

Narrazioni incrociate: fotografia e scrittura in Rivolta Femminile. Il caso de *La presenza dell'uomo nel femminismo* e gli scatti di Jacqueline Vodoz

ROBERTA MINNUCCI

Nel 1970 Rivolta Femminile esordisce con l'affissione del Manifesto per le strade di Roma e Milano, frutto di un lavoro intellettuale collettivo a firma di Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti¹. Nello stesso anno inizia l'attività del gruppo nell'ambito della pubblicazione con gli Scritti di Rivolta Femminile, prima casa editrice femminista italiana, che inaugura la propria attività con *Sputiamo su Hegel* di Carla Lonzi². Il rifiuto di un editore esterno, pur limitandone il raggio di azione, rappresentava una garanzia di autonomia, mentre la decisione di pubblicare soltanto testi delle appartenenti a Rivolta ne faceva un'espressione diretta del gruppo stesso, nonché canale privilegiato di comunicazione con l'esterno. Le stesse protagoniste ricorderanno gli esordi e chiariranno le ragioni di tale scelta alcuni anni dopo:

Abbiamo cominciato a pubblicare gli *Scritti di Rivolta Femminile* libretti verdi nel '70 con *Sputiamo su Hegel* [...], e nel '71 con *La donna clitoridea e la donna vaginale* [...] di Carla Lonzi, che era anche curatrice della collana. La Casa Editrice di Rivolta Femminile è sorta così, con due libretti che abbiamo distribuito a mano nei gruppi femministi e in qualche libreria, rara, che non li considerava a priori sottocultura. Subito ci siamo accorte che la nostra impresa era difficile, ma non impossibile e i vantaggi dell'autonomia insostituibili. Da un lato rifiutare l'avallo di un editore esprimeva simbolicamente, oltre che praticamente, il nostro distacco dalla cultura, e ci rendeva responsabili di noi stesse; dall'altro una serie di pubblicazioni in proprio ci salvaguardava dal rischio di smarrire il filo di un'identità nascente dal fraintendimento a cui l'agire delle donne è sempre andato soggetto

¹ La separazione da Elvira Banotti, che porterà avanti un gruppo parallelo di Rivolta Femminile caratterizzato dal maggior impegno politico e pubblico, avrà luogo in seguito alla pubblicazione del manifesto. Si veda a tal proposito Matter, 2025.

² Per una panoramica sull'editoria femminista si rimanda a Codognotto, Moccagatta, 1997.

(*L'almanacco. Luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del Movimento femminista italiano dal 1972, 1978*, p. 101).

Dal 1970 al 1978 vengono pubblicati dieci titoli all'interno della collana dei Libretti verdi, espressione diretta del pensiero del gruppo, a cui si affiancherà, dal 1980, la collana dei Prototipi, di più ampio spettro³. Agli Scritti di Rivolta Femminile è dato il compito di comunicare all'esterno le idee maturate all'interno del gruppo: la forma scritta assicura un'adesione precisa ai ragionamenti che si vogliono veicolare, senza fraintendimenti o manipolazioni. La casa editrice pubblica solo opere delle componenti di Rivolta Femminile e viene considerata da Carla Lonzi il fattore di differenziazione tra il proprio gruppo e quello di Elvira Banotti, che si presentava sotto lo stesso nome⁴. In quanto curatrice della collana, all'interno degli Scritti di Rivolta Femminile Lonzi rivestiva senza dubbio il ruolo di maggior rilievo dal punto di vista decisionale (Lonzi, 1977a, p. 109). Sebbene, intervistata da Michèle Causse, la stessa affermi di non aver mai rifiutato un testo presentato dalle compagne, rimane emblematico il caso di *Per una espressione nuova / Towards New Expression* di Suzanne Santoro, artista statunitense attiva a Roma ed esponente di Rivolta. Inizialmente pubblicato per gli Scritti di Rivolta Femminile nel 1974, il libro – un'indagine visiva della rimozione del sesso femminile nell'iconografia occidentale – fu fortemente criticato da Lonzi e successivamente ritirato dalla collana⁵.

L'impresa editoriale degli Scritti di Rivolta Femminile trovava ragione nell'importanza fondamentale che la scrittura rivestì all'interno del gruppo: strumento di analisi della condizione femminile, essa venne indagata

³ All'interno dei Libretti verdi verranno pubblicati: Lonzi, C. (1970); Rivolta Femminile (1971); Lonzi, C. (1971); Accardi (1972); Tarina (1973); Martinelli (1975); Chinese (1976); Chinese et al. (1977); Lonzi, M., Jaquinta, Lonzi, C. (1978); Lonzi, C. (1978). Nella collana de I Prototipi, inaugurata nel 1980, verranno inclusi: Lonzi, C. (1980); Lonzi, M. (1982); Lonzi, C. (1985); Lonzi, M., Jaquinta (1990); Lonzi, C. (1992); Lonzi, M. (1998). Per un approfondimento sulla casa editrice in rapporto a Carla Lonzi si rimanda a Subrizi, 2023 e Martini, 2014.

⁴ Carla Lonzi, venuta a sapere di una festa a Villa Pamphili organizzata da un collettivo che si presentava sotto il nome Rivolta Femminile, scrisse una dichiarazione affermando: «Per facilitare l'identificazione il gruppo R. F. – ogni volta che avrà occasione di comparire sulla stampa – cercherà di specificare trattarsi del gruppo collegato alla casa editrice. [...] Questo, ovviamente per evitare inutili sovrapposizioni di due gruppi che se anno [sic] uno stesso nome, anno [sic] però storia e fisionomia differenti.» Manoscritto di Carla Lonzi, s. d., Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

⁵ Per approfondimenti si rimanda a Alicata, 2024; Colantuono, 2022; Santoro, Ventrella e Zapperi, 2025, pp. 137-156; Zapperi, 2017, pp. 195-207.

in forma diaristica, dialogica e saggistica⁶. Nelle prime cinque uscite – *Sputiamo su Hegel* (1970), *Sessualità femminile e aborto* (1971), *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971), *Superiore e Inferiore* (1972), *Una ragazza timida* (1973) – la parola scritta è assoluta protagonista della pagina. Tale supremazia viene ribaltata nel sesto volume, *La strada più lunga* (1976) di Maria Grazia Chinese, un libro fotografico che l'autrice introduce con una breve riflessione, lasciando poi alle immagini da lei stessa scattate il ruolo di costruire una narrazione visiva del gruppo. Questa si snoda tra vari incontri in diverse città e interni domestici e viene scandita da momenti di riflessione e partecipazione colti da Chinese nella loro spontaneità e autenticità. La scelta del mezzo visivo, dichiara l'autrice-fotografa, è dovuta a una personale predilezione per l'immediatezza e l'adesione diretta al momento che la macchina fotografica permetteva rispetto alla parola scritta, la cui elaborazione richiedeva invece tempo, introspezione e capacità di tradurre in forma altrà i propri pensieri (Chinese, 1976, pp. 9-19). *La strada più lunga* è espressione della stretta connessione tra fotografia e pratica femminista del decennio, ma si distanzia, per la prospettiva intima e interna sul soggetto fotografato, da esperimenti coevi di fotolibri femministi legati a istanze di denuncia e documentazione⁷.

Se nel settimo volume *È già politica* (1977) la parola scritta ritorna ad avere un primato assoluto, nel successivo *La presenza dell'uomo nel femminismo* (1978) il testo intreccia un complesso e inedito dialogo con le fotografie che lo accompagnano. È proprio quest'ultima inesplorata relazione tra parola e immagine che il presente contributo intende indagare, facendo luce sull'interazione tra due linguaggi che un'analisi approfondita rivela strettamente interconnessi, pur in mancanza di una relazione a prima vista afferrabile. Comunicazione scritta e visiva costituiscono infatti due codici linguistici di cui il volume in esame si serve – tra parallelismi, conferme iconiche e diramazioni – per ampliare il proprio universo semantico. In tal senso, *La presenza dell'uomo nel femminismo* rientra all'interno della categoria dei fototesti in quanto «forma specifica di iconotestualità che prevede la combinazione di testo e fotografia» (Cometa e Coglitore, 2016, p. 7). Caratterizzati dalla prevalenza del medium verbale su quello visuale, i fototesti richiedono un'analisi che, oltre

⁶ Per l'importanza della scrittura in Rivolta Femminile, si rimanda a Zapperi, 2017, pp. 40-41 e Seravalli, 2013, pp. 19-20.

⁷ Si veda ad esempio Agosti et al., 1976, e *Donnità: cronache del movimento femminista romano*, 1976.

all'interazione tra parola e immagine, prenda in considerazione scelte editoriali nell'impaginazione (*layout*) ed elementi accessori paratestuali (*parerga*) che contribuiscono alla creazione di senso (Cometa, 2016, pp. 69-92). *La presenza dell'uomo nel femminismo* comprende contributi testuali eterogenei accompagnati da ventitré immagini fotografiche che ritraggono il gruppo di Rivolta Femminile in diversi momenti, da quelli più impegnati di discussione e lavoro intellettuale nell'ambito della causa femminista a quelli più spensierati di condivisione sociale. Le foto sono attribuite a Jacqueline Vodoz (1921-2005), componente del gruppo e fotografa professionista, e ricalcano nell'impaginazione quella utilizzata quasi un decennio prima in *Autoritratto* (Lonzi, 1969), dove fotografie in bianco e nero di piccolo formato si inserivano all'interno della pagina scritta, posizionate ai margini superiori o inferiori. Un'altra analogia che accomuna i due volumi riguarda le didascalie, che vengono riportate in fondo come "elenco delle illustrazioni" in ordine numerico progressivo. È probabile che Lonzi, in quanto coordinatrice della collana, abbia avuto un ruolo decisionale di particolare rilievo rispetto a tali scelte editoriali e sia stato proprio *Autoritratto* a fornire un valido esempio per una narrazione a doppio binario tra parola e immagine che non era stata fino ad allora sondata all'interno dei volumi pubblicati da Rivolta Femminile.⁸ A questo riguardo appare particolarmente significativa la cronologia di pubblicazione dei Libretti verdi, che porterebbe a considerare *La presenza dell'uomo nel femminismo* come un tentativo di conciliare e mediare i due volumi che immediatamente lo precedono, facendo dialogare l'espressione verbale teorica di *È già politica* (1977) con quella visuale del precedente libro fotografico *La strada più lunga* (1976) di Chinese. A differenza di quest'ultima, che si muoveva nell'ambito della fotografia amatoriale di sfera privata, Vodoz vantava una formazione specifica su questo mezzo espressivo e aveva consolidato fin dagli esordi la sua reputazione come professionista del settore. Nata a Milano nel 1921 da genitori svizzeri, dopo aver studiato in diversi paesi in Europa si era infatti iscritta a una scuola di fotografia a Vevey, acquisendo una conoscenza tecnica del mezzo fotografico che le permise negli anni di gestire autonomamente le fasi di sviluppo e stampa. Tornata a Milano, iniziò a frequentare il gruppo di fotografi del Bar Jamaica, in particolare Ugo Mulas e Mario Dondero. Tra il 1953 e il 1958 lavorò come fotoreporter per importanti riviste del periodo quali *Le Ore*, *Settimo Giorno*, *Oggi*, *Epoca*, im-

⁸ Per il ruolo della fotografia in *Autoritratto* si veda Kittler, 2020.

mortalando la variegata realtà degli anni del veloce cambiamento del dopoguerra: comizi politici, palestre di quartiere, ciclisti, artisti, celebrità, periferie urbane⁹. Celebre è il servizio di Vodoz sulle mondine, indice di un precoce interesse per il mondo femminile osservato da una prospettiva interna, la stessa con cui la fotografa guarderà alle compagne di Rivolta (Boyer-Rossi, 2024, p. 160)¹⁰. Come emerge già dagli scatti degli anni Cinquanta, il suo sguardo non è filtrato dall'artificiosità di una visione formale ed estetica del soggetto, ma preferisce scandagliare gli angoli di una realtà più autentica e sincera, che si illumina nell'estemporaneità del momento, rivelando l'essenza della natura umana e dei luoghi¹¹. A partire dal 1957, anno in cui Vodoz fonda con Bruno Danese, a cui si legherà sia sentimentalmente che professionalmente, l'azienda di design Danese, il suo obiettivo fotografico abbandona gradualmente il mondo esterno per concentrarsi su quello, inanimato, degli oggetti nati dalla sperimentazione nell'ambito del design e del complemento d'arredo¹².

In seguito alla sua adesione a Rivolta Femminile nel 1970, è all'interno del gruppo che Vodoz torna a impugnare la macchina fotografica per fissare i volti delle sue amiche e compagne. In *La presenza dell'uomo nel femminismo* le sue foto imbastiscono una trama visiva che si intreccia alla parola scritta su diversi livelli. Il libro vede la luce sul finire degli anni Settanta, in un contesto storico molto mutato rispetto all'inizio del decennio e caratterizzato da un ritirarsi del femminismo nella sfera privata dopo la forte presenza pubblica, in chiave politica e sociale, dei primi anni di attivismo (Boccia, 1990, p. 98). Il gruppo guidato da Lonzi, che non aveva mai aspirato a un'apertura all'esterno, restrinse ulteriormente il proprio campo d'azione, cristallizzandosi in una composizione fissa di cui l'obiettivo di Vodoz offre una documentazione visiva nelle presenze di Carla Lonzi, Marta Lonzi, Anna Jacquinta, Renata Gessner, Maria Grazia Chinese, Alice Martinelli, Anna Piva, Maria Veglia, Angela De Carlo, Adria-

⁹ Per una ricostruzione dell'attività professionale di Vodoz di questi anni, si veda Cirino, 1999 (in particolare la conversazione tra Cirino e Vodoz, pp. 73-80) e Boyer, Rossi, 2024.

¹⁰ Per comprendere a pieno la loro quotidianità, Vodoz andò a vivere insieme alle mondine per alcuni giorni. Cirino, 1999, p. 80 e Boyer, Rossi, 2024, pp. 148-157.

¹¹ Tale approccio trova una precisa corrispondenza a livello tecnico. A tal proposito Vodoz dichiarerà: «[...] non mi hanno mai interessato le fotografie estetiche, tipo quadro. La maggior parte delle fotografie le ho fatte senza esposimetro.» Cirino, 1999, p. 78.

¹² Vodoz aveva già prodotto la documentazione fotografica dei prodotti dell'atelier di ceramiche DeM creato da Bruno Danese con l'artista Marco Meneguzzo nel 1955, e proprio in occasione di un suo servizio fotografico sui prodotti del laboratorio aveva conosciuto Danese. Proverbio, 2011, p. 133.

na Bottini. Le fotografie in *La presenza dell'uomo nel femminismo*, oltre a interagire con il testo, danno vita a un diario di immagini volto a veicolare un'autorappresentazione di Rivolta Femminile aderente a un preciso programma iconografico che esalta la coesione e l'intesa del gruppo, dandone una visione idealizzata. Come è stato sottolineato al riguardo, oltre a nascondere la conflittualità che caratterizzava le relazioni e i testi delle donne di Rivolta, questa raffigurazione del gruppo evidenziava la natura irrisolta della «tensione tra l'affermazione di una posizione separatista e il desiderio di lasciare tracce tangibili» (Zapperi, 2017, p. 142).

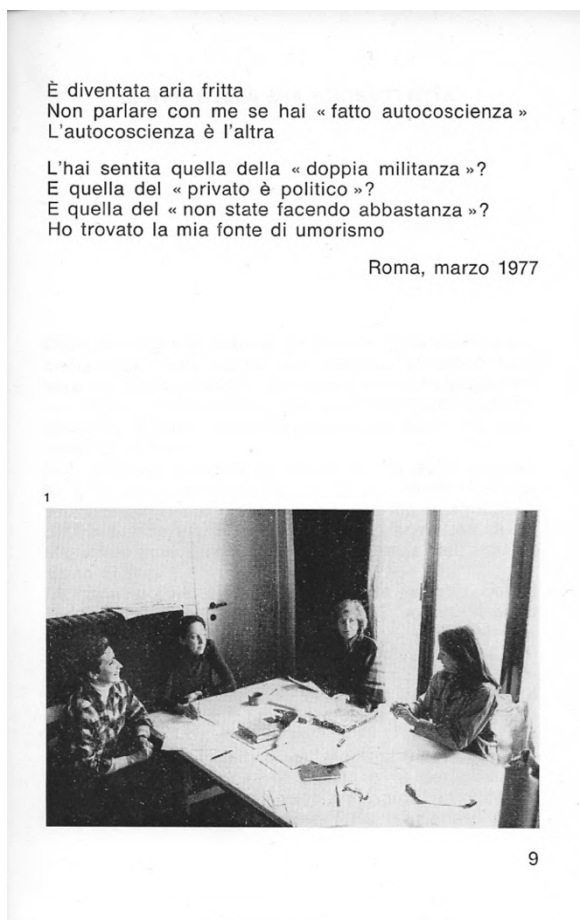


Fig. 1 – Anna Jaquinta, Carla Lonzi, Maria Grazia Chinese, Marta Lonzi. Casa di Marta Lonzi, Roma, marzo 1977. Foto di Jacqueline Vodoz. Da: Lonzi, M., Jaquinta, A., Lonzi, C. (1978), *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, n. 9, Milano.

Il libro si apre con il secondo manifesto di Rivolta Femminile, "io dico io", scritto nel marzo 1977, un'invettiva contro quel femminismo di facciata connivente con la cultura – considerata da Lonzi prodotto storico del patriarcato – nonché intriso di mediocrità e arroganza intellettuale. In calce al manifesto compare una foto (fig. 1) che ritrae Anna Jaquinta, Carla Lonzi, Maria Grazia Chinese e Marta Lonzi nella casa di quest'ultima a Roma, nello stesso mese e anno in cui il testo è stato scritto (Rivolta Femminile, 1978a, p. 9)¹³.

Sedute intorno a una grande scrivania occupata da libri e appunti, sono colte nel corso di un'impegnata conversazione. L'immagine riconduce chi legge al momento della creazione collettiva del manifesto, restituendo la dimensione del confronto intellettuale che lo ha generato. La foto svela il suo carattere metalinguistico mostrando visivamente il processo che ha portato alla realizzazione del testo che la contiene. La traccia iconografica del momento di gestazione del testo scritto è anche rappresentazione di una nuova fase di Rivolta, che verso la fine degli anni Settanta si riunisce in nome di un «ritrovato affiatamento» (*L'almanacco*, 1978, p. 7)¹⁴. Vodoz, la cui presenza come quinta componente chiuderebbe il semicerchio intorno al tavolo, ha momentaneamente lasciato la propria postazione per scattare la fotografia, lasciando visibili i fogli e la penna che stava utilizzando. L'immagine delinea una precisa iconografia dell'elaborazione del pensiero femminista in Rivolta Femminile. Apparentemente ignare dell'obiettivo fotografico, le sue componenti trasformano l'ambito domestico nel luogo del ragionamento critico. Da questo punto di vista, l'autorappresentazione della casa editrice interna al gruppo, che coincide col gruppo stesso, si discosta in maniera significativa da quella delle redazioni di periodici femministi come *Effe* o *Sottosopra*, che, anche in ragione della più larga tiratura e della diversa struttura, si presentano

¹³ La stessa foto era stata pubblicata nell'ottavo volume *È già politica*, sull'aletta anteriore della sovracopertina. Chinese, Lonzi, C., Lonzi, M., Jaquinta (1977).

¹⁴ Il testo di Rivolta nella sezione *Pratica e esperienze* dell'*Almanacco* fa riferimento a un periodo di distacco e crisi interna del gruppo, iniziata alla fine del 1972, seguita da una nuova fase di rinascita: «Al termine di questa fase ci attendeva la riscoperta imprevista di una dimensione collettiva col suo carico di potenzialità inesprese. Una prova di questo ritrovato affiatamento è il nostro secondo manifesto "io dico io" del marzo '77.» *L'almanacco*, 1978, p. 7. Il testo viene illustrato con due fotografie scattate da Vodoz, descritte come «due momenti del gruppo», che compaiono anche all'interno de *La presenza dell'uomo nel femminismo* in Lonzi M., Jacquinta e Lonzi C., 1978, pp. 17, 25.

in una cornice esterna e più neutra, quella dell'ufficio, e in un contesto più professionalizzante¹⁵.

Oltre a mostrare il gruppo nella sua collettività, le foto di Vodoz puntano l'attenzione sulle individualità delle esponenti di Rivolta, catturandole al lavoro e in conversazione con altre compagne, sottolineando in tal modo sia l'importanza del pensiero solitario che dell'impianto dialogico per l'elaborazione scritta. In *La presenza dell'uomo nel femminismo*, nel contributo intitolato *Diritti della mia soggettività*, Marta Lonzi si scaglia contro la cultura in quanto sovrastruttura usata dall'uomo per imporre verità universali e al tempo stesso aspirazione di quelle donne che non hanno trovato altri modelli da seguire (Lonzi M., 1978, pp. 11-42). La propria soggettività e individualità viene fortemente difesa: «Il mio modo di pensare equivale a quello espresso da un'altra entità pensante, io esprimo il mio punto di vista che ha lo stesso diritto a esistere del suo contrario: esso nasce dalla mia storia, dal mio passato quale si è strutturato via via nella difficile crescita della vita interiore [...]» (Lonzi M., 1978, p. 12). La foto pubblicata nel testo mostra l'autrice seduta al tavolo di lavoro, con lo sguardo rivolto a un volume aperto tra le mani, accanto a Renata Gessner, alla sua destra, che si predispone all'ascolto (Lonzi M., 1978, p. 17)¹⁶. Lo scatto originale (fig. 2), mostra l'intera scena rivelando la presenza di altre interlocutrici intorno al tavolo, ma verrà tagliata in fase di pubblicazione isolando le due presenze frontali, mettendo così a fuoco lo scambio e il confronto intellettuale dall'impianto dialogico su cui si fonda l'impresa editoriale di Rivolta. In questo contesto la fotografia assume anche una funzione iconica, dando all'autrice Marta Lonzi una presenza concreta. Si tratta di quella presenza tautologica – nel senso teorizzato da Roland Barthes (2003, p. 7) – che è propria del medium fotografico, in cui l'immagine afferma l'esistenza di ciò che ritrae.

All'interno dello stesso testo, *Diritti della mia soggettività*, una seconda foto ritrae le compagne in momento più conviviale, alla fine di un pasto nella casa milanese di Vodoz e Danese (Lonzi M., 1978, p. 25). In contrapposizione alle femministe che dialogano con la cultura e, di conseguenza per l'autrice, con il mondo maschile, Marta Lonzi dichiara che all'interno di Rivolta Femminile la cultura si fa in maniera diversa, vivendo secondo «valori propri» che non sono imposti esternamente, ma scaturiscono dal mondo interiore di ognuna. L'inserimento della foto raffor-

¹⁵ Si vedano ad esempio le foto della redazione di *Effe*, disponibili da: <https://efferivistafemminista.it/foto/>, ultima consultazione 12 settembre 2025. ¹⁶ La stessa foto verrà pubblicata in *I collettivi si raccontano*, 1979, p. 13.

za ulteriormente questa presa di distanza sottolineando il valore dell'individualità nella collettività all'interno del gruppo, e di un nuovo modo di fare cultura che parte dal personale, e dalla condivisione di momenti quotidiani, in nome dell'autenticità.



Fig. 2 – Renata Gessner e Marta Lonzi. Casa di Carla Lonzi a Turicchi, agosto 1977. Foto di Jacqueline Vodoz. © Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

Lo scatto originale di Vodoz (fig. 3) mostra come la foto pubblicata in *La presenza dell'uomo nel femminismo* venne tagliata da entrambi i lati, escludendo così Carla Lonzi e Maria Veglia a sinistra, e Renata Gessner a destra, al fine di isolare le quattro presenze centrali, ritratte in atteggiamento

mento rilassato e sorridente. Tale modifica omette il punto di convergenza verso cui le presenze femminili sedute a tavola si rivolgono, rappresentato da Carla Lonzi, e può essere verosimilmente attribuita all'ambivalente posizione di quest'ultima nei confronti della propria posizione nel gruppo.



Fig. 3 – Carla Lonzi, Maria Veglia, Angela De Carlo, Adriana Bottini, Alice Martinelli, Anna Jaquinta, Renata Gessner. Casa Vodoz-Danese, Milano, gennaio 1978. Foto di Jacqueline Vodoz. © Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

Nel diario *Taci, anzi parla*, pubblicato nel 1978 per gli Scritti di Rivolta Femminile, Lonzi si lamenta in diverse occasioni di essere considerata la guida del gruppo – paragonata a volte a un giardiniere che si prende cura delle proprie rose, altre a una sorta di sorella maggiore, altre ancora a una vera e propria leader – dichiarando di guardare al proprio ruolo piuttosto come quello di un profeta, che opera necessariamente al vertice (Lonzi 2010 [1978], pp. 177, 180, 223, 303). Che di fatto avesse un'autorità superiore a quella delle altre, anche dal punto di vista decisionale, si evince dal suo ruolo direzionale all'interno della casa editrice

di Rivolta, in quanto curatrice della collana Libretti verdi¹⁷. La rimozione della sua presenza modifica la lettura della foto, ne elimina il contenuto conflittuale in relazione alle dinamiche del gruppo, isolando dei volti sereni che darebbero invece prova della coesione di Rivolta.

La presenza dell'uomo nel femminismo presenta un'ampia varietà di tipologie testuali, dalla forma saggistica a quella epistolare, fino alla riproposizione di testi storici. All'interno del volume viene anche ripubblicato *Il merito delle donne*, opera della scrittrice veneziana Moderata Fonte (1555-1592) data alle stampe per la prima volta nel 1600. L'idea di ripresentare opere di scrittrici a lungo ignorate, che avevano affrontato la condizione femminile con secoli di anticipo sul femminismo, era stata delineata da Rivolta in *È già politica* e si era concretizzata nel progetto de La Casa Editrice Fantasma (Lonzi C., Lonzi M., Jaquinta, 1977, pp. 95-99). La ricerca delle origini di un pensiero femminile guarda alla letteratura del passato, a poetesse e scrittrici vissute secoli prima come Moderata Fonte, Atalanta Donati o Arcangela Tarabotti¹⁸. Un contributo fondamentale a questo recupero venne da Anna Jaquinta, che vi applicò la sua competenza letteraria e il suo impegno di ricerca. È interessante notare come, nonostante la stessa Jaquinta riconosca la letteratura come «un settore particolare di codificata creatività maschile» (1978, p. 49), Rivolta sia pronta ad accogliere sperimentazioni in questo campo. Se per Lonzi la creatività artistica, considerata terreno di colonizzazione del patriarcato, è inconciliabile con la coscienza femminista, la scrittura, sebbene essa stessa cultura, non sembra intaccata da tale incompatibilità. Lonzi stessa aveva utilizzato la parola come critica d'arte prima e come teorica del femminismo poi, ma anche nella forma del diario e in funzione creativa con le sue poesie¹⁹.

Il merito delle donne è un'opera che ruota attorno a un dialogo tra sette amiche. Le donne si ritrovano per due giornate nel giardino della casa veneziana di una di loro, dove discutono della propria condizione e del rapporto con l'uomo, denunciandone l'incontrastato potere sia in ambito sociale che relazionale. Molte sono le analogie che collegano la narrazio-

¹⁷ I primi sette volumi pubblicati per gli Scritti di Rivolta Femminile (da *Sputiamo su Hegel* fino a *La strada più lunga*) riportano la dicitura "a cura di Carla Lonzi". Nel diario Lonzi (2010 [1978], p. 325) ricorda che le era stato fatto notare come ciò potesse apparire un «avallo dall'alto».

¹⁸ Tale progetto continuerà con la ricerca sul movimento letterario e culturale delle Preziose nella Francia del XVII secolo, nel volume pubblicato postumo Lonzi C., 1992.

¹⁹ Per l'attività di Lonzi nella scena artistica prima del femminismo si veda Iamurri, 2016.

ne di Moderata Fonte a Rivolta Femminile, la più evidente delle quali è rappresentata dall'impianto dialogico del testo, struttura utilizzata da Lonzi per la prima volta come montaggio in *Autoritratto* (Lonzi, 1968), e continuata in Rivolta fino a *Vai pure* (Lonzi, 1980). Ulteriori corrispondenze, sebbene in parte dettate dal contesto storico del tempo, riguardano la messa in pratica del separatismo e l'ambientazione del dialogo in un luogo privato e domestico che corrisponde all'abitazione di una componente del gruppo. Altre simmetrie emergono in episodi isolati, come quando Cornelia recita alle compagne le poesie che aveva sempre tenuto nascoste, involontario parallelo con quelle scritte da Carla Lonzi, che verranno pubblicate postume (Lonzi, 1985). La ripubblicazione de *Il merito delle donne* in *La presenza dell'uomo nel femminismo* è accompagnato da un ritratto a stampa di Moderata Fonte, e introdotto da un testo di Jaquinta in cui le fotografie di Vodoz suggeriscono ulteriori narrazioni incrociate e parallelismi tra parola e immagine. Nel suo contributo *Tentativi di autocoscienza in un gruppo del '500*, Jaquinta ripercorre le vicende che hanno portato alla scoperta e all'approfondimento del testo di Moderata Fonte, e al vivace dibattito seguito all'interno del gruppo di Rivolta. L'autrice ricorda un episodio in particolare: durante la lavorazione di *È già politica*, dei momenti di forte tensione nel gruppo si risolsero improvvisamente e naturalmente in un'atmosfera giocosa. Jaquinta e Carla Lonzi si scambiarono uno sguardo d'intesa che confermava una strettissima analogia tra la situazione appena vissuta e una delle scene descritte da Moderata Fonte. Jaquinta scrive: «era la chiave, la verità tanto semplice da essere invisibile: la comprensione di Moderata andava di pari passo con la comprensione di me e delle altre» (1978, p. 56). Il racconto di questa scena è accompagnato da una fotografia (fig. 4) che ritrae le donne di Rivolta Femminile sedute intorno al perimetro di una grande stanza nella casa veneziana di Vodoz. La narrazione incrociata tra testo e immagine crea così un cortocircuito temporale e spaziale tra il gruppo di donne che conversano con Moderata Fonte e quello di Rivolta Femminile, come se nello stesso luogo - Venezia - centinaia di anni dopo, questo dialogo sulla condizione femminile fosse ancora vivo e prendesse vita in questi volti contemporanei.

Nella complessa interazione tra scrittura e immagine, alcune fotografie in *La presenza dell'uomo nel femminismo* potenziano a livello visivo la carica semantica del testo. Un esempio di questo procedimento è la foto, scattata a Turicchi, nel podere di Carla Lonzi e Pietro Consagra nella campagna toscana, che ritrae le appartenenti a Rivolta Femminile in un

momento all'aperto, in uno scatto spontaneo e divertito (Rivolta Femminile, 1978b, p. 158).



Fig. 4 – Angela De Carlo, Carla Lonzi, Renata Gessner, Franca Capalbi, Anna Piva, Adriana Bottini, Marta Lonzi, Maria Grazia Chinese, Anna Jaquinta, Maria Veglia. Casa di Jacqueline Vodoz a Venezia, ottobre 1976. Foto di Jacqueline Vodoz. © Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

L'immagine è posta in chiusura del testo *Continuità di rettifiche* in cui Rivolta ribadisce l'esclusione di Carla Accardi ed Elvira Banotti, dando prova iconica e concreta dell'attuale formazione del gruppo, nonché della sua coesione. Le fotografie scattate a Turicchi incluse nel volume alternano scatti ambientati negli interni domestici, dove le donne di Rivolta sono ritratte per lo più al lavoro sulle edizioni della casa editrice, ad altri all'aperto, dove la campagna e la natura diventano il luogo dell'evasione. In quest'ultimo caso, le immagini fanno emergere una dimensione collettiva di partecipazione che, accanto ai momenti di riflessione intellettuale e di convivialità, affianca quelli del riposo, come nello scatto che ritrae Renata Gessner distesa su un prato ad occhi chiusi (Rivolta Femminile, 1978c, p. 169), in linea con l'importanza sostenuta dal gruppo dei momenti non produttivi. Anche al lavoro materiale viene riconosciuto un valore centrale, come si evince da uno scatto (fig. 5) in cui Carla Lonzi

regge una carriola colma di rovi, mentre Renata Gessner e Adriana Bottini sono impegnate a lavorare la terra. Questa immagine non intrattiene nessun rapporto diretto con il testo con cui condivide la pagina, che riporta una lettera a Jacqueline Vodoz in cui si discute di un volume sul femminismo italiano uscito in Germania. È nella pagina accanto che si menziona Turicchi, in una lettera firmata da tre componenti di Rivolta Femminile, inclusa Vodoz (Rivolta Femminile, 1978c, pp. 174-175). Se da un lato la fotografia agirebbe in questo caso, come già analizzato, da verifica visiva del riferimento testuale, l'interazione tra parola e immagine, dall'altro, crea una dissonanza nell'accostamento di lavoro manuale e attività teorica. In aggiunta, la figura di Vodoz, che appare come una delle firmatarie della lettera nella pagina accanto, emerge in queste pagine nella doppia veste di teorica del gruppo e fotografa.



Fig. 5 – Renata Gessner, Carla Lonzi, Adriana Bottini. Turicchi, maggio 1975. Foto di Jacqueline Vodoz. © Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

Rispetto agli esempi precedentemente considerati in cui la fotografia si faceva portatrice di una narrazione che amplificava l'universo semantico del testo, nell'esempio qui analizzato l'apparato iconografico diverge dallo scritto e non sembra intrattenere nessun rapporto diretto con esso, dando vita a un effetto di straniamento. Tale contrasto crea uno scolla-

mento tra testo e immagine, una dissociazione tra due linguaggi che viaggiano in parallelo (Zapperi 2017, p. 138). All'interno de *La presenza dell'uomo nel femminismo* emerge una narrazione incrociata tra linguaggio visivo e verbale, una narrazione che si sviluppa sia in maniera convergente che divergente. Nel primo caso le immagini rafforzano la carica semantica del testo, mentre nel secondo la fotografia si distacca dalla parola per aprire percorsi interpretativi nuovi e autonomi, arricchendo il significato complessivo in direzioni inattese.

Un altro esempio di divergenza tra testo e immagine nel libro è rappresentato dalle fotografie di interni domestici non più animati da conversazioni e gesti, ma cristallizzati nel loro silenzio, dove le parole pronunciate sembrano ancora riecheggiare. Sono i luoghi di ritrovo del gruppo a Milano, le case delle donne appartenenti a Rivolta, come il soggiorno della casa di Carla Lonzi a Milano (fig. 6) e la cucina dell'abitazione di Angela de Carlo (Lonzi, C. 1978a, p. 138; Rivolta Femminile, 1978c, p. 168).



Fig. 6 – Casa di Carla Lonzi, Milano. Foto di Jacqueline Vodoz. © Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

Anche in questo caso, non appare evidente un rapporto diretto tra testo e immagine. Tuttavia, la rappresentazione dei luoghi dove il pensiero critico riportato sulla pagina si è formato e sviluppato rende chi legge partecipe del *modus operandi* di Rivolta, che si riuniva appunto nelle case delle donne che vi facevano parte. Se, come la teorizzazione femminista insegna, «il personale è politico», anche i luoghi lo sono²⁰. Nelle foto di Vodoz lo spazio domestico è sottoposto a un processo di risignificazione: non più perimetro di confinamento e restrizione per la donna, viene reclamato e vissuto come luogo di aggregazione dove, attraverso il dialogo collettivo, emerge la presa di coscienza femminile. Durante gli anni Settanta, tale cambio di prospettiva era stato indagato da diverse artiste e femministe italiane che, dopo un rifiuto della casa, se ne erano riappropriate dando vita a una riconfigurazione degli spazi domestici attraverso la pratica artistica (Bottinelli, 2024). Seppur nella divergenza col testo, la foto in esame e le altre scene di interni nel volume rappresentano una sorta di manifesto visivo di Rivolta Femminile che dà evidenza concreta delle modalità operative del gruppo. Come evidenzia Zapperi (2017, p. 138), Rivolta prende le distanze dall'impegno politico di piazza e sociale riunendosi in luoghi privati in cui l'ambiente domestico fa da cornice a lunghe sessioni di autocoscienza. Carla Lonzi delinea esattamente questo contesto quando afferma, nelle pagine che seguono l'immagine del suo soggiorno:

Se c'è un ambito dove la vita somiglia di più a me stessa, mi è più congeniale, risponde di più a quello per cui sono e mi sento idonea questo è il gruppo. E mi sento idonea non perché è un angolo protetto e selezionato di incontri, ma al contrario perché posso dare agli incontri tutta l'ampiezza, l'avventuroso e l'evoluzione che né la vita privata né quella pubblica, entrambe strutturate e rese previste dai ruoli, mi hanno permesso di sperimentare col mio apporto. La coscienza di me come soggetto politico nasce dal gruppo [...] (Lonzi, C., 1978a, pp. 150-151).

Tutte le fotografie in *La presenza dell'uomo nel femminismo* si concentrano sull'intimità, l'intesa e la coesione del gruppo, che è il vero protagonista tanto nei ritratti individuali e collettivi, quanto nelle immagini di interni vuoti che ne evocano la presenza.

Vodoz si affaccia al soggetto fotografato da una prospettiva interna: partecipa attivamente alle attività di Rivolta, inclusa quella editoriale che

²⁰ Slogan del femminismo di seconda ondata teorizzato in Hanisch, 1970.

produrrà *La presenza dell'uomo nel femminismo* per cui realizza anche le fotografie. Tale punto di posizionamento interno – in quanto fotografa in una comunità interamente al femminile – era stato adottato anche da Céline Martin per fotografare le suore di clausura del convento del Carmelo di Lisieux in Normandia, inclusa sua sorella Teresa Martin, nota anche come Thérèse de Lisieux²¹. La fotografia che ritrae la santa nella posa di Giovanna D'Arco aveva un'importanza tale per Lonzi da spingerla a volerla inizialmente come copertina di *Autoritratto*, e da inserirla successivamente in apertura al volume *È già politica* (Chinese et al., 1977, p. 2)²². Qui Lonzi si sofferma anche a riflettere sulla fotografia di Teresa, dichiarando come l'interesse per le figure religiose femminili fosse condiviso nel gruppo di Rivolta (Lonzi C., 1977b, p. 17)²³. La fotografia e la letteratura, pur rientrando nella sfera della creatività, ambito che Rivolta considerava di matrice maschile, non furono bandite dal gruppo, che anzi le adottò per i propri fini. Nel diario Lonzi appoggia l'interesse fotografico di Chinese, pur risentendosi per la sua collaborazione con Carla Accardi (Lonzi, C., 2010 [1978], pp. 412, 505-506, 774). Tuttavia, come si è visto, la sua condanna è assoluta verso la traduzione fotografica del sesso femminile proposta da Suzanne Santoro nel suo libro d'artista.

Questa stessa ambivalenza si incarnava in Carla Lonzi: pur condannando la creatività artistica di tradizione maschile, essa stessa sperimentava, oltre alla poesia, con fotografie e filmini, e progettava una mostra in cui avrebbe ricoperto simultaneamente il triplice ruolo di artista, critica e curatrice (Zapperi, 2017, pp. 220-224; Cardone, 2014; Bertelli, 2023). La controversa posizione nei confronti del medium fotografico sembrerebbe derivare dalla distinzione tra un uso della fotografia come puro dispositivo di documentazione e un suo utilizzo in quanto espressione di creatività artistica. L'attività fotografica di Vodoz – come quella di Chinese – è accettata da Lonzi per la sua aderenza alla realtà, in quanto registrazione meccanica dell'immagine. Come il magnetofono, la macchina fotografica viene considerata un dispositivo di registrazione in linea con il

²¹ Le foto sono riportate in De Sainte-Marie, 1962 [1961].

²² Come analizzato in dettaglio da Iamurri (2018), questa fotografia riveste un ruolo chiave all'interno della riflessione teorica di Carla Lonzi e compare anche all'interno della produzione artistica di Giulio Paolini. Il primo piano della monaca carmelitana, utilizzato nell'opera di Paolini *Teresa nella parte di Giovanna d'Arco in prigione (tavola ottica)* del 1969, opera che Lonzi teneva appesa nella propria camera da letto, appare anche in *Autoritratto* (Lonzi, 1969, p. 43).

²³ Come sottolinea Lonzi, una citazione da Teresa Martin appare anche in apertura al volume *Autocoscienza* (Martinelli, 1975) pubblicato da Rivolta Femminile.

concetto di autenticità, centrale in Rivolta (Zapperi, 2017, p. 137). «La foto è un modo di conoscere la propria immagine e di dare riscontro agli altri sulla loro», afferma Lonzi (2010 [1978], p. 412), considerando quindi l'immagine fotografica un mezzo di comprensione personale e reciproca. Per Vodoz, come per Chinese, la fotografia diventa una possibilità di contribuire al gruppo senza dover necessariamente ricorrere alla parola scritta, servendosi del suo strumento d'elezione, l'immagine. In *La presenza dell'uomo nel femminismo* i suoi scatti si relazionano in maniera ambivalente al testo di cui a volte amplificano il significato, mentre in altre agiscono come elementi di rottura, seguendo direzioni convergenti e divergenti. L'utilizzo della fotografia nel volume si distanzia sia dal libro di Chinese che da quello di Santoro. Il primo si inserisce nell'ambito del libro fotografico di matrice femminista ma, come Vodoz, adotta una prospettiva interna al gruppo di Rivolta, escludendo il mondo esteriore. Santoro si serve invece della fotografia come mezzo di riproduzione di immagini già date, prelevate dal mondo naturale e dalla tradizione artistica. Il suo è un esperimento visivo che rientra nell'ambito del libro d'artista e che si pone in dialogo con l'utilizzo del mezzo fotografico nell'arte femminista dello stesso decennio²⁴. In tale contesto, *La presenza dell'uomo nel femminismo* costituisce un unicum all'interno degli Scritti di Rivolta Femminile, distinguendosi per una complessa trama testuale e visiva in cui l'interazione tra parola e immagine apre a una costellazione di narrazioni inedite.

²⁴ Per una panoramica sulla relazione tra arte e femminismo in Italia con particolare riferimento alla fotografia, si rimanda a Perna, 2013; Casero, 2020; Casero, 2021. Per il rapporto specifico tra fotolibri e femminismo nel contesto italiano degli anni Settanta, si vedano Chiocchetti, 2015; Perna, 2024.

Bibliografia

Accardi, C. (1972), *Superiore e Inferiore. Conversazioni fra le ragazzine delle Scuole Medie*, Scritti di Rivolta femminile, n. 4, Milano.

Agosti, P., Bordini, S., Spagnoletti, R. e Usai, A. (1976), *Riprendiamoci la vita: immagini del movimento delle donne*, Savelli, Roma.

Alicata, M. (2024), *And what sort of "obscenity" is the Arts Council prepared to defend? Suzanne Santoro e la censura di 'Per una nuova espressione'*, "Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture", n. 8, pp. 1–11, disponibile da:

https://rosa.uniroma1.it/rosa03/novecento_transnazionale/article/view/18710, ultima consultazione 12 settembre 2025.

Barthes, R. (2003 [1980]), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Bertelli, L. (2023), «Ogni riproduzione che si rispetti ha un suo segreto...». *Progetti filmici e uso delle fotografie in 'Taci, anzi parla. Diario di una femminista' di Carla Lonzi*, "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", disponibile da: <http://www.arabeschi.it/ogni-riproduzione-che-si-rispetti-ha-un-suo-segreto-progetti-filmici-e-uso-delle-fotografie-in-taci-anzi-parla-diario-di-una-femminista-carla-lonzi/>, ultima consultazione 12 settembre 2025.

Boccia, M. L. (1990), *L'io in rivolta: vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano.

Bottinelli, S. (2024), *The Home in Feminist Art and Visual Culture in 1970s Italy: Refusal and Reappropriation*, in Gastaldon, G. (a cura di), *Now We Have Seen. Women and Art in 1970s Italy*, Silvana, Cinisello Balsamo, pp. 35-55.

Boyer, I., Rossi, V. (2024), *The Mondine and Other Photographic Projects: The Portrayal of Women and Female Labor in Jacqueline Vodoz's Photographs from the 1950s to the 1970s*, "Journal of Asia-Pacific Pop Culture", vol. 9, n. 2, pp. 139-165.

Cardone, L. (2014), *Through the screen: Carla Lonzi and cinema*, "European Journal of Women's Studies", vol. 21, n. 3, pp. 287-292.

Casero, C. (2020), *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*, Società per l'Enciclopedia delle Donne, Milano.

Casero, C. (2021, a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni 70: indagine critica e testimonianza*, Postmedia Books, Milano.

Chinese, M. G. (1976), *La strada più lunga*, Scritti di Rivolta femminile, n. 7, Milano.

Chinese, M. G., Lonzi, C., Lonzi, M., e Jaquinta, A. (1977), *È già politica*, Scritti di Rivolta femminile, n. 8, Milano.

Chiocchetti, F. (2015), *Woman Is Fantasy: The Feminist Photobook in 1970s Italy*, "Photoworks", n. 22, pp. 182-195.

Cirino, M. (1999, a cura di), *L'avion de papier e le altre storie. Jacqueline Vodoz, fotoreporter 1953-1958*, Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese, Parigi.

Cirino, M. (1999), *Una conversazione con Jacqueline Vodoz*, in Cirino, M. (a cura di), *L'avion de papier e le altre storie. Jacqueline Vodoz, fotoreporter 1953-1958*, Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese, Parigi, pp. 73-80.

Codognotto, P., Moccagatta, F. (1997), *Editoria femminista in Italia*, AIB Associazione italiana biblioteche, Roma.

Colantuono, S. (2022), *Suzanne Santoro's Towards new expression: An Interference in Carla Lonzi's Theory of Sexuality and Aesthetics*, "Palinsesti", n. 9, pp. 31-51.

I collettivi si raccontano (1979), "Quotidiano donna", 26 settembre 1979, pp. 12-13

Cometa, M., Coglitore, R. (2016), *Premessa*, in Cometa, M., Coglitore, R. (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata, pp. 7-8.

Cometa, M. (2016), *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Cometa, M., Coglitore, R. (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata, pp. 69-115.

De Sainte-Marie, F. (1962 [1961]), *Il volto di Santa Teresa di Gesù Bambino*, Editrice Ancora, Milano.

Donnità: cronache del movimento femminista romano (1976), Centro di documentazione del Movimento Femminista Romano, Roma.

Hanisch, C. (1970), *The personal is political*, in Firestone, S., Koedt, A. (a cura di), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, Radical Feminism, New York, pp. 76-77.

Iamurri, L. (2016), *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet, Macerata.

Iamurri, L. (2018), *Giulio Paolini. Teresa nella parte di Giovanna d'Arco in prigione (tavola ottica), 1969*, Corraini, Mantova.

Jaquinta, A. (1978), *Tentativi di autocoscienza in un gruppo del '500*, in Lonzi M., Jacquinta A. e Lonzi C. (a cura di, 1978), *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta femminile, n. 9, Milano, pp. 45-78.

Kittler, T. (2020), *Reimagining the family album: Carla Lonzi's 'Autoritratto'*, in Ventrella, F., Zapperi, G. (a cura di) *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi*, Bloomsbury Visual Arts, Londra, pp. 181-208.

L'almanacco. Luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del Movimento femminista italiano dal 1972 (1978), Edizioni delle donne, Roma.

Lonzi, C. (1969), *Autoritratto. Accardi, Alviani Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato, Bari.

Lonzi, C. (1970), *Sputiamo su Hegel*, Scritti di Rivolta femminile, n. 1, Milano.

Lonzi, C. (1971), *La donna clitoridea e la donna vaginale*, Scritti di Rivolta femminile, n. 3, Milano.

Lonzi, C. (1977a), *Intervista di Michèle Causse a Carla Lonzi*, in Chinese, M. G., Lonzi, C., Lonzi, M., Jaquinta, A., *È già politica*, Scritti di Rivolta femminile, n. 8, Milano, pp. 103-109.

Lonzi, C. (1977b), *Itinerario di riflessioni*, in Chinese, M. G., Lonzi, C., Lonzi, M., Jaquinta, A., *È già politica*, Scritti di Rivolta femminile, n. 8, Milano, pp. 13-50.

Lonzi, C. (1978a), *Mito della proposta culturale*, in Lonzi, M., Jaquinta, A., Lonzi, C., *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta femminile, n. 9, Milano, pp. 137-154.

Lonzi, C. (1978b), *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta femminile, n. 10, Milano.

Lonzi, C. (1980), *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*, Scritti di Rivolta femminile, Milano.

Lonzi, C. (1985), *Scacco ragionato. Poesie dal '58 al '63*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Lonzi, C. (1992), *Armande sono io!*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Lonzi, C. (2010 [1978]), *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Et al., Milano.

Lonzi, M., Jaquinta, A., Lonzi, C. (1978), *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, n. 9, Milano.

Lonzi, M. (1978), *Diritti della mia soggettività*, in Lonzi, M., Jaquinta, A., Lonzi, C., *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, n. 9, Milano, pp. 11-42.

Lonzi, M. (1982), *L'architetto fuori di sé*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Lonzi, M., Jaquinta, A. (1990), *Vita di Carla Lonzi*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Lonzi, M. (1998), *Diana: una femminista a Buckingham Palace*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Martinelli, A. (1975), *Autocoscienza*, Scritti di Rivolta Femminile, n. 6, Milano.

Martini, V. (2014), *L'estrema critica di Carla Lonzi: 1968-1978*, in Bussoni, I., Perna, R. (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, DeriveApprodi, Roma, pp. 155-164.

Matter, C. (2025), *White Feminism's Ghosts: Friendship, Race, and Rivolta Femminile*, in Hecker, S., Kittler, T. (a cura di), *Art and Intimacy in Modern Italy. Entangled Lives*, Bloomsbury Visual Arts, Londra, pp. 85-98.

Perna, R. (2013), *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano.

Perna, R. (2024), *Feminist Photobooks in 1970s Italy*, "Journal of Asia-Pacific Pop Culture", vol. 9, n. 2, pp. 300-328.

Proverbio, P. (2011), *Danese 1957-1991. Un paradigma del design senza tempo*, "Arte Lombarda", n. 161/162, pp. 126-134.

Rivolta Femminile (1971), *Sessualità femminile e aborto*, Scritti di Rivolta femminile, n. 2, Milano.

Rivolta Femminile (1978a), *Secondo Manifesto di Rivolta Femminile «io dico io»*, in Lonzi, M., Jaquinta, A., Lonzi, C., *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, n. 9, Milano, pp. 7-9.

Rivolta Femminile (1978b), *Continuità di rettifiche*, in Lonzi, M., Jaquinta, A., Lonzi, C., *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, n. 9, Milano, pp. 157-158.

Rivolta Femminile (1978c), *Corrispondenza con un'amica attenta*, in Lonzi, M., Jaquinta, A., Lonzi, C., *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, n. 9, Milano, pp. 167-175.

Santoro, S. (1974), *Per una espressione nuova / Towards New Expression*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Santoro, S., Ventrella, F., Zapperi, G. (2025), «*I thought art was for women*». *Suzanne Santoro interviewed by Francesco Ventrella and Giovanna Zapperi*, in Ventrella, F., Zapperi, G. (a cura di), *Feminism and Art in Postwar Italy. The Legacy of Carla Lonzi*, Bloomsbury Publishing, Londra, pp. 137-156.

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

Subrizi, C. (2023), *Contradictions and the Re-Invention of One's Own Role: The Publishing House Scritti di Rivolta Femminile in the Life/Work of Carla Lonzi*, in Hecker, S., Ramsey-Portolano, C. (a cura di), *Female Cultural Production in Modern Italy. Literature, Art and Intellectual History*, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 247-261.

Tarina, T. (1973), *Una ragazza timida*, Scritti di Rivolta femminile, n. 5, Milano.

Zapperi, G. (2017), *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, DeriveApprodi, Roma.

Abstract

Il contributo esamina la relazione tra parola e immagine in Rivolta Femminile esaminando le fotografie di Jacqueline Vodoz all'interno del volume *La presenza dell'uomo nel femminismo* (1978), pubblicato all'interno degli Scritti di Rivolta Femminile. Fotografa professionista e componente del gruppo, Vodoz assume un punto di vista interno e vicino alle proprie compagne, costruendo un vero e proprio apparato iconografico di autorappresentazione di Rivolta. Le sue componenti sono ritratte nei momenti di riflessione intellettuale ed elaborazione teorica come in quelli di convivialità e svago, in un'atmosfera di grande coesione e intesa. Mentre a volte le fotografie amplificano il messaggio veicolato dal testo, o ne danno conferma visiva, altre si discostano da esso e sembrano agire in funzione straniante. Il complesso intreccio tra parola e immagine crea delle narrazioni giocate su risonanze e divergenze che vengono contestualizzate in relazione alle vicende di Rivolta Femminile e il pensiero critico del gruppo, anche in riferimento al mezzo fotografico e alla creatività, considerata monopolio storico maschile.

PAROLE-CHIAVE: Jacqueline Vodoz; Rivolta Femminile; Carla Lonzi; Fotografia; Scrittura.

The contribution examines the relationship between word and image in Rivolta Femminile by analyzing Jacqueline Vodoz's photographs in the volume *La presenza dell'uomo nel femminismo* (*The Presence of Man in Feminism*, 1978), published as part of the editorial program of Rivolta Femminile. A professional photographer and member of the group, Vodoz adopts an internal and intimate perspective toward her comrades, constructing a true iconographic apparatus of self-representation for Rivolta. The women are portrayed in moments of intellectual reflection and theoretical elaboration, as well as in convivial and leisurely settings, conveying an atmosphere of strong cohesion and mutual understanding. While at times the photographs amplify the message conveyed by the text or provide visual confirmation of it, at others they diverge from it and seem to function as a defamiliarizing element. The intricate interplay between word and image creates narratives built on resonances and divergences, contextualized in relation to the history of Rivolta Femminile and the group's critical thought, including their stance on photography and creativity.

KEYWORDS: Jacqueline Vodoz; Rivolta Femminile; Carla Lonzi; Photography; Writing.

robertaminucci@gmail.com

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>