

Cloti Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*

Laura Iamurri

Desidero ringraziare Maria Ricciardi per l'aiuto nel reperimento delle immagini, oggi conservate nel Fondo Cloti Ricciardi, Archivia, Roma. Un ringraziamento particolare a Giulia Pedace e a Giulia Cappelletti, Archivi MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma, per il generoso supporto nelle ricerche bibliografiche.

1.

La presenza degli Incontri Internazionali d'Arte ha contribuito in buona misura alla definizione della scena artistica e culturale romana in termini di sperimentazione, di multidisciplinarietà, di confronto tra esperienze diverse¹. Fondata nel 1970 da Graziella Lonardi Buontempo, l'associazione aveva esordito fragorosamente con l'organizzazione della mostra *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, curata da Achille Bonito Oliva e allestita a Palazzo delle Esposizioni alla fine dello stesso anno²; l'attività era poi proseguita nel 1971 con il coordinamento delle partecipazioni italiane alla mostra *Pèrsona*, allestita nell'ambito del festival internazionale del teatro di Belgrado, e alla settima edizione della Biennale di Parigi³. Accanto alle esposizioni, particolarmente impegnative dal punto di vista organizzativo, il 25 novembre 1971 l'associazione aveva inaugurato un Centro di Informazione Alternativa, coordinato da Bruno Corà, con il preciso fine di produrre informazione e raccogliere documentazione anche internazionale in maniera autonoma rispetto ai canali tradizionali; il Centro, affiancato da una biblioteca, era inteso come “un servizio aperto e gratuito” destinato a un pubblico di “operatori di cultura, studenti, persone interessate ai movimenti della cultura e delle ideologie”⁴. Nella stessa data aveva preso avvio con l'intervento di Alighiero Boetti la rassegna *Informazioni sulla presenza italiana. Ricognizione sulle opere degli artisti italiani presenti alla 7e Biennale de Paris*: per tre settimane tutti i giorni, a esclusione della domenica, un artista presentava al pubblico l'opera che aveva esposto a Parigi, e a conclusione della serie, il 18 dicembre, un dibattito dal titolo *Esperienza estetica e lavoro critico* accoglieva i punti di vista di alcuni critici. Il ciclo di mostre veniva in seguito documentato da un numero, il primo in questo caso, dei “Quaderni del Centro di Documentazione Alternativa”, pubblicato dalla casa editrice di cui, coerentemente con l'assunto del Centro, gli Incontri Internazionali d'Arte si erano dotati⁵. La modalità della rassegna a ritmo serrato sarebbe divenuta tipica delle attività dell'associazione. Il prototipo può essere facilmente individuato nel *Teatro delle mostre* organizzato dalla galleria La

Tartaruga nel maggio 1968 (“una mostra ogni giorno dalle 16 alle 20”), che aveva visto tra l’altro l’esordio romano di Achille Bonito Oliva in veste di autore delle brevi didascalie pubblicate all’interno del catalogo⁶. Ma dove il *Teatro delle mostre* era rimasto un episodio isolato nel panorama delle gallerie romane, nei primi anni Settanta la serie tematica di mostre o conferenze a cadenza quotidiana per un periodo prestabilito e con un calendario ben definito sarebbe diventata una delle attività principali degli Incontri Internazionali d’Arte, capace di riscrivere codici e di segnalare alcuni importanti cambiamenti in corso. In questo senso vale la pena di ricordare come la seconda serie di incontri, *Critica in atto. Rassegna internazionale della critica d’arte*, si presentasse nella primavera del 1972 come una successione di interventi in cui i critici (diciannove uomini e tre donne: Catherine Millet, Daniela Palazzoli e Marisa Volpi) prendevano la parola con un protagonismo allora inconsueto, rafforzato dal carattere intrinsecamente performativo della comunicazione⁷. Nelle settimane e nei mesi successivi nella sede di Palazzo Taverna, nel centro della Roma rinascimentale, furono organizzati appuntamenti pubblici con Andy Warhol e Joseph Beuys, laboratori con artisti e di nuove partecipazioni a importanti iniziative come il Festival dei Due Mondi di Spoleto, al quale gli Incontri Internazionali d’Arte contribuirono con *Filmperformances*, una rassegna di trentanove film d’artista⁸. È questo dunque il contesto esuberante in cui nell’autunno del 1972, alla ripresa delle attività dell’associazione, prende avvio *Mappa 72*, una nuova serie dal ritmo incalzante, questa volta esplicitamente orientata nel senso di una ricognizione sulla scena artistica romana attraverso ventiquattro appuntamenti – dal 20 novembre al 18 dicembre – ai quali erano stati invitati venti artisti, un collettivo e tre artiste (Laura Grisi, Cloti Ricciardi e Anna Valeriani). La rassegna era organizzata come sempre da Bonito Oliva, coadiuvato da Corà; nel quadro di un lavoro condotto per molti versi in uno spirito di collegialità, ai due principali collaboratori degli Incontri Internazionali d’Arte spettava infatti la proposta degli inviti, e la definizione del calendario delle iniziative.

La selezione degli artisti coglieva una fase di trasformazione dell’ambiente artistico romano che scontava ancora il vuoto lasciato dalla morte improvvisa di Pino Pascali nel 1968, un evento tragico che aveva colpito duramente una rete estesa di amicizie e di affetti⁹. A



C. Ricciardi (al centro nella foto), *Respiro*, Napoli,
Modern Art Agency, aprile 1969

distanza di quattro anni da quell'evento spartiacque, *Mappa 72* registra presenze diversificate e rispondenti alla nuova geografia artistica e relazionale romana, dagli artisti che avevano segnato gli anni Sessanta (Jannis Kounellis e Eliseo Mattiacci, soprattutto) a figure meno immediatamente riconducibili all'eredità di quella stagione come Ferruccio De Filippi o Sandro Chia, Gino De Dominicis o Luca Maria Patella. Tutti presentavano l'attualità della loro ricerca nella forma che più ritenevano adeguata al contesto della sala cinquecentesca al piano terra di Palazzo Taverna, dall'allestimento di una o più opere alla presentazione di una performance, ma come già era accaduto in occasione del *Teatro delle mostre* il formato stesso della rassegna e il ritmo serrato della successione quotidiana invitavano a preferire modalità espositive che implicavano di volta in volta una azione performativa dell'artista da solo (Claudio Cintoli, *Crisalide*) o accompagnato dagli esecutori di brani musicali (Kounellis, *Senza titolo*), o ancora qualche forma di coinvolgimento del pubblico, come nel caso di Renato Mambor con l'esposizione di *Evidenziatore*¹⁰.

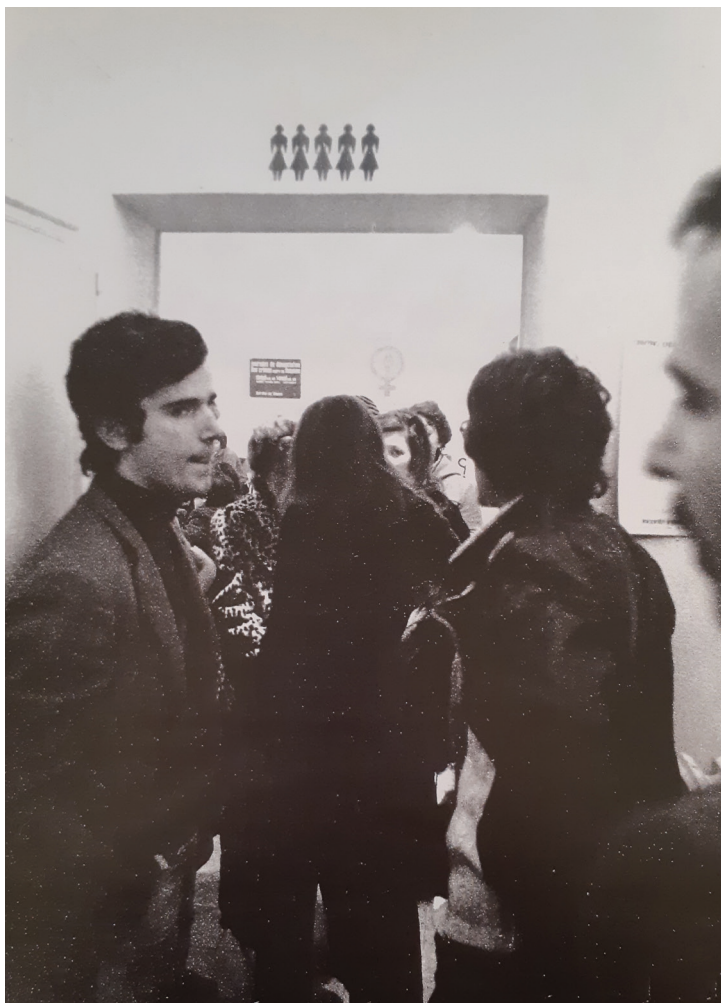
Delle artiste invitate, Laura Grisi, che in questa occasione aveva messo a disposizione del pubblico materiale documentario sonoro visivo e testuale, aveva partecipato al già ricordato *Teatro delle mostre* con una installazione dal titolo *Vento di s.e. velocità 40 nodi*¹¹; Cloti Ricciardi invece aveva in precedenza collaborato con Bonito Oliva in occasione di *Respiro*, l'installazione abitabile e interattiva allestita una prima volta nel dicembre 1968 negli spazi del Teatro La Fede di Giancarlo Nanni, e pochi mesi dopo, nell'aprile 1969, alla Modern Art Agency di Lucio Amelio a Napoli; in entrambi i casi *Respiro*, che occupava un intero ambiente, prevedeva l'intervento musicale di Allan Bryant ed era accompagnata da brevi testi di Bonito Oliva riprodotti sull'*affiche/catalogo*¹². L'interazione con lo spazio e con il pubblico era rimasta negli anni successivi una caratteristica portante del lavoro di Ricciardi, come dimostrano in particolare il progetto per *Anticamera*, presentato nella sezione *Travaux d'équipe* della VI Biennale di Parigi con la cura di Palma Bucarelli per la partecipazione italiana, l'installazione *Dieci metri di passi*, pensata e realizzata in occasione del Premio Michetti a Francavilla a Mare su invito di Giorgio de Marchis, o ancora *Ipotesi grafica*, la scultura d'acqua allestita per la mostra personale curata da Tommaso Trini alla galleria Toselli di Milano nel 1971¹³.

2.

Nel frattempo, al passaggio tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, la partecipazione ai primi incontri del gruppo romano di Rivolta Femminile segna l'inizio del coinvolgimento di Ricciardi nel movimento femminista, un impegno esistenziale e politico che ha segnato tutto il resto della vita e della attività dell'artista e che emerge chiaramente nel suo lavoro a partire dal 1972, come mostrano le opere esposte in occasione della personale dal titolo *Io donna*, inaugurata alla galleria Seconda Scala di Enzo Cannaviello nel dicembre di quell'anno. L'invito a *Mappa 72* arrivò grosso modo nello stesso periodo. La data assegnata a Ricciardi, il 29 novembre, era un mercoledì e coincideva con l'appuntamento settimanale del collettivo Pompeo Magno che l'artista, dopo la breve esperienza con Rivolta Femminile, aveva contribuito a fondare; come lei stessa ha raccontato più volte, invece di scegliere tra la mostra e il collettivo, Ricciardi decise di trasferire per quel giorno il suo collettivo negli spazi al piano terra di Palazzo Taverna, trasformando lo spazio artistico in uno spazio politico all'interno del quale i corpi, nella loro fisicità marcata dal genere, assumevano un ruolo centrale. Nelle parole dell'artista:

Ho chiesto alle mie compagne di venire a fare la riunione direttamente nella stanza riservata a me a Palazzo Taverna, di fare insomma la riunione del collettivo al posto della mostra; e logicamente, essendo una riunione del collettivo femminista, gli uomini non potevano entrare. Allora misi sopra la porta della stanza queste figurine di donne, quelle che si usano nei bagni pubblici; non chiudemmo la porta perché bisognava fare un po' di teatro... e ovviamente loro fuori si incazzarono moltissimo.¹⁴

Il titolo dell'opera era *Vietato l'ingresso agli uomini*. L'episodio è rimasto capitale nella storia del femminismo romano, soprattutto per l'esclusione – a priori e per ragioni esclusivamente legate al genere – del pubblico maschile e per la sua reazione di incredulità, comprensibile in un paese in cui era ancora vigente un diritto di famiglia secondo il quale le donne potevano sottrarsi all'autorità paterna al momento del matrimonio solo per essere di fatto consegnate nelle mani del coniuge, vero “capofamiglia” e unico detentore della potestà genitoriale¹⁵. Dal punto di vista delle pratiche artistiche



C. Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*, Roma,
Incontri Internazionali d'Arte, 29 novembre 1972



C. Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*, Roma,
Incontri Internazionali d'Arte, 29 novembre 1972

è evidente il carattere performativo dell'opera, che mette i corpi al centro e mescola i piani del discorso, e che infine appare come una rappresentazione fisica e plastica della riflessione femminista condensata nell'affermazione "il personale è politico".

Nell'intervento di Ricciardi a *Mappa 72* lo spazio artistico viene dunque convertito in spazio politico, anzi in uno spazio in cui si fa il pensiero politico nella condivisione di idee e riflessioni, nella messa in comune di esperienze, nella consuetudine dell'incontro settimanale e nella progettazione delle iniziative da portare nelle strade e nelle piazze della città, come era negli orientamenti politici del collettivo Pompeo Magno, che proprio su questo punto marcava la distanza da Rivolta Femminile¹⁶.

Se torniamo al racconto dell'artista, ripetuto con varianti minime in numerose interviste e conversazioni¹⁷, appare cruciale quella teoria di figurine femminili che segnala un luogo riservato alle donne: l'immagine stilizzata e banalizzata assume qui una potente funzione apotropaica, che esclude e allontana gli uomini; un'immagine che in termini tanto simbolici quanto cogenti marca un confine invalicabile, un divieto di accesso a uno spazio che tuttavia rimane per altri versi teoricamente accessibile, come mostrano le fotografie e come di nuovo sottolinea l'artista ricordando la porta lasciata aperta per "fare un po' di teatro"¹⁸.

Questo "teatro", sorta di oggetto teorico effimero e inafferrabile, è documentato da una piccola preziosa serie di fotografie scattate da Paolo Medori e conservate dall'artista. Da queste fotografie scopriamo che all'interno della sala, sulle pareti bianche del palazzo, era stata operata una specie di minimale adattamento del luogo, una almeno parziale ricreazione del contesto usuale della sede di via Pompeo Magno, ottenuta con l'affissione di alcuni manifesti nel Movimento Femminista Romano e di una locandina della "marche internationale des femmes pour une maternité libre, pour le droit à la contraception et à l'avortement", organizzata a Parigi il 20 novembre 1971 dal Mouvement pour la Libération des Femmes.

Il temporaneo trasloco non altera le caratteristiche fondamentali degli incontri del collettivo: una riunione tra sole donne, molto partecipata (nelle fotografie si contano circa trenta persone, di cui alcune sedute a terra), in un ambiente nel quale la disposizione in circolo delle sedie – sedie semplici, simili a quelle in uso nelle aule scolastiche



C. Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*, Roma,
Incontri Internazionali d'Arte, 29 novembre 1972



C. Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*, Roma,
Incontri Internazionali d'Arte, 29 novembre 1972

– traduce in una dimensione spaziale la qualità orizzontale delle relazioni, secondo quelle modalità intrinseche al femminismo italiano che proprio grazie al “primato dato alle pratiche” sono state il motore della riflessione intorno al “pensiero dell’esperienza”, capace di tenere conto della centralità delle relazioni e della inesauribile ricchezza del pensare insieme – il “pensarsi nel mondo con altre” – in un confronto continuo e costante con l’esperienza comune della vita¹⁹. Se il pensiero dell’esperienza così inteso è una delle caratteristiche distintive del femminismo in questo paese, non si può fare a meno di coglierne i punti di contatto con la più ampia riflessione di Roberto Esposito sulla filosofia italiana come luogo di un pensiero perennemente immerso nell’esperienza mondana e dunque esposto agli imprevisti e ai conflitti della vita²⁰. Pensiero nel quale il dato sensibile – e dunque le immagini, ma insieme anche quella particolare esperienza del corpo che si trova a condividere lo spazio e quella pratica di riunirsi tra donne per pensare insieme in presenza – costituisce un nucleo di senso fondamentale.

3.

Lo spazio deputato all’arte viene dunque temporaneamente trasformato in spazio politico, ma al tempo stesso l’attribuzione di un titolo alla riunione trasforma di per sé l’agire politico in performance, la riconduce almeno apparentemente all’interno dei codici consueti dell’arte contemporanea, della performance agita da chi ha titolo per farlo, mentre il pubblico osserva rimanendo comunque – indipendentemente dal grado di prossimità fisica – esterno all’azione. Come si è accennato, tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta il ruolo e la postura del pubblico costituiscono un aspetto non secondario della riflessione artistica di Cloti Ricciardi: coinvolto in una specie di festa danzante in *Respiro*, invitato a produrre un suono con il semplice gesto del camminare in *Dieci metri di passi*, neanche due settimane dopo l’azione di *Mappa 72*, all’inaugurazione della mostra *Io donna*, il pubblico è obbligato a inchinarsi se vuole guardare da vicino le *Lezioni* poggiate a terra, in un gesto di avvicinamento che inevitabilmente diventa un omaggio al lavoro dell’artista. In *Vietato l’ingresso agli uomini* il pubblico maschile è costretto a rimanere fuori, e ad accalcarsi sulla porta per vedere quanto accade all’interno della stanza temporaneamente occupata dalle donne. Il collettivo



C. Ricciardi, *Lezioni*, trasferibile e inchiostro su vetro, Roma,
Galleria Seconda Scala, dicembre 1972

politico trasformato in performance si dà a vedere, nel momento del suo accadere, come immagine intangibile e in movimento, diventa immagine per chi è fuori, producendo una radicale dicotomia dell'esperienza a seconda del punto di vista.

In effetti questo evento ci è noto principalmente²¹ attraverso una fonte orale diretta – la testimonianza dell'artista, declinata nel corso degli anni con varianti minime ma sostanzialmente coerente e univoca – e una serie di fotografie, dunque di immagini, il cui carattere documentario si situa a due livelli: da una parte gli scatti ci restituiscono una veduta parziale del pubblico maschile fuori dalla sala, che nel materiale visivo conosciuto appare a dire il vero più divertito e incredulo che arrabbiato, anche se la veridicità del racconto dell'artista è suffragata dalla successiva difficoltà di relazione con alcuni dei presenti, tra i quali l'allora diletto amico Jannis Kounellis; dall'altra le fotografie ci mostrano esattamente quello che era possibile vedere dalla porta: ogni volta che le osserviamo rifacciamo almeno in parte l'esperienza del fotografo e del pubblico, diventiamo gli uomini esclusi, rimaniamo sulla soglia, a guardare da fuori senza poter entrare, a veder scorrere davanti a noi un evento senza poterne fare parte e senza poter ascoltare bene quello che viene detto.

È interessante come Ricciardi, in una delle sue testimonianze, abbia usato la parola “avanguardia” in riferimento non al contesto artistico degli Incontri Internazionali d'Arte ma alle pratiche del femminismo:

Io ero consapevole che all'epoca i collettivi femministi erano all'avanguardia, però la feci senza la consapevolezza di portare il femminismo in un luogo deputato all'arte, senza la consapevolezza precisa, diciamo. Con il senno di poi, il fatto che fossero tutte femmine, l'immagine di donne che discutono e fuori tutti i maschi che guardano... l'impatto era incredibile!²²

Non è semplice recuperare oggi il carattere dirompente di quella azione nell'autunno 1972, ma proprio il riferimento all'avanguardia ci aiuta a cogliere una serie di aspetti decisivi: il femminismo aveva cambiato da cima a fondo le vite delle donne che ne erano partecipi e si proponeva come modello di un nuovo protagonismo femminile, forte della consapevolezza di soggetto autonomo acquisita attraverso le pratiche separatiste²³. La coscienza nuova di sé – assertiva e

gioiosa al tempo stesso – porta Ricciardi a sovvertire anche le regole non scritte degli spazi dedicati all’arte contemporanea, importando un conflitto e introducendo una separazione capace di svelare il carattere patriarcale e regressivo di un ambiente sociale che si autorappresentava come la punta avanzata, a tutti i livelli, della società contemporanea. Questa sovversione si attua portando l’esperienza concreta, la vita, nello spazio deputato all’arte, agendo il collettivo con le compagne e rendendolo però fruibile come immagine per gli amici, i compagni, i colleghi che restano fuori: riscrivendo dunque le pratiche artistiche attraverso la pratica politica femminista.

1. Sulla stagione più intensa degli Incontri si veda L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, doppiozero, Milano 2016. Cfr. L. M. Barbero, F. Pola (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra, MACRO, Roma, 23 gennaio-5 aprile 2010, Electa, Milano 2010. Si veda anche il sito web <https://www.incontriinternazionalidarte.com/> per un censimento delle attività dell'associazione.

2. A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana, 1960-1970*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970-gennaio 1971, CentroDi, Firenze 1970; cfr. R. Golan, *Flashback, Eclipse, The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, Zone Books, New York 2021, pp. 197-246.

3. G. Cappelletti, *Cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971*, in "Studi di Memofonte", n. 24, 2020, pp. 113-144.

4. Centro d'Informazione Alternativa, volantino di presentazione, Archivio degli Incontri Internazionali d'Arte, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.

5. A. Bonito Oliva (a cura di), *Informazioni sulla presenza italiana*, in "Primo Quaderno del Centro d'Informazione Alternativa", Edizioni Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1972. L'elenco completo degli artisti e dei critici

partecipanti all'incontro conclusivo si trova anche in <https://www.incontriinternazionalidarte.com/1971>.

6. M. Calvesi, *Teatro delle mostre*, Marcalibri/Lerici, Roma 1968; cfr. I. Bernardi, *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano 2014. Sugli esordi di Bonito Oliva come critico, dopo un'attività di poeta svolta soprattutto a Napoli, si veda M. Lafranconi, *Una conversazione con Achille Bonito Oliva*, in D. Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014, Iacobelli, Roma 2013, pp.18-23; cfr. A. Bonito Oliva, C. Christov-Bakargiev, *A.B.O. Theatron. L'arte o la vita*, catalogo della mostra, Museo d'arte contemporanea, Castello di Rivoli, 24 giugno 2021-9 gennaio 2022, Skira, Milano 2021.

7. Le rielaborazioni scritte, le trascrizioni degli interventi registrati e dei dibattiti furono pubblicate in A. Bonito Oliva (a cura di), *Critica in atto*, in "Secondo Quaderno del Centro d'Informazione Alternativa", Edizioni Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1973; cfr. L. Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Critica in atto*, in D. Lancioni (a cura di), *op. cit.*, pp. 84-93.

8. Tutte le attività del 1972, a eccezione di *Critica in atto*, sono documentate in "Terzo Quaderno del Centro d'Informazione Alternativa" e in B. Corà (a cura di), *Incontri 1972*, Edizioni Incontri Internazionali d'Arte-Arnoldo Mondadori, Roma-Milano 1979. *Mapa 72* è documentata alle pp. 98-134 dal programma e da una o due fotografie per ogni intervento, con la sola

eccezione dell'intervento di Ricciardi, menzionato su una pagina bianca come *Vietato l'ingresso agli uomini. Riunione del movimento femminista*, senza alcuna immagine.

9. P. Pitagora, *Fiato d'artista*, Sellerio, Palermo 2001, pp. 155-161.

10. B. Corà (a cura di), *Incontri 1972*, cit.; cfr. D. Lancioni, *op. cit.*, pp. 213 e 313-314.

11. M. Calvesi, *op. cit.*; C. Diré, M. Scotini (a cura di), *Laura Grisi*, JRP/ Editions, Genève 2021.

12. L. Iamurri, *Opere e progetti dall'archivio di Cloti Ricciardi*, in M. Maiorino, M. G. Mancini, F. Zanella (a cura di), *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 141-146.

13. Ead., *Corps, espace, écriture et féminisme dans l'œuvre de Cloti Ricciardi, 1968-1975*, in S. Chiodi, V. Da Costa (a cura di), *L'espace des images. Art et culture visuelle en Italie, 1960-1975*, Manuella Éditions, Paris 2022, pp. 171-184; S. Lux, *Cloti Ricciardi*, Gangemi Editore, Roma 2004.

14. C. Ricciardi, conversazione inedita con l'autrice, 31 ottobre 2005.

15. Soltanto il nuovo diritto di famiglia (legge 19 maggio 1975, n. 151) avrebbe sancito, tra l'altro, l'eguaglianza dei coniugi e la condivisione della responsabilità genitoriale.

16. Come ha dichiarato Ricciardi a Marta Seravalli: “[Carla Lonzi] voleva fare una riflessione interna, coscienziale. Io e alcune altre invece avevamo

voglia di andare in piazza e comunicare alle altre donne questo desiderio di riprendersi il proprio corpo, il proprio potere, il diritto di parola, insomma... il diritto di esistere. Quindi all'inizio feci parte di questo primissimo gruppo [...], e poi invece con altre facemmo il gruppo che si riuniva nella sede di Pompeo Magno”, M. Seravalli, *Intervista a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011)*, in Ead., *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink, Roma 2013, pp. 233-239 (233). Cfr. *donnità. cronache del movimento femminista romano*, Centro di Documentazione del Movimento Femminista Romano, Roma 1976.

17. A titolo di esempio cfr. la testimonianza raccolta da M. Seravalli, *op. cit.*, pp. 238-239.

18. C. Ricciardi, conversazione inedita con l'autrice, 31 ottobre 2005.

19. A. Buttarelli, F. Giardini (a cura di), *Il pensiero dell'esperienza*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2008, tutte le citazioni sono tratte dall'*Introduzione* a firma delle due curatrici, pp. 9-15.

20. R. Esposito, *Il pensiero vivente: origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

21. Nel corso degli anni l'avvenimento è stato raccontato da molte persone presenti, in particolare dalle donne del collettivo Pompeo Magno, e ha assunto i contorni di un episodio cruciale e dirompente nella storia del femminismo romano, grazie anche alla data precoce rispetto al successivo dilagare della presenza politica femminile nelle strade e nelle piazze. Sugli inizi di

questa presenza cfr. P. Stelliferi, *Il femminismo a Roma negli anni Settanta. Percorsi, esperienze e memorie dei collettivi di quartiere*, Bononia University Press, Bologna 2014, in particolare pp. 17-35.

22. C. Ricciardi in M. Seravalli, *op. cit.*, pp. 238-239.

23. C. Lonzi, *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi* (1972), in Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974, pp. 141-147; [M. G. Frabotta], *Pratica dell'autocoscienza*, in M. Fraire (a cura di), *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, Fondazione Badaracco-Franco Angeli, Milano 2002, pp. 95-108, ed. or. Guuliver, Milano 1978.