altro è il Collettivo Madri, formatosi attorno alle riflessioni espresse nell'articolo *Il nostro essere madri*, pubblicato su "Effe" il 1° gennaio 1977, ovvero dalla volontà di riconciliare la condizione materna con il Movimento, che nei decenni precedenti aveva invece spesso interpretato l'aver figli come dispositivo di oppressione patriarcale, responsabile di confinare le donne alla sfera domestica e di legittimarne l'esclusione dalla cittadinanza e dal lavoro retribuito. Un terzo nucleo, animato soprattutto da Silvana Pisa e Patrizia Regazzoni, nasce invece come ramificazione del Collettivo Madri e concentra, seppur per un breve periodo, la propria azione specificamente sul tema del parto. Non appare strano che i nomi delle protagoniste di queste esperienze ritornino frequentemente e si intreccino tra loro²⁶. D'altra parte, come annota la stessa Silvana Pisa in un appunto: «non stupisce: tutte femministe, sparse nel vasto arcipelago dei vari collettivi romani, nei piccoli gruppi d'autocoscienza... si trattava di un'ampia rete con tanti nodi ed era normale per noi – generazione di donne multiruolo – saltare da un nodo all'altro»²⁷.

Regazzoni, per esempio, si muove trasversalmente fra tutti e tre i gruppi menzionati. Partecipa al *Convegno internazionale sulla salute della donna*, tenutosi a Roma nel giugno 1977, coordinando proprio la sessione dedicata al parto poi pubblicata su "differenze"²⁸; ed è anche attraverso queste esperienze che entra in contatto con il nucleo di riflessioni e pratiche da cui prenderanno forma, dapprima, il Collettivo Madri e, successivamente, il gruppo sul parto. Di questi documenta inoltre l'attività con numerosi scatti fotografici, tra cui una serie realizzata in occasione del *Convegno sulla maternità* organizzato al Governo Vecchio nel dicembre 1978, cui prende parte anche Silvana Pisa. Solo pochi mesi prima, sono le stesse Regazzoni e Pisa, insieme a Stefania Ciavattoni e Laura Laureti del gruppo sul parto, a curare la prima edizione straniera di *Birth Book*, pubblicata dall'editore romano Savelli con il titolo *Riprendiamoci il parto!*.

Fondata nel 1963 come Samonà e Savelli – e nota, tra il 1969 e il 1976, come *Savelli – La Nuova Sinistra* – la casa editrice attraversa una profonda trasformazione a partire dal 1967-68, fino a diventare, nelle parole di Giulio Savelli, uno «strumento in cui confluisco-

²⁶ Per es. Rosalba Spagnoletti, Laura Laureti, e Silvana Pisa partecipano al Collettivo Madri e al gruppo sul parto, mentre Patrizia Regazzoni partecipa, oltre a questi due, anche al Gruppo femminista per la salute della donna con Cristina Damiani, che partecipa con le altre anche al gruppo sul parto.

²⁷ Dossier di materiali prodotti dal Collettivo Madri, proveniente dal Fondo Silvana Pisa, conservato in Archivia, Roma. In particolare, la citazione proviene dal testo "Geografia di un collettivo. I nostri anni 70", a p.42 del dossier.

²⁸ Vedi Incudine, A. Regazzoni, P. (1978), *il parto*, in Gruppo femminista per la salute della donna (1978, a cura di), "differenze", 6/7, pp.32-39.

no tutti i movimenti»²⁹, sempre più permeabile ai linguaggi dei movimenti giovanili, ai temi emergenti della riflessione femminista e alla fotografia. All'inizio del 1971, in seguito alla riorganizzazione interna della casa editrice, Dino Audino assume di fatto la direzione editoriale, svolgendo un ruolo decisivo nella ridefinizione del catalogo e nello sviluppo di un modello editoriale che, accanto alla cultura politica, attribuisce nuova centralità alla sperimentazione linguistica e alla sostenibilità economica, nella volontà di costruire libri non semplicemente rivolti ai movimenti, ma elaborati in larga misura al loro interno e attraverso le loro reti relazionali. Come ricorda successivamente lo stesso Audino, i testi non venivano semplicemente selezionati dall'esterno, ma spesso «immaginati» all'interno della casa editrice come risposta a esigenze emergenti nel campo dei movimenti, di cui gli stessi editori e collaboratori erano parte attiva. Questa logica emerge con particolare evidenza nel caso delle pubblicazioni femministe, sviluppate attraverso il continuo intreccio di militanza, relazioni personali e iniziativa culturale, come dimostra il ruolo assunto da figure quali la stessa Silvana Pisa – allora sposata con Audino – Rosalba Spagnoletti, Mariella Gramaglia e Nadia Fusini.³⁰ Tra le realizzazioni più emblematiche di questo periodo va ricordato il fotolibro collettivo *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne* (Agosti, et al., 1976), il cui titolo verrà ripreso, non a caso, dalla traduzione italiana di *Birth Book*, anch'essa accompagnata dal progetto grafico di Giuliano Vittori. Nei suoi scritti, Pisa sottolinea con chiarezza la ragione di questa scelta: cambiare titolo significava sottrarre il libro all'equivoco di un manuale tecnico sul parto in casa e restituirgli invece la forza di un testo militante, capace di ricollocare la donna al centro dell'esperienza del parto. Lo testimonia anche la scelta della fotografia di copertina, da lei descritta come «una donna sorridente e 'sporca' del suo sangue col suo bambino appena nato già attaccato al seno: non utopia ma immagine di realtà»³¹ [FIG. 3].

Significativamente, queste non sono le uniche differenze rispetto alla versione americana; anzi, ciò che separa le due edizioni si comprende proprio alla luce di quel passaggio dal “prima” al “dopo” con cui si è aperta questa analisi. Nell'Italia in cui il femminismo della differenza va elaborando la propria grammatica politica e simbolica, il libro

²⁹ Le parole di Savelli sono tratte da un'intervista in cui racconta lo sviluppo della casa editrice in quegli anni (D'Elauteris, 2023, p.45).

³⁰ In un'email inviata all'autrice in data 30/01/2026, Audino racconta che «i libri nascevano, almeno nella loro idea iniziale, all'interno della casa editrice e poi chiedevamo ai collaboratori di valutarla e nel caso di consigliarci con chi potessimo realizzarla. Questo è valso anche per i testi sul femminismo – che pure è stato il terreno in cui maggiore è stato l'apporto esterno-. Insomma, la grande fatica di quel lavoro non consisteva nello scegliere libri da tradurre ma al contrario libri da inventare e da creare da zero per coprire le esigenze che intercettavamo nel nostro pubblico – di cui peraltro noi stessi facevamo parte».

³¹ Dossier di materiali prodotti dal Collettivo Madri, proveniente dal Fondo Silvana Pisa, conservato in Archivio, Roma. In particolare, la citazione proviene dal testo “Prefazione alla nuova edizione” a p.117 del dossier, in cui Pisa scrive: «di questo testo, ci era sembrato fondamentale, (al di là del parto in casa a cui la nostra adesione era tiepida e con riserve) il suo porre la donna al centro dell'esperienza del parto. Ci parve una sorta di rivoluzione copernicana rispetto ad una mentalità dominante che aveva ormai dato per acquisita questa espropriazione».

assume infatti una marcata postura separatista: ogni traccia maschile viene espunta, sia nelle immagini che nei testi, in netto contrasto con l'edizione di Lang, in cui la presenza maschile, pur marginale, si iscrive entro un orizzonte di complementarità pacificata tra i sessi [FIG. 4]. Nella versione italiana la cancellazione è invece categorica soprattutto laddove quella presenza rischia di attenuare – o addirittura sovradeterminare – la centralità dell'esperienza femminile. Ne è esempio emblematico la rimozione dell'episodio in cui un padre, nell'attesa che la madre possa finalmente incontrare la figlia nata con parto cesareo, tenta uno pseudo-allattamento: «When the baby searched for a nipple, the father offered his and she sucked happily until her mother was available» (Lang, 1972, n.n.).³²

Con la stessa coerenza vengono eliminate anche le sezioni più apertamente spirituali e contro-culturali: poesie e canti a divinità orientali, adunanze collettive nelle cupole geodetiche, pratiche di medicina alternativa, come il celebre stufato di placenta³³; elementi che, pur appartenendo all'immaginario originario di *Birth Book*, risultano incompatibili con il lessico militante e la concretezza politica ricercata dal gruppo romano. Nella premessa scritta da Stefania Ciavattoni, l'intenzione militante e femminista è resa ancora più esplicita quando il parto viene sì riconosciuto come filo rosso dell'esperienza del gruppo, ma è anche, e soprattutto, uno solo tra gli elementi della diversa e polimorfa sessualità femminile, accanto ad aborto, contraccezione, test di gravidanza e cure prenatali. In questa prospettiva, *Riprendiamoci il parto!* – pubblicato nel febbraio 1978, a ridosso della legge 194 sull'interruzione volontaria di gravidanza – articola un nesso politico stringente tra due rivendicazioni centrali: la libertà di scelta nell'aborto e la libertà di scelta nel parto. Nel testo, Ciavattoni lo formula con una chiarezza esemplare: «Legare l'aborto alla maternità ci consente di viverci non più come portatrici di morte, ma come quelle che del “riprendersi la vita” hanno parlato per prime in termini di consapevolezza e coscienza: proprio perché siamo per la vita siamo costrette ad abortire quando questa sarebbe comunque negata alla realtà».

Ciò che invece è preservato, e anzi amplificato nella traduzione italiana, è il carattere di testimonianza corale femminile che traspare dalle fotografie e dai resoconti in prima persona. In questa logica, le curatrici italiane – Patrizia, Silvana e la compagna del gruppo, Angela – scelgono di inserire nel libro anche i racconti dei propri parti, inserendo così sé stesse accanto alle madri statunitensi nello stesso intreccio di riconoscimento reciproco e produzione condivisa di sapere che la pratica dell'autocoscienza aveva reso

³² Altri esempi di figure paterne rimosse sono quelle di Ron (nel racconto e nelle immagini del brano “The Birth of Sunshine Benjamin, by Ron”), John (in “The Birth of Ramlah, by John”), Mark (in “The Birth of Marin, by Mark”), Larry (in “The Birth of Ramana, by Larry”). (Lang, 1972, pp.n.n.).

³³ Tra queste sezioni rimosse figurano “Song of Surya or Birth of the Moon”; “The Placenta Stew”, “Declaration on the Birth of the Child Lorca”, in cui i genitori Michael e Karen Rossman parlano della loro scelta di rifiuto di adesione all'istruzione istituzionale, chiudendo con la dichiarazione “LEARNING POWER TO THE PEOPLE!”, la documentazione scritta e fotografica dei seminari alle cupole di Ben Lomond.

familiare. Dinamiche, queste, che il libro non si limita a raccontare, ma prolunga nella propria forza performativa.

Il successo presso il pubblico italiano porta alla pubblicazione di tre edizioni di *Riprendiamoci il parto!* tra il 1978 e il 1982 e spinge Silvana Pisa a curare, poco dopo e sempre con Savelli, un nuovo progetto editoriale dall'identità ibrida, insieme manuale pratico e fotolibro collettivo: *Il libro dell'allattamento al seno* (1980). Questa volta le fotografie sono di Patrizia Regazzoni, Gabriella Mercadini, Maria Teresa Palazzolo e del giovane fotografo romano Alfonso Mongiu che, invitato da Valeria Barchiesi (del Collettivo Madri) a documentare il parto in casa di Eleonora Caracciolo, viene istruito dalle donne presenti a imitare l'intimità e il calore delle immagini di Lang, libro alla mano. Un gesto che testimonia la continuità consapevole, ma anche l'appropriazione critica di un immaginario visivo ormai riconosciuto come portatore di un'estetica chiaramente femminista.

BIBLIOGRAFIA

- Abraham, R. H. (2016), *Hip Santa Cruz in the 1960s First-person accounts of the Hip Culture movement in Santa Cruz, California*, Aerial Press, Santa Cruz.
- Agosti, P., Bordini, S., Spagnoletti, R., Usai, A., *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Savelli, Roma, pp.n.n.
- Ahmed, S. (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Arms, S. (1975), *Immaculate Deception: A New Look at Women and Childbirth in America*, Houghton Mifflin Company, Boston.
- Bertelli, L. (2021), *La quotidianità della rivolta. Alcune note per un'estetica femminista e per un suo possibile uso a vantaggio dell'oggetto fotografico*, in Casero, C. (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Postmedia Books, Milano, pp.51-61.
- Bono, P., Kemp, S. (1991, a cura di), *Italian Feminist Thought. A Reader*, Basil Blackwell, Oxford.
- Brown, J., Lesser, E., Mines, S. (testi), Buryn, E. (foto) (1972), *Two Births*, Random House / Bookworks, New York.
- Cattaneo, A., Pisa, S., Grasso, L. (1979), *L'altra mamma*, Savelli, Roma.
- Cixous, H. (2024 [1975]), *Le Rire de La Méduse: Manifeste de 1975*, Gallimard, Paris.
- Csordas, T. J. (1993), *Somatic modes of attention*, "Cultural Anthropology", 8(2), pp.135-156.
- Davis-Floyd, R., Davis, E. (1996), *Intuition as authoritative knowledge in midwifery and homebirth*, "Medical Anthropology Quarterly", 10(2), pp.237-269.
- Davis-Floyd, R., Sargent, C. F. (1997, a cura di), *Childbirth and authoritative knowledge: cross-cultural perspectives*, University of California Press, Berkeley.
- Daviss, B-A. (2001), *Reforming Birth and (Re)making Midwifery in North America*, in DeVries R., et. al, (a cura di), *Birth by Design*, Routledge, New York/London, pp.70-86.
- de Certeau, M. (2012 [1980]), *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.
- D'Elauteris F. (2023), *Savelli. Storia e catalogo della casa editrice*, Artemide edizioni, Roma.
- Dick-Read, G. (1944), *Childbirth Without Fear: The Principles and Practice of Natural Childbirth*, Harper & Brothers, New York.
- Ehrenreich, B., English, D. (1975), *Le streghe siamo noi: il ruolo della medicina nella repressione della donna*, Celuc libri, Milano.
- Gaskin, I. M. (1975), *Spiritual Midwifery*, Book Pub. Co, Summertown.
- Gruppo Femminista per il SLD di Ferrara (1978, a cura di), *Dietro la normalità del parto*, Marsilio, Venezia.
- Honegger Fresco, G., Gianini Belotti, E., Pazzaglia, N. (1970), *Il Neonato, con amore*, Ferro, Milano.

- Incudine, A. Regazzoni, P. (1978), *il parto*, in Gruppo femminista per la salute della donna (1978, a cura di), "differenze", 6/7, pp.32-39.
- Kaye, M. S. (1972), *The Teacher Was the Sea: The Story of Pacific High School*, Links, New York.
- Kristeva, J. (1974), *La Révolution du langage poétique*, Editions du Seuil, Paris.
- Kristeva, J. (1979 [1974]), *Eretica dell'amore*, Melon, E. (a cura di), La Rosa, Torino.
- Lamaze, F. (1970), *Painless Childbirth: Psychoprophylactic Method*, Henry Regnery Company, Chicago.
- Lang, R. (1972), *Birth Book*, Genesis Press, Palo Alto.
- Lang, R. (1978), *Riprendiamoci il parto!*, Gruppo femminista sul parto di Roma (a cura di.), Savelli, Roma.
- Lang, R. (2018), in Abraham, R. (a cura di), *Hip Santa Cruz 2: More First-Person Accounts of the Hip Culture of Santa Cruz, California*, Epigraph Books, New York.
- Leboyer, F. (1975 [1974]), *Per una nascita senza violenza*, Bompiani, Milano.
- Leder, K. (1969), *Women in Communes*, in "Women: A Journal of Liberation", 1(1), pp.35-35.
- Lemke-Santangelo, G. (2009), *Daughters of Aquarius: Women of the Sixties Counterculture*, University Press of Kansas, Lawrence.
- Marasco, P. (1976), *La culla dell'obbligo: inchiesta sulla donna in gravidanza*, Amaranta, Firenze.
- McCausland, E. (1942), *Photographic books*, "The complete photographer", 43(8), pp.2783-93.
- Miller, T. (1999), *The 60s Communes. Hippies and Beyond*, Syracuse University Press, New York.
- Morton, C. H., Clift, E. (2014), *Birth ambassadors: doulas and the re-emergence of woman-supported birth in America*, Praeclarus Press, Amarillo.
- Movimento di lotta femminista di Ferrara (1972, a cura di), *Basta tacere! Testimonianze di donne. Parto aborto gravidanza maternità*, disponibile a: https://www.femminismo-ruggente.it/femminismo/pdf/1972/basta_tacere.pdf
- O'Reilly, A. (2025), *Maternità femministe*, Veronica Frigeni (a cura di), Prospero, Milano.
- Oxman, A. (1974), *Lager maternità: libro-documentario sulle donne e i bambini in venti storie italiane*, Bompiani, Milano.
- Paggio, L. C. (1976), *Avanti un'altra: donne e ginecologi a confronto*, La salamandra, Milano.
- Pisa, S. (1980), *Il libro dell'allattamento al seno*, Savelli, Roma.
- Pizza, G. (2005), *Antropologia medica: saperi, pratiche e politiche del corpo*, Carocci, Roma.
- Rancière, J. (2006 [2000]) *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London.
- Raymond, C. (2017), *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Routledge, New York.
- Rich, A. (1976), *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, W. W. Norton & Company, Inc, New York.
- Rich, A. (1996 [1976]), *Nato di donna: la maternità in tutti i suoi aspetti. Un classico del pensiero femminile*, Garzanti, Cernusco (MI).
- Smith, D. E., Sternfield, J. (1970), *The Hippie Communal Movement: Effects On Child Birth And Development*, in "American Journal of Orthopsychiatry", 40(3), April, pp.527-530.
- Solomon Godeau, A. (1997), *Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage*, in *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp.220-237.
- Sottosopra* (fascicolo speciale)(1975), Documenti di gruppi femministi. Testimonianze di donne. Interventi dell'incontro del 1-2 febbraio al circolo De Amicis di Milano, disponibile online all'indirizzo: <https://mega.nz/folder/id4y0B6K#W-1K-MuEjAj24PnyZoaaxYQ>
- Umansky, L. (1996), *Motherhood Reconceived. Feminism and the Legacies of the Sixties*, New York University Press, New York/London.
- Walzer, S., Cohen, A. (1971), *Childbirth Is Ecstasy*, Aquarius, Albion.
- Wright, E. (1971), *Partorirai con gioia*, Ferro, Milano.

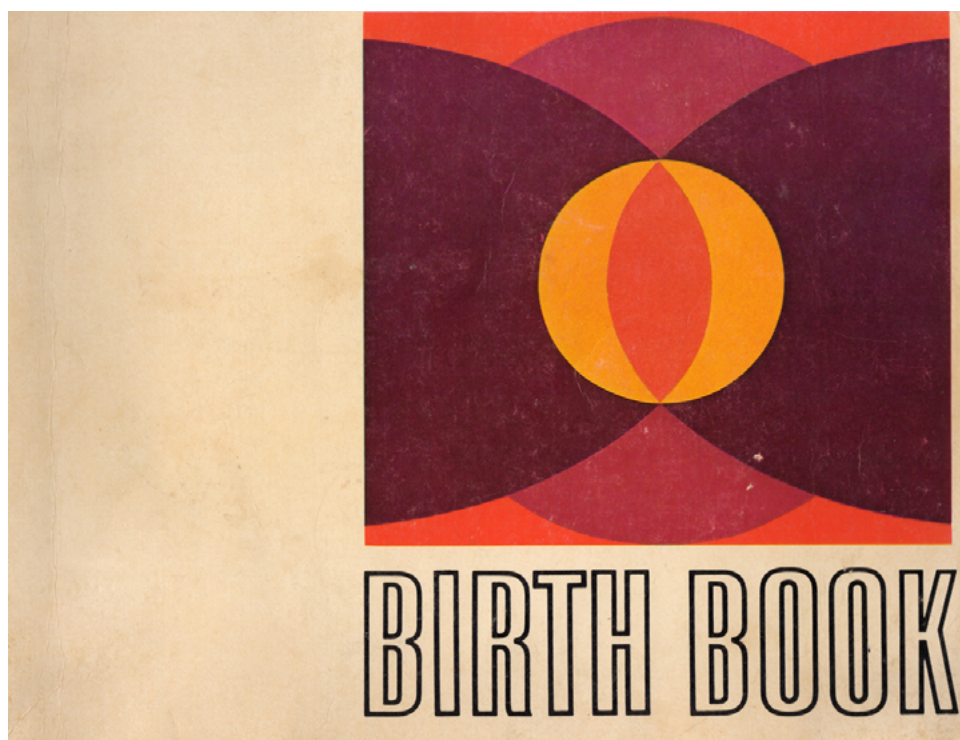


FIGURA 1: Raven Lang, *Birth Book*, Palo Alto, Genesis Press, 1972. Courtesy Raven Lang.



FIGURA 2: Raven Lang, *Birth Book*, Palo Alto, Genesis Press, 1972, s.n.p. Courtesy Raven Lang, scansione Fondazione Elvira Badaracco Studi e documentazione delle donne – ETS.



FIGURA 3: Raven Lang, *Riprendiamoci il parto!* *Esperienze alternative di parto: resoconti, testimonianze, immagini* (ed. Italiana a cura del Gruppo femminista sul parto di Roma), Roma, Savelli, 1978.



FIGURA 4: Raven Lang, *Birth Book*, Palo Alto, Genesis Press, 1972, s.n.p. Courtesy Raven Lang, scansione dalla Fondazione Elvira Badaracco Studi e documentazione delle donne – ETS.

FOTOGRAFARE IL NO. UN LABORATORIO DI IMMAGINI MILITANTI DAL DISPOSITIVO ESPOSITIVO AL DISPOSITIVO EDITORIALE

Valentina Rossi

La pubblicazione *Immagini del No*, edita da Vanni Scheiwiller nel 1974, rappresenta uno degli episodi più significativi della cultura visiva italiana nell'ambito delle pratiche femministe degli anni Settanta. Il volume, corredato da un testo di Arturo Carlo Quintavalle, fondatore del CSAC (Centro Studi Archivio Comunicazione dell'Università di Parma) – istituzione presso la quale sono oggi conservate le fotografie e i fondi personali delle due autrici – fu pubblicato all'interno della collana *Occhio Magico* di All'Insegna del Pesce d'Oro, storica sigla editoriale fondata a Milano nel 1936 da Giovanni Scheiwiller e rilanciata a partire dal 1951 dal figlio Vanni. Questo piccolo libro di circa 10×7,7 cm si inserisce in una linea editoriale di straordinaria ampiezza, composta da oltre tremila titoli e capace di accogliere autori come Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Ezra Pound; al tempo stesso si colloca entro un contesto editoriale nazionale fortemente segnato dalla diffusione di libri fotografici legati alle mobilitazioni politiche e sociali scaturite dal 1968, come *Cinque anni a Milano* di Uliano Lucas (1973), che restituisce in forma di cronaca visiva le lotte studentesche e operaie milanesi, *Morire di classe* di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin (1969), potente denuncia delle condizioni nei manicomi italiani sostenuta dal pensiero di Franco Basaglia, e *I travestiti* di Lisetta Carmi (1972), che attraverso il ritratto di soggettività marginalizzate mette in discussione norme sociali e identitarie; un insieme di esperienze che, seppur diverse per contesto, fine e pratica, configura la fotografia come non solo strumento di documentazione, ma dispositivo critico e politico capace di intervenire attivamente nel dibattito pubblico e nella costruzione di una memoria visiva condivisa dei movimenti.

Il progetto prende origine dalla mostra di Paola Mattioli e Anna Candiani, organizzata da Lanfranco Colombo con la collaborazione grafica di Giovanni Anceschi e inaugurata alla Galleria Il Diaframma di Milano: è infatti nello spazio espositivo che si definisce per la prima volta il dispositivo visivo e politico di *Immagini del No*. La pub-

blicazione si configura come una fase successiva di questo processo, traducendo e rielaborando in forma editoriale un lavoro concepito inizialmente per l'ambiente della mostra

Opera editoriale e allestimento espositivo costituiscono così due esiti complementari, seppur distinti, di una medesima operazione politica e visiva, volta a documentare la campagna referendaria sul divorzio e a trasformare la pratica fotografica in strumento di coscienza critica e collettiva.

Il contesto in cui il progetto prende forma è quello di un'Italia degli anni Settanta attraversata da una profonda trasformazione sociale, culturale e politica. La stagione successiva al Sessantotto vide il consolidarsi delle lotte studentesche e operaie, che trovarono nei Consigli di fabbrica un laboratorio politico permanente e nelle università – luogo in cui le due fotografe si incontrarono – un terreno di intenso fermento critico. Milano e Torino, città industriali per eccellenza, divennero poli centrali della mobilitazione, con le grandi fabbriche quali centri nevralgici dello scontro sociale (Ginsborg 1989).

Il decennio è segnato da significative conquiste civili e legislative, tra cui lo Statuto dei Lavoratori (1970), la riforma del diritto di famiglia (1975) e la legge n. 194 sull'interruzione volontaria di gravidanza (1978). In questo quadro, l'emergere del movimento femminista rappresenta un passaggio cruciale: collettivi, centri di documentazione e pratiche di autocoscienza contribuiscono alla produzione di nuove forme di soggettività politica, ridefinendo in modo radicale l'immaginario e le modalità stesse della militanza. Parallelamente, l'Italia è investita da conflitti di estrema durezza, segnati da terrorismo, stragi di Stato e una violenza politica diffusa e strutturale. Il progetto di Paola Mattioli e Anna Candiani prende forma in questo contesto di forte conflittualità e di crescente intensificazione del confronto pubblico.

In particolare, esso si radica in un evento di primaria rilevanza per la storia repubblicana italiana: la consultazione del 12-13 maggio 1974, primo referendum abrogativo del Paese, che assunse il valore di uno spartiacque politico, sociale e simbolico, ridefinendo in modo profondo il rapporto tra sfera pubblica, diritti civili e partecipazione democratica. La legge Fortuna-Baslini del 1970, che aveva introdotto il divorzio in Italia, fu infatti sottoposta a referendum abrogativo promosso dal fronte cattolico e sostenuto dalla Democrazia Cristiana. Il Paese si divise nettamente: da un lato il fronte conservatore, appoggiato dalla Chiesa e dalle gerarchie ecclesiastiche; dall'altro un fronte progressista composto da Partito Comunista Italiano, Partito Socialista Italiano, Partito Radicale e movimento femminista. Il successo del "No", pari al 59,3% dei voti, sancì l'ingresso definitivo dei diritti civili nell'agenda politica nazionale, ridimensionando il ruolo delle istituzioni religiose nel determinare le scelte collettive.

È all'interno di questo scenario che prende forma *Immagini del No*. Come dichiarano le due fotografe nel foglio di sala, conservato nell'archivio privato di Paola Mattioli:

«L'ipotesi di questo lavoro, raccogliere e documentare le immagini del no, è nata da una valutazione di tipo politico. [...] La campagna per il Referendum non si sarebbe svolta in modo puramente difensivo, ma si sarebbe ampliata in molte direzioni, fino a diventare un no globale a tutte le contraddizioni del sistema» (Mattioli, Candiani 1974)¹. Questa affermazione rende esplicito l'intento politico che ha animato il lavoro delle due fotografe, le quali concepiscono la fotografia non soltanto come strumento di testimonianza degli eventi, ma come pratica attiva di partecipazione e di presa di posizione critica all'interno del dibattito sociale e culturale dell'epoca.

Le fotografie furono realizzate nell'arco di poco meno di due mesi, documentando – come ricorda Mattioli – alcuni momenti cruciali della mobilitazione: lo sciopero generale antifascista del 25 marzo, le celebrazioni del 25 aprile e del Primo maggio, le giornate di voto e lo scrutinio. Due furono i luoghi simbolici privilegiati dal progetto: la Palazzina Liberty, centro delle attività di Dario Fo e Franca Rame e punto di aggregazione della sinistra extraparlamentare e del movimento delle donne; e le case popolari del Gallarate, progettate da Carlo Aymonino e Aldo Rossi, occupate e successivamente sgomberate nel maggio 1974. Mattioli e Candiani si distaccano dallo sguardo neutrale del reportage giornalistico, adottando una prospettiva partecipe e interna alla militanza. La loro fotografia supera la dimensione della cronaca e si configura, come osserva Arturo Carlo Quintavalle, come un documento critico, capace di trasformare la registrazione dell'evento in una testimonianza di coscienza politica (Quintavalle, 1974). In questa direzione si inserisce anche la lettura di Cristina Casero, che interpreta il progetto come esplicitamente politico e fondato su una prassi fotografica aggiornata, intesa come strumento di analisi e di critica, in linea con un paradigma di pensiero che in quegli anni si stava diffondendo in modo capillare (Casero, 2018).

La mostra prende forma alla Galleria Il Diaframma di Milano, che negli anni Sessanta e Settanta rappresentò una delle poche realtà italiane interamente dedicate alla fotografia, svolgendo un ruolo centrale nella definizione di un linguaggio critico ed espositivo innovativo. Un momento di svolta si registra nel 1968, quando Carla Cerati vi presenta la personale *Culturalmente impegnati*. Nello stesso anno Ugo Mulas espone *New York: The New Art Scene*; l'anno successivo è la volta di Mario Cresci, seguito nel 1970 da Franco Vaccari. Nel 1972 Carla Cerati torna al Diaframma con *Mondo Cocktail*, una

¹ La presente ricerca si basa su un'indagine archivistica condotta principalmente negli archivi privati delle due artiste, nonché presso il CSAC, dove sono conservate le fotografie originali di Paola Mattioli e Anna Candiani ed è consultabile un fondo di opere donate dalle due autrici, e presso il MUFOCO (Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo), che custodisce una parte dell'archivio di Lanfranco Colombo. Il saggio nasce inoltre come esito del progetto PRIN 2022-2025 *Italian feminist photography. Identity policies and gender strategies*, promosso da Università di Bologna, Università degli Studi di Parma e Sapienza Università di Roma.

raccolta di immagini dedicate alla borghesia milanese, pubblicata in volume da Amilcare Pizzi nel 1974 e riallestita ad Arte fiera Bologna nel 1975.

In questo contesto, Milano emerge come una piattaforma nazionale di riferimento non solo per la fotografia in senso lato, ma anche per le pratiche fotografiche legate ai movimenti delle donne e al femminismo. Una tappa decisiva è rappresentata dall'*Esposizione internazionale operatrici visuali*, curata da Mirella Bentivoglio e presentata nel gennaio 1972 presso il Centro Tool di Milano, su suggerimento di Ugo Carrega. L'anno successivo, Paola Mattioli e Anna Candiani, insieme a Carla Cerati e Giovanna Nuvoletti, prendono parte alla sezione culturale del SICOF di Milano con la mostra *Dietro la facciata. Contributo per una ricerca sulla donna* (1973), incentrata sulle case di ringhiera milanesi.

Accanto al contesto milanese, fortemente connotato dal punto di vista artistico e sociale, la mostra conosce nel 1975 una seconda vita espositiva, con nuovi allestimenti a Porto Marghera, all'interno del Capannone del Petrolchimico, e a Preganziol, presso la Facoltà di Urbanistica dello IUAV di Venezia, segnando un'importante diffusione territoriale dei linguaggi visuali del dissenso. La scelta di spazi fortemente connotati sul piano produttivo, politico e formativo si colloca in una più ampia attitudine propria delle pratiche artistiche e culturali degli anni Settanta, orientate a mettere in discussione il museo come piattaforma privilegiata e autosufficiente per la presentazione degli esiti della ricerca. In questo caso, tale orientamento risulta strettamente connesso al soggetto stesso del progetto – il referendum politico del 1974 – e alla volontà di far circolare le immagini in contesti non tradizionalmente deputati all'arte, capaci di intercettare pubblici e situazioni direttamente coinvolti nel dibattito politico e sociale. Una scelta che appare tanto più significativa se si considera come, proprio in quegli anni, la fotografia stesse progressivamente entrando nello spazio museale, pur non avendo ancora consolidato una presenza sistematica all'interno delle istituzioni artistiche.

In questo contesto culturale ed espositivo, il progetto di Anna Candiani e Paola Mattioli non si configurò semplicemente come un'esposizione fotografica, ma come un articolato dispositivo visivo orientato alla sperimentazione di un linguaggio inedito, collocato all'intersezione fra fotografia, cinema, grafica e pratiche installative, in una fase storica in cui l'installazione andava progressivamente affermandosi come linguaggio artistico autonomo. Alla luce dei più recenti studi sulle pratiche espositive e curatoriali, essa può essere letta come un esempio di exhibit design innovativo, distante dal modello tradizionale delle fotografie allineate lungo le pareti all'altezza dello sguardo.

L'allestimento, costruito su dieci pannelli disposti secondo un andamento ovale, seppe valorizzare la peculiare architettura circolare della galleria, traducendola in un racconto spaziale multilivello. Le immagini, montate su pannelli, abbandonavano ogni scansione cronologica ed erano collocate fino a trenta centimetri dal pavimento, favorendo

una fruizione immersiva e dinamica e consentendo al tempo stesso di aumentare in modo significativo il numero di fotografie esposte rispetto agli standard museali e galleristici dell'epoca. In questa direzione si colloca anche l'analisi di Casero, che interpreta la mostra come articolata secondo una sintassi visiva dinamica, in cui i pannelli funzionavano come un collage irregolare di immagini, lontano da schemi ortogonali e capace di proporre nuove modalità di narrazione fotografica (Casero, 2018).

Come osserva Arturo Carlo Quintavalle nel saggio *Il colore dell'immagine*, l'allestimento ideato da Giovanni Anceschi si basava su un montaggio «complesso, a strisce sovrapposte in sequenza» (Quintavalle, 1974), che distribuiva le 134 fotografie, per lo più in bianco e nero, secondo quattro registri narrativi distinti. Nella fascia inferiore dominava il tono epico ed emotivo delle manifestazioni giovanili ed extraparlamentari; le due fasce centrali restituivano invece un registro più realistico, comprendente anche la documentazione a colori delle occupazioni abitative progettate da Carlo Aymonino nel Gallarate; nella fascia superiore emergeva infine l'ironia critica delle immagini dedicate alla condizione femminile, capaci di decostruire gli stereotipi visivi della pubblicità e di tradurre in linguaggio fotografico le istanze del movimento delle donne. Come scrive ancora Quintavalle, la mostra configurava così «un discorso narrativo polifonico, che richiama il linguaggio del cinema e si distacca nettamente dalla tradizione dei racconti fotografici» (Quintavalle, 1974).

Ogni immagine appariva isolata e al contempo dotata di una forte carica simbolica: non frammento di una narrazione lineare, ma parte integrante di un discorso critico. Nelle fotografie dedicate alle case popolari, il colore assumeva un ruolo centrale, non realistico ma metaforico, evocando l'alienazione urbana e sociale attraverso contrasti accentuati. Come spiega Paola Mattioli, il colore non era impiegato in chiave mimetica, bensì come strumento critico, capace di restituire l'esperienza dell'alienazione nello spazio urbano². Una prospettiva che trova piena corrispondenza nelle riflessioni di Arturo Carlo Quintavalle, il quale, interpreta l'uso cromatico in *Immagini del No* non come riproduzione naturalistica, ma come componente essenziale di un linguaggio insieme politico e simbolico. (Quintavalle, 1974).

Immagini del No si configura così come un progetto strutturalmente bifronte: da un lato la dimensione espositiva, immersiva e collettiva, costruita attraverso una precisa articolazione spaziale del montaggio; dall'altro quella editoriale, più intima e maneggevole, organizzata come una sequenza continua e fluida di immagini. In entrambi i casi, il dispositivo visivo rinuncia deliberatamente a qualsiasi aspirazione estetizzante: le foto-

2

Il presente testo nasce inoltre da un confronto costante con la fotografa Paola Mattioli, che desidero ringraziare.

grafie scattate e selezionate per la mostra e per il volume non miravano a essere “belle immagini”, ma si proponevano piuttosto come veri e propri documenti critici, capaci di attivare una lettura analitica e politicamente consapevole del reale (Quintavalle, 1974).

In questo senso, *Immagini del No* può essere interpretato come un vero e proprio laboratorio visivo e politico, nel quale la mostra non si limita a presentare immagini già concluse, ma mette in scena un processo di sperimentazione collettiva sul linguaggio fotografico, sul montaggio e sulla costruzione del senso. Il dispositivo espositivo si configura come uno spazio di prova, di verifica e di articolazione critica delle immagini, concepite non come unità autonome ma come elementi relazionali, continuamente ridefiniti dalla loro posizione, dalla prossimità reciproca e dalle tensioni che instaurano nello spazio.

La dimensione laboratoriale emerge innanzitutto nelle modalità di lavoro adottate: la selezione delle immagini, il loro accostamento, la rinuncia a una sequenza cronologica e l'organizzazione per registri narrativi indicano un approccio processuale, aperto e non gerarchico, in cui il significato non è dato a priori, ma si costruisce attraverso il posizionamento delle fotografie e, in una seconda fase, attraverso l'esperienza percettiva dello spettatore. La mostra funziona così come un ambiente di sperimentazione, nel quale il montaggio assume un ruolo centrale, avvicinandosi alle pratiche del cinema e della grafica più che ai modelli delle tradizionali mostre fotografiche, in una fase storica in cui – come già evidenziato – il linguaggio fotografico stava iniziando a entrare in dialogo con le istituzioni museali, senza essere tuttavia ancora pienamente integrato nei loro dispositivi espositivi e critici. Emblematici, in questo senso, sono alcuni casi coevi: *Combattimento per un'immagine*, allestita nel 1973 alla GAM di Torino; e soprattutto l'inaugurazione della Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1975, che si distingue per una programmazione fortemente orientata alla fotografia. Se nel primo ciclo espositivo il medium fotografico compare ancora in forma marginale, è nel secondo ciclo inaugurale che esso assume un ruolo centrale: delle nove mostre presentate, ben quattro sono dedicate alla fotografia, tra cui *Fascismo 1922-1943*, a cura di Italo Zannier e Lanfranco Colombo, *Farm Security Administration*, curata da Arturo Carlo Quintavalle, *I platini di Irving Penn*, a cura di Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli, e *Linguaggio è guerra* di Fabio Mauri (Rossi, 2025).

In questa prospettiva, il laboratorio non va inteso come luogo fisico o didattico, ma come pratica situata: un modo di operare sulle immagini che integra produzione, esposizione e riflessione critica all'interno di un unico processo. Il pubblico è chiamato a partecipare attivamente a tale processo, attraversando lo spazio espositivo, ricostruendo connessioni e attribuendo senso a una narrazione intenzionalmente frammentaria e polifonica. La mostra si configura così come un campo di esperienza condivisa, in cui la fotografia agisce come strumento di analisi politica e di interrogazione del reale. La dimensione laboratoriale non si esaurisce nello spazio espositivo, ma viene rilanciata e

rielaborata nel passaggio al libro, dove il progetto assume una nuova forma e un diverso regime di fruizione. Il fotolibro si configura come una seconda fase del laboratorio, nella quale, pur cambiando supporto e modalità operative – dal muro alla pagina – il lavoro sul montaggio e sulla sequenza resta centrale, traducendosi nel tempo della lettura. Se nella mostra la struttura per fasce consentiva una lettura articolata su più livelli, permettendo allo sguardo di muoversi orizzontalmente lungo le principali linee tematiche e, al contempo, di attivare connessioni verticali attraverso la sovrapposizione dei registri narrativi, nel libro tale organizzazione viene necessariamente trasformata. Il fotolibro non mantiene infatti la sequenza spaziale proposta dall'allestimento ideato da Anceschi, ma ne costruisce una nuova, affidata alla linearità della pagina e alla scansione temporale della lettura. In questo passaggio, le narrazioni non vengono semplicemente trasferite, ma riorganizzate e ridefinite, dando luogo a ulteriori possibilità di senso. La continuità tra mostra e libro non è dunque meramente documentaria, bensì metodologica: entrambi i dispositivi partecipano di una medesima logica sperimentale, che fa della fotografia non solo un mezzo di rappresentazione, ma uno strumento di ricerca e di presa di posizione critica.

Il volume edito da Scheiwiller non si presenta come un semplice catalogo, bensì come un fotolibro autonomo, capace di tradurre e al tempo stesso trasformare l'esperienza espositiva in un dispositivo editoriale dotato di una propria temporalità. In esso, il montaggio, la sequenza e l'uso del vuoto rielaborano la dimensione spaziale della mostra, riconfigurandola in una narrazione critica e concettualmente consapevole. Nel passaggio dalla dimensione espositiva a quella editoriale si produce così un significativo mutamento di registro: le quattro sezioni che articolavano l'allestimento – nelle quali i vuoti operavano come pause e segni di interpunzione di una vera e propria grammatica della visione – si dissolvono nel libro in una sequenza continua e apparentemente ininterrotta.

Tuttavia, anche nello spazio della pagina il rapporto fra vuoto e pieno resta un elemento strutturale del dispositivo visivo: le pagine lasciate bianche continuano infatti a scandire la successione delle immagini, introducendo sospensioni e rallentamenti nel flusso narrativo e traducendo, in forma editoriale, la tensione spaziale e ritmica propria dell'allestimento.

Se a un primo sguardo tali pause possono apparire arbitrarie, una lettura più attenta, condotta in relazione alle immagini, rivela invece corrispondenze puntuali. Le pagine bianche compaiono infatti in prossimità di fotografie che isolano dettagli, oggetti o segni fortemente connotati, come la statua di Garibaldi, un camioncino impolverato con la scritta "No", un manifesto elettorale di destra strappato, una cabina photomatica con affisso un cartello recante la parola "No". In questo senso, il bianco della pagina funziona come uno strumento di messa a fuoco, capace di sospendere il ritmo della sequenza e di conferire a determinate immagini un valore emblematico.

L'interruzione non va dunque intesa come assenza, ma come componente costitutiva della sintassi visiva, capace di generare risonanze, contrasti e gerarchie interne al racconto fotografico. Il libro oltrepassa la funzione documentaria della mostra e sviluppa a sua volta un linguaggio specifico, proseguendo quella tensione fra fotografia, grafica ed editoria che caratterizzava molte ricerche visive e progettuali degli anni Settanta. La materialità del formato in trentaduesimi, l'uso del bianco come pausa visiva e la sequenza serrata delle immagini concorrono a definire un dispositivo editoriale che fa del libro non un mero supporto o una trascrizione dell'allestimento, ma un'estensione critica, autonoma e concettualmente consapevole del progetto espositivo.

Le fotografie sono impaginate secondo una logica variabile: talvolta occupano la doppia pagina, imponendosi come campi visivi dominanti; altre volte sono contenute entro il margine di una singola pagina, generando un ritmo più frammentato e analitico. Questa alternanza non risponde a un criterio meramente grafico, ma contribuisce a costruire un dialogo serrato tra immagini anche eterogenee per provenienza e contesto. In particolare, scatti relativi alle manifestazioni ufficiali vengono posti in relazione diretta con quelli realizzati alla Palazzina Liberty, attivando cortocircuiti visivi che intrecciano dimensione istituzionale e spazio autogestito, rito pubblico e contro-narrazione.

All'interno di questa rete di rimandi, la parola "No" emerge come elemento ricorrente e strutturante, assumendo un ruolo quasi iconico e oscillando tra grafia manuale e tipografica, in una tensione visiva che ne amplifica la forza comunicativa e politica. Essa compare infatti attraverso scritte murali, manifesti elettorali, cartelli improvvisati o segni tracciati nello spazio urbano, e viene enfatizzata dagli accostamenti e dalle risonanze prodotti dalla sequenza. Il "No" non funziona soltanto come slogan o parola d'ordine, ma si configura come segno visivo dotato di una forte carica politica, capace di condensare dissenso, presa di posizione e conflitto simbolico.

La reiterazione del termine, declinata in contesti e forme differenti, contribuisce così a costruire una vera e propria grammatica della negazione che attraversa l'intero libro, trasformando la sequenza fotografica in un dispositivo critico in cui la parola, pur inscritta nell'immagine, non si limita a descrivere o rappresentare il dissenso, ma partecipa attivamente alla sua costruzione e alla sua messa in atto nello spazio politico e sociale.

In questa prospettiva, come osserva Raffaella Perna, *Immagini del No* può essere messo in relazione con le ricerche della poesia visiva, in particolare per l'attenzione rivolta al valore iconico e comunicativo della parola, che nelle pratiche verbo-visive degli anni Sessanta diventa elemento centrale di costruzione del significato e dispositivo critico capace di agire sul piano politico e simbolico (Perna, 2018).

Il colore, presente in modo episodico nell'allestimento espositivo, viene completamente eliminato nella trasposizione editoriale: nel libro tutte le immagini sono infatti

riprodotte in bianco e nero. Questa scelta non risponde unicamente a ragioni tecniche o di coerenza grafica, ma contribuisce a rafforzare l'unità visiva e concettuale del progetto, accentuando il carattere documentario delle fotografie e riducendo ogni possibile effetto di spettacolarizzazione cromatica. L'assenza del colore favorisce inoltre una lettura più analitica delle immagini, concentrando l'attenzione sui gesti, sui segni e sulle relazioni spaziali che strutturano la narrazione visiva.

Anche il formato del volume si definì in modo naturale, in coerenza con l'idea che Vanni Scheiwiller aveva di sé come “editore in trentaduesimo” e con la sua ironica affermazione, ricordata da Paola Mattioli in un'intervista inedita, secondo cui i suoi libri servivano a non far ballare i tavoli: un consapevole gioco di auto-svalutazione che restituisce, al tempo stesso, una precisa postura editoriale. Come ricorda la stessa Mattioli, la selezione delle fotografie fu condivisa con le autrici, mentre per il resto Scheiwiller intervenne direttamente sul progetto editoriale, lavorando sotto i loro occhi con una sapienza tipografica e artigianale fatta di forbici, colla e fotocopie. Un procedimento che poteva apparire ludico, ma che rifletteva in realtà una formazione insieme essenziale e rigorosa, fondata su una conoscenza profonda del mestiere editoriale (Mattioli, 2026). Pur inserendosi in un catalogo prevalentemente segnato da presenze maschili, *Immagini del No* costituisce un episodio singolare: un fotolibro militante realizzato da due giovani fotografe, accolto all'interno di una collana solitamente riservata ad artisti e scrittori già affermati. Il volume si configura così come un'eccezione significativa, che testimonia al tempo stesso l'apertura del progetto editoriale e la forza politica e culturale di un lavoro capace di imporsi per urgenza, coerenza e consapevolezza linguistica.

Resta invece centrale, tanto nella mostra quanto nel volume, il principio dell'autorialità collettiva. Così come nello spazio espositivo nessuna fotografia era presentata come firmata, anche nel libro i nomi delle autrici compaiono esclusivamente in un elenco conclusivo, sottraendo le singole immagini a una logica di riconoscimento individuale. Gli apparati testuali associano a ciascuna fotografia un titolo estremamente sintetico – per lo più riferito all'evento o alla situazione documentata, come *25 aprile, Propaganda spontanea, Primo Maggio* – seguito unicamente dalle iniziali di chi ha realizzato lo scatto.

Questa scelta, lungi dall'essere un mero espediente formale, riflette una precisa posizione politica: l'autorialità collettiva diventa infatti parte integrante del dispositivo critico di *Immagini del No*, coerente con un'idea di produzione culturale che rifiuta la centralità del soggetto individuale per inscrivere la fotografia all'interno di una pratica condivisa, militante e situata, in cui l'immagine si fa espressione di un'esperienza collettiva e di un posizionamento politico comune.

Tale scelta editoriale rende inoltre esplicito l'orientamento politico del progetto di Mattioli e Candiani, che privilegia una titolazione ancorata al fatto storico e al contesto

sociale e politico piuttosto che alla valorizzazione della singola autorialità. In questo modo, le immagini si configurano come espressione di una pratica condivisa e situata, in cui la fotografia opera come strumento di testimonianza e di intervento critico, più che come affermazione individuale di uno sguardo autoriale.

Nella trasposizione editoriale viene inoltre meno un elemento cruciale dell'allestimento: le scritte murali realizzate con normografo che costellavano i pannelli. Tra queste, oltre a brevi didascalie, figurava anche un testo tratto da *Cenerentola*, completamente riscritto in chiave femminista da un collettivo teatrale sperimentale milanese. Come sottolinea Cristina Casero, il libro si configura pertanto non come una semplice riduzione dell'esperienza espositiva, ma come una nuova forma di racconto visivo, capace di rielaborare e trasformare la mostra attraverso un diverso regime narrativo (Casero, 2018).

La fortuna critica di *Immagini del No* si è rinnovata nel tempo. Nel 2011 Martin Parr ha incluso il volume nel cofanetto *The Protest Box*, riconoscendolo come uno dei cinque fotolibri di protesta più significativi degli anni Settanta. In questo contesto, *The Protest Box* non si limita a operare una selezione canonica, ma interviene anche sul piano editoriale attraverso la produzione di facsimili di alta qualità, rendendo nuovamente accessibili volumi rari e fuori catalogo e riattivandone la circolazione all'interno del dibattito contemporaneo. L'intento del lavoro condotto da Parr insieme a Gerry Badger – già espresso nei tre volumi co-curati di *The Photobook. A History* – era quello di ripensare la storia della fotografia attribuendo al libro fotografico un ruolo centrale come dispositivo culturale e politico. In questo quadro, il progetto di Mattioli e Candiani viene citato e analizzato come caso esemplare, accanto ad altri fotolibri che hanno contribuito a definire una genealogia della fotografia di protesta dal primo Novecento ai giorni nostri³.

Secondo Parr, i fotolibri rappresentano strumenti privilegiati per ricostruire la circolazione di movimenti, idee e pratiche politiche, rendendo visibili le modalità attraverso cui linguaggi visivi e posizionamenti critici si sono diffusi tra fotografi e contesti socio-politici differenti. In questo quadro, l'attenzione rivolta al femminismo italiano assume un rilievo specifico, collocandosi all'interno di una più ampia indagine comparativa che, nel terzo volume di *The Photobook. A History*, Parr definisce come un progetto «positioned at the intersection of photojournalism and conceptual documentary» (Parr, 2014, p.46). In tale prospettiva, l'autore mette in relazione esperienze provenienti da aree geografiche diverse – tra cui Italia, America Latina e Giappone – accomunate da una forte tradizione di fotolibri politicamente impegnati. Tale prospettiva comparativa consente di leggere il fotolibro di protesta come un linguaggio transnazionale, capace di mettere in relazione

³ Un'ulteriore attenzione alla pubblicazione di Candiani e Mattioli si registra nel 2021, quando il volume viene incluso nella raccolta *What They Saw. Historical Photobooks by Women, 1843-1999*, a cura di Russet Lederman e Olga Yatskevich.

contesti politici differenti attraverso strategie visive condivise, pur nella specificità delle singole situazioni storiche. L'inclusione di questi casi risponde all'esigenza di costruire una narrazione storica plurale, capace di integrare voci e pratiche spesso marginalizzate, e di riconoscere il fotolibro come luogo privilegiato di elaborazione e diffusione della protesta visiva (Parr, 2026).

La selezione di *The Protest Box* – che comprende, oltre al volume di Candiani e Mattioli, titoli di Shōmei Tōmatsu, Paolo Gasparini, Kitai Kazuo, Enrique Bostelmann e Dirk Alvermann – intendeva delineare un possibile canone della fotografia militante, in cui istanza politica e sperimentazione linguistica risultano strettamente intrecciate. Parr sottolinea come i fotolibri di protesta possano assumere due forme principali: da un lato la documentazione diretta dei movimenti, dall'altro, attraverso la costruzione editoriale e grafica, veri e propri atti di protesta, come potrebbe essere il nostro caso studio.

In tale prospettiva, l'America Latina si distingue per una solida tradizione di sinistra che ha eletto il fotolibro a veicolo privilegiato di denuncia. Esempari in tal senso sono *Para verte mejor, América Latina* (1972) di Paolo Gasparini e *América: un viaje a través de la injusticia* (1971) di Enrique Bostelmann, entrambi incentrati sulle disuguaglianze sociali e sul conflitto tra modelli politici contrapposti e rieditati da Parr e Badger. A questi si affiancano altre esperienze editoriali legate ai processi rivoluzionari e ai movimenti sociali del continente – come il fondamentale *Chili, September 1973* di Koen Wessing – e i progetti di Sara Facio e Alicia D'Amico, che concorrono a definire un orizzonte visivo condiviso tra pratica documentaria e impegno politico⁴. Altrettanto centrale è il caso del Giappone, dove tra anni Sessanta e Settanta la memoria del trauma atomico e le proteste legate alla costruzione dell'aeroporto di Narita generarono una straordinaria stagione di fotolibri militanti, tra cui *Sanrizuka* (1971) di Kitai Kazuo. Nel contesto europeo emergono due esperienze particolarmente significative: da un lato *Immagini del No* (1974), riconosciuto per la forza iconica e politica della sua costruzione editoriale, capace di coniugare rigore formale e radicalità del contenuto; dall'altro il volume del fotografo tedesco Dirk Alvermann dedicato alla guerra di liberazione algerina, caratterizzato da un impianto narrativo ispirato al linguaggio del cinema russo e da una struttura grafica prossima a una forma di narrazione per flusso di coscienza.

Parr individua negli anni 1971-1974 una vera e propria “golden age” del fotolibro di protesta, quando in soli tre anni vennero pubblicati quattro dei cinque volumi inclusi nel cofanetto (Parr, 2026). Questa concentrazione testimonia un'energia narrativa e una

⁴ Il volume di Sara Facio e Alicia D'Amico, *Retratos y autorretratos: escritores de América Latina*, fu pubblicato a Buenos Aires da Ediciones Crisis nel 1973; nello stesso anno, ad Amsterdam, la casa editrice De Bezige Bij dava alle stampe *Chili, September 1973* del fotografo olandese Koen Wessing.

vitalità grafica che hanno reso il fotolibro uno strumento privilegiato di militanza.

In questo contesto, *Immagini del No* veniva letto non soltanto come documento di una battaglia civile, ma come esempio paradigmatico di fotolibro capace di coniugare impegno e progetto editoriale. Gerry Badger ha definito *Immagini del No* un “conceptual photobook”, sottolineando come la reiterazione del segno verbale del “No” trasformi la documentazione politica in riflessione linguistica (Badger, 2011). Il volume, di Candiani e Mattioli, si distingue dagli altri fotolibri coevi per la sua doppia natura: da un lato il carattere collettivo e corale dell’impresa, dall’altro la radicale riduzione testuale e visiva che lo configura come oggetto concettuale. La parola “No”, segno linguistico e politico al tempo stesso, diventa leitmotiv visivo che attraversa l’intero progetto, comparando su striscioni, cartelli e muri: non solo documento della campagna referendaria sul divorzio, ma meditazione più ampia sulla forza del linguaggio scritto nello spazio pubblico e sull’impegno civile del femminismo italiano negli anni Settanta.

Immagini del No costituisce un unicum nella storia della fotografia italiana: un dispositivo visivo che tiene insieme mostra e libro come due forme parallele di narrazione, rompendo con la linearità del reportage e con quella storica per sperimentare un linguaggio critico a due voci.

BIBLIOGRAFIA

- Facio, S., D’Amico, A. (1973), *Retratos y autorretratos: escritores de América Latina*, Ediciones Crisis, Buenos Aires.
- Wessing, K. (1973), *Chili, September 1973*, De Bezige Bij, Amsterdam.
- Quintavalle, A.C. (1974), *Il colore dell’immagine*, in *Immagini del no*, All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano.
- Mattioli, P. (1979), *L’immagine fotografica*, in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Gulliver, Milano, pp.175-176.
- Ginsborg, P. (1989), *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino.
- Barbaro, P. (1999), *Anna Candiani, Paola Mattioli*, in Bianchino, G., Quintavalle, A.C. (a cura di), *Il rosso e il nero. Figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte CSAC*, Electa, Milano, p.468.
- Parr, M. (2011), *Protest on paper*, in Parr, M., Badger, G. (a cura di), *The Protest Box*, Steidl, Göttingen.
- Badger, G. (2011), *The times they were a-changin’. The Protest Box books*, in Parr, M., Badger, G. (a cura di), *The Protest Box*, Steidl, Göttingen.
- Parr, M., Badger, G. (2014, a cura di), *The Photobook: A History*, vol. 3, Phaidon, London-New York.
- Casero, C. (2016), *Paola Mattioli. Sguardo critico di una fotografa*, Postmedia Books, Milano.
- Casero, C. (2018), *La mostra Immagini del NO di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto*, in “Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali”, Dossier 4, Esposizioni, pp.443-453.
- Perna, R. (2018), *Immagini del no e un album di violenza: il femminismo italiano in due libri fotografici degli anni Settanta*, in Guadagnini, W. (a cura di), *Rivoluzioni, ribellioni, cambiamenti, utopie*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp.43-49.
- Casero, C. (2019), *Dietro la facciata. Candiani, Cerati, Mattioli e Nuvoletti: fotografe impegnate in una indagine sulla quotidianità femminile nell’Italia degli anni Settanta*, in Bottinelli, S., Gastaldon, G. (a cura di), *Yet Who is the Genius? Women’s Art and Criticism in Postwar Italy*,

“Palinsesti”, no. 8.

Lederman, R., Yatskevich, O. (2021, a cura di), *What They Saw. Historical Photobooks by Women, 1843-1999*, 10×10 Photobooks, New York.

Rossi, V. (2024), *Le prime mostre di fotografia alla GAM di Bologna: da Farm Security Administration a Language is war, 1975*, in Acocella, A., Casero, C. (a cura di), *Mostre fotografiche in Italia negli anni Settanta. Spazi, dialoghi, narrazioni*, Postmedia Books, Milano.

Casero, C., Rossi, V. (2026), *Immagini del No di Anna Candiani e Paola Mattioli. Cinquant'anni dopo*, Silvana Editoriale, Milano.

Balbi, L. (2026), *Raccontami Le Immagini del No. Intervista a Paola Mattioli*, in Casero, C., Rossi, V. (a cura di), *Immagini del No di Anna Candiani e Paola Mattioli. Cinquant'anni dopo*, Silvana Editoriale, Milano.

Parr, M. (2026), *Interview with Martin Parr di Valentina Rossi*, in Casero, C., Rossi, V. (a cura di), *Immagini del No di Anna Candiani e Paola Mattioli. Cinquant'anni dopo*, Silvana Editoriale, Milano.



FIGURE 1: Paola Mattioli, *Immagini del no*, 1974. Courtesy CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma e l'artista.



FIGURE 2: Paola Mattioli, *Immagini del no*, 1974. Courtesy CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma e l'artista.



FIGURE 3: Paola Mattioli, *Immagini del no*, 1974. Courtesy CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma e l'artista.



FIGURE 4: Anna Candiani, *Immagini del no*, 1974. Courtesy CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma e l'artista.



FIGURE 5: Anna Candiani, *Immagini del no*, 1974. Courtesy CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma e l'artista.



FIGURE 6: Anna Candiani, *Immagini del no*, 1974. Courtesy CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma e l'artista.

LESBISMO E RIVOLUZIONE: PRATICHE ESTETICHE E DISCORSIVE DELLE BRIGATE SAFFO (1977-1980)

Andrea Corsini

IL SETTANTASETTE E IL MOVIMENTO OMOSESSUALE

Il Settantasette è stato un momento storico animato da un clima di forte fermento culturale e politico. Il movimento autonomo, come sottolineato da Luca Falciola, portava avanti una critica al fare politica che toccava tanto i gruppi della sinistra storica, quanto quelli della nuova sinistra «la cui militanza settaria e dogmatica aveva sempre rimandato, e alla fine ostacolato, la rivoluzione.» (Falciola, 2016, p.19). Nel campo dell'omosessualità, il Movimento del Settantasette è stato vissuto come la possibilità di configurare una nuova esperienza di militanza che fosse in grado di «uscire da quel limite che poneva la questione omosessuale al centro delle proprie lotte e aprirsi al sociale, coniugando la propria esistenza con una lotta più ampia per i diritti» (Marcasciano, 2015, p.156) e di avviare una «rivoluzione culturale del presente nel presente» (Prearo, 2016, p.77). Infatti, come testimonia Porpora Marcasciano «Arrivarono notizie di occupazioni in altre città e tutto questo elettrizzava, brividi di gioia attraverso l'universo. [...] C'era il bisogno profondo di essere protagonisti, di viverli direttamente la rivoluzione in atto» (Marcasciano, 2015, pp.69-70).

Gli esiti della stagione del '77 sono, però, quelli di un forte disincanto, dovuto all'esplosione della strategia della violenza e, soprattutto, al caso Moro. Questi scatenano un processo che all'epoca viene percepito di «riflusso», che trascina con sé anche la causa omosessuale (Prearo, 2016, p.86). Gianni Rossi Barilli descrive questo momento come «una sorta di restaurazione delle coscienze, che ripudiate definitivamente le utopie rivoluzionarie degli anni precedenti tornavano a fare rotta verso i più sicuri porti dell'abitudine» (Rossi Barilli, 1999, p.112). Eppure, sulle pagine del numero del 22 novembre 1979 di «Lotta Continua», sulla prima «Pagina Frocia» del quotidiano, il bolognese Collettivo Frocialista firma un editoriale che contesta la lettura post-77 come di «riflusso» nel movimento omosessuale.

La crisi generale della sinistra rivoluzionaria e del Movimento '77, il loro inevitabile riflusso, hanno portato molta confusione nel campo della lotta omosessuale. Temi quali

la crisi della coppia o il riflusso sono problemi nostri. Ma quanti sono gli omosessuali che hanno fatto l'esperienza della coppia? E quanti di questi hanno vissuto la propria esperienza secondo gli schemi rigidi della coppia etero? E il riflusso... ma quando mai il movimento omosessuale ha conosciuto l'organizzazione, l'aggregazione intorno a un progetto politico ben definito? Come si può parlare dunque tra di noi di riflusso? [...] Occorre andare alla ricerca della nostra vera identità, dei nostri reali bisogni. È necessario creare una cultura, un modo di vedere la società e di concepire la lotta: una politica omosessuale! (Collettivo Frocialista, 1979)

Dunque, piuttosto che di riflusso, sarebbe più corretto parlare di “rifondazione militante”, secondo la lettura che ne dà Massimo Prearo nel suo saggio sulla genealogia dei movimenti LGBT. In tal senso, il Collettivo Frocialista è un laboratorio di questa rifondazione militante, che si pone come obiettivo quello di conciliare le politiche istituzionali del Fuori! e le spinte rivoluzionarie autonome nate nella stagione del 77, e che si tradurrà nel progetto Arci Gay (Prearo, 2016).

LO SPIRITO RIVOLUZIONARIO DELLE BRIGATE SAFFO

È all'interno di questi margini sociopolitici che nasce a Torino il collettivo delle Brigate Saffo, considerato uno dei primi gruppi lesbici autonomi in Italia. Le fondatrici del collettivo sono Matilde Bona e Rossana Pittatore, entrambe provenienti dalla militanza omosessuale nel Fuori!, dal quale si allontanano in quanto in aperta dissonanza con la politica di istituzionalizzazione di Angelo Pezzana, uno dei fondatori del movimento nonché direttore della rivista omonima, che favorisce la federalizzazione del movimento omosessuale col Partito Radicale. Le stesse Bona e Pittatore, in realtà, avevano fondato nel 1976 il gruppo del Fuori! Donna a Torino, ma dalle pagine del settimo numero di “Lambda. Giornale di controcultura del movimento gay” si legge che «già nel 1977 si ha notizia che alcune, ponendosi come “autonome” e “autogestite”, iniziano a muoversi per coinvolgere tutto il “Movimento femminile di liberazione sessuale della sinistra”, cioè le compagne di Lotta Continua e Democrazia Proletaria» (Biagini, 2018, p.36).¹

In una intervista rilasciata a “Playmen” nel 1979, Matilde Bona e Rossana Pittatore specificano che il gruppo delle Brigate Saffo nasce da «due fuoriuscite del Fuori per motivi ideologici che cercavano il loro spazio affiggendo manifesti a pennarello contro un certo modo di porsi della stampa torinese, il clericalismo bigotto, la violenza alle donne,

¹ Il momento di transizione in corso è sottolineato anche dalle pubblicazioni del movimento omosessuale: “Lambda” era nato con l'intento di succedere la rivista “Fuori!” la cui pubblicazione viene interrotta nel 1976. Angelo Pezzana firma alcuni articoli per la nuova rivista finché, entrato in conflitto con la visione di Felix Cossolo, curatore della redazione di “Lambda”, riprende la pubblicazione di “Fuori!”. “Lambda” diventa così uno spazio riservato ai gruppi che non si riconoscono nelle politiche di Pezzana (Prearo, 2016, p.78).

la caccia al diverso: non nate quindi come collettivo ma come sigla di nostri scritti, affinché non ci fossero dubbi sulla matrice lesbica della nostra protesta» (Marchetti, 1979). In effetti, anche dalle testimonianze delle altre militanti si percepisce come il gruppo nasca ed esista proprio intorno a queste due figure, soprattutto quella di Matilde Bona. Rosanna, una frequentatrice che però non prende mai veramente postura nel gruppo, descrive la figura di Bona come «molto intelligente, molto intuitiva» e che «aveva una chiarezza di non voler stare dentro dei movimenti definiti come quelli del Fuori» (Biagini, 2018, p.51). Infatti, al fianco della matrice lesbica del gruppo, l'altro punto fondamentale che le pone in contrasto tanto col Fuori, quanto col movimento femminista che «fino ad ora ha mostrato poca chiarezza nei confronti del lesbismo» (Marchetti, 1979) è il rifiuto totale dell'interclassismo e un dichiarato posizionamento rivoluzionario e proletario. Come testimonia la militante del gruppo Luigina Clinco.

La nostra matrice non era una matrice femminista, non era una matrice – come dire? – separatista, non era una matrice “aristocratica”. Noi eravamo molto operaie, io la sentivo molto questa roba qui, eravamo molto di estrema sinistra e operaie e persone particolarmente “semplici” [...] Quindi per noi il separatismo [...] era vissuto in secondo piano rispetto alla lotta proletaria che noi volevamo portare avanti [...] uscire dal Fuori e stare più vicini ai gruppi di estrema sinistra aveva un significato politico. Il nostro essere lesbiche, il nostro essere omosessuali di sinistra era importante (Biagini, 2018, p.59)

Il rapporto tra il lesbismo e il femminismo in Italia è già nella esperienza delle militanti del Fuori! motivo di tensione. I movimenti femministi non lasciano spazio al discorso sull'omosessualità femminile, perché esso mette in crisi il concetto di sorellanza dello “stare tra donne” e molte lesbiche si ritrovano, dunque, a compiere una doppia militanza, da un lato femminista separatista, dall'altro omosessuale con i compagni uomini (Biagini, 2018). Come testimonia Piera Zanotti:

Quando una persona sta per morire di fame non guarda a quale tavola si deve sedere. A me è servito tutto, ragazze, non mi interessava quanto fosse alto il trampolino di lancio, per portare a casa la mia personalità, la mia conoscenza, il mio essere lesbica (Biagini, 2018, p.40)

Come però ben sottolinea Andrea Lanza, in quegli anni «La critica e la pratica femminista travalica gli ambienti femministi ed entra in risonanza, non senza tensioni, con quelle esperienze delle lotte sociali che sperimentano nuove modalità d'espressione, che coinvolgono direttamente le diverse sfere del vissuto e in cui spesso le donne sono protagoniste» (Lanza, 2013, p.215). Come vedremo, seppur non si inseriscano dichiaratamente in una narrazione femminista, anche le militanti delle Brigate Saffo non possono prescindere dalla propria doppia natura di omosessuali e di donne, e ciò emerge chiaramente nella loro pratica politica e culturale.

PRATICHE ESTETICHE E DISCORSIVE DELLE BRIGATE SAFFO

I quattro anni del gruppo sono dettati da un clima di forte sperimentalismo e partecipazione, in consonanza con lo spirito del Settantasette. Come già detto, l'attività delle Brigate Saffo inizia con la produzione di manifesti scritti a pennarello, e prosegue con una trasmissione radiofonica, il progetto per un ciclostilato di controcultura lesbica e la pratica di disordine politico delle scritte sui muri. Anche la scelta di adottare queste pratiche non è casuale, difatti sono tutte legate «allo stile di vita che caratterizza molti e molte militanti [omosessuali]: il continuo muoversi, girovagare, sperimentare, in città e fuori» (Biagini, 2018, p.52).

Per quanto riguarda il fenomeno delle radio libere esploso in questi anni «La novità introdotta [...] consiste nell'aver messo in crisi il binomio produzione/gestione dell'informazione mediante la "riappropriazione" del mezzo [...] le stazioni radiofoniche si affermarono per la prima volta quali strumenti di partecipazione attiva» (La Fata, Pietrangeli, Villani, 2014, p.2). Sull'importanza rivestita dalla radio per le Brigate Saffo ci viene in aiuto una testimonianza di una militante del gruppo, Luigina Clinco «Quello era un momento, a parer mio, in cui la radio aveva la funzione di dare la possibilità alle persone, alle lesbiche, anche di parlare con qualcuno. [...] Noi invitavamo continuamente le donne a telefonarci, a raccontarci le loro esperienze, a mettersi in contatto con noi proprio per cercare di creare una sorta di rete» (Biagini, 2018, p.53). È la stessa Clinco ad arrivare alle Brigate Saffo attraverso il programma radiofonico «Sentivo la loro trasmissione, ero curiosa come una scimmia e a un certo punto ho telefonato proponendomi come fotografa» (Biagini, 2018, p.52).

Il progetto più ambizioso delle Brigate Saffo è sicuramente quello di produrre un giornale di controcultura lesbica, sulla scia della proliferazione di testate nate in seno al Movimento del Settantasette. Questo progetto non viene effettivamente mai realizzato, ma il gruppo riesce a ritagliarsi un suo spazio sulle pagine di "Lambda", anche grazie all'amicizia tra una militante del gruppo, Polina Poletti, e Felix Cossolo, direttore della rivista. Dal tredicesimo numero del giornale, le Brigate Saffo iniziano a curare un inserto autogestito, che diventa poi supplemento autonomo nel 1978. È proprio sul primo inserto che possiamo leggere una dichiarazione di posizionamento ben precisa, in risposta a un articolo pubblicato su "Quotidiano Donna" che le inserisce in uno spazio dedicato ai collettivi femministi nelle radio libere:

In primo luogo non siamo un collettivo femminista ma un collettivo di donne lesbiche rivoluzionarie che si battono per la liberazione sessuale, ma anche per tutto ciò che opprime la donna. [...] Le nostre trasmissioni non vertono sull' "amore!!!", nonostante lo si faccia spesso e volentieri, visto e considerato che non abbiamo problemi di controllo delle nascite, ma su argomenti di interesse generale, quali la sessualità, aborto, lavoro, libera maternità, letteratura femminista e attualità, ecc ... (Brigate Saffo, 1978)

Per il resto, questi primi numeri sono un banco di prova per il gruppo: la veste grafica non è particolarmente curata e vengono pubblicate poesie di Polina Poletti, fotografie di Luigina Clinco, che intanto scattava già per la rivista, delle lettere che arrivavano alla redazione su argomenti di tematica lesbica.

Il vero cambio di passo lo si può notare dal 1978, anno in cui esce il primo di tre supplementi autonomi curati dalle Brigate Saffo, da cui emerge con grande chiarezza la libertà creativa che era stata concessa loro. A livello redazionale, le più presenti di questi numeri sono le già citate Matilde Bona, che disegna e scrive articoli, Polina Poletti, che pubblica poesie, e Luigina Clinco, che si occupa della documentazione fotografica. A differenza dei precedenti inserti autogestiti, questi numeri si presentano molto più ricchi e sperimentali nella veste grafica, il cui modello di riferimento è, come per le altre testate settantasettesche, la rivista underground “A/traverso” nata a Bologna nel 1975 (Salaris, 1997, p.73). Nessuno spazio delle pagine viene lasciato vuoto e alle parti scritte si alternano inserti a penna, disegni, strisce fumettistiche, fotografie, loghi, mentre il tono degli interventi scritti si alterna tra apertamente ironico e fortemente intimista.

Questo intreccio tra creatività libera e approccio intimista è evidente già nel primo supplemento autonomo, che si apre con un articolo dal titolo “A quelli che ci tengono in gabbia” in cui si inscena una finta visita a uno zoo da parte di una madre con una figlia, una signora anziana, un signore borghese e una suora, che vengono guidate da un Cicerone alla scoperta dell’esemplare della femminista, che scambiano battute dai toni incuriositi, spaventati o disgustati. Nella scrittura risulta chiara l’ironia utilizzata per lanciare un’invettiva contro il clericalismo bigotto e il conservatorismo borghese, che ingabbiano le spinte rivoluzionarie delle donne, ed è ulteriormente sottolineato dalla fotografia che correda l’articolo, che raffigura una donna “ingabbiata” attraverso un intervento a pennarello [FIG. 1]. È interessante, a proposito di questo articolo, notare come le militanti delle Brigate Saffo si autodefiniscano “femministe”, pur non mancando di sottolineare una differenza tra quelle «altolocate, nella gabbia centrale, con tutti i comfort, e tre pasti al giorno [...] le più innocue, parlano, fanno autocoscienza» (Brigate Saffo, 1978) chiaramente in riferimento ai gruppi femministi separatisti “aristocratici” degli anni Settanta, e quelle «molto pericolose, capaci anche di azioni di violenza» (Brigate Saffo, 1978) in cui invece si identificano loro stesse. Sulle stesse pagine, poi, vengono toccati momenti di tenero intimismo con le due poesie di carattere amoroso firmate da Blu e Polina a chiusura del numero.

Il tono fortemente ironico delle pratiche creative delle Brigate Saffo è rintracciabile anche sul supplemento “La satira fa male” al n. 21 di “Lambda”, sul quale compare un curioso caso di *détournement* fotografico in cui le militanti prendono in prestito immagini identiche nell’impostazione, che raffigurano stadi diversi della vita di gemelle omozigote dall’infanzia alla vecchiaia e le accompagnano alla scritta “A 25 anni di distanza le fon-

datrici delle Brigate Saffo, ancora belle e altere, mantengono vivo lo spirito di lotta e di libertà” e le utilizzano per creare una cronologia immaginaria della propria lotta [FIG. 2]. Le immagini, che riflettono sul concetto di identità messo in crisi dai soggetti speculari, entrano in dialogo con il discorso sull’identità “freak” delle donne omosessuali.

La riflessione sull’identità femminile, poi, è portata avanti su questi numeri anche attraverso articoli sul tema del corpo, con testimonianze sulle violenze subite da lettrici e riflessioni sulle immagini di nudo e sulla pornografia. Proprio «la riflessione sul corpo» come scrive Cristina Casero «seppur interpretata da differenti sensibilità, è centrale nel fare delle artiste femministe poiché il corpo è il luogo dell’identità, e quindi anche della diversità» (Casero, 2020). Nell’ottica dell’abolizione della separazione tra arte e vita e, parafrasando lo slogan di Carol Hanisch, del personale che si fa politico, sulle pagine di Lambda campeggiano fotografie e disegni di corpi femminili, che hanno come obiettivo quello di sottrarsi al regime scopico dello sguardo maschile e restituire allo spettatore un documento visivo di tenero amore saffico, fatto da donne per altre donne.

Un’altra pratica che le Brigate Saffo mettono in atto è quella delle scritte sui muri, pratica molto frequente nei movimenti rivoluzionari degli anni Settanta. Attraverso queste scritte, le militanti firmano col proprio nome dal carattere chiaramente sovversivo i muri di Torino, riprendendo slogan internazionali come “Lesbica è bello”, oppure in aperto richiamo alla situazione italiana “Fascisti stupratori venite fuori adesso ve lo facciamo noi un bel processo” o, ancora, un attacco all’omofobia borghese che patologizza la condizione di omosessualità “Cari etero frustrati siete voi i veri malati” [FIG. 3]. La documentazione fotografica di queste scritte trova spazio sulle pagine del supplemento autonomo a “Lambda”, in modo da rilanciare con ancora più eco il messaggio politico delle Brigate Saffo, perché, spiega Clinco, «Allora c’era bisogno di visibilità, di esterno, di portare la propria voce, di non aver paura di far sentire la propria voce» (Biagini, 2018, p.53). L’obiettivo di queste donne non è solo, dunque, quello di attuare gesti di sovversione civile nel pieno spirito del ’77, ma anche quello di affermare con forza e determinazione l’esistenza del soggetto lesbico.

La stagione delle Brigate Saffo si chiude nel 1980, quando Matilde Bona lascia definitivamente Torino. Già l’anno precedente, però, l’azione del collettivo aveva subito una battuta d’arresto, quando per quattro numeri di “Lambda” non esce il loro supplemento autonomo. In questo frangente, l’unica del gruppo che continua a pubblicare sulla rivista è Polina Poletti su espressa richiesta di Felix Cossolo, che le chiede di contribuire con delle sue poesie. L’ultimo documento visivo a firma delle Brigate Saffo compare sul n. 26 del 1980 di “Lambda”, uscito pochi mesi prima della rottura definitiva. Si tratta di un fotomontaggio realizzato da Matilde Bona [FIG. 4], che richiama la pratica di analisi identitaria attraverso la pratica della scomposizione e ricomposizione visiva di immagini, che ricorda artiste come Claude Cahun e Hanna Höch, con cui condivide la natura *queer*

della ricerca. Sul processo creativo di quest'opera abbiamo notizie grazie a una testimonianza di Polina Poletti che dice che Matilde

Arriva di corsa [nell'abitazione di Felix Cossolo], trafelata, si scusa del ritardo dovuto ad un contrattempo, getta la borsa sul tavolo, tira fuori velocemente una busta con delle foto ritagliate dai giornali, inizia a giostrarle nelle mani. si fa dare un foglio bianco e incomincia a comporre il collage... È un attimo... forbici, colla, trasferibili, pennarello nero, righello e creatività poetica (Poletti, 2021)

Questo aspetto di spontaneità creativa è esattamente quello cui fa riferimento Rossanna quando la definisce «molto intelligente, molto intuitiva» e si inserisce coerentemente nello spirito di urgenza partecipativa dei militanti e delle militanti del Settantasette. La pratica del fotomontaggio, infatti, viene qui intuitivamente adoperata come strumento di lotta di liberazione dell'identità femminile e omosessuale attraverso la risignificazione di immagini originariamente destinate a sguardi oggettificanti, adottando soluzioni di frammentazione del corpo e dell'identità e di emersione dell'inconscio. L'opera, realizzata attraverso la manipolazione di materiale preso in prestito da altre riviste, scompone le figure femminili significativamente al livello delle teste, restituendo visivamente una dimensione di analisi psicologica, come già spesso in Hannah Höch in varie fasi della sua produzione (Boswell, 1996), ma anche in Claude Cahun nei fotomontaggi realizzati per *Aveux non-avenus*, come ben si vede in *I.O.U. Self-Pride*, dove la moltiplicazione identitaria è accompagnata da una scritta che recita «Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ce visage» (Cahun, Moore, 1930, p.102).² L'aspetto fondamentale del fotomontaggio di Matilde Bona, però, è il suo dichiarato intento politico, come testimonia anche la scritta «LIBERATION» che campeggia sulle figure inframezzata dal disegno di due donne che si tengono per mano, che innesca il processo di rispecchiamento nelle lettrici della rivista. Questa dimensione politica dell'opera è ben chiarita da Polina Poletti, che testimonia

Mi aveva colpito quella destrezza, quella velocità e quella semplicità, quell'esplosione dinamica... quasi un dare la vita a quelle donne libere e pen-

² Per un approfondimento sulla pratica del fotomontaggio come strumento di analisi identitaria in Hannah Höch e Claude Cahun vd. Muzzarelli, F. (2021). *Il fotomontaggio come pratica di resistenza e di Gender Politics: Hannah Höch e Claude Cahun*, "Piano B. Arti e Culture Visive", 6 (2), 1-26; Muzzarelli F. (2007), *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Atlante, Bologna, pp.178-204, 225-252; Lavin, M. (1993), *Cut with the Kitchen Knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, Yale University Press, New Haven and London; Boswell, P.W., Makela, M.M., Lanchner, C, Makholm, K (1996, a cura di), *The Photomontages of Hannah Höch*, Walker Art Center, Minneapolis; Cahun, C., Moore, M. (1930), *Aveux non-avenus*, Editions du Carrefour, Parigi

santi. Incredibile... come una prestigiatrice, con un tocco delle dita magicamente fa apparire in un attimo, dal buio il bagliore di un mondo femminile matildiano. Come in trance... le sue dita diventano una bacchetta magica, le nuvole di fumo impazzanti come i suoi pensieri escono dalla sigaretta, le forbici scintillano, ridisegnano le donne non più oggetto ma libere pensanti, corpi liberi di ogni razza, unite in un'unica lotta (Poletti, 2021)

CONCLUSIONE

In conclusione, seppur di breve durata, l'esperienza delle Brigate Saffo rappresenta un precedente importante nella storia del lesbofemminismo italiano, che si svilupperà più organicamente negli anni '80.

Matilde Bona e Rossana Pittatore hanno espresso la propria urgenza politica attraverso la fondazione di un movimento che ribadisse in maniera chiara ed esplicita l'esistenza del soggetto lesbico. Nondimeno, è stato fondamentale per le stesse rivendicare un'appartenenza definita e lontana tanto dalle politiche di istituzionalizzazione del Fuori!, quanto da quelle "aristocratiche" dei movimenti femministi: la matrice della loro lotta è stata innanzitutto rivoluzionaria e proletaria.

Inserendosi con coerenza nello spirito del Settantasette, le militanti del gruppo hanno espresso la propria urgenza politica e creativa attraverso pratiche estetiche e discorsive caratterizzate da spontaneità e sperimentazione. Attraverso queste, le militanti sono entrate in dialogo con le narrazioni omosessuale e femminista, arricchendole e collaborando attivamente al processo di soggettivazione dell'identità lesbica.

BIBLIOGRAFIA

- Biagini, E. (2018), *L'emersione imprevista. Il movimento delle lesbiche in Italia negli anni '70 e '80*, Edizioni ETS, Pisa.
- Boswell, P.W. (1996), *Hanna Höch: Through the Looking Glass*, in Boswell, P.W., Makela, M.M., Lanchner, C., Makhholm, K. (a cura di), *The Photomontages of Hannah Höch*, Walker Art Center, Minneapolis.
- Brigate Saffo (1978), Editoriale, "Lambda", Anno III, no. 13, p.8.
- Brigate Saffo (1978), "Lambda", Anno III, nn. 14-15.
- Brigate Saffo (1978), "Lambda", Anno III, nn. 16-17.
- Brigate Saffo (1978), *A quelli che ci tengono in gabbia*, supplemento autonomo *Brigate Saffo*, "Lambda", Anno III, nn. 18-19 p.1.
- Brigate Saffo (1979), supplemento autonomo *Brigate Saffo*, "Lambda", Anno IV, no. 20.
- Brigate Saffo (1979), supplemento autonomo *Brigate Saffo*, "Lambda", Anno IV, no. 21.
- Brigate Saffo (1980), "Lambda", Anno V, no. 26.
- Cahun, C., Moore, M. (1930), *Aveux non-avenus*, Editions du Carrefour, Parigi.
- Casero, C. (2020), *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*, Enciclopedia delle Donne, Milano.
- Collettivo Frocialista (1979), Editoriale de *La pagina frocia*, "Lotta Continua", Anno VIII, no. 269, p.15.
- Falciola, L. (2016), *Il movimento del 1977 in Italia*, Carocci, Roma

- La Fata, I; Pietrangeli, G.; Villani, L. (2014), *Uno sguardo sulla radiofonia indipendente in Italia e in Europa*, "Zapruder", no. 34, pp.2-7.
- Lanza, A. (2013), *Quando è finita la rivoluzione. Il divenire storico nei movimenti italiani degli anni Settanta*, "Meridiana", no. 76, pp.205-227.
- Marcasciano, P. (2015), *AntoloGaia. Vivere sognando e non sognare di vivere: i miei anni Settanta*, Alegre, Roma.
- Marchetti, S. (1979), *...E adesso amiamoci*, "Playmen", Anno IX, no. 7.
- Muzzarelli F. (2007), *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Atlante, Bologna, pp.178-204, 225-252.
- Muzzarelli, F. (2021). *Il fotomontaggio come pratica di resistenza e di Gender Politics: Hannah Höch e Claude Cahun*, "Piano B. Arti e Culture Visive", 6 (2), 1-26.
- Poletti, P. (2021), e-mail a G. U. Bozzo.
- Prearo, M. (2016), *La fabbrica dell'orgoglio. Una genealogia dei movimenti LGBT*, Edizioni ETS, Pisa.
- Rossi Barilli, G. (1999), *Il movimento gay in Italia*, Feltrinelli, Milano.
- Salaris, C. (1997), *Il movimento del Settantesette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, AAA Edizioni, Bertiole.



BRIGATE SAFFO



A QUELLI CHE CI TENGONO IN GABBIA

CICERONE: "Signori, eccoci ora arrivati al padiglione che *"Il Borghesaccio"* ha dedicato ad un esemplare molto comune ai giorni nostri: *"La femminista"*. Ne vedete appunto un esemplare nella gabbia grande, uno in quella media ed uno in quella piccola".

RAMBINA: "Mamma, mordono?!"

MAMMA: "Non avvicinarti troppo, Mariannina, che sono pericolose!"

CICERONE: "Signore, per favore stiano lontane dalle gabbie, che questi esemplari in cattività diventano molto aggressivi!"

VECCHIA: "Scusi, cosa stanno facendo?"

C.: "Urlano, sbraitano, inveiscono, contro i guardiani; sono molto, molto ribelli ad ogni forma di addomesticamento."

V.: "Ma qui siamo al sicuro, oh, Dio, io ho paura!"

C.: "Signora, le gabbie in doppio acciaio metallizzato al cemento armato garantiscono una totale sicurezza!"

V.: "Sia ringraziato il cielo!"

M.: "Come mai sono divise in gabbie?"

C.: "Ah, giusto! Le abbiamo divise noi a seconda dell'ambiente di provenienza. Le più altolocate, nella gabbia centrale, con tutti i comfort, e tre pasti al giorno. Queste, signori, sono anche le più innocue, parlano, fanno autocoscienza..."

SIGNORE: "Cosa fanno, scusi?"

C.: "Ah, sì, autocoscienza, sono riti esoterici, delle tribù arcaiche, cercano di esorcizzare il mito di Priapo".

FIGURA 1: Brigate Saffo, *A quelli che ci tengono in gabbia*, fotografia con inserto a pennarello, 1978. Courtesy Brigate Saffo



FIGURA 2: Brigate Saffo, *Cari etero frustrati siete voi i veri malati*, fotografia di graffito, 1979. Courtesy Brigate Saffo



FIGURA 3: Matilde Bona, *LIBE/RATION*, fotomontaggio, 1980. Courtesy Brigate Saffo