



ANNAMARIA LICCIARDELLO

IO SONO MIA

ESPERIENZE DI CINEMA MILITANTE
FEMMINISTA NEGLI ANNI SETTANTA

«**L**e donne saranno sempre divise le une dalle altre? Non formeranno mai un corpo unico?», comincia così, con una citazione dalla Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina di Olympe de Gouges del 1791, il Manifesto di Rivolta femminile del 1970, considerato l'atto di nascita del movimento femminista italiano. I primi collettivi si costituiscono in varie città intorno al 1969 e si caratterizzano, in genere, per l'informalità dell'organizzazione, il numero fluttuante, e a volte esiguo, delle partecipanti, il rifiuto delle gerarchie interne, l'orizzontalità delle relazioni. La pratica dell'autocoscienza si sviluppa principalmente nel "piccolo gruppo": fare del personale la materia del politico significa ripartire da sé, dalla propria esperienza di donna, da condividere con le altre per riconoscersi ed elaborare una critica all'esistente come prospettiva di liberazione che parta non tanto dall'emancipazione egualitaria ma dalla differenza. I gruppi e i collettivi si specializzano su tematiche o pratiche peculiari, assecondando gli interessi e le competenze delle singole, e si distinguono tra quelli rivolti al lavoro "interno", all'autocoscienza e all'elaborazione teorica; e quelli aperti anche all'esterno, con presenza nelle piazze e nei quartieri, con iniziative di sostegno e assistenza su temi quali l'aborto e la salute della donna. La diffusione, la riflessione, lo scambio e l'approfondimento delle tematiche del movimento femminista si realizzano principalmente attraverso la parola scritta, con la produzione di documenti, bollettini e volantini; con la pubblicazione di riviste settimanali o mensili e con un'intensa attività editoriale. Contestualmente, per dare attuazione alla parola d'ordine "usciamo dalle case", in varie città italiane vengono aperti luoghi di socialità e di espressione culturale, organizzati e fruiti solo da donne. Il cinema non rimane fuori da questo desiderio di "conquista" di luoghi e forme di creatività e di azione anche se, a causa degli alti costi di produzione e delle specifiche competenze tecniche necessarie, la realizzazione di film è limitata numericamente e ha coinvolto il più delle volte donne già inserite nel mondo cine-televisivo. Non voglio dare conto qui di tutti i film prodotti da donne negli anni settanta e legati alla loro esperienza femminista o influenzati dal nuovo protagonismo femminile, ma intendo concentrarmi su quelli prodotti *da e per* il movimento, come strumento politico di sensibilizzazione su lotte e tematiche.

Il primo film concepito e realizzato all'interno del movimento femminista italiano è *L'aggettivo donna* del 1971. Pur essendo "firmato" dal Collettivo femminista cinema-Roma, è in realtà il film di diploma di Rony Daopoulo, allieva di origine



L'aggettivo donna (1971)



Un processo per stupro (1979)

greca del Centro sperimentale di cinematografia (Csc), che appare nei titoli di testa come casa produttrice. La realizzazione del film di fine corso dà la possibilità a Daopoulo, già nel gruppo di Rivolta femminile dal 1969 e poi nel collettivo di Lotta femminista di via Pompeo Magno, di fare un lavoro collettivo sul nascente movimento. Al Csc sono gli anni della presidenza di Roberto Rossellini, delle occupazioni degli studenti e di una tendenza alla sperimentazione che ha permesso la produzione di film non narrativi e dal forte contenuto politico. Alla poca esperienza e alla limitatezza di mezzi vanno, probabilmente, addotti i problemi tecnici, soprattutto nella registrazione e sincronizzazione del sonoro. La troupe è composta da un gruppo misto, con collaboratori uomini¹. Il film si presenta come un saggio (nei titoli di coda è inserita anche una bibliografia) costruito per macrosequenze dedicate a *tòpos* della critica femminista e in particolare alle posizioni espresse da Rivolta femminile e Lotta femminista. Il titolo gioca, assumendola, con la sussidiarietà della donna nella cultura patriarcale, il suo essere qualcosa che “si aggiunge” (*ad-jacere*), non un soggetto ma un oggetto, su cui proiettare qualificazioni di volta in volta diverse: materna, infantile, emotiva, passiva. Si oppongono, anche con una certa ironia, all’oppressione e inferiorizzazione della donna, una serie di rifiuti: il rifiuto della cultura, della filosofia, delle ideologie e delle religioni; del lavoro produttivo; della famiglia; della repressione sessuale e della maternità imposta. Il film enuclea i temi alternando alle immagini della vita quotidiana delle donne impegnate nel lavoro casalingo o fuori casa, le riprese di iniziative e manifestazioni dei collettivi; alle interviste a donne che vivono determinate situazioni – chi ha praticato l’a-

¹ Il film è realizzato da: Paola Baroncini, Clelia Boesi, Rony Daopoulo, Umberto di Socio, Anna Giulia Fani, Roberto Farina, Lara Foletti, Margie Friesner, Annabella Miscuglio, Silvia Poggioli, Marco Rossi, Angelo Vicari. Il film è conservato presso il Csc-Cineteca Nazionale.



bordo, la casalinga chiusa nelle mura domestiche, le lavoratrici sottopagate – le analisi e le prospettive di liberazione proposte dal movimento femminista. Due i momenti chiave del film: l’inizio – brevissimo – e la fine. La prima sequenza vede una donna, con accanto altre, che espone la necessità di analizzare la propria vita per poter iniziare un percorso femminista, in una parola, la necessità dell’autocoscienza. La sequenza finale, invece, è costituita da una serie di immagini di sessi maschili delle statue marmoree del Foro Italo di Roma, seguita da un’altra di un pene in carne e ossa, esplicito correlativo oggettivo del sistema patriarcale e fallocentrico che il femminismo combatte.

L’aggettivo donna segna la nascita del Collettivo femminista cinema-Roma, che diffonde un Manifesto per presentare il film e le future attività, tra cui, oltre la realizzazione di film di finzione e documentari, l’organizzazione di rassegne e proiezioni nelle scuole e nelle fabbriche. Il Manifesto, dal lonziano titolo *Per un cinema clitorideo vaginale*, e dagli echi situazionisti, esplicita le motivazioni della formazione del collettivo:

I mezzi di comunicazione audiovisivi, per la loro larga diffusione, sono il più potente strumento usato dal potere allo scopo di influenzare il comportamento, i desideri, le scelte, il modo di pensare degli individui secondo canoni stabiliti dalle società, in cui regnano le condizioni moderne di produzione e il fallocratismo, per la loro conservazione. La gamma di stereotipi femminili proposti è sempre stata funzionale alle esigenze economiche e sociali di ogni particolare momento storico. [...] Rifiutando di conformarci alle aspettative sociali e alle definizioni imposte, noi donne troviamo oggi la nostra identità, in mezzo a mille difficoltà e ostacoli. Useremo tutti i mezzi perché la nostra lotta non rimanga isolata tra le mura domestiche, in cui da sempre ci hanno segregate, o in uno sterile dibattito nei gruppi di donne che si vanno formando. È IN QUESTO SENSO CHE CI INTERESSANO I MEZZI AUDIOVISIVI: per parlare con le altre donne, per esprimere un nuovo modo di essere donna senza per questo volere imporre nuovi modelli. Sino ad ora la donna è stata espressa dall’uomo o si è espressa tramite l’uomo che capitalizza la sua creatività, le sue idee, il suo lavoro, le sue energie vitali. Vogliamo parlare in prima persona delle nostre esperienze, della nostra alienazione, dei nostri disagi, in una società aggressiva e alienata basata sullo sfruttamento e sulla divisione del lavoro e dei compiti secondo il sesso².

Nel 1973 il collettivo produce il secondo e ultimo film, *La lotta non è finita*, realizzato da un gruppo di sole donne come indicato nella didascalia finale: «questo film è stato concepito, gestito, allevato, socializzato da una “troupe” composta interamente da donne»³. È qui centrale la struttura dialogica, di condivisione e scambio del piccolo gruppo, a partire dalla necessità di elaborazione di nuove forme di azione politica posta al movimento femminista dalle manifestazioni per l’8 marzo svoltesi a Roma nel 1972 e nel 1973. Le immagini delle due manifestazioni vengono commentate da un gruppo di donne su una terrazza, che

² Collettivo femminista cinema-Roma, *Per un cinema clitorideo vaginale*, 1973: <http://www.nelvento.net/archivio/68/femm/aggettivo.htm> (ultima consultazione 23 novembre 2015).

³ Una copia del film è conservata presso l’Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (Aamod). Il film è visionabile sul canale youtube di womeninculture: <https://www.youtube.com/watch?v=kZ9I-lSpG6o> (ultima consultazione 23 novembre 2015).

discutono – amichevolmente, pacatamente, fumando e facendo la maglia – sulle differenze, sui limiti e sui risultati delle due forme di lotta: la prima, un corteo, bloccato e disperso da una violenta carica della polizia; la seconda, una serie di iniziative itineranti in piazze e mercati della città che, attraverso musica e teatro di strada, cerca di aprire un dialogo con le altre donne. Questa parte centrale è contenuta in una cornice in cui un gruppo di giovani donne – alcune presenti in terrazza – cantano, ballano, si travestono, giocando sui cliché e i ruoli. La differenza dell'azione femminista passa anche attraverso la rimodulazione delle forme del cinema militante, nel quale entrano a pieno titolo il piacere della messa in gioco del corpo e il dibattito a più voci come rifiuto e ribaltamento della *voice-over* onnisciente e ideologica diffusa nel cinema politico. La dimensione collettiva è il fulcro di una creatività rinnovata e ritrovata. Come si legge ancora nel Manifesto: «Usiamo il cinema per vivere la nostra creatività, la nostra fantasia, la nostra immaginazione. Perché questo ci diverte. [...] LA NOSTRA UNIONE È DI AMORE E DI LOTTA»⁴.

Il Collettivo femminista di cinema ha vita breve, dopo questi due film non ha prodotto altro. Anzi, da un bollettino del febbraio 1974 appare evidente che la gestione e la distribuzione di *La lotta non è finita* abbiano prodotto una scissione tra il collettivo politico e il gruppo che ha realizzato il film, attribuito alla sola Daopoulo⁵.

Facendo idealmente seguito a una delle proposte del Manifesto del Collettivo femminista cinema, seppur successivamente allo scioglimento, Rony Daopoulo e Annabella Miscuglio organizzano a Roma nel 1976 la rassegna internazionale di cinema delle donne: *Kinomata. La donna con la macchina da presa*, che propone, accanto alle proiezioni, dibattiti e incontri con registe, studiose e critiche cinematografiche. Per la prima volta in Italia il femminismo incontra la teoria del cinema, si pone in linea con gli studi della nascente Feminist film theory, sviluppatasi negli altri paesi, soprattutto anglosassoni, e apre spazi di riflessione sull'immagine della donna nel cinema e sulle possibilità di praticare cinematografica femminista. Nello stesso anno nell'ambito degli Incontri internazionali del cinema di Sorrento, il collettivo napoletano le Nemesiache organizza la prima Rassegna internazionale del cinema femminista. Il collettivo, fondato e animato da Lina Mangiacapre, pittrice, scrittrice e regista, ha come fulcro l'esaltazione della creatività femminile. Dal catalogo della Rassegna si legge: «Per noi cinema femminista significa un cinema fatto da donne per le altre donne. Un cinema in cui si afferma se stesse, la propria realtà, la propria storia. Un cinema che deve lottare sempre contro lo sfruttamento, l'uso, la deformazione, la commercializzazione, la riduzione dell'immagine della donna»⁶.

⁴ Collettivo femminista cinema-Roma, *Per un cinema clitorideo vaginale*, cit.

⁵ Bollettino n. 3, Centro di documentazione del movimento femminista romano di via Pompeo Magno 94, Roma, 20 febbraio 1974 (ciclostilato in proprio): http://www.femminismoruggente.it/femminismo/pdf/roma/pompeo_m_20-2-74.pdf (ultima consultazione 23 novembre 2015).

⁶ Le Nemesiache, *Mozione della I Rassegna del cinema femminista, 29 settembre 1976* in Ead., *Non solo Figura di donna. Documenti della I e II Rassegna del cinema femminista. Organizzata dalle Nemesiache, Napoli 1976-Sorrento 1977*, p. 1.



Il cinema è un ambito culturale di interesse per il movimento femminista, queste citate, infatti, sono solo alcune – le più rilevanti direi – delle rassegne di cinema delle donne realizzate in quegli anni. A discapito del numero esiguo di produzioni, il dibattito e il desiderio di intervento sono ampi. Nel 1977 un numero di «Effe», a cura del Collettivo Alice Guy di Roma, fa il punto sulla presenza delle donne nei vari ambiti del mondo cinematografico: dalle “professioniste” ai gruppi che usano il cinema come intervento politico. Tra questi il Collettivo Alice Guy, che così si presenta: «Il nostro gruppo vuol essere di “autocoscienza cinematografica”. Vogliamo tirar fuori da noi stesse, insieme, l’immaginazione, la fantasia, il nostro modo di vedere e sentire le cose, di comunicare con la cinepresa»⁷. Fanno parte del gruppo donne che non hanno alcuna esperienza in questo campo, tranne Isabella Bruno – dell’associazione cineamatoriale della Fedic e che, successivamente, prosegue come regista professionista di documentari e programmi tv –, e Liliana Ginanneschi – allieva del Csc e poi regista sia per il cinema che per la televisione. I propositi del gruppo, di un cinema che sia femminista ma non immediatamente politico e di denuncia, si concretizzano in un unico film in super8 dal titolo *Affettuosamente ciak* (1977), presentato come opera “comico-femminista”. In maniera ironica e giocosa il collettivo tematizza la paura delle donne verso la tecnica, e in particolare la tecnica cinematografica, la secolare esclusione delle donne dal “fare”, introiettata e assunta dalle stesse come dato naturale. Seppur in maniera ingenua e semplicistica, anche il Collettivo Alice Guy mette a fondamento della pratica femminista la necessità del partire da sé, dall’esperienza personale e collettiva, e ne fa il soggetto stesso del film. Va ricordato che Isabella Bruno aveva già dedicato qualche anno prima dei brevi film in super8 al movimento femminista: *Donne emergete* (1975), un reportage sul movimento femminista a Roma, *È solo a noi che sta la decisione* (1976), sull’aborto.

A metà degli anni settanta le tematiche affrontate dal femminismo già dai primi anni – salute e sessualità, lavoro casalingo, ruolo della donna nel mondo del lavoro – diventano un terreno di confronto e di azione politica più ampio, che, in qualche modo, esce dall’ambito dei collettivi, perdendo radicalità e diventando lotta per i diritti civili. In questo contesto anche i film prodotti dalle donne cambiano pelle, passando da una maggiore libertà e ibridazione delle forme, a film dalla struttura “regolare”, documentari e inchieste con il ritorno alla voce narrante unica e onnisciente e alle interviste. Il più delle volte anche il contesto produttivo cambia: si passa dall’autoproduzione a case di produzione o cooperative, e la destinazione è spesso televisiva. Rosalia Polizzi, regista italo-argentina, realizza i documentari *La donna è cambiata l’Italia deve cambiare* (1976), sulle lotte dell’Udi per i diritti delle lavoratrici; *Non ci regalano niente* (1977), promosso dal centro studi dell’Udi “Elsa Bergamaschi”, che a partire dalla lotta per l’aborto ripercorre la storia dell’Udi dal secondo dopoguerra all’avvicinamento alle posizioni del movimento femminista; e *Madre, ma come?* (sempre del 1977)


⁷ Gruppo cinema Alice Guy, *Tentando il cinema*, «Effe», n. 4, aprile 1977, p. 34.

sulla maternità. Nel 1976 Dacia Maraini, già attiva nel teatro della Maddalena a Roma e autrice di alcuni super8 di matrice personale e simbolica, firma *Aborto parlano le donne* e *Le ragazze di Capo Verde*, su una delle prime comunità di donne migranti in Italia, entrambi trasmessi dalla Rai. Nello stesso anno e sempre per la televisione nazionale Maricla Boggio realizza *Marisa della Magliana*, racconto in prima persona di una donna sottoproletaria e madre single; la Cooperativa arcobaleno, composta da sole donne, gira *8 Marzo, giornata di festa e di lotta*; Anna Carini e Annabella Miscuglio un documentario sulla maternità dal titolo *Il rischio di vivere*, mentre Armenia Balducci affronta il lavoro casalingo in *Destino casalingo*. La realizzazione di questo documentario dà a Balducci la possibilità di realizzare un altro film, destinato a una circolazione alternativa, dal titolo *Donne da slegare* (1978). Le immagini della giornata tipo di una casalinga vengono commentate nella *voice-over* da Chiara Ingrao, Margherita Repetto e Sandra Sassaroli. Il commento nasce in un secondo momento rispetto alle riprese, che vengono visionate mute in moviola dalle tre donne, intellettuali e femministe. L'effetto è straniante per lo scollamento tra le riprese di matrice "osservazionale", nelle quali la casalinga viene seguita con la macchina da presa nei suoi spostamenti dentro casa e nelle sue attività quotidiane: rifare i letti, cucinare, stirare; e i discorsi delle tre, che riattivano la distanza netta tra i due livelli: la realtà guardata, "oggettivizzata", muta, passiva e la realtà che guarda, commenta, costruisce la narrazione, attiva. Nello stesso tempo viene in superficie l'imbarazzo dell'unidirezionalità della parola, della contraddizione evidente tra mondi femminili che si vorrebbero uguali ma non lo sono. La problematicità del film è evidente alla stessa regista, che così lo presenta alla III Rassegna del cinema femminista di Sorrento:

La prima impressione che ci è stata detta da chi l'ha visto, e in qualche modo è condivisa da me, era che il rischio era quello di essere allo zoo, ossia, le donne "brave" "belle" "intelligenti" "emancipate" ecc., che giudicano le "altre" che sono invece "stupide" nel "ruolo" ecc., e questo era un rischio. Abbiamo tentato di fare altre cose ma non ci siamo riuscite allora abbiamo deciso riflettendoci di lasciarlo così com'è perché è venuto fuori dopo altre discussioni che non è che noi stavamo giudicando una "esterna" ma stavamo giudicando le immagini che della casalinghità avevamo ognuno di noi. Io non credo che nessuna di noi abbia superato il ruolo della casalinga per quello che abbiamo tentato di dire significa, per cui abbiamo tentato anche un po' di fare "autocoscienza". Ossia era un modo di guardarci allo specchio, ossia, quella donna esasperata, dentro al ruolo era un'immagine di ognuna di noi, più o meno consapevole, per cui in questa chiave abbiamo deciso di farlo e di portarlo qui, e secondo me sarebbe interessante discuterne⁸.

La presenza egemone di Roma e dei suoi collettivi è in qualche modo inevitabile, considerando che nella capitale si trova l'industria cine-televisiva del paese, che rende più facile non solo avere accesso alla attrezzatura ma anche che si realizzi una osmosi e un contatto tra operatrici del settore e movimento fem-

⁸ Armenia Balducci, in *Le Nemesiache, Non solo figura di donna. Documenti della III e IV Rassegna del Cinema Femminista. Organizzata dalle Nemesiache, Sorrento, 1978-79*, p. 27. Una copia del film è conservato presso l'Aamod.



minista. Questo non significa che non si produca cinema femminista nelle altre città italiane. A Milano il movimento femminista accanto all'autocoscienza nel piccolo gruppo, sviluppa una ricerca sulla "pratica del fare" che rifiuta l'indifferenziazione delle manifestazioni di piazza, per privilegiare un confronto tra donne per la costruzione di una coscienza e di un sapere che siano fondati sulla differenza. In questo contesto si collocano prima il gruppo di Pratica dell'inconscio, costituito nel 1973 e poi quello di Sessualità e scrittura, nato nel 1976-77, animati entrambi da Lea Melandri. Quest'ultimo si concentra sulla scrittura come terreno d'analisi per uscire dai limiti, come la scrittura collettiva e l'anonimato, imposti dal femminismo stesso. I risultati vengono raccolti nel numero unico della rivista «A zig zag», che prevede idealmente un "supplemento visivo" costituito dal breve film in super8 *Il piacere del testo* (1977) di Adriana Monti⁹. Il film documenta un incontro di Sessualità e scrittura: donne di età diversa parlano, scrivono, leggono e ascoltano accuciate una accanto all'altra, infreddolite, ma non sentiamo le loro parole. Il sonoro è composto da un brano di Alban Berg e dai rumori prodotti durante il montaggio, mentre la cinepresa inquadra i volti, le mani, gli sguardi, concentrati o distratti. La parola è tanto centrale per l'attività del gruppo quanto irriducibile. La disarticolazione tra i due piani, l'immagine senza suono e il suono senza immagine, sembra mettere in relazione e far reagire in maniera obliqua il mondo privato, solitario e muto della casa, e quello abitato e agito nell'incontro e nello scambio tra donne. Adriana Monti è attiva nel movimento milanese in Lotta femminista. Nel 1974 realizza con Grazia Zerman, Franca Barda e Chiara Gamba, *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!* un audiovisivo sul lavoro domestico come strumento di oppressione della donna e sulle lotte per il salario alle casalinghe. Il progetto univa la proiezione di diapositive a un nastro magnetico sincronizzato con parlato e musica. Alla fine del decennio Monti è impegnata con Melandri e altre del gruppo di Sessualità e scrittura nell'insegnamento nei corsi delle 150 ore. Tra il 1979 e il 1983 realizza *Scuola senza fine* su un gruppo di donne, la maggior parte casalinghe, che frequenta il corso delle 150 ore nella scuola media di Affori, nella periferia milanese. Il film, le cui riprese durano dal 1979 al 1981, è inizialmente frutto della collaborazione di allieve e insegnanti, e registra la loro vita in comune, le relazioni in classe e fuori; la seconda parte, invece, è dedicata ai ritratti delle singole, e, come il montaggio finale, è opera della sola Monti.

Nell'aprile del 1979, con replica ad ottobre, viene trasmesso in seconda serata su Rai2 *Un processo per stupro* di Maria Grazia Belmonti, Anna Carini, Rony Daopoulos, Paola De Martiis, Annabella Miscuglio e Loredana Rotondo. Per la prima volta la crudezza della realtà processuale di un caso di stupro entra nelle case di milioni di italiani, provocando un acceso dibattito e qualche polemica. L'anno prima le autrici hanno filmato il Convegno internazionale sulla violenza contro le donne alla Casa delle donne di via del Governo Vecchio di Roma, dove è stato aperto un centro antiviolenza, a cui collabora l'avvocata Tina Lagostena Bassi.

⁹ Cfr. «A zig zag», maggio 1978, numero unico.

Da qui l'idea di riprendere il processo al Tribunale di Latina nel quale l'avvocata è impegnata nella difesa di Fiorella, stuprata da quattro uomini. Le telecamere registrano impietosamente lo scontro tra i colleghi difensivi della vittima e degli imputati, rivelando la doppia violenza a cui una donna viene sottoposta in questi casi: lo stupro prima, le accuse e le insinuazioni durante il dibattimento. Nessuna *voice-over*, nessuna spiegazione accompagnano le immagini del videotape, il mezzo per eccellenza della televisione leggera, e grazie alle parole di Lagostena Bassi le istanze del movimento femminista entrano nelle maglie del dibattimento e conquistano una risonanza pubblica.

Ma la stagione di apertura a temi e forme di comunicazione alternativi che la Rai ha vissuto negli anni settanta, grazie a dirigenti come Massimo Fichera e alla riforma del 1975, si conclude simbolicamente nel 1981 con la censura del programma *A.A.A. Offresi*. Bloccato poco prima della messa in onda, sequestrato, e definitivamente occultato, nonché causa di un lungo processo contro le registe, *A.A.A. Offresi* indaga in maniera innovativa il tema della sessualità maschile e le forme di prostituzione in una società a capitalismo avanzato. Utilizzando la tecnica della camera nascosta venivano ripresi gli incontri di una giovane prostituta francese, Veronique, consapevole della presenza della telecamera, con i suoi clienti, dei quali veniva nascosto il volto. La censura è segno di un confine invalicabile per la televisione di stato, sia per il contenuto del programma sia per lo stile prescelto. Come documentato nell'*instant book* pubblicato dalle registe¹⁰, lo scandalo non coinvolge solo giornalisti ed intellettuali, favorevoli o contrari, che ne scrivono sui giornali, ma la stessa Commissione parlamentare di vigilanza della Rai, diventando un problema politico. *L'affaire A.A.A. Offresi* è indice anche del cambiamento di rotta delle politiche culturali della Rai di quel periodo. Va ricordato, infatti, che un anno dopo viene interrotto anche *Si dice donna*, programma a cura di Tilde Capomazza iniziato nel 1977 che, con una redazione di sole donne, affrontava molti temi del movimento femminista.

Nel passaggio agli anni ottanta vengono meno, o meglio, cambiano le condizioni (politiche, culturali e massmediologiche) che hanno portato all'emergere di queste esperienze. Esperienze che erano state espressione – tra le tante – del nuovo protagonismo politico delle donne, cresciuto nell'alveo del movimento femminista. Contemporaneamente è lo stesso movimento che si trasforma, perde quell'ampiezza e trasversalità, nonché visibilità, che l'aveva caratterizzato solo pochi anni prima, ripiega verso una dimensione più circoscritta e rimodula i propri ambiti di intervento e inevitabilmente le forme e i linguaggi del proprio agire.

¹⁰ Cfr. M.G. Belmonti, A. Carini, *Veronique. La vera storia di A.A.A. Offresi scritta dalle protagoniste, ovvero come nasce uno scandalo nazionale*, Sperling & Kupfer, 1981.