

RSITAS
STUDIORUM

Cataloghi CRiSAC 4

www.editris2000.com



IVA assolta
dall'editore € 22,00

editris



IL GRUPPO "IMMAGINE"

**Una storia di attivismo femminista
da Varese alla Biennale di Venezia**

Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria - Varese





IL GRUPPO "IMMAGINE"

**Una storia di attivismo femminista
da Varese alla Biennale di Venezia**

Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria
Varese, 15 novembre 2023 - 8 marzo 2024

CURATELA DELLA MOSTRA E DEL CATALOGO
Massimiliano Ferrario

COMITATO SCIENTIFICO
Andrea Spiriti, Laura Facchin, Massimiliano Ferrario, Manuela Gandini, Marco Scotini

TESTI
Paola Biavaschi, Laura Facchin, Massimiliano Ferrario, Andrea Spiriti

COLLANA EDITORIALE "CATALOGHI CRiSAC"
a cura di Massimiliano Ferrario

CAMPAGNA FOTOGRAFICA
Adriano Carafoli, archivi delle artiste, B-Link s.r.l.

SERVIZI GENERALI E LOGISTICI
Erica Aceti, Silvia Caretta, Franco Gialdinelli, Nicoletta Sannino, Cristina Vidoletti

CAMPAGNA COMUNICAZIONE
Laura Balduzzi, Giovanna Legname, Flavio Saturno, Cinzia Tonetto

PROGETTO ESPOSITIVO E ALLESTIMENTO
Laura Facchin, Massimiliano Ferrario

TRASPORTI
Vicentini Trasporti d'Arte

RINGRAZIAMENTI
Un ringraziamento speciale alle artiste, per la fattiva collaborazione e i proficui scambi di vedute; e a: Jacopo Bernard, Eric De Marchi, Fernanda Fedi, Martino Guidobono Cavalchini, Brunella Massacesi, Alberto Tognola.
Un ringraziamento sentito a tutti coloro i quali hanno collaborato alla buona riuscita della mostra.

CON IL PATROCINIO DI:
Regione Lombardia; Provincia di Varese; Comune di Varese; Fondazione Comunitaria del Varesotto Onlus;
Archivio Clemen Parrocchetti.



In copertina: Studio Fotografico Soldano, Gruppo Femminista "Immagine" di Varese (in primo piano, da sinistra: Mariuccia Secol, Silvia Cibaldi, Clemen Parrocchetti; in secondo piano, da sinistra: Mariagrazia Sironi, Milli Gandini), 1978.

editris

via Lorenzo Martini 4, Torino, tel. 011 8391313
www.editris2000.it editris@editris2000.com

PROGETTO GRAFICO EDITORIALE
Davide Pescarolo

REDAZIONE E IMPAGINAZIONE
Silvia Ferrero

© 2023 Editris Duemila snc.
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati.
L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti a terzi.

ISBN 9788889853757

Sommario

Prefazioni	5
<i>Angelo Tagliabue, Barbara Pozzo</i>	
Introduzione	10
<i>Massimiliano Ferrario</i>	
"Immagine" nella tempesta: 1974-1984	12
<i>Andrea Spiriti</i>	
Arte, libertà e diritti nella Varese della contestazione	20
<i>Paola Biavaschi</i>	
«Vogliamo, vo(g)liamo» Il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese	24
<i>Massimiliano Ferrario</i>	
Da "Le operaie della casa" a "Panorama" "Immagine" attraverso la lente dei periodici	52
<i>Laura Facchin</i>	
Catalogo delle opere	59
<i>Massimiliano Ferrario, Laura Facchin</i>	
I. 1974-1977: la militanza	61
II. 1978: la svolta	95
III. 1979-1988: la maturità	117
Cronologia	146
<i>Massimiliano Ferrario, Laura Facchin</i>	
Biografie	151
<i>Massimiliano Ferrario, Laura Facchin</i>	
Bibliografia	156

Prefazioni

Le ragioni di compiacimento nel prefare il catalogo di questa mostra appaiono molteplici. Anzitutto, la prosecuzione di una tradizione ormai consolidata, quella di esposizioni di arte contemporanea nei locali adiacenti al Rettorato, nel quadro della creazione di un polo museale ed espositivo che avrà il suo fulcro nell'ampio spazio di quella che un tempo era la chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, della quale stiamo iniziando il recupero e il restauro; e di questo sono grato al CRiSAC, nella persona del mio delegato ai Beni Culturali, Andrea Spiriti, e dei suoi colleghi Laura Facchin e Massimiliano Ferrario.

In seconda battuta, c'è il vivo interesse per l'operato di un gruppo varesino di artiste che ha giocato un ruolo precoce a rappresentare, nella sede prestigiosa della Biennale di Venezia del 1978, temi di forte attualità: dai diritti delle donne al ruolo femminile nella società italiana in mutamento. E a ciò si associa il terzo, fondamentale, motivo: quello inerente alla parità di genere, perseguito dalla nostra Università, oltre che negli adempimenti formali, nella sostanziale attenzione operativa che spiega la presenza, di seguito alla mia prefazione, degli interventi della delegata di Ateneo per l'Uguaglianza di Genere e le Pari Opportunità e dell'omologa del Dipartimento; giacché al DiSUIT appartengono i tre storici dell'arte attivi nell'operazione.

Mi rimane, quindi, il gradito ruolo di formulare il sentito augurio non solo di vedere molti varesini, e non esclusivamente legati all'Ateneo, presenti alla mostra, in quello spirito di rapporto fecondo con la città che ci è proprio nelle strategie della Terza Missione e del *Public Engagement* e ancor più nella felice consapevolezza della nostra territorialità; ma anche di cogliere nei visitatori la percezione di quanto l'evento abbia certe nodali valenze storico-artistiche, che non sono, tuttavia, meno pregnanti di quelle civiche e sociali, che cercano di rendere migliore la *civitas/civilitas* nella quale viviamo.

Angelo Tagliabue, Magnifico Rettore

Come delegata del Magnifico Rettore per l'Uguaglianza di Genere e le Pari Opportunità e come titolare della Cattedra UNESCO sui diritti delle donne nella società multiculturale, sono lieta ed onorata di presentare questo Catalogo dedicato alla mostra che ripercorre la storia del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese, vibrante movimento che si colloca in un decennio fondamentale per l'attivismo artistico, ma anche per le rivendicazioni sociali e giuridiche delle donne italiane.

Se è vero, infatti, che il principio di uguaglianza tra uomini e donne era già previsto nel testo costituzionale entrato in vigore il 1° gennaio del 1948, sono state soltanto le vicende maturate nel corso dei decenni successivi ed in particolare nel periodo in cui si colloca la nascita e l'affermazione del Gruppo "Immagine" di Varese che hanno portato a quelle riforme che hanno dato concreta attuazione al principio di uguaglianza.

Va ricordato che la nostra Costituzione racchiude all'articolo 3 il principio di uguaglianza dei cittadini e delle cittadine senza distinzione di sesso, e attribuisce alla Repubblica il compito di rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale che la limitino di fatto. Il principio di uguaglianza è poi ripreso in ambito familiare (art. 29 Cost.)¹, in ambito lavorativo (art. 37 Cost.)² e per quanto concerne l'accesso agli uffici pubblici e alle cariche elettive (art. 51 Cost.)³.

Tuttavia, nonostante queste disposizioni molto ampie e generali, la società italiana del Dopoguerra era ben lungi dall'essere caratterizzata dall'uguaglianza tra uomini e donne. Al momento dell'entrata in vigore della Costituzione, il diritto vigente prevedeva numerose norme che riconoscevano agli uomini un ruolo predominante nella società, così come nella famiglia. Ci sarebbero voluti più di 30 anni per vedere il principio di uguaglianza avere un impatto effettivo sul diritto di famiglia e sulla vita sociale.

È stato proprio nel corso degli anni '70, a fronte delle rivendicazioni dei

movimenti femministi e di una rinnovata coscienza sociale, che il legislatore, così come la Corte costituzionale hanno provveduto a mettere in linea il diritto civile e penale con i dettami costituzionali. A questo proposito si ricordano le importanti riforme che si sono succedute volte a rendere effettivo il principio di uguaglianza, come l'abolizione del reato di adulterio nel 1969 da parte della Corte costituzionale⁴, l'introduzione della legge sul divorzio nel 1970 che riformulava le basi della convivenza tra coniugi⁵, la riforma del diritto di famiglia nel 1975 che proponeva una profonda revisione della disciplina codicistica tendente all'adeguamento ai principi costituzionali di eguaglianza tra coniugi e di ampia tutela della filiazione naturale⁶, l'abolizione della causa d'onore⁷ e del matrimonio riparatore⁸, che sino al 1981 avevano permesso la condanna ad una pena lieve per chi avesse ucciso per motivi collegati all'adulterio della moglie, così come l'estinzione del reato di stupro nel caso in cui il colpevole avesse accettato di sposare la propria vittima⁹.

Anche a livello internazionale è questo il momento in cui si adottano documenti importanti per la parità di genere. Già considerata principio fondamentale dalla Dichiarazione Universale delle Nazioni Unite del 1948 (art. 2), la parità di genere diventa principio operativo con la *Convenzione sull'Eliminazione di ogni Forma di Discriminazione della Donna* (*Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women*: CEDAW) adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite nel dicembre del 1979¹⁰, quasi a suggellare un decennio cruciale nella rivendicazione di un rinnovato ruolo nella società da parte delle donne di tutto il mondo.

La parità di genere è oggi uno dei primi *Obiettivi di Sviluppo Sostenibile* incluso nell'Agenda 2030. L'Obiettivo 5 è infatti dedicato a *Raggiungere l'uguaglianza di genere ed emancipare tutte le donne e le ragazze*. Le Nazioni Unite si fanno portavoce del fatto che la parità di genere non è solo un diritto umano fondamentale, ma la condizione necessaria per un mondo prospero, sostenibile e in pace.

Nell'ambito di questo grande disegno, la nostra Università svolge il suo ruolo diffondendo questi valori tra studenti, professori e personale tecnico/amministrativo, così come rispetto al territorio su cui opera, attraverso il *Bilancio di genere e il Piano delle azioni positive*¹¹, che ha portato a numerose attività di ricerca, divulgazione ed educazione incentrate sul ruolo delle donne nella società e nel mondo del lavoro.

La storia del Gruppo Femminista “immagine” di Varese appare ancora più interessante e rilevante, qualora la si collochi nel contesto del Progetto di Ricerca per cui il nostro Ateneo è stato finanziato nell’ambito delle iniziative del *Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza*. Dall’anno scorso, l’Università degli Studi dell’Insubria collabora con altri sei poli accademici¹² nell’ambito dell’ecosistema venutosi a creare con il Progetto NODES (*Nord Ovest Digitale e Sostenibile*)¹³. Il compito dello Spoke 3, che fa capo all’Ateneo insubre, fa convergere le sue attività sul tema dell’*Industria della Cultura e del Turismo*. Tra le attività finanziate dal Progetto vi è quella relativo allo studio e all’incentivazione di una Filiera del Tessile sostenibile non soltanto dal punto di vista economico e ambientale, ma anche sociale. L’attività artistica del Gruppo Femminista “Immagine” di Varese si intreccia dunque non solo in modo figurato con la trama del Progetto di Ricerca dell’Università, che mira ad evidenziare quale sia stato, dal punto di vista storico-comparatistico, il ruolo delle donne nel tessile e come anche per questo tramite la donna abbia conquistato uno spazio fuori da quello domestico attraverso un percorso di emancipazione che l’ha condotta ad assumere posizioni di responsabilità anche nello spazio pubblico.

E allora, per riprendere una metafora cara a Virginia Woolf che voleva si uccidesse l’angelo del focolare¹⁴, è attraverso l’attivismo di quelle donne che negli anni ’70 non si limitarono a stare a guardare, ma che con la loro parola e la loro arte si misero in gioco, che finalmente l’angelo è uscito finalmente fuori dalle mura domestiche¹⁵.

Barbara Pozzo

Delegata del Rettore per l’Uguaglianza di Genere e le Pari Opportunità

¹ Art. 29: *La Repubblica riconosce i diritti della famiglia come società naturale fondata sul matrimonio. Il matrimonio è ordinato sull’uguaglianza morale e giuridica dei coniugi, con i limiti stabiliti dalla legge e garanzia dell’unità familiare.*

² Art. 37: *La donna lavoratrice ha gli stessi diritti e, a parità di lavoro, le stesse retribuzioni che spettano al lavoratore. Le condizioni di lavoro devono consentire l’adempimento della sua essenziale funzione familiare e assicurare alla madre e al bambino una speciale adeguata protezione.*

³ Art. 51: *Tutti i cittadini dell’uno o dell’altro sesso possono accedere agli uffici pubblici e alle cariche elettive in condizioni di eguaglianza, secondo i requisiti stabiliti dalla legge. A tale fine la Repubblica promuove con appositi provvedimenti le pari opportunità tra donne e uomini. La legge può, per l’ammissione ai pubblici uffici e alle cariche elettive, parificare ai cittadini gli italiani non appartenenti alla Repubblica. Chi è chiamato a funzioni pubbliche elettive ha diritto di disporre del tempo necessario al loro adempimento e di conservare il suo posto di lavoro.*

⁴ Fino al 1969, ai sensi dell’art. 559 del codice penale, l’adulterio era un reato, ma solo se commesso dalla moglie. Stabiliva infatti l’art. 559: *La moglie adultera è punita con la reclusione fino a un anno. Con la stessa pena è punito il correo dell’adultera. La pena è della reclusione fino a due anni nel caso di relazione adulterina. Il delitto è punibile a querela del marito.* Viceversa, per il marito, il Codice penale prevedeva all’art. 560 il reato di Concubinato: *Il marito, che tiene una concubina nella casa coniugale, o notoriamente altrove, è punito con la reclusione fino a due anni. La concubina è punita con la stessa pena. Il delitto è punibile a querela della moglie.* Ambedue le norme sono poi state dichiarate incostituzionali. Con sentenza n. 126 del 19 dicembre 1968 la Corte cost. ha dichiarato l’illegittimità del primo e del secondo comma dell’art. 559. Con sentenza n. 147 del 3 dicembre 1969 la Corte cost. ha dichiarato l’illegittimità del terzo e del quarto comma e dell’art. 560 c. p.

⁵ Legge n° 898 del 1° dicembre 1970, Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio, in Gazzetta Ufficiale n.306 del 3 dicembre 1970.

⁶ Legge n°151 del 19 maggio 1975, in Gazzetta Ufficiale n.135 del 23 maggio 1975.

⁷ Art. 587 Codice penale - Omicidio e lesione personale a causa di onore: *“Chiunque cagiona la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell’atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d’ira determinato dall’offesa recata all’onore suo o della famiglia, è punito con la reclusione da tre a sette anni. Alla stessa pena soggiace chi, nelle dette circostanze, cagiona la morte della persona, che sia in illegittima relazione carnale col coniuge, con la figlia o con la sorella. Se il colpevole cagiona, nelle stesse circostanze, alle dette persone, una lesione personale, le pene stabilite negli articoli 582 e 583 sono ridotte a un terzo; se dalla lesione personale deriva la morte, la pena è della reclusione da due a cinque anni. Non è punibile chi, nelle stesse circostanze, commette contro le dette persone il fatto preveduto dall’articolo”.*

⁸ Art. 544 Codice penale - Rilevanza penale della causa d’onore: *“Per i delitti preveduti dal capo primo e dall’articolo 530, il matrimonio, che l’autore del reato contragga con la persona offesa, estingue il reato, anche riguardo a coloro che sono concorsi nel reato medesimo; e, se vi è stata condanna, ne cessano l’esecuzione e gli effetti penali”.*

⁹ Entrambe le fattispecie vennero abolite dalla Legge n° 442 del 5 agosto 1981 - *Abrogazione della rilevanza penale della causa d’onore*, in Gazzetta Ufficiale n.218 del 10 agosto 1981.

¹⁰ L’Italia ha ratificato la Convenzione con legge del 14 marzo 1985, n. 132, depositata presso le Nazioni Unite il 10 giugno 1985 ed entrata in vigore il 10 luglio 1985.

¹¹ <https://www.uninsubria.it/ateneo/ci-presentiamo/valori/bilancio-di-genere-2021-piano-le-azioni-la-parita-2022>.

¹² Politecnico di Torino, Università di Torino, Università del Piemonte Orientale, Università di Posenzo, Università della Val d’Aosta, e Università di Pavia.

¹³ <https://www.uninsubria.it/terza-missione/uninsubria-e-imprese/progetto-nodes>.

¹⁴ *“Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer”.* In questo senso Virginia Woolf, in *Professions for Women*, an abbreviated version of the speech Virginia Woolf delivered before a branch of the National Society for Women’s Service on January 21, 1931, pubblicato postumo in *The Death of the Moth and Other Essays*, London, Hogarth Press, 1945.

¹⁵ Williams Elliott D., *The Angel out of the House, Philanthropy and Gender in Nineteenth-Century England*, Chapel Hill, University of Virginia Press, 2002

Introduzione

Massimiliano Ferrario

In vista della Giornata internazionale per l'eliminazione della violenza contro le donne (25 novembre 2023) e nel contesto delle celebrazioni per i 25 anni dell'Università degli Studi dell'Insubria (1998-2023), l'attività espositiva monografica organizzata, negli spazi del Rettorato, dal Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC), prosegue con il secondo e ultimo appuntamento del 2023. Protagonista della mostra – che chiuderà, simbolicamente, l'8 marzo 2024, Giornata internazionale della donna – è il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese, del quale, il prossimo anno, ricorrerà il cinquantenario della fondazione.

Il sodalizio, protagonista di una storia avvincente, che coniuga arte e lotta, creatività e dissenso, è annoverato tra i primi collettivi italiani composti da sole artiste che hanno animato l'acceso dibattito socio-politico e culturale sviluppatosi, nel solco dell'attivismo post-sessantottino, durante gli anni Settanta. Lo scenario, articolato e pregno di confronti febbrili, è quello di un decennio cruciale sia sul versante artistico *stricto sensu*, sia su quello dell'impegno socio-politico, anche in materia di diritti e libertà civili: ambiti destinati a intrecciarsi in maniera sistematica. Alla compiuta affermazione di sperimentalismi, primariamente a trazione performativo-concettuale, proiettati verso quell'ideale che intende il fare artistico alla stregua di un'operazione di militanza critica e progettuale, agente entro i confini dello spazio sociale, si affianca la "seconda ondata femminista", divenuta, proprio alla metà del decennio, movimento di massa.

Istituito nel 1974 per volontà di Milli Gandini, Mariuccia Secol e Mirella Tognola e poi ampliatisi con le adesioni di Silvia Cibaldi, Clemen Parrocchetti e Mariagrazia Sironi, il Gruppo "Immagine" baricentra la propria azione esattamente lungo la doppia direttrice dell'attivismo civile e della riflessione artistica. L'obiettivo è quello di ridefinire il ruolo della donna a

partire dalle istanze connesse al lavoro, alla famiglia e alla maternità, sovente affrontate con un incedere separatista e antipatriarcale, baricentrato sull'imprescindibilità della pratica dell'autocoscienza e contro ogni forma di autoritarismo, sfruttamento e ricatto di genere.

Abbracciando questi ideali, le esponenti della formazione varesina dichiarano la loro convinta adesione al valore fondante del neofemminismo: la fiera rivendicazione del primato della differenza a scapito del richiamo all'uguaglianza, tratto distintivo della prima fase del fenomeno (metà XIX-anni Cinquanta/Sessanta del XX secolo), quella del cosiddetto femminismo classico. Un obiettivo capace di porre in correlazione, all'interno di un clima pluralista ed estremamente variegato, la città di Varese con altri centri urbani della Penisola – da Roma a Milano, da Padova a Napoli e Bologna – particolarmente ricettivi, anche nei termini del numero di omologhe realtà attive, nei confronti del clima di lotta innescatosi. Questa circolarità di rapporti è alla base di una nutrita serie di presenze del Gruppo "Immagine" a eventi di approfondimento, conferenze, manifestazioni, performance ed esposizioni, culminata, a seguito di una discussa presa di posizione pubblica, nella partecipazione alla XXXVIII edizione della Biennale di Venezia (1978).

Se gli ultimi decenni vedono, in Italia e all'estero, il netto intensificarsi di studi e di mostre sul tema della dialettica arte-femminismo negli anni Settanta, solo sporadica e incompleta è la menzione della vicenda del sodalizio varesino, protrattasi sino alla seconda metà del decennio successivo. Ed è proprio la finalità di ricostruire integralmente le tappe salienti di una storia appassionante a caratterizzare l'esposizione insubre, strutturata in tre macrosezioni: una prima (1974-1977) rivolta all'indagine dell'operato del Gruppo dall'istituzione al periodo di più acceso sostegno al *network International Wages for Housework Campaign* (IWFHC); una seconda (1978) coincidente con la maturazione, nelle artiste, della volontà di «diventare famose» e di confrontarsi, nel prestigioso teatro della *kermesse* lagunare, con i colleghi uomini; un'ultima (1979-1988) dedicata alle esperienze più tarde del collettivo, progressivamente ridefinitosi in funzione dell'autonomia delle singole ricerche, che molto devono alla comune, e mai sopita, esperienza femminista.

“Immagine” nella tempesta: 1974-1984

Andrea Spiriti

Sarebbe certamente vano, specie nei limiti ragionevoli di questo contributo, tentare di riassumere le complessità della vita politica e sociale italiana lungo il decennio¹ che vede all'opera unitaria il Gruppo “Immagine”²; e di contro il forte impegno pubblico delle sue protagoniste non può esimere da qualche cenno su di un periodo che modificò radicalmente non solo i termini di riferimento generali, ma lo stesso costume italiano, oltretutto in un'interdipendenza sempre, più marcata, del nostro Paese dalle vicende planetarie. Un primo dato riguarda la cronologia: il decennio evocato è infatti solo in parte coincidente su

quella che è la vera svolta, ovvero la fase che in senso stretto va dal 1968 al 1978 (ossia dal Sessantotto all'uccisione di Aldo Moro: gli anni di piombo) e in senso lato dal 1962 al 1978.

Pare infatti evidente come un mutamento di grande impatto sulla società italiana sia stata l'apertura del Concilio Ecumenico Vaticano II (11 ottobre 1962): la rivoluzione d'immagine del papato realizzata da Giovanni XXIII a partire dal 1958 e la rielaborazione della teologia della pace cattolica codificata dalla *Pacem in terris* (11 aprile 1963) venivano così a confluire in un dibattito conciliare sui cui esiti si può a

tutt'oggi discutere, ma che implicò nei fatti – e in parte anche oltre la volontà degli stessi padri conciliari – una rivoluzione ecclesiale: sotto la superficie della Messa nelle lingue nazionali e della riforma liturgica, infatti, progrediva una visione distintiva dell'errante dall'errore che impostava una filosofia (e una retorica) del dialogo e dell'ecumenismo dal quale sarebbero scaturiti i contatti con la stessa Unione Sovietica e la *Östpolitik* di Casaroli, paradossale futuro segretario di Stato di quel Wojtyła che rappresentava una ben più ruggente opposizione alle tiranidi dell'Est e che sarà in sostanza il liquidatore carismatico dell'eredità conciliare. Ma sul piano più concreto la prosecuzione e conclusione conciliare sotto Paolo VI (papa dal 21 giugno 1963) rappresentò l'avvio di sperimentazioni e rinnovamenti che interessarono tutti gli aspetti della vita ecclesiale mondiale, giungendo a fenomeni come le teologie della liberazione o i “cristiani per il socialismo” o i “cattolici del dissenso”, ma anche con le “fughe in avanti” più ecclesiologiche, ed anche alla crescente secolarizzazione; per cui l'Italia cattolica pacelliana diviene l'Italia laica (ad influenza culturale cattolica) degli anni Ottanta. Sul piano dei beni culturali, l'attuazione spesso radicale della riforma liturgi-

ca implicò devastazioni negli spazi sacri quali non avvenivano dall'età napoleonica: la creazione dell'altare post-conciliare è infatti il perno della distruzione spesso indiscriminata di balaustre, pulpiti, cantorie o cilostrì, cantari, carteglorie o piviali, stole, borse liturgiche...

In parallelo, gli anni Settanta appaiono qualificati (o meglio, squalificati) dai piani regolatori: a volte sagaci e lungimiranti, molto più spesso alibi per la distruzione di interi centri storici e per l'attività dei palazzinari, a loro volta sovente controllati dalla malavita organizzata (il “sacco di Palermo” è emblematico). Il risultato è comunque una disarticolazione di tessuti connettivi sociali prima ancora che urbanistici, mentre l'industrializzazione perseguita come base del “miracolo italiano” degli anni Cinquanta-Sessanta presentava un conto di inquinamento, dequalificazione paesaggistica, snaturamento sociale (si pensi solo all'immigrazione) aggravata al Sud (e qui siamo ormai negli anni Settanta) dall'utopia del riscatto attraverso l'industrializzazione forzata e spesso fallimentare delle “cattedrali nel deserto”, giungendo alla drammaticità dell'alternativa di vita e lavoro della quale il caso tarantino è esempio tragico. Di questa crisi il controllo statale si

¹ L'obiettivo vastità del tema rende pleonastica (oltre che elefantica) una bibliografia sistematica, che peraltro si giocherebbe sul terreno scivoloso fra storia e cronaca, che è propria del contemporaneo. Inoltre, quelle che seguono sono le considerazioni non di un contemporaneista, ma di uno storico dell'arte che era ragazzo nel 1974 e che mantiene quindi qualche ricordo degli eventi riassunti. Per quanto “di parte” (e cosa non lo è?), credo utile il quadro d'insieme fornito da I. Montanelli, M. Cervi, *L'Italia degli anni di piombo*, Milano 1991 e *L'Italia degli anni di fango*, Milano 1993. Molto utili le voci dedicate a gran parte dei protagonisti nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, ss.vv. Per lo specifico ecclesiale, resta nodale la lezione di Alberto Melloni.

² In realtà, il collettivo continuò a operare sino al 1988: si veda il saggio di Massimiliano Ferrario in questo volume.

rivela debole, malgrado l'istituzione nel 1974 dell'allora Ministero per i beni culturali e ambientali; pur dando atto del crescente sforzo delle Soprintendenze, l'endemica carenza di personale e l'ideologizzazione o la moda di alcune loro scelte (basti il vincolo applicato estensivamente all'archeologia industriale, arrivando a veri e propri blocchi urbanistici) hanno portato ad una tutela a macchia di leopardo; senza contare il fatto che la nascita del ministero ha determinato l'inizio di quel divorzio dalla scuola (prima accomunata nel Ministero della pubblica istruzione) sempre più evidente.

Del resto, la stessa istituzione scolastica subiva una messa in discussione del suo impianto classista e del famigerato "nozionismo" dapprima con iniziative singole (la *Lettera ad una professoressa barbianese* è del 1967), poi globalmente col Sessantotto, che in Italia fu soprattutto il Sessantanove, coincidendo quindi con l'"autunno caldo" che segna una svolta già epitomata nel 1966 dal passaggio da Vittorio Valletta a Giovanni Agnelli alla conduzione FIAT: ossia da un capitalismo paternalistico (modello "dalla culla alla tomba") e repressivo verso il sindacalismo "rosso" ad uno più moderno e tollerante, ma anche più compromissorio e alla fine pre-

fallimentare. Si potrebbe discutere – e molto lo si fa – sull'"egemonia culturale" della cultura di sinistra, che in effetti coinvolge la Chiesa, la scuola, l'editoria, il sindacato, le lotte operaie, le stesse campagne per la liberazione della donna; per poi sfociare nel doppio problema da un lato dell'esplosione e della lunga durata degli "opposti estremismi" del terrorismo di destra e di sinistra, dall'altro del ruolo dei servizi segreti nelle "stragi di Stato". Ad altro livello, è problematico il tema dell'effettivo coinvolgimento dell'Italia nelle questioni internazionali: la collocazione nel Patto Atlantico e l'egemonia politica democristiana coesistono con atteggiamenti schizoidi, dalla diretta influenza del Maggio francese al moderato interesse per la repressione sovietica della Primavera di Praga alle attenzioni altalenanti per le vicende drammatiche della decolonizzazione.

Con queste premesse – né la storia ammette cesure troppo nette – arriviamo al decennio che riguarda più direttamente il Gruppo "Immagine"; periodo che si sfiorerà in una sequenza cronologica. Il 1974 vede il *referendum*³ sul divorzio (12 maggio) che porterà a conseguenze notevoli: lo scardinamento di un modello patriarcale e maschilista⁴ della famiglia (il che relativizzava

una *Weltanschauung* che unificava il Vaticano II e la Costituzione), la sconfitta della Chiesa e della Democrazia Cristiana, l'inizio di una nuova visione della società. Si ricordi, per datare i lunghi periodi, che il divorzio era presente nel Codice Napoleonico e che era stato abolito negli stati preunitari all'inizio della Restaurazione. Il 28 maggio la strage di piazza della Loggia a Brescia (seguita il 3-4 agosto da quella dell'Italicus) prosegue la triste serie inaugurata da piazza Fontana (12 dicembre 1969). Il 25 giugno Indro Montanelli fonda "il Giornale nuovo" che – di segno opposto, ma simmetrico a quello di Eugenio Scalfari con "la Repubblica" nel 1976 – indica la vera nascita di un giornalismo d'opinione dopo i travagli del "Corriere della Sera" nella fase che va dal "centrismo sonnacchioso" di Missiroli alla presunta anglicità di Ottonne. Le dimissioni di Richard Nixon dalla presidenza degli Stati Uniti l'8 agosto 1974 – al di là della complessa valutazione storica del personag-

gio – rappresentarono per un verso l'ostilità di una parte consistente del mondo americano nei confronti della "presidenza imperiale" e dei suoi procedimenti disinvolti e in concreto antidemocratici; per un altro l'exasperazione per il perdurare del conflitto vietnamita, ormai avviato verso la sconfitta statunitense (aprile 1975); e posero anche in Italia le prime, timide riflessioni sulla natura della democrazia. Due eventi giudiziari diversi segnano la fine dell'anno: il primo arresto di Renato Curcio, con l'inizio del lentissimo smantellamento delle Brigate Rosse; e il mandato di cattura di Michele Sindona, al termine di una lunga protezione che aveva accomunato realtà molto diversificate. La promulgazione nel 1975 del nuovo testo sul diritto di famiglia⁵ poneva il problema di tutte le codificazioni legali: l'equilibrio precario, cioè, fra la lenta legalizzazione dei mutamenti avvenuti e lo sforzo del legislatore di preconizzare conquiste di contrastata attuazione. Un

³ In questo e nei casi successivi do per scontato il carattere abrogativo del *referendum* ma anche l'oggettiva forza dell'espressione di volontà del popolo sovrano e il susseguente indirizzo del legislatore.

⁴ Si ricordi, per altro e indicativo ambito, che le donne entrano in Magistratura *de iure* nel 1963 e *de facto* nel 1965.

⁵ Legge n. 151 del 19 maggio 1975.

risultato parallelo (in questo caso nei confronti dei giovani) si ha con le elezioni politiche del 15 giugno, dove per la prima volta votano i diciottenni; mentre la morte di Francisco Franco y Bahamonde (20 novembre) non segna solo il progressivo ritorno della Spagna alla democrazia, ma anche la fine – col caso anteriore greco, con quello parallelo portoghese – del teorema dei “fascismi periferici” utilizzabili in funzione antisovietica. Il 6 febbraio 1976 lo scoppio dello scandalo Lockheed (in fondo, uno della lunga serie) determina un tasso crescente di sfiducia nella politica, al di là degli aspetti giudiziari. Se il terremoto nel Friuli (6 maggio) è letto in sostanza come disgrazia naturale, l'emissione di diossina dall'ICMESA di Seveso-Meda (10 luglio) segna i limiti di un industrialismo fuori controllo. La morte il 9 settembre di Mao Zedong segna la fine di un mito importante per l'Occidente, dapprima quale correttivo ai limiti sovietici poi quale supporto sessantottino: ed è impressionante notare come un testo elementare quale

il *Libretto rosso* sia stato glossato e ammirato da intellettuali di prima grandezza. Il 7 dicembre 1977 la legislazione sull'equo canone⁶ reimposta, in senso favorevole ai locatari, il mercato immobiliare introducendo i parametri (tipologia, piano, stato di conservazione, zona, accesso ai trasporti, dimensioni urbane) poi abrogati dalla deregolamentazione fra 1992 e 1998.

Il 1978 si apre con il processo al nucleo storico delle Brigate Rosse (dal 9 marzo); tre giorni dopo, il quarto governo Andreotti dà vita la progetto politico del compromesso storico DC-PCI, stroncato dal rapimento di Aldo Moro con l'uccisione della scorta, la prigionia del politico e il suo assassinio (16 marzo-9 maggio) che segnano il culmine ma anche il principio della fine dell'azione delle BR. Al di là dell'aspetto tragico e del riavvicinamento con la Santa Sede (Paolo VI, amico di Moro, si muoverà in tutti i modi per favorirne la liberazione e ne celebrerà la commemorazione funebre)⁷, è oggettiva la divisione in due del Paese e del ceto politico: fra chi riteneva im-

⁶ Legge n. 392, 27 luglio 1978.

⁷ Se ne veda il testo, fra i più alti dell'omiletica pontificia moderna, in https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/speeches/1978/may/documents/hf_p-vi_spe_19780513_preghiera-aldo-moro.html.

⁸ La stessa questione si ripresenterà nel 1985 col sequestro della nave Achille Lauro e gli eventi successivi.

possibile trattare coi terroristi e assassini della scorta e chi privilegiava la salvezza di Moro; insomma, due concezioni inconciliabili dello Stato. Le dimissioni di Giovanni Leone dalla presidenza della Repubblica (15 giugno) e l'elezione il 9 luglio di Sandro (Alessandro) Pertini segnano l'avvio di una presidenza molto amata dagli italiani e vista, anche al di là dell'effettivo spessore del personaggio, come segnale di un rinnovamento dopo gli anni di piombo. Più drammatica, nella seconda metà dell'anno, la successione ai vertici della Chiesa: la morte di Paolo VI il 6 agosto, l'elezione il 26 agosto di Giovanni Paolo I, la sua subitanea scomparsa (non priva di ombre) il 28 settembre e l'elezione il 16 ottobre di Giovanni Paolo II. La scelta dopo secoli di un papa non italiano, del primo papa slavo, del primo papa polacco (e dunque antisovietico) implica un mutamento radicale di rotta nei confronti dell'eredità conciliare, con il carisma mediatico e l'alto respiro politico fusi con una linea iper-tradizionalista. A una diversa apertura di orizzonti inducono il 10 giugno 1979 le prime elezioni per il Parlamento europeo, inizio di una progressione verso le strutture comunitarie lineare fino alla crisi (forse finale) del 2015. La strage di Ustica (27 giugno 1976)

pone un nesso inquietante fra le “stragi di Stato” e il tasso effettivo d'indipendenza italiana⁸, mentre la strage di Bologna (2 agosto) rientra più nella prima tipologia. Il fragile accordo fra governo e sindacati del 2 luglio 1980 è l'ultimo tentativo organico sul tema molto dibattuto ma di certo afflato popolare della scala mobile, abolita nel 1984 da governo del socialista Craxi e definitivamente dal *referendum* del 1985. Fra settembre e ottobre 1980 gli scioperi per i licenziamenti FIAT (voluti dalla CGIL e sostenuti dal PCI di Berlinguer) fallirono per la “marcia dei quarantamila”, parallelo segno di una reazione antisindacale e “moderata”; sul piano internazionale, i ben più rilevanti scioperi di Danzica con la nascita di Solidarność (sostenuto dal pontefice) segnano l'inizio della fine del sistema sovietico, e l'elezione alle presidenziali statunitensi di Ronald Reagan de termina sul piano politico globale la sfida all'Unione Sovietica vista come “impero del male” e l'ottimismo (fondato) sulle possibilità di vittoria americana; sul piano socioeconomico l'adozione di un'ideologia iper-liberale friedmaniana. Il terremoto dell'Irpinia del 23 novembre diventa forse il primo caso in cui il cordoglio unanime si unisce ad un acre giudizio sulla ricostruzione (in antitesi, il Friuli).

Il primo gennaio 1981 entrano in funzione le USSL, inizio di quella riorganizzazione della Sanità che porterà alla discussa regionalizzazione. Nel marzo, lo scoppio dello scandalo P2 mette in luce una serie impressionante di collusioni fra politici, militari e uomini di finanza. L'attentato a Giovanni Paolo II il 13 maggio è italiano per collocazione, ma assume ovvio respiro internazionale. Sono anni, del resto, ambigui sul piano ecclesiale: se la nomina di Carlo Maria Martini ad arcivescovo di Milano (1979-1980) si pone oggettivamente come alternativa progressista alla visione wojtíkiana, la crisi del Banco Ambrosiano (con il coinvolgimento pesante dello IOR e le successive vicende) fra 1981 e 1982 e il rapimento di Emanuela Orlandi (22 giugno 1986), con le omissioni successive, segnano la *dark side* di quel periodo.

Il 17 maggio (con uno scollamento rilevante fra la preoccupazione per la salute del pontefice ferito e la lontananza della maggioranza degli italiani dalla visione ontologica ed etica ecclesiale) il *referendum* sull'aborto rappresenta la chiave di volta delle vicende italiane di quegli anni. Al di là della sconfitta cattolica e della messa in crisi della ragion stessa d'esistenza della Democrazia Cristiana, il vero dato è la presen-

za di due visioni inconciliabili di uomo, natura e personalità giuridica; e segna perciò un "prima" e un "dopo" ben più ampio del tema stesso dei diritti della donna e del suo ruolo nella generazione. Il 5 agosto l'abolizione legale del "delitto d'onore" determina senza dubbio una rivoluzione di costume, in chiave qui inequivoca di parità di genere e di modernizzazione della società. Un anno dopo, la partecipazione dell'Italia alla missione internazionale di pace a egida ONU in Libano segna una presenza rafforzata (nei limiti) del Paese sulla scena mondiale. Ancora un anno, e dal 4 agosto 1983 iniziano i governi Craxi (fino al 18 aprile 1987); dopo una sequenza ininterrotta di governi a guida democristiana dall'inizio stesso della Repubblica, già nel 1981-1982 i governi Spadolini avevano visto l'egida di un laico repubblicano; è ora la volta di un socialista e, al di là della retorica della neutralità, è difficile non intuire in entrambi i casi anche la *suasion* del socialista Pertini.

Il 18 febbraio 1984 Craxi e Casaroli firmano il Concordato, che modifica diverse clausole di quello del 1929: notevole il declassamento della Chiesa cattolica da "religione di stato" a "religione della maggioranza del popolo italiano" (affermazione peraltro molto ambigua). La

morte di Enrico Berlinguer il 7 giugno provoca una reazione popolare unica, anche per la regia di Pertini; mentre la strage sul treno Firenze-Bologna il 23 dicembre ripropone un tema atroce. Dopo le effimere successioni che erano seguite alla morte di Bréžnev, l'ascesa il 10 marzo 1985 di Michail Sergeevič Gorbačëv segna il rinnovamento ma anche la fine dell'Unione Sovietica: un evento di respiro mondiale che muta il corso di molti degli eventi successivi fino alla simbolica caduta del muro di Berlino (9 novembre 1990) e ben oltre.

Il Gruppo "Immagine" vive, dunque, una fase difficile quanto ricca di stimoli, ma anche segnata da una quotidianità spesso tragica: basti la lunga lista delle vittime dei terrorismi, esuberante gli stessi limiti cronologici; o gli interminabili e sovente contraddittori gradi di giudizio, molte volte a distanza di decenni dagli eventi tragici che li hanno motivati. D'altro canto, ci sono fenomeni di lungo periodo difficili da

ancorare a date precise: ad esempio, la rivoluzione strutturalista, nella sua trasversalità epistemologica, esplode alla fine degli anni Quaranta, si articola negli anni Cinquanta-Sessanta, ma in Italia viene percepita soprattutto grazie alla diffusione editoriale degli anni Settanta e primi Ottanta. E di contro l'affermazione dei diritti delle donne può essere letta, come in questa sede, a tappe autonome inserite nella cronologia generale oppure vista come un *continuum*, sul quale però sarebbe lecito discutere, almeno a livello di intenzionalità dei singoli proponenti. Del resto, tutti gli eventi di quegli anni vanno soggetti a più o meno immediate mitizzazioni e antimitizzazioni, senza contare la difficoltà di dialogo tra verità storiche e verità giudiziarie, le questioni ancora aperte, le lacune d'informazione. Un periodo complesso, dunque, che merita un'arte complessa: quella che il Gruppo "Immagine" elabora, in piena consonanza col proprio tempo.

Arte, libertà e diritti nella Varese della contestazione

Paola Biavaschi

Il binomio arte e libertà rappresenta un principio fondamentale, dinamico e soggetto alle trasformazioni culturali e politiche della società di appartenenza: esso è un caposaldo del pensiero democratico contemporaneo; ma l'arduo rapporto tra libertà artistica, committenza e potere è un filo d'Arianna che accompagna tutta la storia dell'arte. L'indipendenza dell'arte in senso lato è senza dubbio la prima vittima delle dittature che hanno segnato tragicamente anche la prima metà del XX secolo; non a caso il primo comma dell'art.33 della nostra Costituzione, baluardo contro ogni forma di limitazione della libertà individuale, esprime con vigore l'incisivo e ineludibile principio per cui "l'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento". Il combinato disposto con l'art.3 Cost., che sanciva definitivamente l'uguaglianza giu-

ridica tra i generi, ha creato nella seconda metà del secolo passato le condizioni adeguate per incrementare la partecipazione femminile attiva alle sperimentazioni artistiche del tempo¹.

Non che il connubio tra donne e arte non fosse ben più antico, ma è evidente che, nel passato, l'accesso al mondo dell'arte fosse generalmente inibito all'universo femminile e comunque lo fosse, a parte poche eccezioni, quello alle vette più elevate dell'apprendimento e della produzione artistica.

Se tra la fine del Settecento e l'Ottocento era ritenuto non solo normale, ma auspicabile, dotare le fanciulle di buona famiglia di un'educazione artistica, in particolare riguardo a tecniche in certo qual modo domestiche quali il disegno, l'acquarello e il vedutismo di viaggio, certamente era considerato eccezionale e biz-

zarro il dedicarsi professionalmente all'attività pittorica. Il discrimine e lo stereotipo viaggiava sempre sul filo che separa il dilettantismo dalla professionalità, esattamente come in altri campi pertinenti la creatività, quali la scrittura o perfino l'arte gastronomica.

Le donne del periodo della contestazione e degli anni che ne sono seguiti hanno dimostrato tutto il loro entusiasmo per le nuove opportunità che si aprivano, passione per l'arte in se stessa e passione per la conquista dei propri diritti; i mondi della politica e della creazione artistica si univano così in una realtà indissolubile. La "seconda ondata femminista" assume i caratteri di un fenomeno di massa e giunge nelle fabbriche, nelle scuole, nelle università, perfino tra le pareti domestiche e, non a caso, il Gruppo "Immagine"², le cui opere sono centrali nella mostra organizzata dal CRiSAC

presso gli spazi del Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria³, appunta la sua attenzione su alcuni aspetti peculiari della femminilità e sulla rivoluzione degli stessi, come il tessile, il cucito, il ricamo, con i mille temi ad essi legati, dal lavoro domestico delle donne alle attività negli opifici a partire dalla rivoluzione industriale⁴. Si tratta ovviamente di un settore produttivo che tanto peso ha avuto nella storia del nostro territorio insubre⁵.

L'uguaglianza di genere, sancita dalla nostra Costituzione, avrà bisogno di decenni per avvicinarsi all'uguaglianza di fatto e non essere semplicemente dettato programmatico: sarà proprio il decennio che si dispiega tra gli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta ad essere fondamentale per la battaglia femminista, che si incentra in questo periodo sulla rivalutazione delle differenze di genere all'interno dell'uguaglianza.

¹ Spagna Musso 1961; Cassese, Mura 1976, p. 210 e ss.; Cerri 1988; Caravita 1990.

² Vortex, "Vogliamo-vo(g)liamo, in «Machina», agosto 2021, <https://www.machina-deriveaprodi.com/post/vogliamo-vo-g-liamo>. Sulla storia del sodalizio varesino si veda il saggio di Massimiliano Ferrario in questo volume.

³ All'interno dell'Università è attivo da diversi anni un nucleo di studiosi che si occupa sia scientificamente, sia didatticamente, sia nel campo della Terza Missione dei temi legati alla prevenzione e al contrasto della violenza e degli stereotipi di genere. Si veda, a titolo di esempio: *Infirmis sexus* 2020; *Prevenzione e contrasto* 2023.

⁴ Jacometti 2016, pp. 341-363; Pozzo 2020.

⁵ Si pensi ai preziosi punti di riferimento del Museo del Tessile e della Tradizione Industriale di Busto Arsizio e di quello della Seta di Como.

za giuridica. Proprio in quegli anni la moda, dalle acconciature agli abiti, proponeva una figura di donna attiva, autonoma e combattiva in famiglia e nel lavoro. Tuttavia, ricordiamo che, anche oggi, il settore tessile rappresenta nel mondo, in particolare nei paesi in via di sviluppo, occasione di sfruttamento della forza lavoro femminile, campo di battaglia in cui donne, i cui diritti sono spesso tragicamente calpestati, lavorano fino allo stremo; al capo opposto della catena produttiva, modelle sempre più giovani e ipersessualizzate sfilano spesso inconsapevoli di essere vittima di un *power system* fondato perpetuando canoni estetici che si basano su stereotipi profondamente sessisti.

Certamente negli anni della contestazione femminista alla base del sodalizio femminile varesino di "Immagine", le speranze erano assai diverse e le opere che si incentravano sul tessile erano al contempo occasione di contestazione piena di speranza nel futuro (si pensi all'evento di Arcumeggia, il paese dipinto della Valcuvia) e di valorizzazione delle prerogative e della creatività femminile.

L'arte, nelle forme che il tempo dettava, diveniva quindi veicolo di convinzioni e idee e artefice di messaggi di valore personale e sociale. Come

non ricordare il suggestivo antecedente giudiziario di Artemisia Gentileschi, in grado, pur attraverso le rigide maglie tematiche concesse al suo tempo, di comunicare il dramma della violenza sessuale subita e del processo seguente nel 1612, che le aveva concesso la vittoria *de iure*⁶, ma a prezzo di profonde sofferenze personali reputazionali. *Nihil novi sub sole*: la vittimizzazione secondaria di Artemisia è una piaga sempre aperta anche nella realtà processuale odierna e la sentenza che condannò lo stupratore della celebre artista, il pittore Agostino Tassi, sembra a tratti più moderna rispetto ad alcune sentenze contemporanee, nelle quali la condotta libera della donna diventa occasione per concedere attenuanti ai carnefici e dove si ritrovano stereotipi di genere che si credevano definitivamente abbattuti decenni fa⁷.

Allo stesso modo, la creatività e l'indipendenza femminili sono ancora nel mondo ragione per persecuzioni politiche, come nel caso di Zehra Doğan, l'artista curda incarcerata in Turchia e poi costretta all'esilio⁸, talmente ricca di passione per l'arte, da produrre le sue tele con qualsiasi materiale reperibile nella sua cella; o come le molte artiste iraniane destinate alla fuga o a gravi pene. Gli ultimi drammatici moti iraniani

femminili hanno narrato all'Occidente tutto il desiderio delle donne locali di conquistare diritti e una sfera d'azione più ampia nel proprio Paese, anche attraverso nuove strategie di comunicazione artistica, fruibile in modo globale attraverso gli strumenti digitali.

La mostra, organizzata nella sede centrale dell'Ateneo e simbolicamente aperta fra la metà di novembre, quasi in concomitanza con la Giornata internazionale per l'eliminazione della violenza contro le donne (25 novembre), e l'8 marzo, Giornata internazionale della donna, rievoca un momento di centralità della città di Varese nel processo culturale italiano. Il Gruppo Femminista "Immagine", composto interamente da donne, si pone innovativamente come un baluardo dell'anti-patriarcalismo, vissuto non come omologazione agli stereotipi

maschili dominanti, ma come ricerca di una rinnovata identità femminile: erano quegli gli anni in cui si diffondevano in modo più ampio le ricerche di antropologia, etnologia, storia e archeologia sulla *old Europe*, tra cui in particolare, ma non solo, le teorie sul matriarcato pacifico e creativo della nota studiosa di origine lituana Marija Gimbutas⁹. Come abbiamo potuto osservare, il sogno di un mondo in cui il femminino trionfi come in epoca neolitica rispetto alla civiltà di stampo maschile, basata sul conflitto e sulla guerra, non ha avuto seguito nei cinquant'anni che sono seguiti; tuttavia, senza alcun dubbio la società europea è profondamente mutata, permettendo un'interazione tra i sessi in campo artistico, professionale e anche familiare, inimmaginabile fino ad allora.

⁶ Si rammentino solamente *Orazio e Artemisia Gentileschi* 2001; *Artemisia Gentileschi* 2004, p. 16 e ss.

⁷ Biavaschi 2023, p. 233 e ss.

⁸ *Zehra Doğan* 2016; *Zehra Doğan* 2022.

⁹ Proprio del 1974, a Londra, venne pubblicato l'iconico *The Goddesses and Gods of Old Europe: 6500-3500 BC Myths and Cult Images*.

«Vogliamo, vo(g)liamo» Il Gruppo Femminista “Immagine” di Varese

Massimiliano Ferrario

1974-1977: la militanza

Fra il settembre e l'ottobre del 1973 si svolse, a Galliate Lombardo (VA), la mostra, della quale ricorre il cinquantenario, dal titolo *Operazione Arte Ambiente*, curata dall'architetto Gian Paolo Manfredini. Alla rassegna furono esposte le opere e gli interventi di oltre ottanta artisti italiani, anche di livello internazionale: da Bonalumi a Schifano, da Tadini a Veronesi, da Nigro a Pomodoro, ma anche Baj, Cavaliere, Dadamaino, Isgrò e molti altri¹. Tra le personalità del territorio di Varese e provincia, figuravano, oltre a nomi del calibro di Bennati, Brebbia, Fedeli, Morandini e Quattrini, anche Milli Gandini, Mariuccia Secol e Mariagrazia Sironi, al tempo moglie di Manfredini. L'evento s'inseriva all'interno del più ampio e articolato dibattito, a trazione performativo-concettuale – già ampiamente prefiguratosi negli anni Sessanta e rilanciato, con forza, nel decennio successivo – relativo all'ideale che intendeva il fare artistico alla stregua

di un'operazione di militanza critica e progettuale, agente entro i confini dello spazio sociale. Una visione che attecchì, in modo particolare, proprio sul fronte dell'arte ambientale partecipata², come dimostrano la manifestazione comasca *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*³ (21 settembre 1969), a cura di Luciano Caramel, oppure le successive esperienze, di cui parimenti ricorre l'anniversario, *Operazione Vesuvio*⁴ (1972-1973), ideata da Pierre Restany; *Volterra '73*⁵ (15 luglio-15 settembre 1973), coordinata da Enrico Crispolti, che avrebbe presentato, tre anni più tardi, con Raffaele De Grada, la mostra della sezione italiana alla XXXVII Biennale di Venezia, emblematicamente intitolata *L'ambiente come sociale*⁶; e *Fattoria di Celle*⁷ (Santomato, Pistoia), tra i massimi esempi di *land art* della Penisola, sede della collezione privata di Giuliano Gori, raccolta lungo tutti gli anni Settanta e aperta al pubblico nel 1983.

Quello promosso da Manfredini a Galliate fu il più rilevante appuntamento artistico di una serie ben più nutrita di eventi culturali, patrocinati, tra gli anni Sessanta e Settanta, da un gruppo d'intellettuali, vicini al P.C.I., raccolti presso la dimora, ubicata nella vicina Daverio (VA), del medico e pittore Angelo Tognola⁸, consorte di Mariuccia Secol⁹, la quale, nel 1965, inaugurò, presso l'allora Ospedale Psichiatrico di Bizzozero (oggi sede del campus universitario insubre e dell'Azienda Sanitaria Locale) un atelier d'arte¹⁰. Sin dalla fine degli anni Cinquanta, casa Tognola ospitò figure illustri del mondo artistico-letterario – da Guttuso a Tavernari, da Fedeli a Vangi, da Munari a Sangregorio, da

Baj a Sciascia, limitatamente ai nomi più noti – a più riprese coinvolte nel salotto daveriese e nelle esposizioni sul territorio¹¹, al pari del designer Innocente Gandini, marito di Milli, e degli stessi architetti Manfredini e Sironi. In questo vivace e impegnato *côté* intellettuale maturò l'amicizia tra le future protagoniste del sodalizio di “Immagine”, che dal 1973 cominciarono a frequentare, con assiduità, le riunioni del Gruppo Gramsci e dei primi movimenti femministi sorti a Varese, durante le quali ampio spazio veniva concesso alla pratica collettiva, separatista¹² e antiautoritaria dell'autocoscienza, di codificazione statunitense (1966-1967), ma introdotta in Italia dalla romana *Rivolta Femminile*¹³ di Car-

¹ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 40-41.

² Si veda, in merito: *L'esperienza dell'arte 2020*.

³ *Campo urbano* 1969.

⁴ Cfr. *Giannetto Bravi* 2000.

⁵ Cfr. *Volterra '73* 1973.

⁶ Cfr. Crispolti 1977, pp. 1-25; Catenacci 2015, pp. 317-323.

⁷ Cfr. Gori 2012.

⁸ Tognola fu anche sindaco di Daverio per dodici anni e contribuì alla creazione della Palazzina della Cultura della città: cfr. Chiodetti 2011, p. 239.

⁹ *Ivi*, pp. 239-250.

¹⁰ Il progetto fu sostenuto dal prof. Edoardo Balduzzi, tra i pionieri, con Franco Basaglia, della psichiatria italiana contemporanea: cfr. Secol 2023, p. 5.

¹¹ Tra i vari appuntamenti collettivi si segnalano quelli di Gazzada (1970, Circolo Risorgimento), Cassano Magnago (Hotel Roma) e Sesto Calende (Galleria Cesare da Sesto): cfr. Archivio Pagliari (d'ora innanzi AP), vari manifesti e locandine degli eventi.

¹² Per un approfondimento in merito: Zapperi 2019, pp. 1-18.

¹³ Cfr. Seravalli 2013, pp. 15-25.

la Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti e diffusasi nel nord del Pese grazie alle gemmazioni locali, autogestite, della formazione marxista sorta nell'Urbe nel 1970. L'esercizio era finalizzato ad analizzare i comportamenti e il vissuto individuali ponendoli in correlazione dialogica con quelli del gruppo, con la finalità di sondare i «tabù» e disvelare gli indottrinamenti e il «peso della cultura patriarcale»¹⁴, in modo da produrre una concreta presa di consapevolezza del femminile (la stessa alla base del saggio *Sputiamo su Hegel* di Lonzi¹⁵), anche da un punto di vista medico-ginecologico¹⁶, che determinasse, in ultimo, un'affrancamento da stereotipi, moralismi, pregiudizi e preconcetti, ovvero da

tutte quelle sovrastrutture generate dal contesto sociale, politico e culturale di riferimento, sottoposto all'egida della «inquinante»¹⁷ controparte maschile¹⁸, fermamente esclusa dai colloqui.

Un'altra caratteristica fondante del processo di autocoscienza consisteva nel riconoscimento delle attitudini e delle prospettive di vita delle partecipanti, che si esprimeva anche attraverso il riconoscimento del valore dell'autoaffermazione personale e professionale, compresa la carriera nel mondo delle arti visive e la possibilità di sfruttarne l'immediatezza e l'efficacia comunicazionale per codificare un lessico specifico, rivolto alla veicolazione dei principi alla base dell'impegno

attivista connesso alle tematiche del lavoro, della famiglia e della maternità, trasversalmente sondate da gran parte dei collettivi militanti costituenti la cosiddetta “seconda ondata femminista” (o neofemminismo), sviluppatesi nel solco della mobilitazione sessantottina e divenuta, alla metà del decennio, movimento di massa¹⁹. Le parole d'ordine di questa rinnovata stagione di lotta divennero “differenza” e “diversità”, utilizzate per rimarcare le specificità muliebri e prendere, al contempo, le distanze dal richiamo all'uguaglianza di genere, tratto distintivo della prima fase del fenomeno, quella del femminismo classico²⁰ (metà XIX-anni Cinquanta/Sessanta del XX secolo).

Legittimato e animato da questo articolato sostrato ideologico, nell'autunno del 1974 nacque il Gruppo Femminista “Immagine”, fondato, a Varese, da Milli Gandini, Mariuccia Seol e Mirella Tognola, figlia di quest'ultima. Contestualmente, maturarono i primi contatti con le leader italiane, con base a Padova, del network internazionale che si batteva per il Salario al (o contro il) Lavoro Domestico²¹ (*The International Wages for Housework Campaign - IWFHC*), ovvero per vedere economicamente riconosciute tutte quelle attività non retribuite – e,



1. Manifesto del raduno in occasione della Giornata Internazionale della Donna del 1974, promosso dal Comitato Veneto per il Salario al Lavoro Domestico.

pertanto, ritenute espressione capitalistica del ricatto di genere – connesse non solo alla cura della casa, ma anche della famiglia e della prole e, dunque, alla sessualità e alla riproduzione (fig. 1). La formazione varesina, iniziò, così, all'inizio del 1975²², a coltivare sistematici rapporti – favoriti dall'intermediazione del progettista, designer e artista cinetico Ennio Ludovico Chiggio²³, collega di Innocente e Milli Gandi-

¹⁴ Gandini, Seol 2021, p. 21.

¹⁵ Lonzi 1970.

¹⁶ Alla pratica dell'autocoscienza si affiancava quella dell'autovisita di gruppo, che, in aperto dissenso nei confronti dei metodi della medicina ufficiale, coinvolgeva alcune studentesse universitarie di ginecologia: cfr. *ivi*, p. 22.

¹⁷ *Ivi*, p. 21.

¹⁸ Cfr. Ellena 2011, p. 132; Seravalli 2013, pp. 21-24; 27-28; Zapperi 2015, pp. 69-72.

¹⁹ Cfr. Lussana 2012, pp. 473-479; 502-509.

²⁰ *Ivi*, pp. 479-482.

²¹ Cfr. Fortunati 2007, pp. 139-157.

²² Gandini, Seol 2021, p. 24.

²³ Simpatizzante di *Potere Operaio*, il napoletano Chiggio (1938-2020) fu esponente di spicco, con Biasi, Costa, Landi e Massironi, del Gruppo N, collettivo di artisti di neoavanguardia, attivi a Padova fra il 1960 e il 1966, che incarnava, assieme al Gruppo T di Milano (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Varisco), l'anima italiana della *optical art* internazionale: l'arte cinetica (o programmata). A seguito dello scioglimento del sodalizio veneto, Chiggio divenne influente membro dell'Associazione per il Design Industriale di Milano e fu, a più riprese, docente presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia: cfr. *Locchio in gioco* 2022, pp. 117-288.

ni²⁴ – con il Collettivo Internazionale Femminista, istituito a Padova²⁵ nel 1972 da Mariarosa Dalla Costa e Leopoldina Fortunati (fondatrici anche del periodico “Le operaie della casa”²⁶), e con l’omologo napoletano guidato, dagli Stati Uniti, da Silvia Federici²⁷.

L’immediato esito artistico di questa sintonia d’intenti coincise con la codificazione di un’estetica del rifiuto – sviluppata dalle artiste di “Imagine” sia in autonomia, sia in gruppo – consistente nel sovvertimento, in una sorta di contrappasso concettuale e visivo, della ragione di consuetudini e del senso di pratiche e di oggetti ritenuti identificativi dello stereotipato ruolo femminile: dal rigetto per le mansioni

di casa (come l’azione del pulire o il ricamo) alla creazione di manufatti inutilizzabili, tra cui pentole sigillate con fili spinati; colapasta che si tramutano in portafiori; pagliette metalliche, borse del pane e grembiuli da cucina incorniciati come fossero quadri; arazzi riproducenti *silhouette* muliebri, realizzati con punti sovradimensionati, ricamati il meno possibile e, talvolta, detessuti, smagliati e poi rammendati. Opere che fungevano da reazione nei confronti della retorica che motivava la mancata remunerazione del lavoro domestico riconducendola alla naturale predisposizione femminile al focolare, solo in apparenza edificante, in realtà mortificante poiché associabile a dinamiche di sfrutta-

²⁴ Cfr. Galimberti 2019, p. 100.

²⁵ Nel febbraio del 1975, la stessa organizzazione padovana, gestrice del Comitato Triveneto per il Salario Domestico, pubblicò un testo sull’argomento dal titolo Salario al Lavoro Domestico: strategia internazionale femminista, edito a Venezia da Marsilio.

²⁶ Si veda il saggio di Laura Facchin in questo volume.

²⁷ Per una visione complessiva dell’attività delle militanti padovane e napoletane: Morini 2022, pp. 3-9. In merito alla riflessione di Federici a proposito della campagna sul Salario contro il Lavoro Domestico: Federici 1976.

²⁸ Mazzucchelli 2019, p. 189.

²⁹ Cfr. Gandini, Secol 2021, p. 42.

³⁰ Cfr. Seravalli 2013, pp. 29, 32; 89.

³¹ Dalla Costa, James 1972.

³² Cfr. Galimberti 2019, pp. 26; 201.

³³ Si veda la scheda II.1 (pp. 96-99) nel presente volume.

³⁴ AP, manifesto della mostra *La mamma è uscita* (Galleria “Cesare da Sesto”, Sesto Calende, 21-29 febbraio 1976).

³⁵ Si rimanda alla scheda I.7 (pp. 86-89) in questo volume.

mento, che imbrigliavano le donne nella repressiva condizione di casalinghe, senza permettere loro di affermarsi in altri ambiti professionali. A tal proposito, la fotografa e scrittrice bergamasca Carla Cerati, vicina a Gandini, così si esprimeva in un’intervista rilasciata, nel marzo del 1977, alla collega Etta Lisa Bassaldella: «Il problema base è che la donna vive chiusa in casa e non ha alcun contatto con l’esterno, arriva ad una totale repressione culturale, ad un disinteresse, un’apatia, si sente come a San Vittore dove si sta dentro a quattro pareti e non si sa niente di quello che succede fuori»²⁸.

In totale intesa con questo impianto di protesta, nel dicembre 1975, Anno internazionale della donna, ebbe luogo la prima esposizione interamente dedicata alla campagna relativa al Salario contro il Lavoro Domestico: la mostra itinerante di Milli Gandini, dal titolo emblematico *La mamma è uscita*²⁹, presentata da Dacia Maraini a Roma, presso lo spazio femminista Centro della Maddalena³⁰ e posta proprio sotto l’egida politica del Comitato Triveneto per il Salario Domestico, che, nella persona di Dalla Costa – autrice, con Selma James, del capitale testo *Potere femminile e sovversione sociale*³¹ – aveva fornito all’artista lo

spunto teorico per la creazione del ciclo di lavori³²: arazzi, collage e fotografie. I primi³³, realizzati a punto croce, furono intesi da Gandini quale «negazione di quello che tradizionalmente [...] hanno rappresentato per le donne: tanto lavoro manuale da eseguire ripetitivamente con punti piccolissimi»; di contro, nelle sue composizioni tessili, che «esprimono la lotta contro il lavoro domestico ed extra-domestico», operò «con punti molto grandi, [...] ricamati il meno possibile», in quanto «il disegno nasce dal rifiuto del ricamo»³⁴. I secondi, parte di più ampi cicli tematici, come quelli de *Le Pentole Inapribili*³⁵, dei «colapasta con fiori finti» o delle «scopattuttoinunavolta», veicolavano un significato provocatorio: quello di «derisione rispetto ai livelli tecnologici “assurdamente” arretrati del lavoro domestico e rispetto alla cosiddetta progettazione avanzata, e di testimonianza contro tale lavoro per la sua definitiva distruzione». Le ultime (figg. 2-3), erano scatti «di simboli grafici femministi tracciati su un lavoro non svolto, rifiutato: la polvere, sui mobili, sui vetri», testimonianze «della coscienza che la donna ha assunto rispetto alla sua condizione di sfruttata». Il medesimo impianto contestatorio fu al centro, nello stesso 1975, del con-



2-3. Milli Gandini, *La mamma è uscita*, Centro della Maddalena (Roma 1975); nella fotografia: Mirella Tognola [Collezione privata].



vengo nazionale *Soldi a tutte le donne*, organizzato a Roma (29 aprile - 1 maggio) dal Coordinamento nazionale per il Salario al Lavoro Domestico (fig. 4). Sempre nel nome della succitata estetica del rifiuto e in funzione del supporto garantito alla campagna promossa dal fronte padovano, l'anno seguente il Gruppo “Immagine” partecipò a mostre e dibattiti, ma fu anche al centro di significative performance. Ancora a Roma, presso il già evocato Centro della Maddalena, alla presenza di Gandini e Secol fu inaugurata, il 15 aprile 1976, la collettiva *Dipingere contro*³⁶; successivamente, ad Arcumeggia (Casalzuigno), andò in scena *Spogliazione*³⁷, con il collettivo – arricchitosi delle adesioni di Silvia Cibaldi e Maria Teresa Fata³⁸ – al centro di vari *happening*, anche partecipati, basati sull'utilizzo di abiti e accessori smembrati e riasssemblati a simboleggiare la lotta e la volontà di cancellazione nei confronti della supremazia maschile in ambito artistico: alle svariate opere murali



4. Manifesto del convegno nazionale *Soldi a tutte le donne*, Roma, 29 aprile - 1 maggio 1975.

realizzate – a partire dal 1956, sulle pareti esterne delle abitazioni del “Borgo dipinto” della Valcuvia – esclusivamente da rinomati maestri uomini, le esponenti del sodalizio varesino contrapposero com-

³⁶ AP, locandina della mostra; Gandini, Secol 2021, p. 42. All'esposizione, curata dalla poetessa francese Marie-Laure Colasson e dalla ballerina e coreografa Rosanne Sofia Moretti, parteciparono anche le artiste Graziella Laurenti, Lydia Lopin, Grazia Paolucci e Maria Laura Piccinelli.

³⁷ Si veda la scheda I.8 (pp. 90-93) in questo volume.

³⁸ Pitttrice e scultrice (1947-), si formò all'Accademia di Belle Arti di Bari. Vive a Castellanza (VA), città in cui ha sede il suo atelier e dove ha svolto docenze nell'ambito delle arti visive.



5. Bruno Saetti, *Maternità*, 1956, Arcumeggia (Casalzuigno).

6. Le artiste del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese avvolte nel grande mantello *Io*, 1976, Arcumeggia (Casalzuigno), performance *Spogliazione* [Archivio Secol].

7. Un arazzo posizionato sotto la targa dedicatoria della via al pittore Gianfilippo Usellini, 1976, Arcumeggia (Casalzuigno), performance *Spogliazione* [Archivio Secol].

posizioni volutamente scanzonate, sgrammaticate e provocatorie, utilizzate come strumenti di protezione e, al contempo, per irridere, attraverso eloquenti gesti di saluto, le testimonianze figurative maschili³⁹, come la *Maternità* (1956) di Bruno Saetti (fig. 5) – ambientata proprio entro uno scenario d'interno casalingo – dinanzi alla quale le artiste, avvolte nel grande mantello *Io* (fig. 6), improvvisarono un immaginario dialogo; e *Il ritorno dell'emigrante* (1962) del «pittore benemerito» Gianfilippo Usellini⁴⁰ (fig. 7), che descrive il rientro presso la propria abitazione, accolto dalla numerosa famiglia, di un lavoratore andato altrove a cercare fortuna.

Nello stesso 1976, fu pubblicato all'interno e sul retro di copertina del n. 2-3 del periodico bimestrale dell'autonomia femminista "Le operaie della casa" (settembre-dicembre) il manifesto di "Immagine", dal titolo *Anche l'amore è lavoro domestico*. Nel testo, impresso su un

lenzuolo e già presentato a Napoli (1 maggio), in occasione del raduno nazionale *Femminismo e autonomia*, risalta, sullo sfondo, la presenza delle invocazioni alla Madonna contenute nelle litanie lauretane, proposte con la finalità, apertamente antireligiosa, di superare il retaggio educativo cattolico, ma anche di rifiutare il tradizionale paradigma familiare incarnato dalla Vergine, «mater» (parola enfaticizzata a livello grafico) di Gesù.

L'ultimo evento dell'anno che vide attive le artiste del Gruppo fu l'*Incontro Nazionale delle Donne*⁴¹, un altro convegno aperto alla cittadinanza (circa 1500 partecipanti), organizzato a Paestum fra il 5 e l'8 dicembre⁴², dedicato principalmente al nesso *Corpo e sessualità*, sottotitolo delle giornate di confronto pubblico.

Il 1977 si aprì con la mostra collettiva *Femminismo e creatività*⁴³, allestita a La Spezia fra il 21 maggio e il 3 giugno e replicata, poco dopo,

³⁹ Cfr. *The Unexpected Subject* 2019, p. 124; Gandini, Secol 2021, pp. 41-42; Secol 2023, pp. 18-22.

⁴⁰ Uno degli scatti della performance testimonia l'accostamento di uno degli arazzi alla targa lapidea dedicatoria di una delle vie del borgo a Usellini: cfr. Secol 2023, p. 21.

⁴¹ Cfr. Lussana 2012, pp. 540-541.

⁴² Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 38-39.

⁴³ AP, manifesti delle mostre. Parteciparono anche Antonia Gambino, Fernanda Fedi, Giuliana Maldini, Lydia Sansoni, Livia Lucchesini, Marilisa Pizzorno, Nilde Carabba e Paola Bondi.



8. *Anche l'amore è lavoro domestico*, fondale realizzato dal Gruppo Femminista “Immagine” di Varese in occasione della mostra-manifestazione *Arte come procedimento* (Frascati 1977); sul basamento del palco, il simbolo della strategia internazionale a sostegno del Salario al Lavoro Domestico.

a Bologna (6-18 giugno). Per il duplice appuntamento, Cibaldi, Fata, Gandini, Secol e Tognola esposero le loro creazioni presso lo spazio alternativo C.O.L.A.V (Centro Operativo Lavoratori Arti Visive) della città ligure e alla libreria Librellula del capoluogo felsineo, costituitasi, nel marzo dello stesso anno, per iniziativa di un gruppo di donne appartenenti all'esperienza dei col-

lettivi femministi cittadini. Sempre nel mese di giugno, le esponenti di “Immagine” avanzarono, al comune di Monza, una proposta inerente a una residenza femminile di dieci colleghe presso la Villa Reale, all'epoca in disuso, con richiesta di materiale per la realizzazione di opere pittoriche e di spazi pubblici per le manifestazioni artistiche: l'iniziativa era intesa quale momento

di sospensione, per le partecipanti, da qualsiasi attività non connessa alla sfera creativa, ancora una volta, quindi, nel solco dell'attivismo in materia di lavoro domestico⁴⁴.

Nell'autunno, a Frascati, fu la volta dell'esposizione, promossa dal Comune e dall'associazione Donna Arte di Roma⁴⁵, dal titolo *Arte come procedimento*: il Gruppo Femminista “Immagine” di Varese (Cibaldi, Fata, Gandini, Secol e Tognola), presente con circa quaranta artiste, realizzò un fondale per l'orchestra in cui veniva riproposto lo slogan *Anche l'amore è lavoro domestico* (fig. 8), opera poi donata all'organizzazione. La mostra collettiva e partecipata (pittura, scultura, performance) venne allestita negli spazi pubblici cittadini, incluso il centro storico, su iniziativa dell'allora assessore alla cultura, già sindaco della città laziale, Franco Paolo Posa⁴⁶. Sul basamento del palco, dove si esibirono delle musiciste femministe, fu posizionato il simbolo della strategia internazionale a sostegno del Salario al Lavoro Domestico, sistematica-

⁴⁴ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 43-45.

⁴⁵ Fondato, nello stesso 1977, da Rosanne Sofia Moretti, Alba Savoi, Maria Luisa Ricciuti, Marzia Corteggiani, Ebe Ghiglia, Rosanna Lancia, Gabriella Di Trani, Giancarla Frare, Giovanna Gandini, Virginia Fagini, Anna Vancheri e altre.

⁴⁶ Cfr. Seravalli 2013, pp. 88-89; Gandini, Secol 2021, p. 43; Secol 2023, p. 27.



9. Il simbolo della strategia internazionale a sostegno del Salario al Lavoro Domestico pubblicato su “Le operaie della casa”, a cura del Collettivo Internazionale Femminista (Marsilio, Venezia 1975).

mente pubblicato sulle copertine dei vari numeri della rivista "Le operaie della casa" (fig. 9) e riproposto anche in alcuni manifesti di presentazione di pubblici incontri e dibattiti. Alla medesima logica militante è da riconnettersi, fra il dicembre 1977 e il gennaio 1978, l'inaugurazione, da parte di Gandini, Secol e Sironi, di un laboratorio di architettura rivolto alle donne, a cui parteciparono anche non specialiste del settore. Tema portante della serie di *workshop*, coordinati dall'architetta Sironi, era la forma che lo spazio domestico avrebbe dovuto assumere, più che per agevolare le mansioni della casalinga, per rendere visibile l'operato professionale della donna all'interno dell'abitazione, ad esempio con la realizzazione di uno studio o di altro spazio individuale identitario, separato dalle aree condivise con il nucleo familiare, a uso esclusivo della stessa⁴⁷. Una progettualità, espressa tra autonomia e separatismo, che si richiamava all'antichità greca – in particolare, al racconto leggendario della città di Orcomeno in Beozia, qualificata da una planimetria circolare – e che aveva come obiettivo quello di creare, attorno all'area comune, una serie di ambienti disposti a raggiera destinati alle esigenze dei singoli membri della famiglia, compresa la padrona di casa⁴⁸.

1978: la svolta

Un fondamentale momento di transizione nella strategia del sodalizio di "Immagine" coincise, fra il 14 e il 15 gennaio 1978, con la partecipazione al convegno milanese *Donna Arte Società*⁴⁹, promosso, presso il Centro Internazionale di Brera, in via Marco Formentini, da Fernanda Fedi, con la collaborazione di Clement Parrocchetti – che faceva così il suo ingresso nella formazione varesina⁵⁰ – e di un gruppo di iscritte al Sindacato Arti Visive⁵¹. La relazione dal titolo *vogliamo, vo(g)liamo*, a firma di Gandini, Secol, Cibaldi, Tognola, Fata e Sironi, suscitò, nella fazione più movimentista e politicamente impegnata della platea, una reazione di acceso dissenso, ripresa, nei mesi successivi, dalla stampa di settore⁵². A innescare la polemica fu la messa in discussione, espressa dalle componenti del collettivo, della reale efficacia del fare artistico militante – che imbrigliava il libero spirito creativo all'interno di gabbie ideologiche predefinite e costrittive – in favore della volontà di affermarsi nel circuito artistico ufficiale. Infatti, nel documento programmatico, in passaggio rappresentativo si leggeva: «Ci siamo accorte di essere costrette all'angolo in difesa, nel ghetto anche con questa arte femminista, ci siamo accorte di autoumigiarci, di

aver subito retaggi dell'austerità dei compagni [...]. Dopo aver perentoriamente affermato che dovevamo rimanere strettamente attaccate ai contenuti senza voli, abbiamo avuto voglia di volare»⁵³. Questa ascesa di emancipazione ebbe un primo esito nella partecipazione alla collettiva, di 19 artiste, *Mezzo Cielo* (21 aprile-12 giugno), allestita nella Galleria di Porta Ticinese⁵⁴, auto-organizzata e auto-finanziata dalle invitate, radunate dalla fondatrice e proprietaria dello spazio, Gigliola Rovasino⁵⁵. Gandini, Parrocchetti, Secol e Sironi presentarono, per l'occasione,

l'installazione *Le Barriere*, riproposta, nel mese di dicembre, a Palazzo dei Diamanti di Ferrara⁵⁶: quattro triangoli lignei, simbolo del femminile, ricalcanti la conformazione di piramidi rovesciate, entro cui furono montati i manufatti tessili – gli arazzi – delle artiste⁵⁷. Tra le altre opere esposte, Cibaldi e Fata, assieme a Nicoletta Frigerio, Livia Lucchini e Lina Salvo, realizzarono una differente interpretazione dell'involucro contenitivo, «con le loro cinque sagome rinchiuso dentro una gabbia rossa, imprigionate»⁵⁸. La definitiva consacrazione pubblica

⁴⁷ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 45-48.

⁴⁸ Cfr. Galimberti 2021, p. 101.

⁴⁹ Cfr. Galimberti 2021, pp. 102-103; Gandini, Secol 2021, pp. 49-56; Secol 2023, p. 29.

⁵⁰ La pittrice, a partire dall'inizio degli anni Settanta, si avvicinò ad altri artisti e gruppi che avevano condiviso le lotte operaie e femministe: in particolare, nel 1975, partecipò alla mostra collettiva *La donna nella resistenza* insieme con Gabriella Benedini, Giuliana Consilvio, Lucia Pescador, Lucia Sterlocchi e Nanda Vigo; l'anno seguente fu presente all'esposizione *500 artisti per la Innocenti e le altre fabbriche in lotta*, allestita al Museo della Permanente di Milano, con, tra gli altri, Mirella Bentivoglio, Dadamaino, Iole de Freitas, Ugo La Pietra e Silvia Cibaldi: cfr. Iaquina 2019, pp. 63-65.

⁵¹ Cfr. Fedi 2012, pp. 588-589.

⁵² Cfr. Gandini, Secol 2021, p. 56. Per una disamina più articolata in merito si veda il contributo di Laura Facchin in questo volume.

⁵³ Archivio Dalla Costa (d'ora in avanti ADC), cart. 3.8, *vogliamo, vo(g)liamo* - Gruppo Femminista "Immagine" di Varese, p. 3.

⁵⁴ Lo spazio sui Navigli venne fondato nel 1973 come sede espositiva per gli artisti più coinvolti sul fronte dell'impegno politico e dell'azione sociale, in parallelo alla costituzione del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, guidato dal pittore Giovanni Rubino e dal poeta del Gruppo 63 Corrado Costa: cfr. Di Raddo 2016, pp. 32-42.

⁵⁵ Cfr. Fedi 2012, p. 589; Gandini, Secol 2021, pp. 64-66; Secol 2023, p. 29.

⁵⁶ Nel contesto della mostra *Dalla gabbia all'aquilone*, allestita presso il Centro Attività Visive, Parrocchetti e Sironi ripresentarono, in una configurazione differente, l'installazione: cfr. Iaquina 2019, p. 66.

⁵⁷ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 65-66; Secol 2023, pp. 30-31.

⁵⁸ Fedi 2012, p. 589.



10. L'ingresso alla mostra di Spazio aperto in occasione della XXXVIII Biennale di Venezia del 1978 [Archivio Secol].



11. Manifesto B78. Spazio aperto. Gruppo Femminista “Immagine” Varese - Gruppo “Donne/Immagine/Creatività” Napoli, XXXVIII Biennale di Venezia (Spazio aperto, Magazzini del Sale alle Zattere, 15 luglio-15 agosto 1978) [Collezione privata].

del Gruppo Femminista “Immagine” di Varese si concretizzò nell'estate dello stesso 1978, quando il sodalizio, composto da Cibaldi, Gandini, Parrocchetti, Secol, Sironi e Togno-la (autrice dell'intervento sonoro), sostenuto dal presidente della Biennale di Venezia, Carlo Ripa di Meana⁵⁹, ottenne, al pari dell'omologa realtà napoletana “Donne/Immagine/Creatività”⁶⁰, la possibilità di esporre – nella sezione denominata Spazio aperto (15 luglio-15 agosto), presso i Magazzini del Sale alle Zattere (figg. 10-11) – il complesso *environment* dal titolo – che riprendeva il tema conduttore della XXXVIII edizione della *kermesse* lagunare (*Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*) – *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura*. Il nucleo dell'opera, composta da una struttu-

ra esterna ricoperta di cartoline raffiguranti vari elementi naturali (mare, luna, rocce, sabbia, bacche, sole, alberi), denominata *Mostra storica* (fig. 12), era costituito da una grande vasca circolare colma d'acqua, al di sopra della quale, disposti a cupola, furono sospesi i cinque arazzi delle artiste⁶¹, che si rispecchiavano, come unità, sulla superficie del liquido (fig. 13). Il messaggio veicolato dall'intervento collettivo, chiarito da grafici esplicativi riportanti una titolazione differente⁶² (figg. 14-15), poneva l'accento sulla dimensione, archetipica, del nesso maternità-natura-creazione, sotteso dall'innesto, tra le moltissime riproduzioni seriali perimetrali, di un'effigie raffigurante l'organo sessuale femminile, scolpito su una pietra «da una donna del paleolitico»⁶³ come a voler richiamare una divinità femminile primordiale

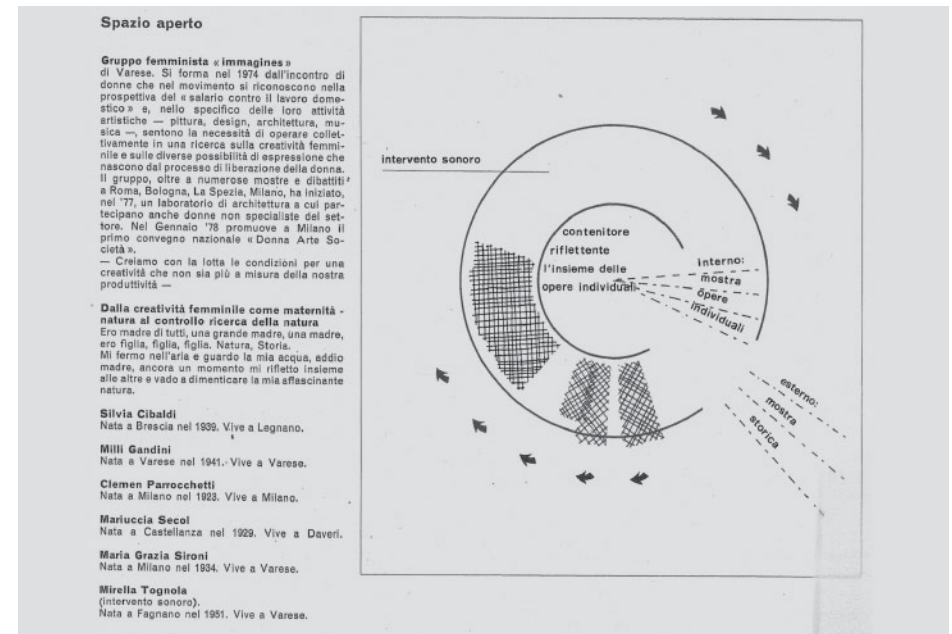
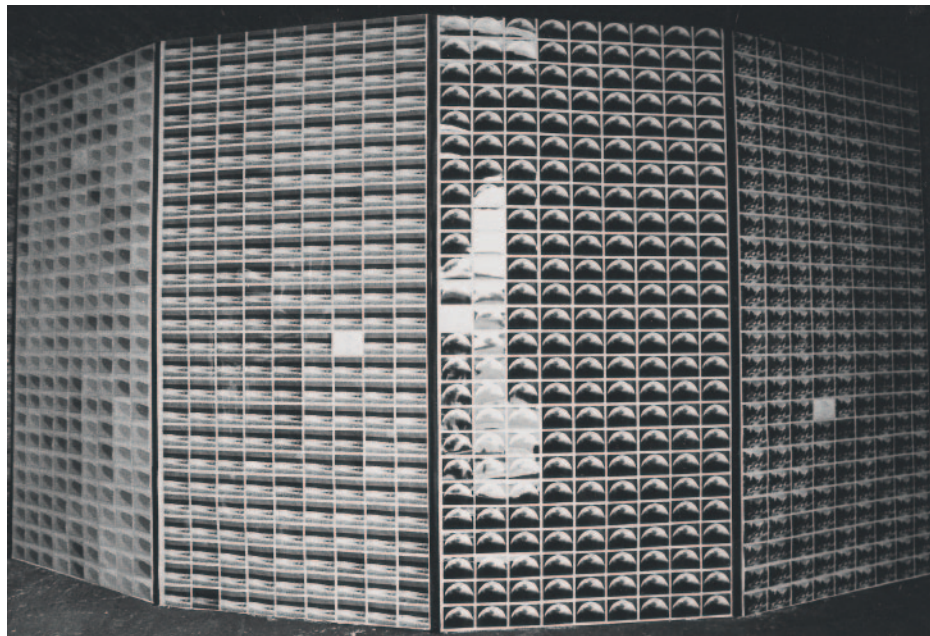
⁵⁹ Sensibile alle poetiche del dissenso, il socialista Ripa di Meana (1929-2018) ebbe modo d'incontrare le esponenti del Gruppo Femminista “Immagine” di Varese per mezzo dell'intermediazione di Francesca Barnabò De Michelis, prima moglie di Gianni, allora deputato del P.S.I in ascesa e futuro ministro della Repubblica: cfr. Galimberti 2021, p. 103.

⁶⁰ Sulla formazione napoletana, composta composto da Valeria Dioguardi, Rosa Panaro, Bruna Sarno e Anna Trapani: Seravalli 2017, pp. 59-65; Taccone 2020, pp. 243-250.

⁶¹ Si vedano le schede da II.1 a II.5 (pp. 96-115) in questo volume.

⁶² Lo stesso titolo – *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo-ricerca della natura*, comparve sul catalogo generale della Biennale del 1978, dove furono pubblicate una breve storia del Gruppo, un'altrettanto essenziale spiegazione dell'installazione e un grafico della stessa, con evidenziazione delle sezioni della struttura circolare dell'*environment*.

⁶³ Secol 2023, p. 37.

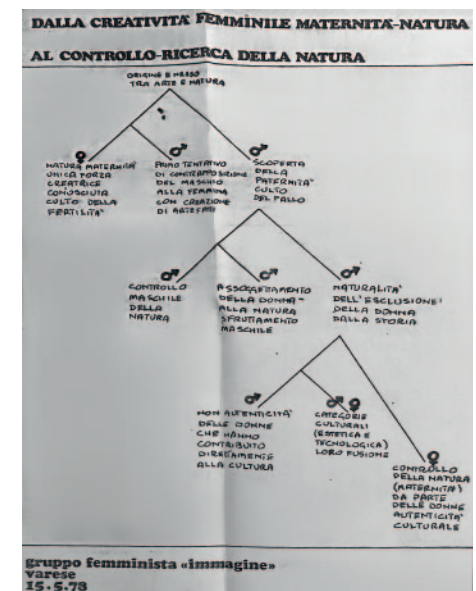


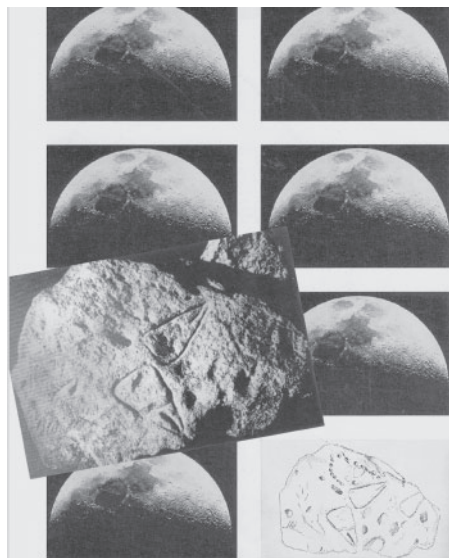
12. Gruppo Femminista "Immagine" di Varese, *Mostra Storica*, installazione per la XXXVIII Biennale di Venezia (Spazio aperto, 15 luglio-15 agosto 1978) [Archivio Secol].

13. Il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese (da sinistra: Secol, Cibaldi, Gandini, Sironi e Parrocchetti) con lo scultore Mauro Staccioli dinanzi all'installazione *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controrruolo) della natura*, XXXVIII Biennale di Venezia (Spazio aperto, Magazzini del Sale alle Zattere, 15 luglio-15 agosto 1978) [Archivio Secol].

14. Dal catalogo generale della Biennale di Venezia del 1978 (*Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*): grafico e breve spiegazione dell'installazione (*environment*) *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controrruolo) della natura*.

15. Un'ulteriore spiegazione dell'installazione [Collezione privata].





(*Grande Madre*), i cui cicli biologici venivano assimilati alle fasi lunari (figg. 16-17); e più esplicitamente dichiarato, all'interno, dalla presenza, nel contenitore, dell'"acqua maternoale", associata al liquido amniotico, che spostava l'accento dall'idea di donna generatrice del mondo naturale, compreso l'essere umano, a quella della creatrice della contro parte culturale, capace, in un gioco di raffinati specchiamenti, reali e allusi, di esprimere opere d'arte aventi come *fil rouge* la riflessione sulla condizione muliebre – intesa anche in rapporto al controllo, all'assog-



16. Una composizione con alcune delle immagini della Luna allestite sui pannelli della *Mostra Storica*, assieme all'effigie dell'organo sessuale femminile, impresso su una roccia da una «donna del paleolitico» [M. Secol, *FemminArte*, 2023, p. 36].

17. Mariagrazia Sironi, Mariuccia Secol e Silvia Cibaldi mostrano a una visitatrice la cartolina riprodotte l'immagine dell'organo sessuale femminile, impresso su una roccia da una «donna del paleolitico» [Archivio Secol].



18. Un frangente dell'allestimento dei cinque arazzi del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese, costituenti il nucleo dell'installazione presentata alla Biennale veneziana del 1978 [Archivio Secol].

gettamento e allo sfruttamento maschili – individualmente interpretata, ma coralmemente restituita in un tutt'uno armonico⁶⁴ (fig. 18). La rassegna veneziana del 1978 passò alla storia per via del fatto che, per la prima volta, si assistet-

te alla fine delle cosiddette "mostre ghetto"⁶⁵, definizione con cui si identificavano, polemicamente, le esposizioni dedicate alla creatività femminile, poste ai margini del dibattito ufficiale, come fossero una vera e propria forma di *outsider art*.

⁶⁴ Sull'intervento del Gruppo "Immagine" alla Biennale: Iaquina 2019, p. 66; Galimberti 2021, pp. 103-104; Gandini, Secol 2021, pp. 67-78; Secol 2023, pp. 32-43.

⁶⁵ L'espressione fu coniata da Mirella Bentivoglio, che la inserì nel suo contributo al catalogo della Biennale Donna di Ferrara del 1998: cfr. Bentivoglio 1998, p. 4, cit. in Iaquina 2022, p. 945.



19. Mariagrazia Sironi, *Ricerca del filo di Arianna per uscire dalla casa labirinto: luogo di spersonalizzazione, sopraffazione, violenza*, 1979, performance, Ferrara, Palazzo dei Diamanti (fotografia di Marco Caselli Nirmal); sullo sfondo: l'arazzo di Clemen Parrocchetti, presentato alla Biennale del 1978 [Archivio Sironi].

Cassa di risonanza estrema della messa in discussione di queste forme di marginalizzazione fu la successiva mostra *Materializzazione del linguaggio*⁶⁶ (20 settembre-15 ottobre), curata da Mirella Bentivoglio, che richiamò ottanta artiste di caratura internazionale, impegnate negli ambiti di neoavanguardia concettuale della Poesia Concreta e Visiva e della Performance⁶⁷. Sebbene il Gruppo "Immagine" fu escluso da questa iniziativa⁶⁸, la centralità del *medium* tessile venne

riconosciuta dalla stessa artista e poetessa nata a Klagenfurt nel 1922 e scomparsa a Roma nel 2017, che nel catalogo, ristampato in tempi recenti, non mancò di sottolineare:

Scrittura-spazio e suono-tempo ricreano l'unità sotto il segno di uno strano ritmo intessuto. Perché una connotazione veramente particolare di queste operazioni femminili è di trasformare il linguaggio in tessile. [...] Forse una prova di penetrazione nell'inconscio; e dell'incontro

della donna con il suo mito. Il filo delle Parche, di Arianna, di Aracne, il filo di un discorso spezzato, che sembra ora venire ripreso⁶⁹.

A recuperarlo fu Sironi, che nell'estate del 1979 presentò, a Palazzo dei Diamanti di Ferrara – che contestualmente ospitava lavori di Parrocchetti, compreso l'arazzo della Biennale – la performance partecipata *Ricerca del filo di Arianna per uscire dalla casa labirinto: luogo di spersonalizzazione, sopraffazione, violenza*. Alcune fanciulle, tra cui la figlia dell'architetta, confezionarono un lungo nastro di tessuto bianco, composto da più elementi annodati, utilizzato per uscire dal labirintico spazio chiuso dell'antica residenza estense, simbolico della dimensione domestica, considerata alla stregua di una prigione da abbandonare. Le fotografie dell'evento (fig. 19) si dovettero a Marco Caselli Nirmal (1957-), a quel tempo esordiente e vicino alla designer milanese Nanda Vigo e poi divenuto tra i più accreditati professionisti nei settori della musica, della danza, del teatro e dell'arte contemporanea.

1979-1988: la maturità

La visibilità acquisita soprattutto grazie alla presenza all'Esposizione internazionale veneziana, confermò la bontà della scelta delle componenti del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese di proseguire, insieme, nella partecipazione al dibattito sulla specificità femminile nella società e all'interno del mondo dell'arte, pur nel rispetto dell'autonomia di ciascuna. Fu, senza dubbio, questo aspetto, unitamente all'attualità della proposta, a permettere al sodalizio di mantenersi laborioso ancora per una decina d'anni, alternando progetti espositivi corali ad altri individuali o condivisi solo da alcune esponenti.

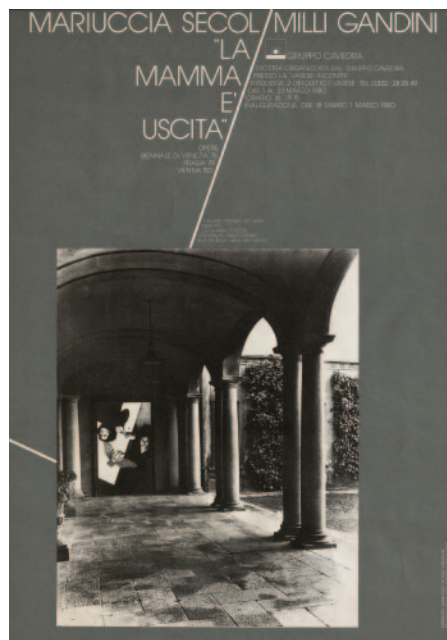
Il nuovo decennio fu denso di cambiamenti: molti dei movimenti militanti italiani attivi negli anni Settanta entrarono in crisi, nonostante il raggiungimento di un fondamentale traguardo: la legge sull'aborto (n. 194 del 22 maggio 1978); parallelamente, si delineò una progressiva penetrazione delle istanze femministe nei contesti istituzionali degli ambiti lavorativi e politici, che comportò,

⁶⁶ Cfr. Ferrari 2019, p. 207.

⁶⁷ Cfr. *Poesia Visiva* 2011.

⁶⁸ Cfr. Ricci 2023, pp. 102-109.

⁶⁹ Bentivoglio 1978.



20. Milli Gandini, Mariuccia Secol, *La mamma è uscita* (manifesto), Varese, Broletto, 1-23 marzo 1980 [Archivio Secol].

gioco-forza, un ridimensionamento delle posizioni e degli obiettivi più radicali e intransigenti. Sul fronte artistico, si affermava – in contrasto con lo sperimentalismo dalle Neoavanguardie – il postmoderno “ritorno alla pittura”, che vedeva convergere critici d’arte di formazione differente (da Giovanni Testori e Achille Bonito Oliva a Renato Barilli e Maurizio Calvesi) – e vari collettivi caratterizzati da uno scarso o nullo coinvolgimento di donne. Tuttavia,

gli anni Ottanta segnarono un avanzamento nell’affermazione delle pratiche creative femminili, non solo nel settore della produzione artistica, ma anche in quello dell’ideazione di nuovi contenuti e modelli espositivi, veicolati da critiche, storiche e curatrici⁷⁰.

Esito di questa mutata temperie culturale fu l’ampliamento del raggio d’azione di “Immagine”, che da nazionale divenne europeo. Nel 1979, Cibaldi, Gandini e Secol esposero per la prima volta a Praga⁷¹ (15-29 ottobre), presso la Biblioteca dell’Istituto Italiano di Cultura⁷² e l’Ambasciata Italiana, superando non poche difficoltà, anche di natura logistica, determinate dal fatto che, al tempo, la Cecoslovacchia era parte dei paesi nell’orbita d’influenza politica dell’Unione Sovietica⁷³. La collaborazione con gli Istituti Italiani di Cultura di area mitteleuropea culminò, nel 1983, nella presenza del Gruppo al completo a Vienna – città già teatro, nel 1980, della riedizione della mostra praghese del 1979⁷⁴ – per la rassegna itinerante (riproposta, nel maggio 1983, in Villa Mirabello a Varese e successivamente a Cagliari, presso la Cittadella dei Musei) *Attraversamento su Gustav Klimt*⁷⁵, presentata da Rossana Bossaglia⁷⁶ e con Gandini impegnata nell’organizzazione – che dia-

logavano con i lavori di altre artiste, tra cui Tommaso Binga, Elsa Emmy, Lucia Pescador, Rosanna Rossi e Anna Trapani – proponevano dieci diverse riflessioni sulla ricerca di uno dei padri della Secessione viennese e fine indagatore dell’universo femminile. Nel catalogo⁷⁷, Gandini sottolineava:

Le gonne a fiori, le perline, le lunghe chiome, i girotondi, la biancheria intima bruciata, le sacerdotesse dure e implacabili, le streghe ritornate, l’astrologia riscoperta, le urla nella piazza erano i comportamenti esteriori, negli anni settanta, del movimento delle donne: folcloristici ma traumatizzanti che rimandano alla superficie dorata del Klimt del *ver sacrum*, quando intuendo la politica della sessualità, dell’intimo,

dipingeva per i grandi temi: lunghi e fluttuanti capelli di donna che nascondevano la trappola, corpi sinuosi per serpenti di seduzione e le diafane mani femminili stringevano la testa mozzata di Oloferne senza cadere nella misoginia. Con grande rispetto e inquietudine Klimt pone la donna come simbolo della sua radicalità, della sua ira, della sua lotta [...]. L’uomo in Klimt è negletto, non è mai centrale, guarda sempre altrove o è di spalle⁷⁸.

Non mancarono gli eventi organizzati in Varese, a partire dalla mostra di Gandini e Secol – accompagnata da conferenze e dibattiti – organizzata dal Gruppo Cavedra e allestita, nel marzo del 1980, nello storico spazio del Broletto (fig. 20), sede della Varese Incontri, che ripropo-

⁷⁰ Cfr. Di Raddo 2012, pp. 95-96; Galimberti 2021, pp. 104-106; Iaquina 2022, pp. 941-943.

⁷¹ AP, pieghevole bilingue della mostra.

⁷² L’invito a presenziare alla mostra giunse dallo storico della letteratura e poeta Bruno Arcurio, allora direttore dell’Istituto Italiano di Cultura. In totale, furono esposte oltre sessanta opere tra arazzi, disegni e fotografie: cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 83-84, 89; Secol 2023, p. 41.

⁷³ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 83-85.

⁷⁴ Il titolo dell’esposizione era *Seria e fantastica riappropriazione del filo: ivi*, pp. 90, 98-100.

⁷⁵ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 114-117; Secol 2023, pp. 52-55.

⁷⁶ La storica e critica d’arte veneta (1925-2013), nota per i suoi contributi sull’arte lombarda dal Sette al primo Novecento, fu spesso vicina, fra gli anni Settanta e Ottanta, ai collettivi femministi lombardi: cfr. Iaquina 2019, pp. 63, 68, 69.

⁷⁷ Archivi Secol e Cibaldi (d’ora innanzi AS e AC), catalogo bilingue della mostra.

⁷⁸ Secol 2023, pp. 52-53.

se nel titolo l'ormai iconica espressione *La mamma è uscita*⁷⁹. Tra gli estimatori dell'esposizione, dedicata ai soggetti più tipici delle due artiste⁸⁰, vi furono Dacia Maraini e Bruno Munari, che dedicarono commenti elogiativi dell'iniziativa. Seguirono varie rassegne sul territorio lombardo, aventi come *leitmotiv* la riflessione sul materiale tessile: dall'itinerante *Filiamo?*⁸¹, allestita, nel luglio del 1981, tra Daverio (Galleria di Villa Morotti), Marchirolo (Sala Consigliare del Comune) e Cuasso al Monte (Festa dell'Unità); alla quarta edizione di *Versanti di una poetica femminile*⁸², a cura di Giorgio Seveso, organizzata nello stesso anno a Milano, presso il Circolo Culturale Bertolt Brecht; dalla doppia mostra *Rofossifi, porfortofoghesififi, mefendifinifi* (Gandini) e *Animus-Anima*⁸³ (Secol), del giugno 1982 (Daverio, Biblioteca Comunale), commentata da dieci colleghi uomini⁸⁴, alla collettiva *Interfolio all'Encyclopédie* (Gavirate, Chiostro di Voltorre, 14 marzo-12 aprile), curata da Anty Panseira, in occasione della quale Parrocchetti e Sironi collaborarono con il Gruppo milanese "Metamorfosi"⁸⁵ (Gabriella Benedini, Alessandra Bonelli, Lucia Pescador e Lucia Sterlocchi), attivo dal 1977 al 1986, con cui fu condivisa anche la successiva col-

lettiva *Parures et Vêtements d'Artistes*⁸⁶ (Bruxelles 1986). Nel 1983 (11 maggio - 6 giugno), nuovamente curata da Seveso, inaugurò a Milano, presso lo Spazio d'Arte Aleph, la collettiva (Cibaldi, Gandini, Parrocchetti e Secol, con la nuova presenza di Nilde Carabba⁸⁷) *Vai troppo spesso a Heidelberg*⁸⁸, titolo derivato dal racconto dello scrittore tedesco Heinrich Theodor Böhl (1917-1981), Nobel per la letteratura nel 1972, edito nel 1979 e pubblicato in lingua italiana da Einaudi nel 1981, in cui è narrata la vicenda di un giovane che rompe, nelle parole di Seveso, «l'assedio delle convenzioni e delle abitudini mentali che lo circondano» e si conquista «uno spazio di più limpida autonomia, nel nome di una superiore solidarietà con gli altri, anche al prezzo di una carriera, di un "destino" gratificante e già pianificato»⁸⁹. Allo stesso modo, le artiste di "Imagine", muovendo da una polemica positiva e arricchente, che rifiutava la sterilità della pura contrapposizione, «hanno scelto di andare spesso a Heidelberg, hanno deciso [...] di correre il rischio di frequentare un luogo malvisto e sospetto, un luogo che contraddice i valori e la cultura nei quali esse si muovono abitualmente». Ma «Heidelberg non è un esilio: è, anzi, il

luogo emblematico in cui può allargarsi suggestivamente il cerchio della comunicazione, in cui può dilatarsi e crescere, con la forza delle immagini, il senso d'una più libera, più lieta, più giusta dimensione esistenziale»⁹⁰. Nell'ultimissima fase di attività come Gruppo (1985-1988), le artiste di "Imagine" alternarono presenze ad eventi locali con quelle a prestigiose mostre europee. A riguardo delle prime, rappresentativa fu la performance partecipata *Dietro il velo dell'inconscio*⁹¹ (Caidate di Sumirago, 1985), organizzata

l'8 marzo, Giornata Internazionale della Donna, su iniziativa dell'allora sindaco Lorena Bollasina, vicina alle istanze d'impegno femminista. In questa occasione, Cibaldi, Gandini, Parrocchetti e Secol proposero una *mise-en-scène* d'impronta psicanalitica, una sorta di *tableau vivant* capace di esprimere, in *corpo vivo*, l'essenza della dimensione interiore più nascosta alla mente cosciente e, per farlo, utilizzarono un velo di tessuto semitrasparente, dietro cui, come fossero simboli – quelli che popolano i sogni e le regioni più buie e incontrollabili della

⁷⁹ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 91-95; Secol 2023, pp. 44-48.

⁸⁰ Si veda la scheda III.2 (pp. 122-125) nel presente volume.

⁸¹ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 109-110; AC, locandina della mostra.

⁸² *Ivi*, pp. 102-107. Il catalogo della mostra fu corredato di commenti del curatore, Giorgio Seveso (1944-), e del poeta Cesare Viviani (1947-).

⁸³ *Ivi*, pp. 111-114; Secol 2023, pp. 49-51.

⁸⁴ Enrico Baj, Walter Valentini, Emilio Tadini, Bruno Munari, Mauro Staccioli (già incontrato alla Biennale del 1978), Ermanno Besozzi, Alik Cavaliere, Vittorio Tavernari, Giancarlo Sangregorio e Franco Ravedone: cfr. Gandini, Secol 2021, p. 113.

⁸⁵ Cfr. Di Raddo 2012, p. 100.

⁸⁶ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 120-121.

⁸⁷ Leonilde Carabba detta Nilde (1938-) risiede a Milano. Iniziò a esporre nel 1966, in un circuito vicino a nomi del calibro di Fontana e Munari, e nel 1975 fondò, nel capoluogo lombardo, la Libreria delle Donne, presso la quale curò una cartella di serigrafie di nove artiste, tra le quali figuravano Accardi, Binga, Bentivoglio, Dadamaino, Varisco e Vigo. Nel 1976 fu tra le fondatrici, con Accardi, Santoro, Guidi, Menzio e Truppi, della Cooperativa "Beato Angelico".

⁸⁸ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 118-119; AC, pieghevole della mostra.

⁸⁹ AC, pieghevole della mostra.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Cfr. Secol 2023, p. 60.



21. Mariuccia Secol, Silvia Cibaldi (con maschera), Clemen Parrocchetti e Milli Gandini in occasione della performance *Dietro il velo dell'inconscio*, 1985, Caidate (Sumirago) [Archivio Secol].

psiche – si palesavano le loro immagini (fig. 21).

Tra le rassegne al di fuori del territorio italiano, si segnala, nello stesso 1985, la partecipazione alla collettiva parigina, poi replicata a Lisbona (febbraio-marzo), *Féminité* 85⁹², allestita presso il palazzo dell'UNESCO, in Place de Fontenoy, che vide raccogliersi centocinquanta artisti, di cui venti uomini, coordinati da dieci omologhe portoghesi appartenenti al gruppo, fondato nel 1975, *Féminité Dialogue*⁹³. L'anno seguente si aprì con *Storia, Memoria del Gruppo Immagine*, la prima retro-

spettiva omaggiante la vicenda del sodalizio varesino, inaugurata nel milanese Centro Problemi Donna⁹⁴; mentre nel mese di settembre fu la volta di un altro evento parigino: al Grand Palais venne inaugurata – con la partecipazione di Cibaldi, Gandini, Parrocchetti, Secol e Sironi – la collettiva di trentaquattro artiste *Le Fils du Temp*⁹⁵, parimenti promossa da *Féminité Dialogue*. Tra le opere esposte dalle componenti di “Immagine” – *Ordito con iniziali* (Cibaldi); *Chi è passato di qui?* (Gandini); *Un orlo a giorno per il mio diario* (Parrocchetti); *Exercise*

de style (Secol); *Orchomeno* (Sironi)⁹⁶ – particolare curiosità fu scatenata dal «pube di Milli»⁹⁷, omaggio a *L'origine du monde* (1866) di Gustave Courbet.

Nel 1987 fu organizzata una seconda retrospettiva, *Imprudenze '87* (8 marzo 1987), curata dalla locale Consulta Provinciale Femminile, allestita in Villa Recalcati, sede della Provincia e della Prefettura e poi riproposta al Pavillon des Arts, Parc Floral de Vincennes⁹⁸: di Cibaldi fu presentata *Frammenti*; di Gandini *Vergine stolta*; di Parrocchetti *Il canto di Dafne*; di Sironi *Due castelli di Giulietta e Romeo a Montecchio*⁹⁹; di Secol *Suono senza tempo*. Nell'ultimo anno di operosità, il 1988, Gandini, Parrocchetti e Secol presenziarono alla prima Biennale des Femmes Artistes¹⁰⁰ – allestita, nuo-

vamente, al Grand Palais di Parigi – e furono tra le invitate, con Cibaldi, al convegno *Donna Arte* e alla contestuale mostra-rassegna video con trentanove artiste e vari musei internazionali coinvolti, coordinati da Fernanda Fedi¹⁰¹. Le esponenti del Gruppo “Immagine” – che presero parte anche al dibattito coordinato da Bossaglia, Marisa Vescovo, Daniela Palazzoli e Giuseppe Panza di Biumo – confezionarono i video dal titolo *Parti di gioco* (Cibaldi con Jo Berrino e Grazia Galluzzi), *Mummy guised* (Gandini), *Per conoscere il mio cuore* (Parrocchetti) e *Narciso* (Secol con la Fondazione Russolo-Pratella di Varese¹⁰¹), dimostrando, sino all'ultimo, una dinamica propensione allo sperimentalismo, tratto distintivo di una parabola artistica quindicennale.

⁹² Per una dettagliata analisi delle mostre al femminile in Francia fra il 1975 e il 2009: cfr. Dufresne 2014.

⁹³ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 119-120.

⁹⁴ Cfr. Iaquina 2019, pp. 67, 74.

⁹⁵ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 121-122.

⁹⁶ *Ivi*, p. 121.

⁹⁷ *Ivi*, p. 122.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 123-124.

⁹⁹ Si veda la scheda III.6 (pp. 138-141) in questo volume.

¹⁰⁰ Cfr. Gandini, Secol 2021, pp. 125-126.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 126-127.

¹⁰¹ Nel 1985, all'Isolino Virginia (Lago di Varese) Mariuccia Secol era stata protagonista della performance *Nasce una nuova quercia*, organizzata nel contesto della manifestazione musicale *De natura sonorum*, promossa proprio dalla Fondazione Russolo-Pratella, istituita da Gianfranco Maffina e Rossana Maggia. L'opera fu esposta, l'anno seguente, a Besozzo, in occasione della rassegna *Maggio d'arte: incontro con la scultura*, curata dallo stesso Maffina: cfr. Secol 2023, pp. 56-59.

Da “Le operaie della casa” a “Panorama” “Immagine” attraverso la lente dei periodici

Laura Facchin

L'adesione, nel corso del 1975, delle componenti del Gruppo Femminista “Immagine” di Varese alle istanze promosse dal Comitato per il Salario al Lavoro Domestico di Padova, comportò, contestualmente, il supporto al gruppo redazionale che gestiva il bimestrale “Le operaie della casa”¹, composto dalle fondatrici del collettivo, Mariarosa Dalla Costa e Leopoldina Fortunati², da «Erika e Mavi» e Francesca Barnabò De Michelis³, brillante discendente di una famiglia del patriziato veneziano, oltre che prima moglie del noto politico socialista, poi ministro e vice presidente del Consiglio italiano, con la quale le varesine instaurarono un legame di amicizia, ospiti nella sua casa sul Canal Grande, presso San Samuele, e rapporti di sostegno al loro lavoro artistico. Nella presentazione del periodico, puntualmente stampata a fianco dell'editoriale, si indicava, con semplicità, l'obiettivo primario della pubblicazione: «è un giornale-col-

lage di parole, di disegni e di fotografie. Diffondiamo notizie sulle lotte che le donne portano avanti nelle case, nelle fabbriche e nelle scuole contro il lavoro e lo sfruttamento che sono costrette a subire, parliamo della sessualità, scriviamo della musica»⁴. Si trattava di una tipica dichiarazione d'intenti da parte di quei collettivi femministi, nella galassia di gruppi e iniziative che si sviluppò, durante la “seconda ondata femminista” degli anni Settanta in Italia, che, desiderosi di restituire, senza il filtro della “stampa di regime” o di qualsiasi intermediazione, a un pubblico quanto più vasto di lettrici, ripetutamente invitate a collaborare, le proprie posizioni e attività, diedero vita a progetti editoriali autogestiti (riviste e bollettini), talvolta anche dalla periodicità rapsodica e incerta, che si presentavano, non solo nei contenuti, ma anche nell'immediatezza del linguaggio⁵, esclusivamente dedicati alle donne⁶.

Temi portanti, anche sul bimestrale padovano, erano quelli, oltre alle campagne per il salario domestico, relativi alla salute, psichica e fisica, della donna, dalla pratica dell'autocoscienza alla battaglia per l'aborto, ma anche alle diverse forme di sessualità, o al *reportage* e alla promozione dei momenti pubblici di lotta e di incontro. Non comparivano, nell'invito a partecipare collettivamente alla redazione, specifiche richieste di articoli dedicati alle arti visive; infatti, sulle pagine del bimestrale non figurano, a differenza di altre pubblicazioni femministe militanti del periodo, come ad esempio “Effe”⁷, che pure avrà connessioni con il sodalizio lombardo, scritti dedicati alla creatività artistica femminile se non riguardo alla musica.

Tuttavia, le artiste risultarono a più riprese presenti sulla rivista, puntualmente firmandosi solo con il nome di battesimo e in qualità di appartenenti al «gruppo “Immagine” di Varese del Salario Lavoro Domestico», con racconti, anche dall'epilogo drammatico, dedicati a immaginarie figure femminili, opresse dalla vita da casalinga⁸, interventi illustrativi, primo fra tutti l'emblematico lenzuolo-manifesto *Anche l'amore è lavoro domestico*⁹, ma anche diffondendo le paradigmatiche fotografie che ritraggono Mirella Tognola tracciare provocatoriamente scritte col dito sulla polvere accumulata sui mobili o con il rossetto sui vetri di casa, parte della ricerca artistica avviata da a Milli Gandini con il ciclo di opere *La*

¹ Per una prima analisi del periodico, pubblicato dal 1975 al 1978: cfr. Morini 2022, pp. 3-5.

² Cfr. il contributo di Massimiliano Ferrario in volume.

³ Gandini, Seol 2021, pp. 24-25.

⁴ “Le operaie della casa”, n. 0 bis, novembre-dicembre 1975-gennaio-febbraio 1976, p. 3.

⁵ L'utilizzo di espressioni dal parlato, la cosciente trasgressione delle regole della punteggiatura e i neologismi erano considerati tutti elementi funzionali a uno scardinamento del patriarcato anche nella scrittura, con l'intento di trovare nuove forme espressive proprie dell'universo femminile: cfr. Paoli 2022, pp. 20-21.

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 1-2.

⁷ “Effe” fu la rivista del gruppo romano *Rivolta Femminile* che vedeva tra le sue fondatrici la scrittrice e critica d'arte Carla Lonzi e artiste come Carla Accardi. Aprì la redazione, composta, tra le altre, da Gabriella Parca, Adele Cambria, Vanna Vannuccini, Grazia Franciscato, e l'artista Cloti Ricciari, nel 1973, con sede presso il centro culturale La Maddalena: cfr. Seravalli 2013, pp. 28-29.

⁸ Cfr. “Le operaie della casa”, n. 1, giugno-luglio, 1976, p. 17, con la «favola» *Isabella*, a firma di Mirella Tognola, e *ivi*, n. doppio 0bis, 1975, p. 19 con *Maria* di Mariuccia Seol.

⁹ L'opera compare su vari numeri; per la prima volta in “Le operaie della casa”, n. 1, giugno-luglio, 1976, p. 23; cfr. anche il saggio di Massimiliano Ferrario in volume.

mamma è uscita, oggetto di un'attività espositiva itinerante, che trovava pubblicizzazione sulle pagine del bimestrale¹⁰.

Benché, tra i nomi delle collaboratrici del periodico padovano non compaia quello di Silvia Cibaldi, entrata nel 1976 in "Immagine" e con continuità partecipe anche delle attività del Gruppo sul fronte della parola scritta, vale la pena di ricordare il suo impegno, all'inizio degli anni Settanta, nella redazione di "ArteLavoro. Esperienze e Immagini di Arte Sociale"¹¹, diretto da Mario De Micheli¹², al cui nome si lega la fondazione di altre importanti riviste d'arte come "Realismo".

Il critico d'arte e letterario trasformò il periodico, nel 1974, nel più noto "Artecontro"; fondato due anni prima da Giorgio Seveso, Celestino Baraldi, Enrico Lui e Giuseppe Denti, come giornale murale, presentava, sin dagli editoriali, posizioni contrarie al "radicalismo critico" delle *élite* e partecipi del «movimento vario e diverso che in questi anni si è andato determinando in Italia e fuori nel campo delle arti figurative. Si tratta di comprometersi in esso: di comprometersi cioè in un movimento dove l'integrità dell'uomo appare valore primario, irrinunciabile»¹³.

Oltre a partecipare come autrici di

pezzi su "Le operaie della casa", le artiste del sodalizio insubre furono, a loro volta, lettrici di pubblicazioni contemporanee, fra cui l'immanicabile «libretto verde», scritto qualche anno prima dalla critica d'arte, attivista e saggista Carla Lonzi: il celebre *Sputiamo su Hegel*, esplicita critica alle matrici patriarcali del pensiero marxista e comunista, pubblicata all'interno del collettivo femminista romano *Rivolta Femminile*¹⁴. Le sottolineature e i commenti ritrovati su alcuni periodici, come "Sottosopra" e "Rosa. Quaderni di Studio e di movimento sulla condizione della donna", conservati nell'archivio di Mariuccia Secol, sono rivelatori della circolazione e condivisione di idee, alla base degli scritti comuni o in autonomia, secondo lo stesso procedere che caratterizza il loro fare artistico¹⁵.

Il 1978 fu un anno di svolta, anche sotto il profilo della comunicazione e della visibilità delle artiste, durante il quale, dopo un'attenta riflessione maturata almeno dall'autunno dell'anno precedente, "Immagine" prese posizione al fine di smarcarsi da una stretta militanza femminista, ormai considerata costrittiva nei confronti dell'espressione della creatività e vincolante nei suoi metodi e contenuti, considerazioni che riflettevano una "crisi" a cui andaro-

no incontro, in questa fase, svariati movimenti e collettivi della Penisola e, per conseguenza, anche le rispettive iniziative editoriali¹⁶.

Il gruppo, che si firmò, rigorosamente con il solo nome di battesimo, come di prassi, nelle persone di Gandini, Secol e Cibaldi, indicando, come sede, come già precedentemente avveniva, la casa della prima, in via Vetera a Varese, compose personalmente il sintetico comunicato stampa, dattiloscritto, che annunciava il primo convegno nazionale *Donna Arte Società* (sabato e domenica 14-15 gennaio)¹⁷, in collaborazione con un «gruppo di operatrici» iscritte al Sindacato Arti Visive F.N.L.A.V./C.G.I.L. nel quale si auspicava il coinvolgimento della stampa "ufficiale", di norma guardata con sospetto, se non con ostilità, da movimenti che si proponevano esplicitamente di promuovere una sorta di controinformazione.

La risposta sul fronte mediatico fu, proporzionalmente, positiva, come dimostra la rassegna stampa raccolta dalle stesse organizzatrici e dal centro che ospitò l'incontro¹⁸: si spaziava da quotidiani nazionali, "Il Corriere della Sera", "La Repubblica" e "Il Giorno", a riviste femminili di indirizzo borghese, come "Annabella" o "Amica", a testate politicamente impegnate come "Il Manifesto" e

¹⁰ Il primo scatto compare in "Le operaie della casa", nn. 2-3, 1975-1976, p. 21.

¹¹ Copie del periodico in AC. All'interno del comitato di redazione figuravano, oltre alla Cibaldi, vari artisti e critici d'arte dell'area milanese che entrarono ripetutamente in contatto con "Immagine": Franco Brambilla, Anna Finocchi, Corrado Gavinelli, Ferdinando Greco, Enzo Lucchini, Mariarosetta Mutti, Anty Pansera, Giorgio Seveso.

¹² Storico (1914-2004) delle Avanguardie artistiche del Novecento, fu membro del collettivo Corrente, critico militante sulle pagine de "L'Unità" e docente di Storia dell'Arte al Politecnico di Milano, visse in prima persona la Resistenza e ottenne il titolo di Giusto tra le Nazioni.

¹³ AC, editoriale di Mario De Micheli al numero 10/11, anno II del 1973; il testo condannava duramente l'uccisione del presidente Salvador Allende, durante il colpo di stato in Cile del settembre di quell'anno.

¹⁴ La copia presentata in mostra si conserva in AP. Sull'impatto del testo, pubblicato nel 1970 e il pensiero, fondante per molti collettivi femministi italiani e per la ricerca artistica connessa: cfr. Zapperi 2015, pp. 63-81 e Ventrella 2015, pp. 83-100.

¹⁵ AS l'artista segnala passaggi e argomenti da proporre, in particolare, all'anima più "politica" del Gruppo, l'amica Milli Gandini, ma anche a una delle principali referenti sul fronte padovano, Mariarosetta Dalla Costa.

¹⁶ Cfr. Paoli 2022, pp. 30-31.

¹⁷ Archivio Ferdinando Fedi (d'ora innanzi AFF), due carte.

¹⁸ Vari articoli di quotidiani e periodici consultati in originale e fotocopia in AC e AS; elenco delle testate anche in Gandini, Secol 2021, p. 56.

“Lotta continua”, da accreditati settimanali di politica, cultura, economia come “L’Espresso” a periodici di architettura, design e arte, quali “Domus” e “D’Ars. Periodico d’arte contemporanea”. I contributi, pur di taglio e lunghezza profondamente diversi – alcuni si limitarono a dare la pura notizia dell’evento – furono per la maggior parte, e non casualmente, a firma di redattrici donne. Tema principale dell’incontro, molto partecipato, al quale erano state invitate, non solo professioniste nel mondo delle arti visive e dell’architettura, ma tutti coloro che fossero interessati, incluso il pubblico maschile, fu quello, ben colto da Gina Avogadro (pseudonimo di Luigia Teresa Vignola Avogadro di Vigliano), firma de “Il Giorno”, che da anni seguiva il dibattito femminista, e più in generale eventi di arte contemporanea¹⁹, del difficile rapporto tra donne, «creatività, professionalità e mercato. Proposte per rompere il blocco che respinge sempre indietro le donne artiste»²⁰. Argomenti, secondo la giornalista, «altrettanto importanti che sessualità, violenza, aborto, servizi sociali» e che, per la prima volta, a livello nazionale, venivano posti al centro del dibattito. Ambiti di azione, tuttavia, come rilevavano nel loro stesso intervento le organizzatrici di “Im-

agine”, che, sino a quel momento, erano stati, per lo più, sacrificati a favore dell’azione e della militanza e che ora erano rivendicati come priorità. Per queste prese di posizione, le critiche più dure giunsero proprio dai periodici militanti e, in particolare, dalla rivista romana “Effe”, che ospitò sulle sue pagine svariate lettere di protesta, accomunandole sotto il provocatorio titolo *All’ombra del totem fallico*²¹. L’accusa, espressa senza mezzi termini, fu quella di aver utilizzato, L’accusa, espressa senza mezzi termini, fu quella di aver adottato una scorretta strategia organizzativa, a partire dalla sede e dal modo in cui si era stato pensato il convegno, nel quale gli interventi venivano presentati da un palco, leggendo gli scritti al microfono e creando una, pur non voluta, differenza gerarchica di ruolo fra le relatrici e le uditrici, inusuale per la dimensione collettiva e partecipativa degli incontri femministi e propria di una modalità comunicativa tradizionalista e maschile. A ciò si aggiungeva il rifiuto di continuare a presentare la propria produzione artistica in spazi alternativi e a pubblici esclusivamente femministi, proponendo, invece, di tentare l’accesso nei canali culturali istituzionali; uno strappo ideologico, soprattutto per le più giovani attiviste,

non accettabile e compromissorio con l’establishment intellettuale e della politica, dominato dalle logiche maschiliste.

Lo stesso periodico diede, nel numero di aprile, spazio alla convinta replica delle componenti di “Immagine”, Gandini, Secol e Cibaldi, cui si aggiunse la voce, altrettanto perentoria nella difesa del vero valore dell’iniziativa, di Fernanda Fedi, che denunciò la strumentalizzazione della recensione all’evento, nella quale si presentavano solamente voci deluse o contrarie, coadiuvate, nel giustificare le osservazioni delle lettrici, dalla selezione fotografica che illustrava l’articolo²².

La presa di posizione, sicuramente condivisa dalla redazione, potrebbe, in parte, sorprendere, dal momento che, nelle stesse pagine di “Effe”, diversamente dalla rivista padovana, si era dato, in diverse occasioni, spazio alla riflessione

sull’impegno delle donne nelle arti visive, come dimostra l’articolo di Federica di Castro, critica d’arte e giornalista, pubblicato tre anni prima²³, *Le arti visive*, in cui l’autrice poneva in evidenza l’assenza della componente femminile nella definizione del patrimonio visivo, privilegiando, invece, la dimensione linguistica, e sottolineava l’urgenza di una presenza attiva negli spazi politici e istituzionali deputati alla cultura e all’arte²⁴.

Quanto dichiarato, a supporto del testo *vogliamo, vo(g)liamo*, letto durante il convegno braidense²⁵, segnava un punto di non ritorno nei confronti di un certo impegno militante, compresa la partecipazione attiva alla stampa periodica.

La successiva presenza del Gruppo alla XXXVIII Biennale di Venezia, con l’installazione (*Dalla natura all’arte, dall’arte alla natura*) - *Dalla creatività femminile come materni-*

¹⁹ Si veda anche, a titolo di esempio, l’articolo *Quando le avanguardie sono dalla parte di lei. Anche per l’arte l’azione femminista*, pubblicato su “Il Giorno” del 28 giugno 1976, dedicato alla costituzione della cooperativa *Spazio Roma*, che annoverava, tra le 11 fondatrici, Carla Accardi.

²⁰ AS, articolo *I critici? Maschilisti, ma l’arte è femmina*, in “Il Giorno”, 15 gennaio 1978.

²¹ Cfr. “Effe”, febbraio, 1978.

²² Il testo è riprodotto in Gandini, Secol 2021, pp. 63-64.

²³ Di Castro 1976, pp. 33-34, cit. in Ricci 2023, pp. 102-103.

²⁴ La stessa, pur all’interno della redazione di “Effe”, scrisse il testo critico di commento nel catalogo che accompagnò la mostra organizzata dal Gruppo “Immagine” nell’area Spazio aperto presso i Magazzini del Sale.

²⁵ Cfr. il saggio di Massimiliano Ferrario in volume.

tà-natura al controllo (controruolo della natura, testimoniò, tuttavia, anche dal punto del ritorno mediatico sulla carta stampata, la coerenza della presa di posizione finalizzata a restituire visibilità alla creatività artistica della formazione artistica varesina. Si trattò, in realtà, del primo evento, esclusivamente dedicato alla componente femminile del mondo dell'arte alla Biennale, di cui si occuparono i giornali, nazionali e locali, precedendo di alcuni mesi la più nota rassegna *Materializzazione del linguaggio*, curata da Mirella Bentivoglio.

Oltre ai quotidiani, tra cui si deve ricordare il pezzo di Liliana Ma-deo, inviata de "La Stampa" e fondatrice del periodico femminista "Differenze" totalmente dedicato a un'attenta interpretazione delle due installazioni, varesina e napoletana²⁶, spicca, per lo spazio dedicato al sodalizio insubre, l'articolo apparso sul prestigioso settimanale di politica, attualità, economia e cultura "Panorama" in cui l'intervista di Francesca Grazzini a Milli Gandini, portavoce del gruppo, accompagnata dalla foto a mezza

pagina dell'opera presentata a Venezia, si inseriva in una più ampia riflessione critica sulla necessità, per le artiste donne, di far seguire, a un periodo di rivendicazioni, più o meno spontanee, e di manifestazioni organizzate, che aveva dominato gli anni 1970-1978, una nuova fase di «autocritica», volta a far emergere la qualità delle proposte culturali e la professionalità, nel confronto aperto con gli ambienti della creatività, indipendentemente dal genere, temi sui quali le varesine si erano mosse con anticipo di almeno sei mesi, rispetto a quanto emerso nella *kermesse lagunare*²⁷.

L'approdo della notizia e dei commenti sull'installazione di "Immagine" alle pagine dei quotidiani e mensili nazionali certificava che l'obiettivo, dichiarato all'inizio del 1978 a Milano, era stato raggiunto. Le componenti del Gruppo Femminista potevano, così, orgogliosamente dichiarare di essersi appropriate di «tutti i mezzi del professionismo»²⁸, preparandosi a nuove sfide, anche nel rapporto con la carta stampata.

Catalogo delle opere

Massimiliano Ferrario, Laura Facchin

²⁶ Cfr. *Biennale: donne fra maternità e ninna-nanne*, in "Stampa Sera", 14 agosto 1978.

²⁷ AC, *Non basta dire donna*, in "Panorama", 29 agosto 1978, pp. 48-49.

²⁸ BCPd, Archivio Mariarosalia Dalla Costa, cart. 3, 8, dattiloscritto *vogliamo, vo(g)liamo* 1978, p. 3.



I. 1974-1977: la militanza

Nell'autunno del 1974, parallelamente alla fondazione del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese, vengono avviati i primi contatti con le referenti italiane del *network* internazionale che si batte per il Salario al Lavoro Domestico, ovvero per vedere economicamente riconosciute tutte quelle attività non retribuite – e, pertanto, ritenute espressione capitalistica dello sfruttamento di genere – connesse non solo alla cura della casa, ma anche della famiglia e della prole e, dunque, alla sessualità e alla riproduzione.

La formazione varesina inizia, così, a coltivare sistematici rapporti con il Collettivo Internazionale Femminista, istituito a Padova nel 1972 da Mariarosa Dalla Costa e Leopoldina Fortunati – fondatrici anche del periodico "Le operaie della casa" – e con l'omologo napoletano guidato, dagli Stati Uniti, da Silvia Federici. L'immediato esito artistico di questa sintonia d'intenti coincide con la codificazione di un'estetica del rifiuto, sviluppata dalle artiste in autonomia (Milli Gandini, *La mamma è uscita*, Roma 1975) e in gruppo (*Spogliazione*, Arcumeggia 1976), che consiste nel sovvertire, in una sorta di contrappasso concettuale e visivo, la ragione di consuetudini e il senso di pratiche e di oggetti ritenuti identificativi del ruolo femminile: dal rigetto per le mansioni di casa (come l'azione del pulire o il ricamo) alla creazione di manufatti inutilizzabili e risemantizzati, tra cui pentole sigillate con fili spinati; colapasta che si tramutano in portafiori; pagliette metalliche, borse del pane e grembiuli da cucina incorniciati come fossero quadri; arazzi riproducenti *silhouette* muliebri, realizzati con punti sovradimensionati, ricamati il meno possibile e, talvolta, detessuti, smagliati e poi rammenati; abiti e accessori smembrati e riassemblati. Opere che fungono da reazione nei confronti della retorica che motiva la mancata remunerazione del lavoro domestico riconducendola alla naturale predisposizione femminile al focolare, solo in apparenza edificante, in realtà mortificante poiché associabile a dinamiche di sfruttamento, ricatto affettivo e subalternità, anche in ambito artistico.

I.1 CLEMEN PARROCCHETTI

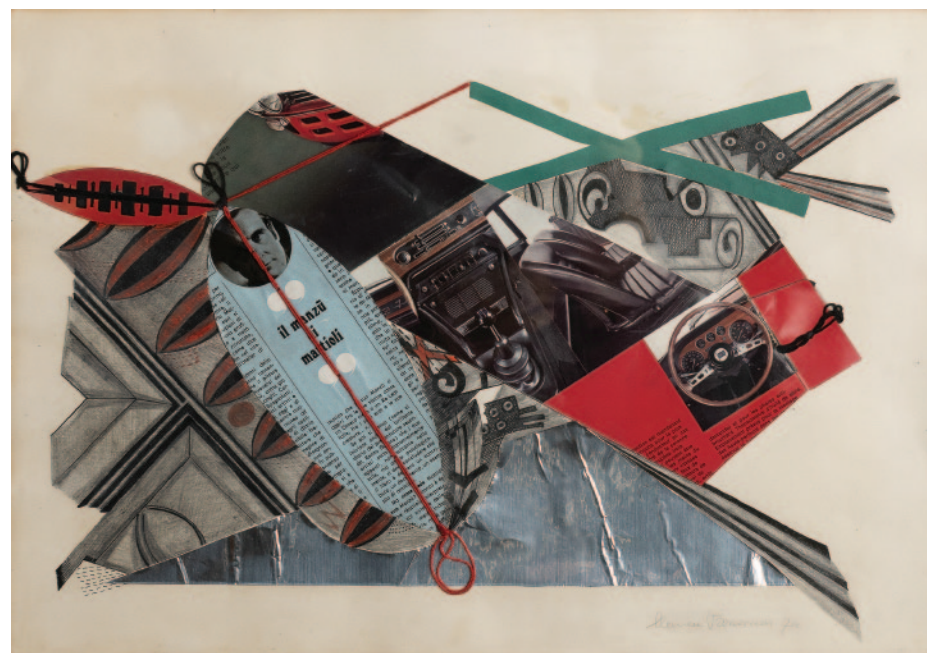
Senza titolo

dal ciclo *Paesaggi sovrapposti*

1974

Collage, disegno e fili di lana su carta
cm 34,5x49,5

Archivio Clemen Parrocchetti, Borgo Adorno (AL)



L'opera fa parte di un ciclo realizzato a seguito della ponderata scelta dell'artista – all'inizio degli anni Settanta, nella piena maturità della sua carriera – di abbandonare progressivamente la pittura. Questa è, infatti, rimpiazzata da interventi grafici che decorano porzioni di carte diverse applicate a collage, a cui si aggiungono innesti di fili di lana rossa e nera, ritenuti strumenti particolarmente indicati per veicolare un riflessione sulla condizione esistenziale dell'individuo – baricentro della ricerca artistica di Parrocchetti a partire dagli anni Cinquanta – via via orientata verso il femminile, anche grazie all'avvicinamento, in una Milano molto ricettiva, all'impegno dei movimenti per la liberazione della donna (Iaquinta 2019b, p. 59). Tra le forme geometriche inserite, spicca un elemento ovoidale dai bordi rossi e l'interno nero, da considerarsi una stilizzazione dei genitali femminili, segno di una condivisione delle posizioni di svariate artiste che

aderirono alle istanze di rivolta e critica politico-sociale e scelsero, deliberatamente, di non rappresentare in modo esplicito il corpo della donna, ma di alludere a una fisicità decostruita e ricreata a partire dai simboli primari, qui modularmente concepiti.

Tra i frammenti strappati da riviste, parte dei quali dedicati all'illustrazione d'interni e carrozzerie di automobili, *status symbol* tipicamente maschili, risalta, invece, un ritaglio, parimenti nella "totemica" conformazione ovale, entro cui è evidenziato il virgolettato «il Manzù di Mattioli», titolo di un articolo di approfondimento artistico riferito ai ritratti (*Mattioli* 1972) del celebre scultore bergamasco realizzati, nel biennio 1971-1972, presso il suo atelier dal pittore modenese Carlo Mattioli (1911-1994), autore, fra gli anni Sessanta e Settanta, di molteplici omaggi a colleghi e critici (oltre a Manzù, de Chirico, Carrà, Guttuso e Morandi, ma anche lo storico d'arte Roberto Longhi,

membro della giuria del Premio internazionale per il disegno della Biennale di Venezia del 1956, vinto dallo stesso Mattioli).

La scelta di questo lacerto, in cui è proposto un accostamento fra due artisti «diametralmente opposti, non soltanto nello stile, ma anche psicologicamente», si motiva – al di là del rimando alle possibili frequentazioni della Parrocchetti, vicina al critico letterario e giornalista milanese Giancarlo Vigorelli, il quale, al pari di Renzo Guasco, favorì l'incontro fra Manzù e Mattioli – alla luce della volontà di proporre una raffinata sovrapposizione fra i

“paesaggi” (ovvero gli attributi iconici) del maschile e del femminile, nel rispetto della diversità di genere: soluzione confermata dal filo rosso, che connette, idealmente e figurativamente, le due parti in causa, che vengono così ad affiancarsi e a confrontarsi, anche in funzione di una sorta di rivendicazione relativa alla possibilità che la donna si appropri degli oggetti ritenuti appannaggio dell'uomo, come le automobili.

Bibliografia specifica: inedito.

I.2 CLEMEN PARROCCHETTI

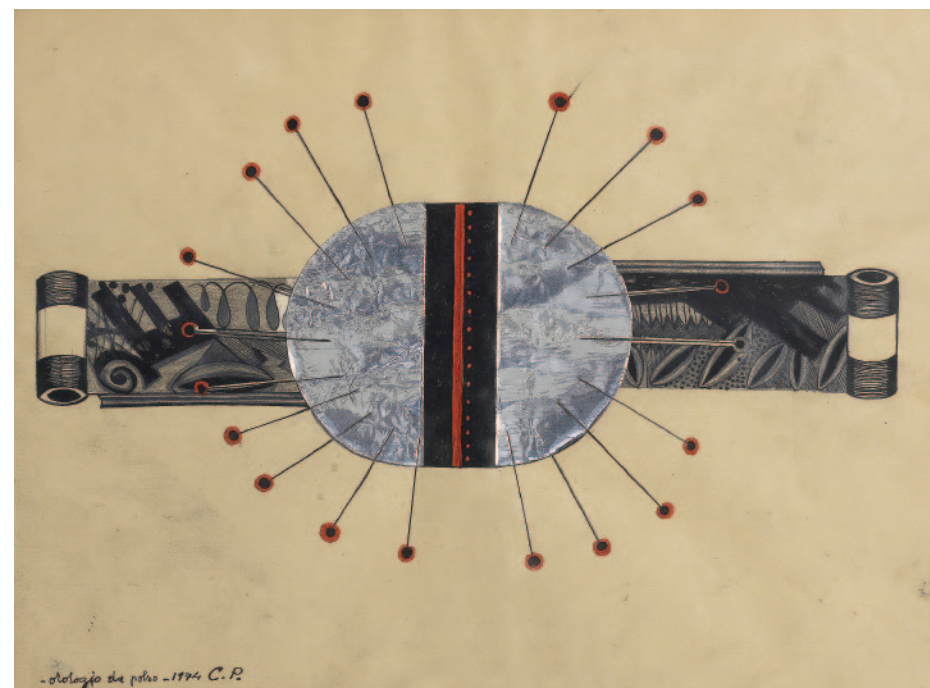
Orologio da polso

1974

Collage e disegno su carta

cm 44x56

Archivio Clemen Parrocchetti, Borgo Adorno (AL)



Nel 1973, a seguito dell'avvicinamento e della successiva adesione al pensiero e agli obiettivi promossi dai movimenti femministi che si stavano attivando in Italia e, più nello specifico, a Milano, l'artista compone, ricamando le parole con un filo innestato su una lastra d'alluminio, una dichiarazione d'intenti, assimilabile a un manifesto, dal titolo *Pro-memoria per un oggetto di cultura femminile*, nella quale è motivata la scelta, sovversiva, di trattare soggetti e tematiche muliebri utilizzando: «rocchetti e tessuti vari liberamente ricamati con fili e nastri, cucito su lastra incapsulata in latoplex trasparente» (Iaquinta 2019b, p. 60). L'obiettivo è quello di denunciare la «condizione della donna tutt'ora sotto-proletariato», ovvero di confezionare un «discorso di cultura femminista che richiami l'attenzione sul problema di rivendicazione sociale razziale-discriminatorio: 'Donna cucì e tacì', 'donna puntaspilli', 'donna materasso per le botte' in definitiva donna oggetto» (*Ibidem*).

L'opera in esame, pur realizzata ancora con la tecnica grafica, abbinata al collage, rientra pienamente in questo tipo di ricerca. Infatti, la cassa dell'orologio è sostituita, in una sorta di raffinata rivisitazione di un *objects surréaliste*, da un supporto per puntaspilli, reso mediante l'applicazione di una carta argentea cangiante, simile a quella utilizzata da Parrocchetti in altri cicli (cfr. scheda I.1, pp. 62-65). Questa, attraversata centralmente da un metro da sarta stilizzato, in bicromia nero-rosso (colori contrastanti spesso utilizzati dall'artista), è trafitta da diciannove aghi disposti a raggiera, che compaiono anche nelle coeve prove disegnative della sodale Silvia Cibaldi (cfr. scheda I.4, pp. 74-77), aspetto che consente di non escludere la possibilità che il fulcro del segnateempo sia un cervello femminile.

Il cinturino, invece, srotolato da una coppia di rocchetti, ripropone il motivo degli ovali richiamanti sia l'organo sessuale femminile, sia una

serie di bocche aperte a esprimere il disagio di una condizione segnata dal ricatto di genere, anche all'interno delle mura domestiche. Non a caso, in questa fase della ricerca di Parrocchetti è preponderante – in sintonia con la militanza *attivista* delle restanti esponenti del Gruppo "Immagine" di Varese – la necessità di esprimere una ferma denuncia in materia di lavoro domestico, ricorrendo, in sostituzione dell'immagi-

ne femminile, al valore simbolico comunicato dagli strumenti e dagli utensili della quotidianità: l'artista predilige, in particolare, gli oggetti connessi alla pratica del cucito, identificato come storica attività muliebre, restituiti con particolare sapienza grafica.

Bibliografia specifica: inedito.

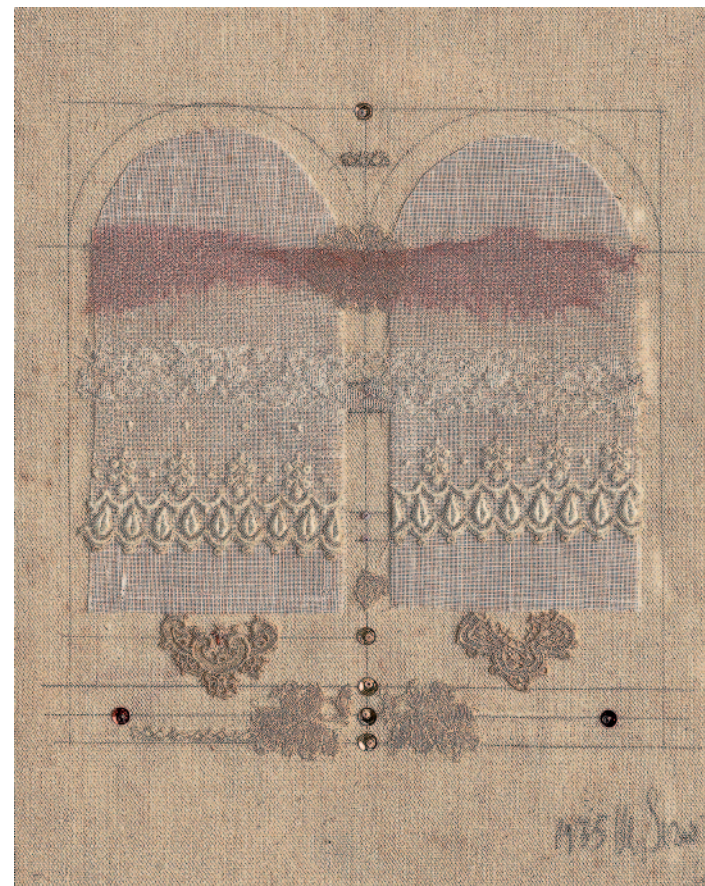
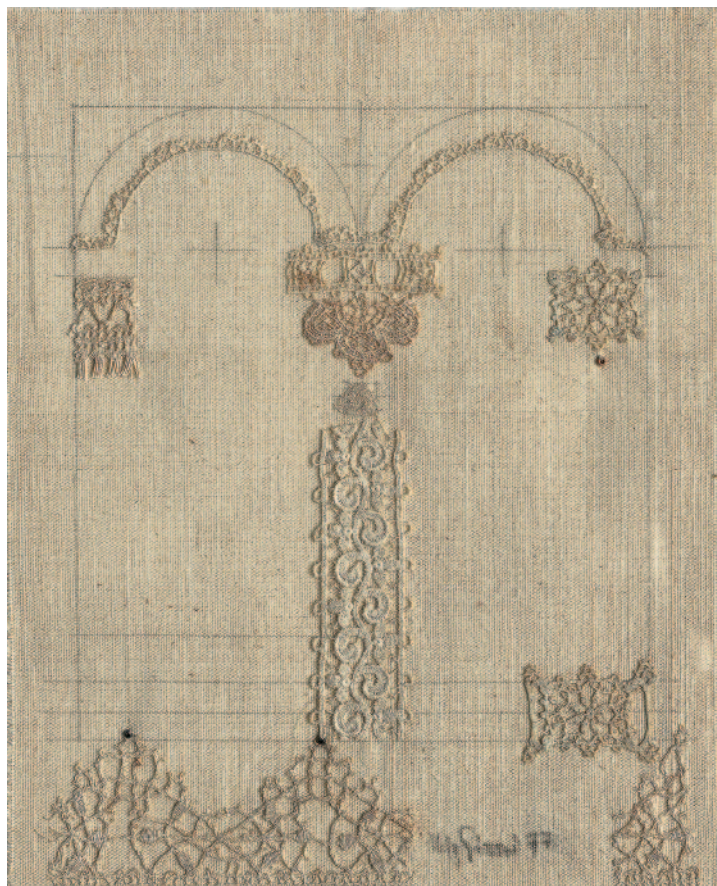
I.3 MARIAGRAZIA SIRONI

Architetture cucite

1975; 1977

Tela di lino, vecchi pizzi e tecnica mista
cm 40x35 (dittico)

Collezione Mariagrazia Sironi



La coppia di opere, firmate e datate in basso a destra, costituisce una testimonianza significativa della traduzione delle istanze relative alla denuncia dell'assenza di riconoscimento della dimensione produttiva del lavoro domestico muliebre nel linguaggio proprio dell'architettura. Com'è stato più volte rilevato, la ricerca artistica femminista degli anni Settanta del Novecento rifiuta spesso un'esplicita rappresentazione della fisicità della donna, preferendo l'utilizzo di forme espressive differenti e allusive.

Sironi aderisce presto al Gruppo "Immagine" di Varese, fondato nel 1974 da Gandini, Secol e Tognola, grazie anche alla condivisione d'idee e percorsi culturali comuni, maturati tra Varese, Galliate – scenario, all'inizio degli anni Settanta, di rilevanti eventi espositivi curati dal marito dell'artista, Gian Paolo Manfredini – e casa Secol-Tognola di Daverio.

La professionista milanese di nascita, ma varesina d'adozione, in

qualità di architetto del sodalizio e nel rispetto per l'autonomia dei percorsi individuali delle compagne – *modus operandi* alla base dell'azione del collettivo – combina, in entrambi i soggetti in esame, il disegno di un costruito architettonico di fondo, ovvero una coppia di archi a tutto sesto tracciati a matita su una tela di lino, con le componenti dell'attività tessile del ricamo e del cucito. Queste sono intese nella valenza di emblema della condizione – frutto degli esiti, in contesto familiare, del ricatto capitalistico di genere – di sfruttamento e isolamento della donna, relegata al ruolo di casalinga, senza che i suoi sforzi lavorativi tra le quattro mura siano riconosciuti e retribuiti. Entrambe le strutture classiciste e austere a doppio fornice sono impreziosite e ingentilite da apparati di ornato resi mediante applicazioni in pizzo, tulle, paillettes e passamaneria, recuperate, con evidente valore simbolico, da abiti o, comunque, prodotti sartoriali di pregio del pas-

sato, che vengono smontati, sezionati e reinventati in nuovi abbinamenti, nell'ottica di sottolineare la cesura con la tradizione patriarcale maschile e di auspicare un rinnovamento e una revisione dei rapporti di forza fra i due sessi, che riconosca le libertà e peculiarità all'universo femminile: proprio come, in ambito di performance collettive, accade, contestualmente, con *Spo- gliazione* (Arcumeggia 1976).

Fra il 1977 e il 1978, Sironi è protagonista, con Gandini e Secol, dell'organizzazione di un laboratorio di architettura rivolto alle donne, a cui partecipano anche non specialiste

del settore. Tema portante della serie di *workshop*, coordinati proprio dall'artista, è quello della forma che lo spazio domestico dovrebbe assumere più che per agevolare le mansioni della casalinga, per rendere visibile il lavoro professionale della donna all'interno dell'abitazione, ad esempio con la realizzazione di uno studio o di altro spazio, separato dalle aree condivise con il nucleo familiare, a uso esclusivo della stessa.

Bibliografia specifica: inedite.

I.4 SILVIA CIBALDI

Encephalon gr. 1375

dal ciclo *Ritratti di famiglia*
1975

Penna e colori acrilici su carta
cm 50x70

Collezione Silvia Cibaldi



La composizione, a sviluppo orizzontale, è dominata dalla rappresentazione, in primo piano, di un basso contenitore metallico per cibi sottovuoto, che richiama, per la sua conformazione, quelli utilizzati per conservare le sardine sott'olio. La parziale apertura del coperchio rivela, tuttavia, un diverso contenuto, preannunciato dalla scritta impressa sul fianco: porzioni di encefalo pressate, trafitte da grossi spilloni, del peso netto di 1375 gr. L'oggetto poggia su un centrino in pizzo, adagiato su un tavolo di legno, su cui è collocata anche una coppia di cornici d'argento, prive d'immagini.

Il lavoro, esposto con altri del medesimo ciclo in occasione della mostra allestita, nel marzo del 1975, presso la libreria e centro culturale Rinascita di Busto Arsizio (Silvia Cibaldi 1975), viene presentato da un breve scritto del critico e storico dell'arte bresciano Mauro Corradini, redatto in occasione di una precedente esposizione di alcuni di questi stessi lavori grafici, realizzati a partire dal

1973. Lo studioso rileva gli accenti sarcastici e, al contempo, la carica di violenza, alienazione e solitudine espressa nelle immagini di Cibaldi, riconoscendo nelle componenti del disagio esistenziale espresse, un tratto comune all'individuo contemporaneo, senza distinzioni. Un'interpretazione che, tuttavia, manca di cogliere un dato nodale: infatti, il significato dell'opera è da indagare in considerazione dell'ampio dibattito, sviluppatosi negli anni Settanta, volto a confutare il diffuso stereotipo di genere relativo alle capacità intellettive femminili, per secoli ritenute limitate e comunque inferiori a quelle maschili, anche in considerazione di fattori neurofisiologici e anatomici, a partire dal peso della massa cerebrale, qui evidenziato dalla natura commerciale del contenitore per alimenti, in realtà solo lievemente inferiore nelle donne, aspetto, determinato dal minore peso corporeo, che non incide, com'è ormai ampiamente dimostrato, sulle *performance* cognitive. Ad influire realmente, nel

corso dei secoli, è stato, piuttosto, il diverso ruolo assunto dai due sessi, anche in relazione alle possibilità di accesso alle fonti d'istruzione, che ha determinato specifici adattamenti cerebrali per rispondere a bisogni differenti. Questo tipo di denuncia trova conferma, un paio d'anni più tardi (1977), nel titolo e nei contenuti della prima mostra del napoletano Gruppo XX, *La donna ha la testa troppo piccola per l'intelletto ma sufficiente per l'amore*, organizzata negli spazi della Modern Art Gallery di Lucio Amelio (Serravalli 2017, pp. 59-65).

Nell'opera in esame, la compressione del cervello dell'uomo – il cui peso medio in individui adulti è, per l'appunto, di 1375 grammi, contro i

1245 di quello femminile – e la presenza di tre spilloni da cucito, che con i loro aghi appuntiti trafiggono la massa in vari punti, sottolineano le sofferenze e le limitazioni inflitte alla donna nel quotidiano, riflessione condivisa, anche per l'uso, pur materialmente differenziato, della metafora dello strumento per operazioni sartoriali, dalla collega Clemen Parrocchetti (Iaquinta 2019b, p. 60) e ribadita, nella composizione in oggetto, anche dalle cornici vuote, a rimarcare la supposta vacuità intellettuale femminile.

Bibliografia specifica: *Silvia Cibaldi* 1975.

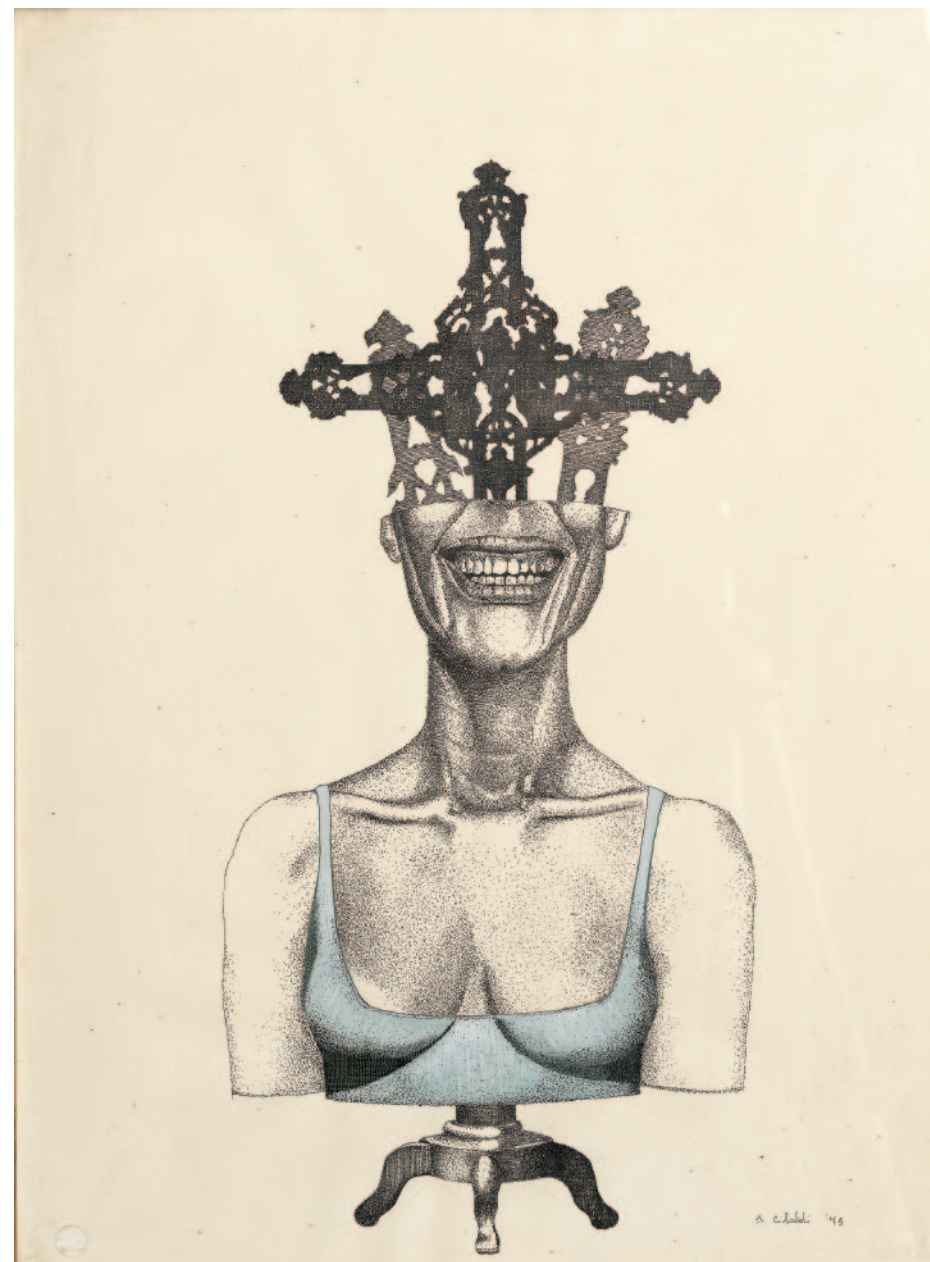
I.5 SILVIA CIBALDI

Partorirai con dolore

dal ciclo *Ritratti di famiglia*
1975

Penna e colori acrilici su carta
cm 70x50

Collezione Silvia Cibaldi



L'ovale del viso di una donna, colto frontalmente in un'inquietante risata che evidenzia le rughe d'espressione, è completato, nella porzione superiore – che include naso, occhi, capelli e parte delle orecchie – da una croce finemente lavorata e traforata e da due ulteriori bracci dell'oggetto liturgico, che rimpiazzano, evidentemente, anche l'encefalo. Il mezzo busto, la cui fisicità è evidenziata dalla canottiera, profondamente scollata, che copre appena i seni, poggia su un sostegno rotante a tre gambe, tipico dei manichini sartoriali.

L'opera fa parte di un ciclo grafico, realizzato a partire dal 1973, presentato in occasione della mostra bustocca del marzo 1975 (*Silvia Cibaldi* 1975). In questo anno l'artista, già impegnata sul fronte della militanza civile e creativa, in qualità di membro della redazione della rivista "Arte-contro", diretta da Mario de Micheli, si avvicina alle formazioni femministe di Legnano e partecipa a vari eventi connessi

all'universo muliebre, baricentro del foglio qui presentato.

Impiegando un linguaggio formale che pare richiamarsi, nell'accento grottesco del volutamente spersonalizzato volto, alla grafica espressionista nordica (*in primis* tedesca), Cibaldi affronta due temi fortemente sentiti in ambito femminista. Il primo è inequivocabilmente comunicato dal titolo, che si rifà al passaggio della Genesi (3, 16): «Alla donna disse: "Io moltiplicherò grandemente le tue pene e i dolori della tua gravidanza; con dolore partorirai figli; i tuoi desideri si volgeranno verso tuo marito, ed egli dominerà su di te"». Chiara è la critica nei confronti del peso, evidenziato anche dall'imponenza della croce metallica conficcata nell'emivolto, dell'educazione confessionale cattolica impartita sin dall'infanzia e veicolata nella concezione della cosiddetta "donna angelo", compiutamente realizzata solamente nella maternità, nella cura domestica e nella subalternità al coniuge. Il se-

condo aspetto è quello dell'oggettivazione del corpo femminile, enfatizzata, più che dal sottile richiamo erotico dei seni, dalla presenza del sostegno per manichino, spesso utilizzato dall'artista in questa ricerca, emblematico riferimento, in quanto di norma del tutto privo di testa, non solo di precise attività del femminile – dalla creazione degli abiti all'ideazione del tessuto e alla confezione sartoriale – ma soprattutto metafora di una condizione civile e sociale di minorità.

Assai ampio, nel corso del Novecento, è stato l'utilizzo del manichino

(come della maschera, altrettanto cara a Cibaldi), nella pratica artistica (da Giorgio de Chirico ad Hans Bellmer, da Xavier Bueno a Remo Bianco e Maurizio Cattelan): alter ego dell'individuo, privo, però, di una compiuta capacità di movimento e di espressione, assurge a simbolo per antonomasia d'indagine esistenziale.

Bibliografia specifica: *Silvia Cibaldi* 1975.

I.6 CLEMEN PARROCCHETTI

Macchina delle frustrazioni

1975

Teca - contenitore in plastica, grande spoletta nera, rocchetti, gommapiuma rivestita in stoffa, spille da balia, filo cm 43x62x10

Archivio Clemen Parrocchetti, Borgo Adorno (AL)



L'opera fa parte della serie di "quadri-oggetto" – la cui marcata valenza concettuale è chiaramente definita nel manifesto, composto dall'artista nel 1973, intitolato *Pro-memoria per un oggetto di cultura femminile* – esposti in occasione di due monografiche del 1976, allestite presso la Galleria Il Mercante di Milano e commentate dalla critica Anty Pansera, ma anche, l'anno seguente, nella mostra *Lavori femminili*, organizzata al Collegio Cairoli di Pavia, curata dalla storica dell'arte Rossana Bossaglia (Iaquinta 2019a p. 201), che nel 1983 avrebbe coordinato, con Milli Gandini, la rassegna viennese (Istituto Italiano di Cultura), poi replicata a Varese (Musei Cicivi di Villa Mirabello) e a Cagliari (Cittadella dei Musei), *Attraversamento su Gustav Klimt*, che vede il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese affiancarsi ad altre rinomate artiste (Tomaso Binga, Elsa Emmy, Lucia Pescador, Rossana Rossi e Anna Trapani). Le composizioni di Parrocchetti

di questo periodo sono spesso accompagnate da titoli altamente evocativi di una condizione di subalternità e disagio, che s'irradia a partire dall'ambiente domestico. Non a caso, nel manufatto in esame, lo stato psichico di frustrazione è simboleggiato dagli strumenti propri delle attività del cucito, del ricamo e della pratica sartoriale, tradizionalmente ritenuti di esclusiva pertinenza femminile, traccia evidente dei limiti al raggio di azione e alle potenzialità, materiali e intellettive, della donna, anche in ambito artistico.

La costrizione tra le mura della casa è poi evocata dai numerosi e piccoli scomparti del *kit* (da non sottovalutare è il possibile, ricercato, sguardo a Fluxus e al Nouveau Réalisme), talvolta vuoti e occupati da eloquenti forme a croce e a "X", in altri casi ospitanti, fissati con cura al supporto tramite fili significativamente di colore rosso, i diversi utensili (spille da balia; cuscineti per aghi che sembrano assumere le sembianze di

feti; spoletta di filo nero), resi, così, totalmente inutilizzabili e sottoposti allo sguardo indagatore della donna. Se la scansione dei vani pare richiamare gli ambienti in cui è suddiviso un appartamento, la chiusura in plexiglass rappresenta la difficoltà, che diviene vera e propria impossibilità, della casalinga di potere varcare le opprimenti pareti domestiche. L'apparente semplicità e povertà dei pochi utensili da cucito, ordinatamente collocati all'interno della scatola, non maschera la bruciante durezza del messaggio di condanna nei confronti delle azioni repressive

esercitate nell'ambiente familiare: dal condizionamento nelle scelte di studio e professionali, a quelle in questione di maternità e libertà sessuale; sino alla vera e propria violenza fisica (cfr. scheda III.7, pp. 142-145) e, più in generale, alle prevaricazioni sociali, alle discriminazioni subite e alla mancanza di attenzione nei confronti delle peculiarità e prerogative del genere femminile.

Bibliografia specifica: Iaquinta 2019b, p. 64.

I.7 MILLI GANDINI

Senza titolo; N. 4

dal ciclo *Le Pentole inapribili*

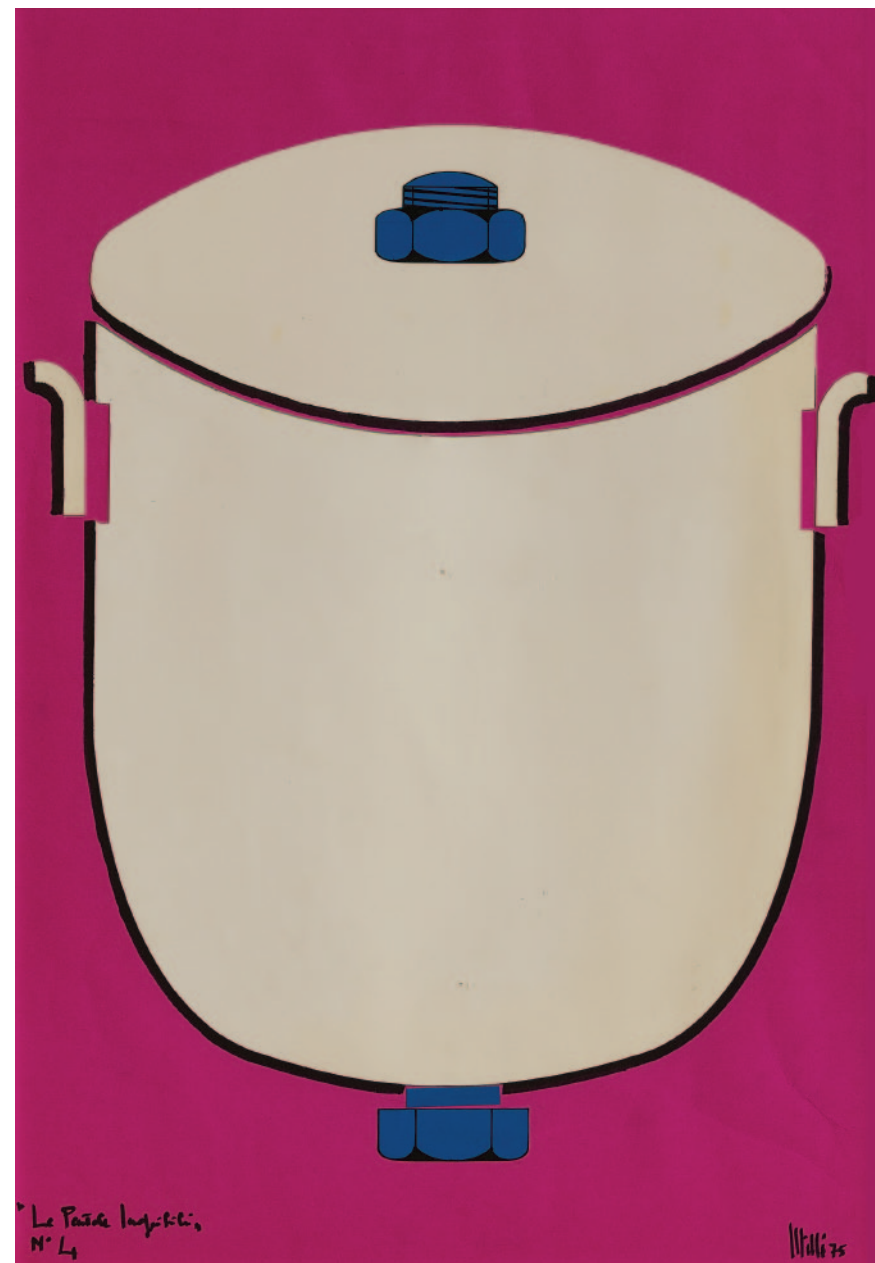
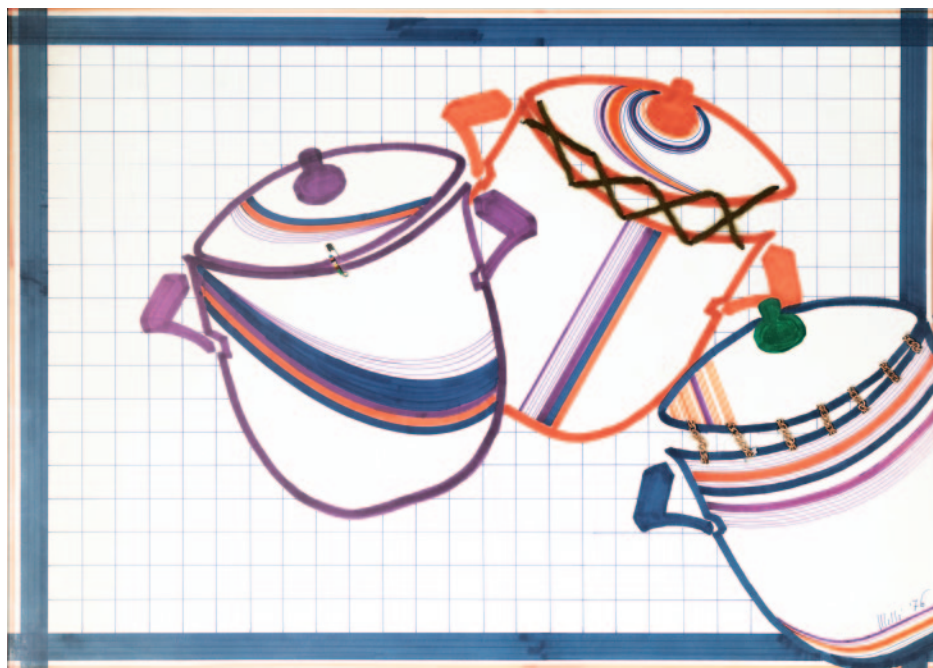
1976; 1975

Matita, pennarelli, lana, spilla da balia e catenelle su carta;

Collage su carta

cm 35x52; 70x50

Collezione privata



Le due opere testimoniano altrettante differenti modalità tecniche impiegate dall'artista varesina per realizzare un nucleo di lavori ideati nella prima fase del suo coinvolgimento militante in favore della marxista Campagna per il Salario al Lavoro Domestico, non riconosciuto e, pertanto, non retribuito nella società patriarcale borghese.

Forte anche della sua prima formazione come designer, Gandini crea composizioni, singole o multiple – ispirate da quella “estetica del rifiuto”, che trasversalmente connota, in questa fase, la ricerca delle esponenti del Gruppo Femminista “Immagine” – aventi come soggetto pentole inutilizzabili, chiuse ermeticamente da cuciture grossolane eseguite con fili di lana, catenelle da borsa o da, ancora più eloquenti, fili spinati. Effigi, proposte anche con il *medium* scultoreo, che, polemicamente, sottolineano l'impossibilità, poiché “la mamma è uscita”, di proseguire nella preparazione del cibo, non solo semplice mezzo di sosten-

tamento dell'individuo, ma rimanendo a un momento comunitario fondamentale nella quotidianità della vita familiare, quello del pranzo o della cena: una delle mansioni maggiormente caratterizzanti, nella società italiana degli anni Settanta, il ruolo di moglie, madre e casalinga. Molta letteratura femminista contemporanea, a partire dal capitale testo della sodale padovana Mariarosa Dalla Costa, *Potere femminile e sovversione sociale*, invita le donne relegate nella dimensione della casa a interrompere un fenomeno di prevaricazione e ricatto perpetuatosi nei secoli, partendo proprio dai locali dell'ambiente domestico, quali la cucina e la camera da letto (Galimberti 2021, pp. 99-100, 109). Gli utensili (spesso Gandini opera anche sui colapasta, i cui fori vengono variamente sigillati) sono rielaborati in chiave Neo-pop e subiscono, paradossalmente, un processo di estetizzazione ottenuto attraverso la riproduzione, con la tecnica del collage, della forma distintiva

basilare, dotata di particolare valore significante, ma snaturata mediante l'accostamento di tinte *shock*, antinaturalistiche, come nel caso del secondo esemplare in esame, immerso nella cromia magenta del fondale, colore tradizionalmente associato alla dimensione muliebre. La serie de *Le pentole inapribili* si pone, così, in stretto dialogo con altre due creazioni iconiche di Gandini, ideate alla metà degli anni Settanta: il nucleo di arazzi ricamati con *silhouette* femminili e le performance, catturate da scatti fotografici, in cui la stessa artista e Mirella Tognola – cofondatrice del collettivo varesino e figlia di Ma-

riuccia Secl – sono colte nell'atto di scrivere slogan militanti su varie superfici e suppellettili di casa, lasciati appositamente ricoprire di polvere. Eclatanti segni di ribellione nei confronti di condizioni e ruoli di genere ormai ritenuti insostenibili, perché considerati ai limiti dello sfruttamento, analogamente a quanto accade agli operai nelle fabbriche: le pentole, infatti, sono considerate strumenti di lavoro, tanto quanto un martello o una chiave inglese.

Bibliografia specifica: inediti.

I.8 MARIUCCIA SECOL

Spogliazione

1976

Abiti smembrati e gommapiuma

cm 180x150x10

Collezione Mariuccia Secol



L'assemblaggio tessile, derivato dal reimpiego di capi d'abbigliamento e accessori dell'artista, smembrati, ricomposti e risemantizzati, è utilizzato dalle esponenti del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese (al tempo composto da Cibaldi, Fata, Gandini, Secol, Sironi e Tognola) nel contesto della performance del 1976, intitolata proprio *Spogliazione*, che ha luogo nel "Borgo dipinto" di Arcumeggia, località valcuviana, frazione di Casalzuigno, che a partire dal 1956 – e per tutto il ventennio seguente – è oggetto di una massiccia riqualificazione artistica, concretizzatasi in una serie di qualitative pitture murali firmate da importanti nomi del panorama artistico nazionale: da Carpi a Sassu; da Treccani a Funi; da Migneco a Dova; da Usellini a Brindisi.

La creazione di abiti-arazzo – già presentati da Secol nella precedente installazione *Casa di Bambola*, allestita in occasione della mostra *Operazione Arte Ambiente*, organizzata a Galliate Lombardo nel 1973 (Secol

2023, pp. 12-17) – viene riproposta in occasione della prima azione collettiva e partecipata del sodalizio, in movimento per le vie del paese con l'obiettivo di contrapporsi, in maniera provocatoria e apertamente derisoria, agli affreschi, realizzati esclusivamente da uomini, disseminati sui muri esterni dell'abitato. I singoli *happening* sono definiti da una serie di soste mirate delle artiste, immortalate da vari scatti fotografici, in prossimità di opere ritenute particolarmente significative in relazione all'impegno militante in favore della Campagna per (o contro) il Salario al Lavoro Domestico: tra queste *La Maternità* (1956) di Bruno Saetti, inserita proprio entro uno scenario d'interno casalingo, dinanzi alla quale la formazione varesina, avvolta nel grande mantello *Io*, improvvisa un immaginario dialogo; e *Il ritorno dell'emigrante* (1962) di Gianfilippo Usellini, che descrive il rientro presso la propria abitazione, accolto dalla numerosa famiglia, di un lavoratore.

La scelta di utilizzare abiti del passato, destrutturati, diviene, nella poetica di Secol, condivisa dalle colleghe del Gruppo, una forma di creatività o di estetica del rifiuto e della cancellazione (Secol 2023, pp. 12-13), intesa come pratica di lotta femminista, quindi a supporto della volontà di sottrarsi al limitante svolgimento delle mansioni domestiche per dedicarsi, da donne, anche ad altri ambiti professionali, compreso quello artistico. Ciò si traduce proprio nell'azione del distruggere e del riadoperare capi di vestiario che evocano, in qualche modo, il ruolo di casalinga, moglie e madre. Il lavoro *Spogliazione* viene quindi sorretto collettivamente, quale segno esplicito di sorellanza e comunione d'intenti.

Le foto dell'evento evidenziano la dimensione teatrale della performance, con le artiste che si collocano dietro l'arazzo, lasciando in vista so-

lamente le mani – posizionate ai lati e in alto – fatte roteare per attirare l'attenzione di cittadini, passanti e di qualsiasi potenziale spettatore; curiosità alimentata dalla stessa natura della composizione tessile, che combina elementi, in materiali diversi e dai colori sgargianti, inglobati gli uni negli altri in modo da creare marcati contrasti. A ciò si aggiungono una serie di finte maniche, munite di altrettanti guanti imbottiti, cucite su tutta la superficie a sviluppo verticale, segno distintivo della transizione dalla dimensione di corporeità individuale a quella di organismo collettivo, pronto a rivendicare i diritti della donna.

Bibliografia specifica: Gandini, Secol 2021, pp. 41-42; Scotini 2023, pp. 114-115; Secol 2023, pp. 18-21.



II. 1978: la svolta

A seguito della prima fase di attività del Gruppo Femminista “Immagine” di Varese, prevalentemente baricentrata sull’attivismo in favore del Salario al (o contro il) Lavoro Domestico, le artiste sentono la necessità d’intraprendere un momento di riflessione comune e pubblicamente condiviso. Fra il 14 e il 15 gennaio 1978, alla presenza di oltre 500 partecipanti, si svolge, presso il Centro Internazionale di Brera, a Milano, il primo convegno nazionale *Donna Arte Società*. La relazione, dal titolo *vogliamo, vo(g)liamo*, a firma di Gandini, Secol, Cibaldi, Tognola, Fata e Sironi, suscita, nella fazione più movimentista e politicamente impegnata della platea, una reazione di acceso dissenso, ripresa, nei mesi successivi, dalla stampa di settore. A innescare la polemica è la volontà, espressa dalle esponenti del collettivo, di mettere in discussione la reale efficacia del fare artistico militante – che imbrigliava il libero spirito creativo all’interno di gabbie ideologiche predefinite e limitanti – in favore della volontà di «diventare famose», affermandosi nel circuito artistico ufficiale. Un volo di emancipazione che si concretizza nell’estate dello stesso 1978, quando il Gruppo “Immagine”, sostenuto dal presidente della Biennale di Venezia, Carlo Ripa di Meana, espone alla XXXVIII edizione della *kermesse* lagunare, dedicata al tema *Dalla natura all’arte, dall’arte alla natura*. In Spazio aperto (15 luglio-15 agosto), presso i Magazzini del Sale alle Zattere, viene presentata la complessa installazione collettiva (*environment*) dal titolo *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura*, che sposta l’accento dall’idea di donna generatrice del mondo naturale, compreso l’essere umano, a quella di creatrice della controparte culturale.

II.1 MILLI GANDINI

La mamma è uscita

1976

Punto croce su canovaccio

cm 102x59

Collezione privata



Datata sul retro della cornice, prodotta dalla stessa artista, “Natale ’76”, l’opera fa parte di uno dei più significativi cicli ideati dalla varesina nella prima fase di costituzione del Gruppo Femminista “Immagine” (Roma, Centro della Maddalena, 1975), proposto anche alla Biennale di Venezia del 1978. Si tratta, infatti, di un esemplare dei cosiddetti “arazzi”, più precisamente una classica tela da punto croce e mezzo punto impiegata, tradizionalmente, per realizzare il lavoro ad ago sulla base di un disegno impresso sul *recto* del canovaccio.

Il “rifiuto del ricamo”, connesso alla militanza a sostegno del Comitato per il Salario al (o contro il) Lavoro Domestico, funge da esortazione a sovvertire il senso di una pratica che regola e imbriglia il ruolo femminile all’interno di categorie fintamente edificanti, in realtà segnate dal ricatto affettivo generato dalla visione capitalistica dei legami famigliari. Per questa ragione, Gandini ricama il supporto, con punti

intenzionalmente grossolani, solamente nella parte che costituisce lo sfondo, lasciando priva del filo proprio la porzione centrale, dalla quale emerge una *silhouette* femminile di tre quarti, colta nell’atto di incendiare. Significativamente, la donna è riconoscibile attraverso elementi di moda caratterizzanti un comune immaginario: la chioma di capelli mossi che scende lungo le spalle, l’evidenziazione dei seni, del punto vita e della lunga e ampia gonna. Diffusa è la scelta, da parte delle artiste aderenti al collettivo di Varese e non solo, di utilizzare, come forma di lotta e di contestazione, il ricamo, divenuto, fra Otto e Novecento, all’opposto dell’età moderna, un’attività manuale appannaggio di tutti gli strati sociali del mondo femminile, connessa specialmente all’ambito domestico (Parker 1984). L’iconica figura muliebre dell’artista è riproposta, in una delle diverse varianti, anche nelle locandine dei molteplici eventi espositivi, da Roma al territorio della provincia

varesina, che la vedono protagonista. Al di sotto dell’immagine, i manifesti sono accompagnati da un testo della stessa Gandini, che spiega il senso della titolazione, mutuata da *Potere femminile e sovversione sociale* (1975) di Mariarosa Dalla Costa e Selma James: «La mamma è uscita: perché esplicita la ribellione e la lotta delle donne contro lo sfruttamento, l’isolamento e la repressione cui sono soggette» (manifesto della mostra presso la Galleria Cesare da Sesto, 21-29 febbraio 1976).

In occasione della XXXVIII edizione della *kermesse* lagunare, il grande arazzo di Gandini (due metri per lato) ripropone, moltiplicata a simboleggiare l’universalità della condizione femminile, la consueta figura in controluce solo sul lato

sinistro della tela, lasciata quasi del tutto vuota e dominata da una grande “X”, tracciata con del filo rosso, un punto croce fuori misura, ma anche, come sottolinea il commento in catalogo, un segno emblematico, giocando sul suo significato nella religione cattolica, su diversi aspetti della condizione umana, femminile in particolare, e sulle aspettative per il futuro (*Spazio aperto* 1978, s.p.). In considerazione dell’esplicita indicazione della festività invernale, è probabile che l’opera sia stata espressamente donata dall’artista in quella occasione.

Bibliografia specifica: inedito.

II.2 SILVIA CIBALDI

Sette pelli ho già cambiato

1978-2000 ca.

Tecnica mista e colla su tela
cm 40x30x18 ca. (per singolo busto)

Collezione Silvia Cibaldi



Il gruppo scultoreo, composto da sette busti, è il risultato della radicale riplasmazione dell'arazzo originariamente creato dall'artista per l'installazione *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura*, ideata dal Gruppo Femminista "Imagine" di Varese per essere esposta alla XXXVIII edizione della Biennale di Venezia, nella sezione denominata Spazio aperto.

Per la versione del 1978, realizzata in sinergia con quelle delle altre quattro componenti del sodalizio, Cibaldi lavora il telo in tessuto con applicazioni in tecnica mista sovrapposte – dai frammenti di pizzo ai fili che definiscono la superficie, creando una trama a larghe maglie. Il commento dell'artista in catalogo suggerisce il tema della necessità, espressa attraverso la sua creazione, di un cambiamento liberatorio, veicolato nella metafora della crisalide che, trasformandosi in farfalla – insetto presente nella parte inferiore dell'arazzo – rompe i filamenti

del bozzolo e si appresta a spiccare quel volo che è poi lo stesso slancio di emancipazione cui inneggiava il documento programmatico presentato, collettivamente, in occasione del convegno milanese *Donna Arte Società* (gennaio 1978).

Nel corso degli anni Duemila, Cibaldi, da sempre impegnata nella ricerca relativa al recupero e alla reinvenzione di tessuti d'abbigliamento e non, utilizzati per dare forma a nuove realtà compositive (come dimostra anche il prezioso ciclo delle *Vesti della Regina*), decide, nell'ottica di riflettere sul suo stesso percorso artistico, di metamorfizzare il lavoro eseguito più di vent'anni prima. Infatti, l'esperienza della *kermesse* lagunare rappresenta un importante traguardo di carriera, ma anche un momento di arresto creativo e di ripensamenti.

L'opera, che ha dato il titolo a una monografica del febbraio 2008 (Busto Arsizio, Casa Bioecologica), rinasce in una serie di corsetti-sculture ricavati dalla risagomatura

del telo, suddiviso in sette porzioni e modellato, con l'ausilio di applicazioni in carta e colla (che in un esemplare vanno a definire volti di bambini, posizionati all'altezza del grembo, a richiamare la dimensione di una maternità obbligata), sopra un bustino ortopedico che, al pari del manichino sartoriale e della maschera – *leitmotiv* della produzione della bresciana, ma legnanese d'adozione, sin dalle prove grafiche dei primi anni Settanta (cfr. scheda I.5, pp. 78-81) – diviene simbolo delle limitazioni e delle costrizioni imposte alla donna. I busti – non casualmente nel numero "magico" di sette, ricco d'innomerevoli simbologie e caro anche a un protagonista

del Novecento come Fausto Melotti (*Sette Savi*, 1961) – assumono una connotazione di natura autobiografica, evidenziata dalla scelta del titolo. Questo evoca le molteplici fasi di reinvenzione, personale e professionale, affrontate dall'artista nel corso della sua lunga e operosa vita, segnata dalla necessità di continuare a confrontarsi con il mutamento, sperimentando nuove tecniche e linguaggi espressivi, anche attraverso la rivisitazione di suoi lavori del passato.

Bibliografia specifica: *Spazio aperto* 1978, s.p.; *7 pelli* 2008, s.p.

II.3 CLEMEN PARROCCHETTI

Cintura di castità

1978

Teca - gommapiuma rivestita in stoffa, rocchetti dipinti,
oggetto in ferro, ricami su lastra di alluminio nera su lastra in ferro,
plexiglass

cm 36x61x5,5

Archivio Clemen Parrocchetti, Borgo Adorno (AL)



L'opera viene realizzata nello stesso anno in cui l'artista milanese entra nel Gruppo Femminista "Immagine" di Varese e partecipa all'installazione collettiva per la Biennale lagunare, esposta, fra luglio e agosto del 1978, nell'area Spazio aperto, presso i Magazzini del Sale alle Zattere. In questa occasione, sulla tela, ormai preferita da Parrocchetti rispetto al più freddo e rigido doppio supporto metallico (Iaquinta 2019a, p. 28) – utilizzato, nell'opera in esame, in parte arrugginito, segno del radicamento delle concezioni di genere in un lontano passato – sono applicati una serie di elementi-simbolo derivati dalla pratica del cucito e, soprattutto, una coppia di caratteristiche labbra in gomma piuma rivestita di tessuto color geranio, che ritornano, reiterate in più esemplari di dimensione contenuta, nella composizione in oggetto. Il testo di accompagnamento al catalogo, redatto dall'artista, le pone, come spesso avviene nelle sue creazioni degli anni Settanta, in particolare

evidenza (Iaquinta 2019b, p. 64): «Non voglio più che si pianga su quella rossa striscia di sangue da cui sorge il materasso che ci lega tutte alla ripetitività delle mille incombene: ho aperto in una bocca rossa un grido di liberazione e di speranza» (*Spazio aperto* 1978, s.p.). Emblematico è il titolo del lavoro qui analizzato, che evoca uno strumento – erroneamente ritenuto di epoca medievale, e, invece, documentato a partire dall'inizio del XV secolo – adoperato per garantire la castità della donna durante i periodi di lontananza del consorte. Il manufatto, entrato nell'immaginario collettivo soprattutto grazie alle testimonianze ottocentesche, nelle sue versioni più costrittive in metallo e con lucchetto, restituite anche dalla letteratura e delle arti figurative, è divenuto simbolo per antonomasia di repressione sessuale e di prevaricazione maschile sulla fisicità e sulla dignità femminili. Il richiamo più evidente al mezzo di contenzione viene dall'elemento

centrale in ferro rugginoso, materiale utilizzato anche per definire la cornice: una sorta di serratura che funge da elemento divisorio sia a livello della sequenza superiore, composta da bocche carnose – allusive, nella conformazione, anche all'organo riproduttivo femminile – sia di quella inferiore, scandita da forme circolari simili a seni. Gli occhi affusolati, infine, costantemente presenti in questa tipologia di creazioni – in bilico voluto fra la dimensione di ludico sarcasmo e quella della più spietata e disillusa critica, completano la gamma di riferimenti iconici al femminile.

Parrocchetti opta per questa titolazione anche per un ciclo grafico del 1976 – commentato dalla storica del design e critica d'arte Anty Pansera, in più occasioni vicina alle artiste di "Immagine" – presenta-

to in occasione della prima mostra degli *Oggetti di cultura femminile*, allestita negli spazi della Galleria il Mercante di Milano: il tema della "cintura di castità" è sondato, curiosamente, con materiali che paiono pescati, quasi a caso, in un cestino da lavoro, lo stesso assunto a simbolo del "potere" della donna della società patriarcale. L'artista, adottando una tecnica da sarta-fabbro, che si avvale di strumentazione povera e sceglie codici linguistici facilmente comprensibili, sollecita un'autentica partecipazione alla realtà attuale e continua, così, a testimoniare la sua volontà ottimistica di incidere nel reale (Parrocchetti 1976, s.p.).

Bibliografia specifica: inedito.

II.4 MARIUCCIA SECOL

Silhouette I

1978

Bisso di cotone smagliato su carta giapponese

cm 200x100

Collezione Mariuccia Secol



L'opera è parte dell'arazzo, originariamente di formato quadrato (due metri per lato), realizzato per comporre uno dei cinque "spicchi" – ossia i lavori individuali delle esponenti del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese – che, «come sciami di rondini prima di prendere il volo» (Secol 2023, p. 32), costituiscono la struttura a cupola sospesa, posizionata sopra la vasca circolare riempita di "acqua maternale", nucleo dell'intervento collettivo dal titolo *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura*, esposto alla XXXVIII edizione della Biennale di Venezia (Spazio aperto).

Forte è il nesso del testo, redatto dall'artista e pubblicato nel catalogo di accompagnamento all'evento, con la materia e la tecnica utilizzate per esprimere un tema fondante del percorso di autocoscienza intrapreso, in quegli anni, da Secol: la riflessione produce lacerazioni, smagliature, *déchirure*, squarci nella materia – che alludono alle sofferenze della

gravidanza e, più in generale, del vissuto di donna – resi evidenti per mezzo di un lavoro di sfilatura della trama di un tessuto pregiato: il bisso di cotone. Le sue proprietà di leggerezza e trasparenza sono enfatizzate dal processo di decostruzione intrapreso dall'autrice, al fine di delineare – grazie alle varianti d'intensità dell'armatura – sul fondo applicato in carta giapponese, una serie di sagome sovrapposte, che creano effetti luministici e di tridimensionalità. Infatti, nell'operazione di scavo, di sottrazione «appare la luce, appare l'immagine, appare la conoscenza» (Secol 2023, p. 41). Il fondale nero – costante anche dei successivi lavori connessi a questa indagine – su cui si stagliano le *silhouette* muliebri, richiama, unitamente all'opposto cromatico, le mutazioni e i cambiamenti, anche dolorosi, che hanno interessato l'artista in ripetuti cicli di "morte" e di "rinascita" simboliche. L'origine di queste figure, ottenute per sottrazione di materia, si rintraccia nella *Donna in filo di lana*

lavorata all'uncinetto, composizione, parimenti ottenuta mediante la detessitura, montata all'interno di uno dei quattro triangoli lignei, ricalcanti la conformazione di piramidi rovesciate, che compongono l'installazione collettiva intitolata *Le Barriere*, ideata dal sodalizio varesino (assente Cibaldi) per la mostra *Mezzo Cielo*, allestita a Milano, presso la Galleria di Porta Ticinese, poco prima della partecipazione alla rassegna veneziana (Secol 2023, pp. 29-30).

Tale ricerca è stata più volte riproposta da Secol durante il periodo di attività del Gruppo "Immagine", come nell'esposizione *Animus-Anima*, organizzata nel 1982 per l'inaugurazione della nuova biblioteca di

Daverio, località in cui, da decenni, l'artista e la sua famiglia risiedono. In occasione di questo evento, l'amico Enrico Baj osserva: «Togli un filo, poi un altro e ne fai affiorare le ragioni del profondo. I percorsi dei fili sono quelli dell'anima la quale è tessuto e lanugine, è pizzo traforato, è forma mutevole che sospinta dalle passioni, a loro volta collegate con la libido che è pulsione idraulica, sa filare le trame della fantasia; di questo tessere detessendo Mariuccia Secol è maestra» (Secol 2023, p. 49).

Bibliografia specifica: *Spazio aperto* 1978, s.p.; Secol 2023, pp. 42-43.

II.5 MARIAGRAZIA SIRONI

*Piano regolatore di Mileto commissionato
a Ippodamo per dominare la città*

1978

Tessuto di cotone, passamaneria, vecchi pizzi, tecnica mista
cm 170x190

Collezione Mariagrazia Sironi



L'opera, totalmente integra, rappresenta il contributo dell'architetta del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese all'installazione ideata per la XXXVIII edizione della Biennale di Venezia ed esposta nella sezione denominata Spazio aperto. Si tratta, infatti, di uno dei cinque arazzi, disposti a cupola, sospesi al di sopra della vasca circolare riempita di "acqua maternale", cuore del progetto. Ciascuna delle artiste fornisce una propria, autonoma, interpretazione del nesso maternità-natura-creazione, che rivive in un tutt'uno armonico e corale per mezzo dell'effetto di specchiamento dell'insieme sulla superficie del liquido.

Sironi si esprime attraverso la lettura della pianta urbana di una celebre città dell'antichità, Mileto, sorta sulla costa Egea dell'Asia Minore. Nota per il suo straordinario sviluppo artistico, culturale, economico e politico, è il luogo natio dell'architetto, urbanista e scrittore, Ippodamo, vissuto nel V sec. a.C., a cui è riferita, dopo le guerre persiane, la

costruzione del Pireo e l'elaborazione dell'assetto urbanistico di Turi (445-444).

Nell'ambito delle sue teorie utopiche sull'organizzazione delle città, che coinvolgono anche il piano socio-politico, progetta planimetrie regolari, con sistemazioni a terrazze per gestire i dislivelli, contraddistinte da un limitato numero di arterie viarie intersecantesi ortogonalmente. Secondo Aristotele, al quale si devono molte delle informazioni su Ippodamo, l'architetto avrebbe ideato un piano per una struttura urbana – perfettamente controllabile dal punto di vista politico – abitata da diecimila cittadini, ripartiti in uguale numero tra artigiani, contadini e militari, e una puntuale divisione del terreno in sacro, pubblico e privato.

È proprio questo progetto a essere delineato sul tessuto: l'artista traccia le linee essenziali con l'impiego di passamaneria e pizzi di riuso, ma lo fa in chiave critica e polemica. Ciò trova conferma nel testo che compa-

re nel catalogo dell'evento lagunare (*Spazio aperto* 1978, s.p.), in cui alla colta citazione del filosofo e matematico Bertrand Russell, che riconosceva proprio nella Mileto sotto il controllo greco una delle "culle" del pensiero filosofico e scientifico occidentale – una città progettata da Ippodamo senza mai menzionare le donne – si contrappone la scelta, provocatoria, di tracciarne la pianta con l'ausilio di pratiche e di materiali (cucito e ricamo; riutilizzo di frammenti di vecchi abiti) ritenuti propri della sfera di attività femminili. Un modo per distrug-

gere, metaforicamente, tradizioni e retaggi del passato: al netto rifiuto della tensione e del rigido controllo che il potere esercita anche attraverso la planimetria di una città, corrisponde l'altrettanto convinta reazione dell'universo muliebre, chiamato a rigettare le imposizioni e i ricatti di una società patriarcale, teorizzata sin dall'antichità, usufruendo della propria libertà intellettuale.

Bibliografia specifica: *Spazio aperto* 1978, s.p.



III. 1979-1988: la maturità

La visibilità acquisita soprattutto grazie alla presenza alla Biennale veneziana, consente al Gruppo Femminista “Immagine” di Varese di proseguire, in modo coeso, ma nel rispetto dell'autonomia delle singole componenti, l'impegno artistico ancora per una decina d'anni, alternando progetti espositivi corali ad altri individuali o condivisi solo da alcune esponenti del sodalizio. Se gli anni Settanta si chiudono con il raggiungimento di alcuni traguardi fondamentali, come la legge sull'aborto (n. 194 del 22 maggio 1978), molti dei movimenti militanti italiani entrano progressivamente in crisi con l'avvio del nuovo decennio: la penetrazione delle istanze femministe nei contesti istituzionali degli ambiti lavorativi e politici, coincide, infatti, con un ridimensionamento delle posizioni e degli obiettivi più radicali. Sul fronte artistico, all'affermazione del postmoderno “ritorno alla pittura”, che si pone in aperto contrasto con lo sperimentalismo delle Neoavanguardie, corrisponde una rinnovata stagione di formazioni artistiche, caratterizzata, però, da uno scarso o nullo coinvolgimento di donne. Riflesso di questa mutata temperie culturale è l'ampliamento del raggio d'azione di “Immagine”, che da nazionale diviene europeo. Nel 1979, a Praga, inizia il dialogo con gli Istituti Italiani di Cultura di area mitteleuropea; esperienza replicata, nel 1983, a Vienna, dov'è ospitata la mostra *Attraversamento su Gustav Klimt*. Non mancano gli eventi a Varese e sul territorio: dal Broletto (1980) a Daverio, Marchirolo, Cuasso al Monte e Gavirate (1981-1982), momenti che vedono le artiste cooperare con altre realtà femminili, come la milanese “Metamorfosi”, con cui è condivisa anche la collettiva *Parures et Vêtements d'Artistes* (Bruxelles, 1986). In occasione delle Giornate Internazionali della Donna del 1985 e del 1987 sono inaugurate, rispettivamente, una performance e una retrospettiva: la prima, *Dietro il velo dell'inconscio*, va in scena a Caidate (Sumirago); la seconda, *Imprudenze*, è ospitata nelle sale della varesina Villa Recalcati. Il 1988 segna la fine dell'attività del Gruppo, non prima delle importanti presenze al Grand Palais di Parigi (*Biennale des Femmes Artistes*) e a Milano (convegno *Donna Arte* e mostra di videoarte).

III.1 SILVIA CIBALDI

Segni particolari

dal ciclo *Alla ricerca dell'identità*
1978

Tecnica mista su carta
cm 79x59

Collezione Silvia Cibaldi



Dopo l'esperienza della Biennale lagunare, profondamente sentita, l'artista attraversa un difficile periodo di crisi creativa e di revisione del rapporto con un'attività di militanza femminista inquadrata all'interno di specifici schieramenti politici, tratto, quest'ultimo, comune a tutte le componenti del Gruppo "Image" di Varese. L'esito coincide, da un lato con la volontà di sperimentare mediante differenti tecniche artistiche, in questo caso il collage e le applicazioni in vari materiali su carta, dall'altro produce una spinta rinnovata ad approfondire lo scandaglio di sé, lungamente perpetuato, inserendolo entro una più ampia riflessione sul tema dell'identità.

Altamente rappresentativa di tali istanze e transizioni è l'opera in esame, firmata a datata in basso a sinistra, parte di un più ampio ciclo sondato per un trentennio (fino al 2008 ca.), in cui Cibaldi affianca alla sua carta d'identità, la fotografia del solo volto, caratterizzato dalla vistosa montatura degli occhiali, e ripete

ossessivamente, quasi come in un mantra impresso su varie porzioni del lavoro – inclusa la cornice – le classiche voci che compaiono nei documenti di riconoscimento personale: dal nome e cognome, alla descrizione dei principali connotati fisici, quali statura e colore degli occhi e dei capelli, sino all'indicazione di residenza, stato civile (l'artista pone l'accento sulla sua condizione di donna sposata) e professionale (quello dell'insegnante), come a voler sottolineare la difficoltà della trasformazione e del cambiamento individuale in una società che tende a schedare l'individuo in varie forme, comprese quelle più estreme, evocate dall'impronta del dito indice sinistro.

A questo primo nucleo d'iconemi, che si riconnette all'ampio filone della Poesia concreta e visiva, largamente praticata, anche in qualità di veicolo di lotta femminista, nel corso degli anni Settanta (basti pensare, nello stesso 1978, alla capitale mostra *Materializzazione del*

linguaggio, curata, nel contesto delle iniziative della XXXVIII edizione della Biennale di Venezia, da Mirella Bentivoglio), si alternano riquadri con riproduzioni parziali – rese attraverso l'uso di fotocopie o simili – di bambole del passato, statue o fotografie d'epoca, a sfondo erotico, di donne. Si tratta d'immagini monocrome, poste dietro a grate o a griglie, che suggeriscono una condizione costrittiva e limitante (da cui la presenza dell'impronta, segno ricavato a seguito di accertamenti di polizia o prima della reclusione in carcere), vissuta, nel tempo, da

generazioni di donne, non ultima la stessa Cibaldi che, per sua stessa ammissione, ha più volte cambiato "pelle" (cfr. scheda II.2, pp. 100-103), reinventando aspetti salienti della sua vita di moglie, madre e artista. La comunanza e la condivisione di tali questioni è sottolineata, sul fondale, da un fitto reticolo viabilistico colorato di rosso, impresso su una cartina italiana, che pare mimare i vasi sanguigni.

Bibliografia specifica: inedito.

III.2 MARIUCCIA SECOL

Silhouette 2

1980

Bisso di cotone smagliato su carta giapponese

cm 54x62

Collezione Mariuccia Secol



L'opera prosegue la ricerca avviata, nel 1978, con la *Donna in filo di lana lavorata all'uncinetto*, esposta alla collettiva *Mezzo Cielo* (Milano, Galleria di Porta Ticinese, 21 aprile-12 giugno), e ulteriormente approfondita in occasione della XXXVIII edizione della Biennale veneziana, che vede Secol partecipare all'*environment* del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese – dal titolo *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura* – con l'arazzo *Silhouette 1* (cfr. scheda II.4, pp. 108-111).

La continuità si rintraccia anche sotto il profilo materico, con la preferenza dell'impiego di un tessuto pregiato, le cui trame vengono opportunamente sfilate in modo da fare emergere le figure per sottrazione. In questo caso, però, a differenza dei precedenti, l'artista sceglie la fibra di colore chiaro, quasi naturale, rispetto a quella, prediletta, di tonalità scura (nera), producendo un effetto meno drammatico, pur

mantenendo la variazione della cromia del fondo in carta giapponese, che evidenzia le sagome femminili affiancate. In tutti e tre i profili, definiti da colori differenti (ritorna, a sinistra, il rosa, già impiegato per l'opera della Biennale), è evidenziata – come già proposto alla *kermesse* lagunare – la rotondità del ventre, chiaro riferimento alle diverse fasi della gravidanza e alla conseguente maternità.

Si tratta di un tema molto sentito e dibattuto nell'ambito dei collettivi femministi del decennio precedente, in quanto connesso alla libertà di scelta della donna, portata ai limiti del rifiuto grazie al raggiungimento, in Italia, della legge sull'aborto (n. 194 del 22 maggio 1978). Per le artiste del Gruppo "Immagine", tutte madri, talvolta ancora prima di affermarsi nel ruolo di artiste, l'impegno è rivolto verso la necessità di vedere riconosciuto lo statuto di vero e proprio lavoro anche all'educazione e alla cura della prole.

A proposito di questi argomenti e,

più nello specifico, relativamente alla "femminilità cosciente", riprendendo le parole degli scritti – molto apprezzati dal sodalizio varesino – della scrittrice, giornalista e femminista francese Marie Cardinal (1929-2001), Secol e Gandini promuovono un dibattito, organizzato in occasione della mostra *La mamma è uscita*, allestita, nel marzo del 1980, presso gli spazi della Varese Incontri, entro le mura del Broletto cittadino, dov'è esposta anche l'opera in esame. Nodo centrale del confronto è proprio quello della consapevole rinuncia alla maternità, considerata, da secoli, condizione vincolante e limitante per l'affermazione della donna, sia dal punto di vista intellettuale, sia sul versante

professionale, con particolare riguardo alla possibilità di svolgere la pratica artistica.

Secol prosegue il periodo delle "smagliature" sino al 1998, come testimonia il lavoro del 1997 – conservato presso la Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi dell'Insubria – dal titolo *La bocca della borsa* (Ferrario 2022, pp. 146-147), donato dall'artista all'Ateneo a seguito della collettiva *Arte in Università a Varese* (Rettorato, 18-19 dicembre 1999).

Bibliografia specifica: *La Mamma è uscita* 1980, s.p.; Secol 2023, pp. 48-49.

III.3 CLEMEN PARROCCHETTI

Senza titolo (Arazzo)

1982

Ricamo con filo e paillettes su stoffa
cm 110x84

Archivio Clemen Parrocchetti, Borgo Adorno (AL)



Il lavoro rientra in una fase della produzione dell'artista – avviatasi a partire dal 1978 e rafforzatasi grazie alle esperienze installative di *Le Barriere* (esposte, in configurazione differente, a Milano e a Ferrara) e della Biennale di Venezia – in cui le composizioni di piccolo e medio formato entro contenitori in plexiglass, ovvero gli *Oggetti di cultura femminile*, non sono più considerate sufficienti mezzi di espressione dell'impegno sociale e politico (Iaquinta 2019a, p. 202). Anzi, come le altre componenti del Gruppo "Immagine" di Varese, anche Parrocchetti matura, fra il 1978 i primi anni Ottanta, posizioni di revisione e critica nei confronti di certe istanze della lotta femminista, che, invece di contribuire al processo di liberazione e di autonomia della donna, finiscono per imbrigliarla in schemi rigidi e autoreferenziali, limitanti anche nel campo della ricerca e della produzione artistica. Pertanto, con l'obiettivo di superare queste posizioni, mutano anche,

parzialmente, le modalità espressive di Parrocchetti, che continua, però, a vedere nel lavoro tessile il suo ambito di creatività identitaria privilegiato.

Dominante, nel manufatto in esame, è la figura geometrica del triangolo rovesciato – chiaro rimando all'organo sessuale femminile (anche nel rosso, colore già utilizzato alla Biennale) – immagine riproposta, negli anni Settanta, anche nella gestualità delle donne che partecipano a cortei e manifestazioni. Nella visione progettuale dell'artista, esso assume le caratteristiche di una sorta di soglia, di porta da varcare, segno della possibilità di oltrepassare barriere fisiche e mentali che ancora impedivano l'affermarsi di un'effettiva indipendenza femminile (Iaquinta 2019b, p. 65).

Nella sua ricchezza ornamentale, frutto dell'applicazione di paillettes, e nella brillantezza cromatica d'insieme, già presente nelle opere pittoriche realizzate dall'artista nei tardi anni Sessanta, il lavoro è an-

noverabile tra quelli più emblematici della produzione dei primi anni Ottanta. In questo periodo, Parrocchetti, al pari di Cibaldi e Gandini (cfr. schede III.1 e III.4-5, pp. 118-121 e 130-137), oltre a indagare la realtà femminile nel suo complesso, porta avanti un'analisi su sé stessa e sul suo ambiente familiare, non

percorrendo ancora la strada di quel recupero della figurazione che si sarebbe concretizzato solamente dalla metà del nono decennio del Novecento.

Bibliografia specifica: inedito.

III.4 MILLI GANDINI (foto di Carla Cerati)

Sappia pure la destra quel che fa la sinistra

dal ciclo *Pensieri d'agosto a Milano*

1985

Collage fotografico e disegno su carta

cm 100x70

Collezione privata



Il titolo dell'opera parafrasa e ribalta il senso di un detto derivato dal Vangelo di Matteo (6, 3), con riferimento alle parole pronunciate da Cristo ai discepoli in merito alla carità ai bisognosi: «Ma quando tu fai l'elemosina, non sappia la tua sinistra quel che fa la destra».

Opposta e dissacratoria è la valenza della frase nel lavoro in esame, dove le mani destre e sinistre dell'artista, che si ripetono con differenti orientamenti, pongono l'accento sull'autocoscienza raggiunta da Gandini anche in merito alla pratica dell'autoerotismo, che si riallaccia al più ampio e complesso tema della libertà e del piacere sessuale femminili, considerati lungamente, specie nella pratica masturbatoria, un vero e proprio tabù, alimentato da stereotipi e pregiudizi di genere, familiari, religiosi e sociali, difficili da eradicare. Il messaggio è ulteriormente chiarito, a livello iconico, dal piccolo disegno acquerellato, materialmente realizzato dall'artista, che compare nella porzione superiore

di un foglio di carta strappato e applicato a collage, in cui ritorna il tocco di smalto rosso-aranciato che ricopre l'indice e il pollice di Gandini. Raffinato è il *calembour* figurativo, che accosta la conformazione delle dita a "L", colte nel momento appena precedente ad afferrare la sigaretta, con quella risultante dall'azione autoerotica.

Il ritratto, rielaborato dalla varesina, è derivato da uno scatto della fotografia e scrittrice bergamasca Carla Cerati (1926-2016), con cui l'artista instaura un rapporto di amicizia basato su affinità derivate proprio dal superamento dei condizionamenti familiari: scultrice mancata, la Tironi (cognome da nubile) trova nell'uso della fotocamera, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, lo strumento elettivo della sua emancipazione (Mazzucchelli 2019 pp. 189-198; Stritof 2019, pp. 91-98). Affermatasi dapprima in qualità di professionista attiva sulle scene teatrali e, negli anni Settanta, pronta a cogliere fatti d'impegno civile e

politico, nel ruolo di fotoreporter di fama internazionale, Cerati condivide con Gandini anche comuni amicizie, da Bruno Munari a Renato Guttuso e, più in generale, la frequentazione del vivace ambiente intellettuale milanese, sviluppatosi attorno alla Libreria Einaudi di via Manzoni.

L'abilità nella ritrattistica – che porta i suoi scatti sulle pagine di testate del prestigio del "New York Times", di "Time-Life" e del "Die Zeit" – è pienamente confermata anche nella ripresa dedicata all'amica Milli, abbigliata *casual*, in camicetta e jeans,

colta nel frequente atto di fumare una sigaretta, con un'espressione fra il beffardo e il compiaciuto. Un lavoro tanto apprezzato da divenire il *leitmotiv* di un intero ciclo autobiografico dell'artista del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese e da essere esposto in occasione della personale allestita, nel novembre 1985, alla Galleria Bluart di Varese.

Bibliografia specifica: *Carte* 1985, s.p.

III.5 MILLI GANDINI (foto di Carla Cerati)

Senza titolo (Lo studio)

dal ciclo *Pensieri d'agosto a Milano*

1985

Collage fotografico e disegno su carta

cm 100x70

Collezione privata



L'opera fa parte di un gruppo di fogli dedicati a creative varianti derivate dall'elaborazione, da parte della co-fondatrice del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese, dello scatto dedicatole, nello stesso 1985, dall'amica fotografa e scrittrice Carla Cerati (1926-2016), con la volontà d'indagare aspetti diversi della vita sentimentale e artistica della varesina. La riflessione su di sé e il proprio lavoro matura, come suggerisce il titolo del ciclo, a Milano, dove Gandini ormai vive stabilmente e, proprio dall'inizio degli anni Ottanta, raggiunge la compiuta affermazione professionale, anche nel ruolo di gallerista e di animatrice della vita culturale del capoluogo lombardo. La stagione è quella estiva, del caldo agosto cittadino, mese che consente – in un'Italia ancora in una fase di sostanziale benessere e regolata dalle pause di lavoro previste dalla produzione industriale, in buona parte sospesa per lasciare spazio alle ferie – maggiore tempo per dedicarsi alla ricerca.

Manifestazione iconica del pensiero, al pari del soggetto precedente, nel disegno, applicato a collage sulla fotografia, Gandini, il cui volto non è raffigurato, ma che si staglia nello scatto in bianco e nero, è colta da una prospettiva soprelevata e incombente – che evidenzia il comodo abbigliamento in camicia, jeans e scarpe da ginnastica – nel suo studio, semisdraiata sotto alla scrivania (in realtà, forse, seduta, ma in una voluta alterazione prospettica che lascia in vista il tavolo), intenta a fumare una sigaretta. Sul piano, ai lati del blocco da disegno, sono collocati oggetti del quotidiano, che disvelano abitudini, passioni e "vizi" dell'artista: la tazzina di caffè, una bottiglia di liquore o di vino, le carte dei tarocchi, un *Art Diary* (probabilmente di "Flash Art"), il pacchetto di Merit e il posacenere. Sulla destra, oltre a matite e pennelli, compare il telefono con filo, rimando alla fitta vita relazionale della donna, e una pila di libri; sul dorso del volume sommitale si

legge l'iscrizione «Dal generale al particolare», utilizzata per intitolare la mostra dedicata al poliedrico Enrico Baj (1924-2003) – tra i fondatori del movimento Arte Nucleare e profondamente legato al Varesotto – svoltasi nell'estate del 1985 presso il Forte di Bard, in Valle d'Aosta. L'evidenza data al catalogo sottolinea l'amicizia di lunga data con l'artista milanese, in quegli anni assiduo frequentatore del salotto meneghino della Gandini (Galimberti 2021, p. 107) e, di riflesso, l'attenzione, rivolta dall'abile organizzatrice di eventi, verso i fermenti artistici del momento.

Sulla parte di fondo dello studio, grandi fogli arrotolati (o tubi portadisegni) e opere appese, evocate da indistinti rettangoli riquadrati, confermano la continuità della produzione di Gandini e il suo collezionismo; inoltre, in un gioco di rispecchiamenti da "quadro nel quadro", omaggiano la foto originale – appesa in evidenza, proprio in asse con il testo dedicato a Baj – da poco realizzata da Cerati.

Bibliografia specifica: *Carte* 1985, s.p.

III.6 MARIAGRAZIA SIRONI

Castello di Romeo

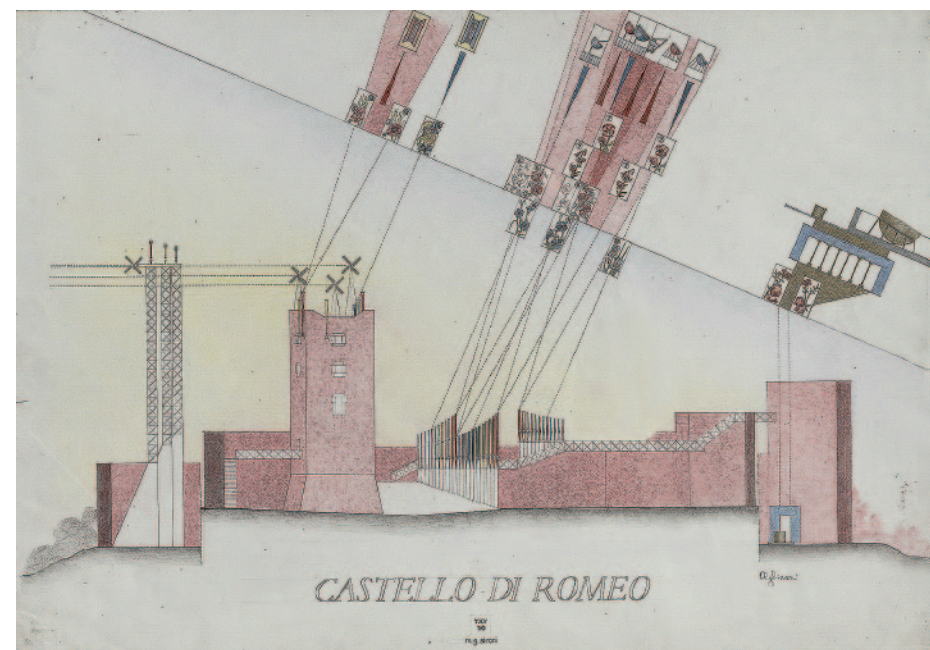
da *Ristrutturazione dei Castelli di Giulietta e Romeo a Montecchio Maggiore* (tav. 10)

1985

Pastelli su carta Fabriano

cm 108x108

Collezione Mariagrazia Sironi



La tavola fa parte del progetto per il restauro dei due castelli abbandonati di Agno e Chiampo, nei pressi di Montecchio Maggiore (Vi) – tradizionalmente ritenuti le sedi delle famiglie dei protagonisti del dramma shakespeariano, ispirato all'*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* di Luigi da Porto, *Romeo and Juliet* – presentato da Sironi, nel 1985, alla III Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia. La giuria, chiamata a vagliare un migliaio di progetti in pochi giorni, conferì, con voto unanime, all'architetta varesina, che aveva operato con un team di colleghi e musicologi, il prestigioso premio "Leone di pietra".

La soluzione presentata alla *kermesse* lagunare si pone in alternativa rispetto ai diversi concetti di restauro, integrativi o conservativi, elaborati fra Otto e Novecento, in quanto non interviene in direzione del recupero funzionale dei due complessi architettonici (si pensi alle proposte di musealizzazione e di trasforma-

zione in centro policulturale), ma li rivitalizza, rispettandone l'aspetto, ormai trasformato dal tempo e armonizzatosi con l'ambiente – e, per questo, attrattivo in termini turistici – optando per un approccio del tutto differente, che prevede l'integrazione e l'interagenza fra i due castelli.

Sironi non si pone il problema filologico relativo all'autenticità dell'emergenza architettonica, ma abbraccia, consapevolmente, la tradizione e la funzione letteraria sull'origine e sulla storia dei due edifici, graficamente resi nel loro aspetto – come si può osservare nel disegno in esame – mediante i riconoscibili colori rosa e azzurro, utilizzati, però, in modo ribaltato rispetto alla consuetudine: il primo per definire la rocca di Romeo e il secondo per individuare quella di Giulietta. Il rapporto fisico – metafora del contrastato amore fra i due giovani, narrato, per secoli, dalle arti della parola e visive, come dalla musica – fra due luoghi fortemente

carichi di simboli, viene enfatizzato dall'architetta proprio attraverso il suono generato da ventiquattro canne d'organo Mascioni, una delle più prestigiose ditte della tradizione strumentistica del Varesotto (Azzio, Valcuvia). Queste sono posizionate tra le vecchie mura del Castello di Romeo, perfettamente leggibili nel disegno, in quanto contraddistinte da differenti tonalità disposte in scala cromatica, alle quali rispondono timpani e arpe allestiti su quanto rimane della dimora di Giulietta, mentre un lungo un viale, punteggiato di alberi da frutto e di fiori, le cui cromie sono riflesse dalla colorazione degli strumenti musicali, costituisce un'ulteriore arteria di collegamento.

Nonostante la natura poetico-architettonica del progetto, riconosciuta dalla critica, Sironi – più volte occupatasi delle relazioni fra il sonoro e il costruito – fornisce alla giuria veneziana un nutrito nucleo di documenti che dimostrano, attraverso passaggi minuziosi, l'attuabilità

dell'idea progettuale, ispirandosi al celebre modello dell'organo acquatico costruito, su progetto di Pirro Ligorio, nella cinquecentesca Villa d'Este a Tivoli (cfr. Oechslin 1988, s.p.) e prevedendo, in un'ottica pienamente partecipativa, il diretto coinvolgimento dei visitatori per produrre i differenti accenti sonori, in assenza del "motore naturale" costituito dal vento.

Come la stessa architetta ha dichiarato, la sperimentale e complessa ricerca dell'uso di sonorità in un contesto architettonico spaziale – che determina un legame profondo tra le diverse percezioni sensoriali – è resa possibile proprio grazie al processo di consapevolezza di sé e della propria autonoma professionale avviato e sondato, alla metà degli anni Settanta, esattamente un decennio prima della vittoria lagunare – con il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese.

Bibliografia specifica: Sironi 1985, pp. 55-57; Oechslin 1988, s.p.

III.7 MARIUCCIA SECOL

Femminicidio

1988

Jersey-cordura, ricamo, gommapiuma

cm 210x100x10

Collezione Mariuccia Secol



La fine degli anni Ottanta segnano la conclusione dell'esperienza collettiva del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese – ma certo non delle relazioni e dell'amicizia tra le artiste che vi avevano, a vario titolo, preso parte – e rappresentano per Secol una fase nuova dell'indagine sulle condizioni dell'universo femminile, certamente mutate rispetto allo scenario socio-politico e culturale dell'inizio del decennio precedente, ma non meno problematiche.

Uno dei più drammatici temi affrontati dall'artista in questa rinnovata stagione d'impegno è quello della violenza (economica, psicologica, fisica, sessuale) esercitata sulla donna per motivi legati al genere, che può – come i fatti della contemporaneità, purtroppo, testimoniano – culminare nell'omicidio. Con notevole anticipo rispetto alla diffusione più ampia del termine, di origine iberica, propria degli anni Duemila, Secol intitola l'opera in esame *Femminicidio*. Il colore rosso

vivo dell'abito smontato, mutilato (sono presenti solamente una manica e una gamba di pantalone con calza) e tagliuzzato, dal quale fuoriesce, in corrispondenza del ventre, un groppo di fili neri (allusivi delle viscere), comunica, con durissima evidenza, l'estrema violenza perpetrata sul corpo di una donna «da chi non accetta la sua autonomia mentale» (Secol 2023, p. 68).

Dell'artista, nella Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi dell'Insubria si conserva l'opera *Il cancello (metafora di esclusione)*, realizzata, nel 2017, adottando una lastra in ferro arrugginito, lacerata e frastagliata, su cui sono applicate "toppe" dello stesso materiale e innesti in jersey, che suturano i profondi tagli: una tragica denuncia dei mali del mondo contemporaneo, che vanno al di là delle divisioni di genere e impongono una seria riflessione sulle condizioni di esclusione, segregazione, odio, xenofobia e disuguaglianza cui sono sottoposte le categorie più fra-

gili della società (Ferrario 2022, pp. 148-149); aspetti che non mancano di essere presenti anche nell'atto, di massima prevaricazione, del femminicidio, per eccellenza sintomatico del persistere, ancora oggi, di un modello socio-culturale patriarcale, in cui la donna occupa una posizione di subalternità e diviene soggetto o, meglio, oggetto discriminabile, violabile, uccidibile.

Nel 2013, il lavoro qui analizzato è stato esposto alla mostra *Extravagante. Corpi iconografici*, organizzata nello storico spazio della Galleria "Cesare da Sesto" di Sesto Calende (VA), a cura del locale Assessorato alla Cultura e di Elena Patrucco.

Bibliografia specifica: Secol 2023, pp. 67-68.

Cronologia dell'attività del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese

Massimiliano Ferrario, Laura Facchin

1974

Varese (settembre)

Il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese si costituisce su impulso di Milli Gandini e Mariuccia Secol, affiancate da Mirella Tognola, a seguito del loro incontro durante la mostra *Operazione Arte Ambiente* (settembre-ottobre 1973), organizzata a Galliate Lombardo dall'architetto Gian Paolo Manfredini, che coinvolge ottanta artisti, tra i quali Mariagrazia Sironi.

1975

Padova (maggio)

Nel primo numero della rivista bimestrale dell'autonomia femminista "Le operaie della casa", organo a stampa del Comitato per il Salario al Lavoro Domestico in Italia, è pubblicato un breve articolo di presentazione del Gruppo.

Roma (dicembre)

Con il patrocinio del Comitato Triveneto per il Salario al Lavoro Domestico, Milli Gandini inaugura, presso lo spazio femminista Centro della Maddalena, la mostra itinerante *La mamma è uscita*, presentata da Dacia Maraini, replicata più volte, in diverse sedi, negli anni a seguire.

1976

Roma (15 aprile)

Presso il Centro della Maddalena Gruppo Arti Visive inaugura la mostra femminista collettiva *Dipingere contro*, con la partecipazione di Mariuccia Secol e Milli Gandini.

Silvia Cibaldi e Maria Teresa Fata entrano nel Gruppo Femminista "Immagine" di Varese.

Arcumeggia (Casalzuigno)

Va in scena la performance *Spogliazione*. Il borgo della Valcuvia, dal 1956 impreziosito da un pregevole nucleo di dipinti murali eseguiti esclusivamente da rinomati artisti uomini di fama nazionale e internazionale, è teatro di una serie di *happening* collettivi e partecipati: dall'accostamento di uno degli arazzi multicolore alla targa dedicata a Gianfilippo Usellini, al grande mantello *Io*, indossato dalle artiste dinanzi a *Maternità* (1956), affresco di Bruno Saetti.

Padova (settembre-dicembre)

Sulle pagine del n. 2-3 della rivista bimestrale dell'autonomia femminista "Le operaie della casa" viene pubblicato il manifesto del Gruppo "Immagine" di Varese, dal titolo *Anche l'amore è lavoro domestico*, realizzato su un lenzuolo. L'opera era già stata presentata il 1 maggio a Napoli, in

occasione del raduno nazionale *Femminismo e autonomia*.

Paestum (5-8 dicembre)

"Immagine" presenza all'*Incontro Nazionale delle Donne*, dedicato al tema *Corpo e sessualità*.

1977

La Spezia (21 maggio-3 giugno)

Mostra collettiva *Femminismo e creatività*, organizzata presso lo spazio alternativo C.O.L.A.V (Centro Operativo Lavoratori Arti Visive), che ospita anche una serie di dibattiti a cui prendono parte Silvia Cibaldi, Maria Teresa Fata, Milli Gandini, Mariuccia Secol e Mirella Tognola.

Bologna (6-18 giugno)

Mostra collettiva *Femminismo e creatività*, allestita negli spazi della libreria *Librellula*, costituitasi nel marzo 1977 per iniziativa di un gruppo di donne appartenenti all'esperienza dei collettivi femministi cittadini. Sono presenti Silvia Cibaldi, Maria Teresa Fata, Milli Gandini, Mariuccia Secol e Mirella Tognola.

Monza (giugno)

Proposta al Comune brianzolo per una vacanza femminile di dieci artiste presso la Villa Reale, con richiesta di materiale per la realizzazione di opere pittoriche e spazi pubblici per le manifestazioni artistiche.

Frascati

Esposizione, promossa dal Comune e dall'associazione Donna Arte, dal titolo *Arte come procedimento*: il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese (Silvia Cibaldi, Maria Teresa Fata, Milli Gandini,

Mariuccia Secol e Mirella Tognola) realizza un fondale per l'orchestra con lo slogan *Anche l'amore è lavoro domestico*, opera poi donata all'organizzazione. La mostra collettiva (pittura, scultura, performance) viene allestita negli spazi pubblici cittadini, incluso il centro storico, su iniziativa dell'allora assessore Franco Paolo Posa. Il testo del fondale era già stato pubblicato sul retro di copertina della rivista "Le operaie della casa" (n. 2-3, 1976), come pure il manifesto *Soldi a tutte le donne*, approntato per la manifestazione di Roma, organizzata dal Coordinamento Nazionale per il Salario al Lavoro Domestico.

1977-1978

Varese (dicembre-gennaio)

Milli Gandini, Mariuccia Secol e Mariagrazia Sironi inaugurano un laboratorio di architettura rivolto alle donne, a cui partecipano anche non specialiste del settore. Tema portante della serie di *workshop*, coordinati dall'architetta Sironi, è la forma che lo spazio domestico dovrebbe assumere, più che per agevolare le mansioni della casalinga, per rendere visibile il lavoro professionale della donna all'interno della casa, ad esempio con la realizzazione di uno studio o di altro ambiente, separato dalle aree condivise con il nucleo familiare, a uso esclusivo della stessa.

1978

Milano (14-15 gennaio)

Presso il Centro Internazionale di Berra (Formentini) viene promosso, con la collaborazione di un gruppo di donne iscritte al Sindacato Arti Visive, il primo

convegno nazionale *Donna Arte Società*. Il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese presenta un intervento dal titolo *vo(g)liamo, vo(g)liamo*. Clemen Parrocchetti, insieme a Fernanda Fedi tra le organizzatrici dell'evento, entra ufficialmente nella formazione varesina.

Milano (21 aprile-12 giugno)

Rassegna collettiva *Mezzo Cielo*, allestita presso la Galleria di Porta Ticinese, auto-organizzata e auto-finanziata dalle artiste, invitate da Gigliola Rovasino. Milli Gandini, Clemen Parrocchetti, Mariuccia Secol e Mariagrazia Sironi presentano l'installazione *Le Barriere*. Partecipa alla mostra anche Silvia Cibaldi con altre colleghe: Maria Teresa Fata, Nicoletta Frigerio, Livia Lucchini e Lina Salvo.

Venezia (15 luglio-15 agosto)

Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Clemen Parrocchetti, Mariuccia Secol e Mariagrazia Sironi presenziano alla XXXVIII Biennale di Venezia (*Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*) con l'installazione dal titolo *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura*, allestita nella sezione denominata Spazio aperto, ubicata presso i Magazzini del Sale alle Zattere. Nella stessa sede espone anche il Gruppo "Donne/Immagine/Creatività" di Napoli, composto da Valeria Dioguardi, Rosa Panaro, Bruna Sarno e Anna Trapani.

Ferrara (dicembre)

In occasione della mostra *Dalla gabbia all'aquilone*, allestita presso il Centro Attività Visive del Palazzo dei Diamanti, Clemen Parrocchetti e Mariagrazia Sironi

ripropongono, in una configurazione differente, l'installazione *Le Barriere*.

1979

Ferrara (estate)

In Palazzo dei Diamanti, Mariagrazia Sironi presenta la performance *Ricerca del filo di Arianna per uscire dalla casa labirinto: luogo di spersonalizzazione, sopraffazione, violenza*.

Praga (15-29 ottobre)

Milli Gandini e Mariuccia Secol, "con un'interferenza di Silvia Cibaldi" espongono alla Biblioteca dell'Istituto Italiano di Cultura e all'Ambasciata Italiana.

1980

Varese (1-22 marzo)

Su invito del Gruppo Culturale Cavedra, Milli Gandini e Mariuccia Secol espongono *La mamma è uscita* negli spazi del Broletto. L'evento è accompagnato da incontri e dibattiti.

Vienna (5-21 novembre)

Mostra di Milli Gandini e Mariuccia Secol dal titolo *Seria e fantastica riappropriazione del filo*, organizzata all'Istituto Italiano di Cultura.

1981

Varese

Ai Musei Civici di Villa Mirabello inaugura la mostra collettiva *Il contributo della Provincia di Varese all'arte italiana*.

Daverio, Marchirolo, Cuasso al Monte (luglio)

Nei tre spazi della Galleria di Villa Morotti (Daverio), della Sala Consigliere del Co-

mune (Marchirolo) e della Festa dell'Unità (Cuasso al Monte), Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Clemen Parrocchetti, Mariuccia Secol e Mariagrazia Sironi partecipano alla mostra itinerante *Filiamo?*

Milano

Il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese presenza all'esposizione *Versanti di una poetica femminile*, quarta rassegna organizzata presso il Circolo Culturale Bertolt Brecht, a cura di Giorgio Seveso.

1982

Daverio (giugno)

Presso la Biblioteca Comunale viene allestita la mostra di Milli Gandini e Mariuccia Secol dal doppio titolo *Rofossifi, pofortofoghefesifi, mefendifinifi* (Gandini) e *Animus-Anima* (Secol).

Gavirate (14 marzo-12 aprile)

Rassegna collettiva *Interfolio all'Encyclopédie*, organizzata presso il Chiostro di Voltorre, a cura di Anty Pansera. Clemen Parrocchetti e Mariagrazia Sironi collaborano con il Gruppo milanese "Metamorfosi" (Gabriella Benedini, Alessandra Bonelli, Lucia Pescador e Lucia Sterlocchi).

Perugia (11-30 giugno)

Milli Gandini partecipa alla mostra collettiva itinerante *La cooperazione e la società in crisi*, allestita negli ambienti della Rocca Paolina; presenza ripetuta nel mese di ottobre (Livorno, Polo Culturale Bottini dell'Olio).

1983

Vienna (3-31 marzo)

Il Gruppo Femminista "Immagine" di Va-

rese è presente, insieme con Tomaso Binga, Elsa Emmy, Lucia Pescador, Rosanna Rossi e Anna Trapani, alla rassegna, introdotta da Rossana Bossaglia e su progetto di Milli Gandini, *Attraversamento su Gustav Klimt*, allestita presso l'Istituto di Cultura. L'evento è replicato a Varese, Musei Civici di Villa Mirabello (maggio) e poi ancora a Cagliari, Galleria d'Arte Moderna (Cittadella dei Musei).

Milano (11 maggio-6 giugno)

"Immagine" promuove, presso la Galleria Aleph, la mostra collettiva *Vai troppo spesso a Heidelberg*, presentata da Giorgio Seveso. Il Gruppo è composto da Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Clemen Parrocchetti e Mariuccia Secol, con la nuova presenza di Nilde Carabba.

1985

Parigi

Milli Gandini, Clemen Parrocchetti e Mariuccia Secol partecipano alla mostra collettiva *Féminité 85*, allestita presso il palazzo dell'UNESCO, in Place de Fontenoy. Sono centocinquanta gli artisti presenti, di cui venti uomini.

Lisbona (febbraio-marzo)

Milli Gandini, Clemen Parrocchetti e Mariuccia Secol prendono nuovamente parte alla collettiva *Féminité 85*, organizzata presso Fondazione/Museo Calouste Gulbenkian.

Caidate (Sumirago), Giornata Internazionale della Donna (8 marzo)

Performance di Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Clemen Parrocchetti e Mariuccia Secol dal titolo *Dietro il velo dell'inconscio*,

organizzata su invito del sindaco Lorena Bollasina.

Isolino Virginia, Lago di Varese

Mariuccia Secol è protagonista della performance *Nasce una nuova quercia*, organizzata nel contesto della manifestazione musicale *De natura sonorum*, promossa dalla Fondazione Russolo-Pratella, istituita da Gianfranco Maffina e Rossana Maggia. L'opera viene esposta, l'anno seguente, a Besozzo, in occasione della rassegna *Maggio d'arte: incontro con la scultura*, curata dallo stesso Maffina.

1986

Milano

Presso il Centro Problemi Donna è allestita la mostra retrospettiva *Storia, Memoria del Gruppo Immagine*.

Bruxelles

Su invito del Gruppo "Metamorfosi", Milli Gandini, Clemen Parrocchetti e Mariuccia Secol prendono parte alla collettiva *Parures et Vêtements d'Artistes*, organizzata presso l'Espace City 2.

Parigi (settembre)

Al Grand Palais inaugura la mostra collettiva di trentaquattro artiste *Le Fils du*

Temp, con la partecipazione di Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Clemen Parrocchetti, Mariuccia Secol e Mariagrazia Sironi.

1987

Varese, Giornata Internazionale della Donna (8 marzo)

Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Clemen Parrocchetti, Mariuccia Secol e Mariagrazia Sironi presenziano all'esposizione *Imprudenze '87*, a cura della Consulta Provinciale Femminile di Varese, presso Villa Recalcati, sede della Provincia e della Prefettura. La retrospettiva è riproposta al Pavillon des Arts, Parc Floral de Vincennes.

1988

Parigi

Milli Gandini, Clemen Parrocchetti e Mariuccia Secol sono presenti alla *Biennale des Femmes Artistes*, allestita al Grand Palais di Parigi.

Milano

Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Clemen Parrocchetti e Mariuccia Secol partecipano al convegno *Donna Arte* e alla contestuale mostra-rassegna video con trentanove artiste e vari musei internazionali coinvolti, coordinati da Fernanda Fedi.

Biografie¹

Massimiliano Ferrario, Laura Facchin

SILVIA CIBALDI

Nata a Brescia nel 1939, vive e lavora a Legnano. Formatasi all'Accademia di Belle Arti di Bologna, ha frequentato anche, in Francia, corsi di animazione teatrale e di danza moderna. Attiva sulla scena artistica dal 1966, dapprima nella città natale e, dopo il matrimonio, a Legnano, nel 1976 aderisce al Gruppo Femminista "Immagine" di Varese e, in quello stesso anno, partecipa alla XXXVII Biennale di Venezia, nel contesto della mostra della sezione italiana, curata da Enrico Crispolti e Raffaele De Grada, intitolata *L'ambiente come sociale*. Dal 1978 – e per buona parte degli anni Ottanta – si dedica a esperienze teatrali, specializzandosi, presso la Civica Scuola di Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano, nella costruzione e nell'uso delle maschere.

Dalla fine degli anni Settanta preferisce, alla pittura, le installazioni e la scultura, lavorando la terra e gli agglomerati materici per sviluppare una ricerca sui ma-

teriali poveri, come legno, tessuti, carta e metalli, utilizzati per evocare atmosfere fiabesche, storie intime e immaginifiche, spesso correlate all'universo femminile, come nel ciclo delle *Albere* o delle *Vesti della Regina*.

Cofondatrice, nel 1992, di "Sgruppò", al quale aderisce, tra gli altri, Mariuccia Secol, e, nel 1997, dell'associazione Il filo e il Seme, vanta la partecipazione a numerose mostre collettive e personali, allestite in Italia e all'estero. Alcune sue opere sono esposte, in sede permanente, al Frauenmuseum (Museo delle Donne) di Bonn (Germania).

Tra le ultime apparizioni dell'artista si segnalano le personali *Sinfonie d'intrecci* (2019, Milano), *Raccontami una storia* (2020, Busto Arsizio), *Punto dopo Punto* (2022, Milano) e la presenza alle collettive della Biennale *Le Arti Possibili* (2022, Milano), *Lana - Dal bianco al nero, La bellezza resta* (2023, Portogruaro) e, da ultimo, a quella dedicata al centenario della nascita di Federico Fellini (2023-2024, Mantova).

¹ Nelle presenti biografie sono state volutamente omesse tutte le attività svolte dalle cinque artiste all'interno del Gruppo Femminista "Immagine" di Varese, oggetto della mostra e del catalogo.

Fa parte dell'Associazione Artistica Legnane, costituitasi nel 1947, e di quella dei Liberi Artisti della Provincia di Varese, fondata, nel 1977, da personalità di spicco del panorama culturale e artistico dell'epoca, quali Albino Ambrosetti, Gianluigi Bennati, Liliana Bianchi, Paolo Borghi, Piero Cicoli, Amleto Del Grosso, Angelo Frattini, Giovanni La Rosa, Giuseppe Montanari, Marcello Morandini, Gottardo Ortelli, Antonio Pedretti, Oreste Quattrini, Albino Reggiori, Innocente Salvini, Leo Spaventa Filippi, Carla Tolomeo, Sandro Uboldi e Silvio Zanella.

MILLI GANDINI

Nata nel 1941 a Varese, opera, dal 1968, come collaboratrice nello studio di *industrial design* del marito Innocente Gandini. *Graphic designer*, si occupa di pubblicità e progetta disegni e trame per tessuti d'arredamento. Nel 1972 illustra e pubblica, per la collana "Tantilibri" dell'editore Einaudi, diretta da Bruno Munari, *Un libro da colorare*. Nel solco di questa esperienza, fra il 1974 e il 1975 prende parte, con una serie di giochi in carta da lei ideati, a una trasmissione televisiva per bambini della Svizzera italiana. Dal 1975 opera in proprio, disegnando gioielli e tessuti per arredamento; inizia, in questo stesso anno a Roma, la serie di esposizioni dedicate al fortunato ciclo *La mamma è uscita*, che trova rapidi riscontri positivi sul territorio (febbraio 1976, Galleria "Cesare da Sesto", Sesto Calende; Luino, Palazzo Verbania). Dopo un meditato allontanamento dalla militanza politica, di cui è testimonianza

la serie di omaggi (1979) dedicati a celebri nudi dell'arte del passato, da Degas e Renoir a Barlach, negli anni Ottanta ottiene i maggiori successi sia come artista – con opere innervate d'ironia e di un sottile erotismo, non privo di ascendenze femministe nel denunciare gli stereotipi di genere – sia come gallerista, a Milano, dove diviene una vivace protagonista della vita culturale e politica cittadina. Uno dei cicli più rappresentativi di questa fase è quello (1985) dedicato a una serie di personalità politiche e culturali che frequentano la casa dell'artista: da Enrico Baj ad Angelo Cortesi; da Gianni De Michelis a Francesco Forte e Gianni Sassi.

In questo stesso decennio, è ideatrice di *Naturalmente a Moncalvo*, periodica rassegna espositiva che trasforma la città monferrina in un luogo d'incontro e di scambio tra artisti di provenienze e tendenze diverse.

Nel 1989 inizia l'esperienza milanese di *Gallery Night*, il primo spazio espositivo al mondo ad aprire, di notte, nell'area periferica di Viale Certosa, ospitando artisti della caratura di Andy Warhol e Robert Rauschenberg.

Negli anni Duemila cura una serie di rassegne presso lo Spazio Anfossi di Milano, tra le quali si segnala la collettiva *Il vestito della festa*, con lavori di autori di fama internazionale come Keith Haring e Maurizio Cattelan.

Si spegne a Castiglione Olona nel 2017. Tra le esposizioni collettive postume si ricordano: *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy* (2019, Milano) e *Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960/ Cooking Cleaning Caring. Care-Work in the Arts since 1960* (2023, Bottrop).

CLEMEN PARROCCHETTI

Discendente di una famiglia dello storico patriato lombardo, nasce nel 1923 a Milano. Dopo aver intrapreso gli studi classici e affrontato il matrimonio e la nascita dei figli, s'iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera, diplomandosi nel 1956; successivamente, frequenta corsi di grafica presso l'Università di Urbino.

La sua attività espositiva ha inizio nel 1957 (Milano, Galleria Spotorno) e sono oltre cinquanta le mostre a lei dedicate, in Italia e all'estero, nel corso della carriera. La sua ricerca, iniziata, alla fine degli anni Sessanta, con disegni alla maniera di George Grosz, prosegue attraverso lavori dai toni grotteschi, enfatizzati dalla vivacità della tavolozza, nel ciclo *Amore e divorazione*, che attira le simpatie dello scrittore Dino Buzzati (1969). Sensibile al vento di protesta del Sessantotto, all'inizio degli anni Settanta accoglie le istanze della temperie femminista: frequenta il Movimento Liberazione Donna, sezione di Milano, producendo lavori che testimoniano la sua militanza, a partire dalla scelta di abbandonare la pittura, preferendo lavori tessili e utilizzando oggetti considerati tipici del lavoro domestico femminile, come rocchetti, spilli, navette, fili, ditali, spesso montati entro contenitori che evocano una scatola di attrezzi. Al 1973 risale il manifesto – cucito con filo rosso su lastra di alluminio – *Pro memoria per un oggetto di cultura femminile*; al 1978 l'adesione al Gruppo Femminista "Immagine" di Varese; e all'anno seguente la personale, incentrata su queste ricerche, *Un orlo al giorno per il mio diario* (Milano, Galleria di Porta Ticinese).

Negli anni Ottanta, a seguito di un grave incidente d'auto, la sua produzione si concentra sulla realizzazione di arazzi ricamati, di dimensioni via via maggiori, sperimentando, sul tessile, materiali e tecniche diverse. Gli anni Novanta e Duemila vedono inaugurarsi una nuova fase di attività: sono indagati il mondo naturale e quello animale, con particolare attenzione rivolta agli insetti presenti nella quotidianità e agli animali da compagnia, quali il gatto Soffietto e il cane Micol; è dedicata a questi temi la personale al Museo di Storia Naturale di Milano (2003). Le ultime retrospettive sovrintese dall'artista hanno luogo nel 2005: in Palazzo Spinola di Rocchetta Ligure (2006); presso l'Istituto Italiano di Cultura a Stoccolma; e in Palazzo Guidobono a Tortona (2008).

Incessante è la produzione sino alla fine della sua vita (2016, Milano). Tra le esposizioni degli ultimi anni che hanno presentato sue opere si ricordano *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy* (2019, Milano) e *Rebel Archives* (2021, Biella).

MARIUCCIA SECOL

Nata nel 1929 a Castellanza, vive e lavora a Daverio. Si forma presso gli studi di Pasquale Bossi e di Francesco Fedeli. Intraprende la carriera artistica negli anni Cinquanta e, alla metà del decennio successivo, inaugura il suo primo atelier di pittura e scrittura creative. In questo periodo espone, tra le diverse sedi, alla Galleria d'Arte Moderna di Roma e a Palazzo Reale di Milano, nella Sala delle Cariatidi,

e riceve svariati premi e riconoscimenti a livello nazionale. Opera con la tecnica dell'encausto alla francese su tela, lasciandosi suggestionare dalle catacombe di Tuscania e Cerveteri; passa poi ai temi della violenza, quali il linciaggio e il suicidio, ricavati dalla lettura di un resoconto di Bertrand Russell.

Fra il 1964 e il 1965 riceve, dal professor Edoardo Balduzzi, l'incarico di condurre l'atelier di pittura dell'Ospedale Neuropsichiatrico di Varese (Bizzozzero), che poi dirigerà. Anni dopo, in questa stessa sede, avvia un laboratorio di scrittura, di cui è testimonianza il volume *Poesia degli esclusi* (Edizioni del Periscopio, Varese). Gli inattesi sommovimenti politici del 1968 determinano un'interruzione nella sua ricerca, che fatica a interpretare.

Tornata in attività negli anni Settanta, aderendo convintamente alle istanze sociali e politiche del montante dibattito femminista, sperimenta nuovi materiali, tecniche e tematiche. Crea opere di lotta e militanza e fonda, con Milli Gandini e Mirella Tognola, il Gruppo Femminista "Immagine" di Varese. In questa fase, il materiale prediletto della sua indagine diviene la tela di lino o di bisso di cotone, detessuta, lacerata, smagliata e rammentata come a suturare le "ferite", reali e metaforiche, arretrate alla donna. Opere rappresentative di questo periodo sono *La bocca della borsa*, *La bocca del martello*, *La bocca della blatta*, ispirate ai testi della scrittrice femminista ucraina, naturalizzata brasiliana, Clarice Lispector. Il periodo della "smagliatura", che si concretizza anche in arazzi di grandi dimensioni, termina nel 1998 e subentra la poetica del "nodo", in alcuni casi

posto in correlazione a manufatti metallici abrasi, consunti dal tempo, che narrano i più drammatici problemi sociali del presente: dalla questione migratoria ai conflitti bellici, dalle disuguaglianze alla non accettazione del diverso. Gli anni Novanta la vedono esporre al Palazzo delle Stelline di Milano e alla Villa Reale di Monza. Il leopardiano "nodo di stelle" della poesia *La ginestra* diviene il nodo della povertà, della guerra (il massacro di Fallujah, in Iraq) e conduce all'installazione *Colazione* (2000), realizzata nella Saletta Reale d'attesa della stazione ferroviaria di Monza.

Nel 2021, con Manuela Gandini, pubblica *La mamma è uscita. Una storia di arte e femminismo* (DeriveApprodi), testo autobiografico che ripercorre le battaglie, artistiche e sociali, di una vita e nel 2023 *FemminArte. Una qualità particolare del linguaggio della donna femminista nell'arte come nella vita. I mitici anni '70* (Fotolito). Sue opere sono presenti in varie collezioni, pubbliche e private: dal Castello di Masnago al MA*GA di Gallarate; dal Museo Parisi Valle di Maccagno alla collezione Lamberti di Albizzate. Tra le esposizioni collettive più recenti si segnalano *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy* (2019, Milano) e *Kochen Putzen Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960/ Cooking Cleaning Caring. Care-Work in the Arts since 1960* (2023, Bottrop).

MARIAGRAZIA SIRONI

Nasce a Milano nel 1934, dove si laurea in Architettura presso il Politecnico. Dal 1971 svolge attività professionale presso il

suo studio in Varese, progettando e realizzando anche opere plastiche e grafiche.

Nel 1974 riceve la medaglia d'oro e il premio Città di Genova a Euroflora. Nel 1983, a Bologna, il suo progetto per il *Parco Urbano Manifattura Tabacchi e Porto Navile* ottiene una segnalazione.

Nel 1985 partecipa alla III Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia con le opere *Ristrutturazione dei Castelli di Giulietta e Romeo a Montecchio Maggiore e Piazza di Badoere*: la prima si aggiudica il prestigioso premio "Leone di pietra".

Intensa è la sua attività espositiva, a partire dalla fase di adesione al Gruppo Femminista "Immagine" di Varese. Oltre a svariate mostre collettive in Italia e all'estero, si segnala, nel 1990, la monografica in Villa Sassa a Lugano e la recente *Ricerca* (2017), allestita presso la sede dell'Ordine degli Architetti di Varese, dedicata al dialogo tra le arti.

Nel 1991 viene insignita del primo premio al concorso per il centro universitario di

Tel Aviv "Green House University Faculty Club".

La sua ricerca si è concentrata sul rapporto fra architettura e musica, sondato attraverso lezioni in vari atenei italiani e stranieri e con il tramite d'installazioni sperimentali e interventi, tra i quali si possono ricordare: Villa Demidoff di Pratolino, con *Un giardino per l'Europa* (1986); *Arte lago* a Monane; Torino, in occasione dell'Incontro internazionale studenti di architettura (EASA); San Romedio, in Val di Non, con la facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (1988).

Dal 1970 ha collaborato con le Romite Ambrosiane del Sacro Monte di Varese per la manutenzione e il restauro del monastero, occupandosi della progettazione dell'interno della chiesa della Trasfigurazione (1976) e di quella detta "delle Madonne" (1984).

Si è anche dedicata, negli anni Duemila, affascinata dal colore, all'indagine cromatica con gli acquerelli, esponendo i suoi lavori in diverse rassegne.

Abbreviazioni

AF = Archivio Fedi
 AG = Archivio Gandini
 AP = Archivio Pagliari
 AS = Archivio Secol
 BCPd = Biblioteca Civica di Padova

Bibliografia

7 pelli ho già cambiato, catalogo della mostra (Busto Arsizio, Casa Bioecologica, 2-9 febbraio 2008), a cura di L. Giudici, s.e., Busto Arsizio 2008.

Artemisia Gentileschi. Lettere precedute da Atti di un processo per stupro, a cura di E. Menzio, collana *Carte d'Artisti*, 55, Abscondita, Milano 2004.

Attraversamento su Gustav Klimt. Dieci artisti italiane, catalogo della mostra (Varese, Musei Civici di Villa Mirabello; Cagliari, Galleria d'Arte Moderna - Cittadella dei Musei, 28 ottobre-26 novembre 1983), presentazione: R. Bossaglia; progetto e coordinamento: Milli B. Gandini, La tipografica, Varese 1983.

B78: Gruppo Femminista "Immagine" Varese. Gruppo "Donne/Immagine/creatività" Napoli, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 15 luglio-15 agosto 1978), La Biennale, Venezia 1978.

B78. La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura (2 luglio-15 ottobre 1978), catalogo generale, a cura di Ž. Kraus, La Biennale, Venezia 1978.

M. Bentivoglio, *Introduzione*, in *Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre-15 ottobre 1978), La Biennale, Venezia 1978.

M. Bentivoglio, *Post-Scriptum*, catalogo della mostra (Ferrara, Padiglione d'Arte Contemporanea, 8 marzo-13 aprile 1986), Comune di Ferrara-Assessorato Istituzioni Culturali, Ferrara 1998.

P. Biavaschi, *Le parole della violenza: linguaggio sessista stereotipato nei media, recenti decisioni giurisprudenziali in tema di violenza contro le donne e vittimizzazione secondaria*, in *Prevenzione e contrasto della violenza contro le donne tra diritto e cultura*, a cura di V. Jacometti, Giappichelli, Torino 2023.

Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, C. Nani, Como 1969.

B. Caravita, *Art. 33 Cost.*, in *Commentario breve alla Costituzione*, a cura di V. Crisafulli, L. Paladin, CEDAM, Padova 1990.

Carte di Milli Gandini, catalogo della mostra (Varese, Galleria Bluart, novembre 1985), Tipografia La Grafica, Malnate 1985.

S. Cassese, A. Mura, *Artt. 33 e 34 Cost.*, in *Commentario della Costituzione*, a cura di G. Branca, Zanichelli, Bologna-Roma 1976, pp. 210.

S. Catenacci, *L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976: note da un libro mai realizzato*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Campisano, Roma 2015, pp. 317-323.

A. Cerri, *Arte e scienza (libertà di)*, in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, Roma 1988.

M. Chiodetti, *Begli spiriti e filosofi in campagna*, in *In riva al cielo. Fili di seta tra arte e lavoro nelle terre di collina di Daverio e Galliate Lombardo*, a cura di P. Zanzi, Comuni di Daverio e Galliate Lombardo, Varese 2011, pp. 230-269.

E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale, vol. I, Da Volterra 73 alla Biennale 1976, documenti*, De Donato, Bari 1977, pp. 1-25.

M. Dalla Costa, S. James, *Potere femminile e sovversione sociale*, Marsilio, Padova 1972.

F. Di Castro, *Le arti visive*, in «Effe», III, n. 3, pp. 33-34.

E. Di Raddo, *Un'esperienza al femminile: il gruppo "Metamorfosi" 1977-1984*, in «Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico / culturali», III, 2012, 1, pp. 93-102.

E. Di Raddo, *Arte nel pubblico o per il pubblico? Luoghi del dibattito e ricerche artistiche a Milano negli anni della contestazione*, in *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, catalogo della mostra (MAC - Museo d'Arte Contemporanea di Lissone, 24 settembre-25 novembre 2016), a cura di C. Casero, E. Di Raddo, Postmedia Books, Milano 2016, pp. 31-56.

DonnaArte. *Presenza-Operazione Arte come Procedimento*, resoconto della manifestazione, Frascati (RM), Piazza S. Rocco e adiacenze, Roma.

Donatella, Ela, Elvira, Moira, *Convegno Donna Arte Società. All'ombra del totem fallico*, in «Effe», VI, 1978, 2, febbraio, p. 9.

Donna Arte Società. Quattro lettere per..., in «Effe», VI, 1978, 4, aprile, p. 31-32.

A. Dufresne, *Les Expositions d'artistes Femmes en France entre 1975 et 2009: coulisses d'une histoire de la marginalité*, Master 1, Sciences Humaines et Sociales, sous la direction de M. Benoît Buquet, Université François-Rabelais, Tours 2013, in *Les femmes prennent la plume*, a cura di M. Boussahba-Bravard, P. Pasteur «Genre et Histoire. La Revue de l'Association Mnémosyne», 14, 2014.

L. Ellena, *Carla Lonzi e il neo-femminismo radicale degli anni '70: disfare la cultura, disfare la politica*, in *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, a cura di L. Conte, V. Fiorino, V. Martini, ETS, Pisa 2011.

S. Federici, *Salario contro il lavoro domestico*, s.e., Padova-Napoli 1976.

F. Fedi, *Collettivi e Gruppi artistici a Milano. Ideologie e Percorsi 1968-1985*, Endas Edizioni, s.l. 1986.

F. Fedi, *I gruppi artistici: pratica sociale dell'arte*, in «ENTHYMEMA», 7, 2012, pp. 575-599.

Feminist Avant-Garde. Art of the 1970s in the Sammlung Verbund Collection, Vienna, a cura di G. Schor, Prestel, Monaco 2016.

M. Ferrario, *Catalogo delle opere*, in A. Spiriti, L. Facchin, M. Ferrario, *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, SAGEP Editori, Genova 2022, pp. 65-157.

J. Galimberti, *The Feminist Group Immagine from Varese*, in *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy/ Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e Femminismo in Italia*, a cura di I. Bussoni, M. Scotini, R. Perna, catalogo della mostra (Milano, FM Centro per l'Arte Contemporanea, 4 aprile-26 maggio 2019), Flash Art, Milano 2019, pp. 26-27.

J. Galimberti, *Gli applausi li voglio comunque. Milli Gandini, un'artista femminista dal marxismo al PSI (1975-1990)*, in «Palinsesti», 10, 2021, pp. 98-129.

J. Galimberti, *Images of Class: Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962-1988)*, Verso Books, Londra-New York 2022.

M. Gandini, *Donna Arte società*, in «D'Ars. Periodico d'arte contemporanea», XIX, aprile 1978, 86, p. 193.

M. Gandini, M. Secol, *La mamma è uscita: una storia di arte e femminismo*, DeriveApprodi, Roma 2021.

Giannetto Bravi, *Vesuvio paesaggio di vita e di morte 1972-1999*, catalogo della mostra (Castellanza, Villa Pomini, 27 maggio-18 giugno 2000) a cura di R. Borghi, F. Rovesti, s.e., s.l., 2000.

M.-G. Gervasoni, *La Biennale di Venezia: annuario 1978*, La Biennale, Venezia 1982.

M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe: 6500-3500 BC. Myths and Cult Images*, Thames and Hudson, London 1974.

S. Gori, *Fattoria di Celle, collezione Gori. Un percorso nell'arte ambientale*, Gli Ori, Pistoia 2012.

C. Iaquina, *Dalla 'casba' alla città. Una cartografia di Milano negli anni Settanta tra impegno politico e autodeterminazione artistica*, in *Milano 1945-1980. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, a cura di E. Di Raddo, FrancoAngeli, Milano 2015, pp. 127-145.

C. Iaquina, *Domestic anti-trophies: feminism in the art of Clemen Parrocchetti*, in *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy/ Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e Femminismo in Italia*, a cura di I. Bussoni, M. Scotini, R. Perna, catalogo della mostra (Milano, FM Centro per l'Arte Contemporanea, 4 aprile-26 maggio 2019), Flash Art, Milano 2019, pp. 28-29. (a)

C. Iaquina, *Sovvertire il domestico. Femminismo e mitologia del femminile nell'arte di Clemen Parrocchetti*, in «Palinsesti», 8, 2019, pp. 53-74. (b)

Infirmas sexus. Ricerche sugli stereotipi di genere in prospettiva interdisciplinare, a cura di P. Biavaschi, P. Bozzato, P. Nitti, «Quaderni di Expressio», 3, 2020.

V. Jacometti, *Diritto e moda sostenibile: tra iniziative legislative e iniziative volontarie*, in *Fashion Law. Le problematiche giuridiche della filiera della moda*, a cura di B. Pozzo, V. Jacometti, Giuffrè, Milano 2016, pp. 341-363.

L'esperienza dell'arte pubblica e ambientale tra la storia e la conservazione, a cura di A. Cadetti, C. Marchese, F. Pace, Edifir, Firenze 2021.

L'occhio in gioco. Il Gruppo N e la psicologia della percezione, a cura di G. Bartorelli, A. Bobbio, G. Galfano, M. Grassi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022.

C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, collana *Scritti di Rivolta Femminile*, Editoriale Grafica, Roma 1970.

F. Lussana, *Le donne e la modernizzazione: il neofemminismo degli anni settanta*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, a cura di F. Barbagallo, vol. III, tomo II, Einaudi, Torino 1997, pp. 471-565.

Mattioli nell'atelier di Manzù. 36 studi di Carlo Mattioli per un ritratto di Giacomo Manzù editi da Fogola in Torino, Fogola, Torino 1972.

S. Mazzucchelli, *La realtà, la scena, la tragedia. Lo sguardo di Antigone nei romanzi e nelle fotografie di Carla Cerati*, in «CoSMo Comparative Studies in Modernism», n. 14, 2019, pp. 189-198.

I. Montanelli, M. Cervi, *L'Italia degli Anni di Piombo*, Rizzoli, Milano 1991.

M. Morini, *Operaie in casa, operaie in fabbrica*, in «Un roman de formation collectif». *Les revues féministes en Italie des années 1970 à nos jours*, a cura di M. Fabre, C. Manchio, B. Manetti, F. I. Sensini, «Laboratoire Italien. Politique et Société», 28, 2022, pp. 1-37.

W. Oechslin, *Harmonia nascentis mundi*, in Maria Grazia Sironi. *Frammenti del gioco fra architettura e musica*, catalogo della mostra (Gavirate, Chiostro di Voltorre, settembre-ottobre 1988), Grafiche Qurici, Barasso 1988, s.p.

Orazio e Artemisia Gentileschi, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 ottobre 2001-20 gennaio 2002; New York, Metropolitan Museum, 14 febbraio-12 maggio 2002; St. Louis, St. Louis Art Museum, 15 giugno-15 settembre 2002), a cura di K. Christiansen, J. W. Mann, Skira, Milano 2001.

A. Pansera, *Introduzione all'Encyclopédie*, in *Interfolio all'Encyclopédie*, catalogo della mostra (Gavirate, Chiostro di Voltorre, 14 marzo-12 aprile 1982), Gavirate, s.e., 1982, s.p.

F. Paoli, *Dalla voce alla carta: l'esperienza dei collettivi femministi nelle pagine di «Differenze»*, in «Un roman de formation collectif». *Les revues féministes en Italie des années 1970 à nos jours*, a cura di M. Fabre, C. Manchio, B. Manetti, F. I. Sensini, «Laboratoire Italien. Politique et Société», 28, 2022, pp. 1-19.

R. Parker, *The Subversive Stich: Embroidery and the Making of the Feminine*, The Women's Press Ltd, London 1984.

Parrocchetti, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Mercante), s.e., Milano 1976.

Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 19 novembre 2011-22 gennaio 2012), a cura di D. Ferrari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

B. Pozzo, *The New Frontiers of Fashion Law*, MDPI, Basilea 2020.

Prevenzione e contrasto della violenza contro le donne tra diritto e cultura, a cura di V. Jacometti, Giapichelli, Torino 2023.

C. Ricci, «Spazio aperto? Perché no». *La prima mostra femminista della Biennale di Venezia*, in M. Secol, *FemminArte. Una qualità particolare del linguaggio della donna femminista nell'arte come nella vita. I mitici anni '70*, Fotolito, Varese 2023, pp. 102-107.

B. Russel, A. N. Whitehead, *Principia Mathematica*, Oxford University Press, Oxford 1973 (trad. it *I principi della matematica*, Longanesi, Milano, 1988).

M. Scotini, *L'opera di Mariuccia Secol*, in M. Secol, *FemminArte. Una qualità particolare del linguaggio della donna femminista nell'arte come nella vita. I mitici anni '70*, Fotolito, Varese 2023, pp. 114-117.

M. Secol, *FemminArte. Una qualità particolare del linguaggio della donna femminista nell'arte come nella vita. I mitici anni '70*, Fotolito, Varese 2023.

M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink, Roma 2013.

M. Seravalli, *La militanza come strumento di lettura dei rapporti tra le artiste e il femminismo degli anni Settanta*, in *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 59-65.

Silvia Cibaldi presenta "Ritratti di famiglia". *Grafica 1973/75*, pieghevole della mostra (Busto Arsizio, Libreria Rinascita, 15-28 marzo 1975), s.e., Busto Arsizio 1975.

M. Sironi, *Castelli di Giulietta e Romeo. Eine Architekturprojekt für Stimmen/ Castelli di Giulietta e Romeo. An architectural project for voices*, in «Daidalos Berlin Architectural Journal», 17, 15 settembre 1985, pp. 55-57.

E. Spagna Musso, *Lo Stato di cultura nella Costituzione italiana*, Morano, Napoli 1961 .

C. Stritoff, *Le inchieste fotografiche di Carla Cerati*, in «Figure», 4, 2019, pp. 91-98.

S. Taccone, *La cooperazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana*, Iod, Casalnuovo di Napoli 2020.

F. Ventrella, *Carla Lonzi e la disfatta della critica d'arte: registrazione, scrittura e risonanza*, in «Dossier. Studi Culturali», XII, 1, aprile 2015, pp. 83-100.

Volterra '73. *Culture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro, problemi del centro storico*, a cura di E. Crispolti, Centro Di, Firenze 1973.

G. Zapperi, *Il tempo del femminismo. Soggettività e storia in Carla Lonzi*, in «Dossier. Studi Culturali», anno XII, 1, aprile 2015, pp. 63-81.

G. Zapperi, «We Communicate only with Women»: *Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism*, in «Palinsesti», 2019, pp. 1-18.

Zehra Doğan. *Avremo anche giorni migliori. Opere dalle carceri turche*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 16 novembre 2019-1 marzo 2020) a cura di E. Stamboulis, Skira, Milano 2022.