

Monica Di Barбора

Diversamente bianco. L'abito da sposa nella (de)costruzione dei generi

Otherwise white. The wedding dress in the (de) construction of genres

Abstract

Il saggio ripercorre brevemente la storia dell'abito bianco da sposa, evidenziando le ragioni del suo successo e mostrando le incrostazioni di senso che l'hanno reso uno dei simboli della femminilità eteronormativa. Quindi presenta tre artiste che hanno lavorato sulla decostruzione degli stereotipi legati all'abito bianco e la sua risignificazione.

Marcella Campagnano e Tomaso Binga partecipano alla vivacità culturale e artistica del movimento femminista degli anni settanta. Campagnano mette in discussione, in un processo di produzione fotografica collettivo, la straordinarietà della sposa in abito bianco, riducendola a uno dei molti ruoli attribuiti alle donne dal patriarcato. Binga, invece, con una fotografia di se stessa nel doppio ruolo di sposa e sposo, svela la costruzione e l'interscambiabilità dei generi anticipando, in qualche modo, l'idea del genere come rappresentazione di sé. Pippa Bacca, infine, trent'anni dopo, in un contesto storico-sociale completamente mutato, assume consapevolmente l'abito bianco come simbolo positivo ma attribuendogli un valore che, oltre l'idea di coppia, si estende a una visione di collettività ampia e di celebrazione della vita e della pace.

Parole chiave: Abito bianco; fotografe; rappresentazione dei generi

Abstract

The essay briefly recollects the history of the wedding gown, underlining his quick spread and showing the layers of meaning that have turned it into an icon of heteronormative femininity. It then goes on to present three women artist who have worked to deconstruct stereotypes intertwined with the white wedding dress and to its resemantization.

Marcella Campagnano and Tomaso Binga are part of the lively cultural and artistic scene of the Italian feminist movement of the seventies. Campagnano, in a process of collective photographic creation, questions the uniqueness of the representation of the bride, reducing it to one of the multiple roles attributed by patriarchy to women. Instead Binga, with a picture where she is both the groom and the bride, reveals the artificiality of gender roles and the possibility to switch from one to the other; anticipating, in a way, deeper reflections on the performativity of gender that were still to come. Eventually, Pippa Bacca, thirty years later, in a deeply changed context, takes on the white wedding gown as a positive symbol. To her it represents a link between people and communities and the ideas of life itself and peace.

Keywords: Bridal gown; women photographers; gendered representation

Introduzione

Il ruolo degli abiti nella costruzione delle identità di genere ha visto, negli ultimi trent'anni e soprattutto in area anglofona, un fiorire di studi (Kidwell & Steele, 1989; Clark Smith & Peiss, 1990; Barnes & Eicher, 1992; Crane, 2000; Parkins, 2002; Benoît-Moreau et al., 2018). In particolare, è stato osservato, «throughout our history, men and women have struggled to forge an alliance between their own ideas of personal image and the collective social vision of their gender» (Kidwell & Steele 1989, p. 1). L'assunzione di un'apparenza legata al genere socialmente riconosciuto è interpretata come uno spazio di negoziazione o, per aderire alla citazione, come un campo di battaglia, in cui ogni individuo cerca un equilibrio tra la propria immagine di sé e le aspettative della collettività. In questo processo, il genere si interseca con altri elementi come classe, razza, orientamento sessuale, provenienza, età, aspetto fisico, pur mantenendo un ruolo cardine. Scrive Crane: «Fashionable clothes are used to make statements about social class and social identity, but their principal messages are about the ways in which women and men perceive their gender roles or are expected to perceive them» (Crane 2000, p. 16). Nelle parole di Kidwell e Steele, «historically clothing has served to separate men and women» (Kidwell & Steele 1989, p. 4).

Nonostante nel tempo le differenze si siano in parte assottigliate, sopravvive un ambito in cui rimangono largamente diffuse immagini più stereotipate di maschile e femminile: l'abbigliamento matrimoniale. Nota Chrisman-Campbell: «By this time [anni '60 del Novecento], fashion had split into two distinctive aesthetics, one for weddings and one for every day formal wear» (Chrisman-Campbell 2020, p. 70). L'abito bianco della sposa,

in particolare, presenta alcuni elementi fortemente caratterizzanti, tradizionalmente riservati alla rappresentazione del femminile.¹ La combinazione tra forti marcatori di genere e l'eccezionalità dell'abito consente di leggere la presentazione di sé della sposa in abito bianco come una peculiare «gender performance» (Butler, 1988, 1990).

Non è da sottovalutare, naturalmente, il fatto che questa performance sia parte costitutiva di una cerimonia, quella matrimoniale appunto, che a lungo è stata percepita come il rito esclusivo fondante la famiglia eterosessuale, a sua volta base ideale, o meglio idealizzata, della società contemporanea (De Giorgio & Christiane Klapisch-Zuber, 1996).² Su questa linea, Tuccini evidenzia, ad esempio, come nella poetica pasoliniana proprio l'abito bianco da sposa sia usato come emblema della coppia eterosessuale e del conformismo borghese (Tuccini, 2003) mentre la sociologa Ingraham studia l'intera cerimonia, e la sposa in particolare, come strategia per normare e rendere appetibile il canone eterosessuale (Ingraham, 1999, 2003, 2006; in una prospettiva simile anche Oswald, 2000).³

L'evidente interesse dell'abito bianco da sposa non ha, tuttavia, dato vita all'abbondanza di studi che ci si potrebbe attendere, soprattutto in ambito storico. Tralasciando le pubblicazioni di chiara ispirazione pubblicitaria o di consigli di moda e bon-ton per le spose, pur interessanti per ricostruire le strategie che il mercato utilizza per rendere questo capo appetibile, si tratta di un oggetto che ha attirato l'attenzione soprattutto di curatrici e storiche dell'arte e del costume, magari in corrispondenza di mostre sul tema (Monsarrat, 1973; Musée Galliera, 1999; Ehrman, 2011; Chrisman-Campbell, 2020) e sociologhe, nel più ampio contesto del «white wedding» (Ingraham, 1999; Otnes & Pleck, 2003; Howard, 2006). Più di recente se ne sono occupate storiche (Dunak, 2013) e studiose dei media (Boyce Kay & Kennedy & Wood, 2020). In Italia, al di là di alcuni lavori centrati sulle tradizioni locali, sono apparsi, nel 1989, *L'abito da sposa*, di Davanzo Poli e de Buzzaccarini nella collana *Il Novecento – Storie di moda*; nel 2003 il catalogo della mostra *L'abito da sposa e... dintorni*, a cura di Caccia, Cavaiuolo e Mingardo, e il testo di Orazi, *Bianco: breve storia dell'abito da sposa*, edito nel 2011.

¹ Penso, in particolare, alla presenza di una gonna e di diversi elementi ornamentali (velo, fiori, pizzi, fiocchi...) per costituire una toilette straordinaria, nel senso etimologico del termine.

² È interessante notare come la tradizione della sposa in abito bianco rimanga viva anche in una fase storica in cui si assiste a un indebolimento dell'istituto matrimoniale. A titolo esemplificativo, nel 2010 il mercato degli abiti da sposa ha registrato nel nostro paese un incremento del 2% a fronte di un calo dei matrimoni del 13% (*Il bridal business* 2011, p. 13.). Non dissimili i dati per altre nazioni.

³ Per una più ampia riflessione sulla costruzione dell'eteronormatività e una vasta bibliografia, si faccia riferimento a Katz 2007.

Si tratta di volumi, i primi due in particolare, di impianto divulgativo e centrati fondamentalmente sull'evoluzione delle fogge e dello stile dell'abito nel corso del tempo.

Il mio saggio, parte di una più ampia ricerca storica sulle rappresentazioni iconografiche dell'abito bianco da sposa come strumento di costruzione dei generi in una prospettiva di romanticizzazione eteronormativa, si innesta su questa linea di studi, proponendo alcune riflessioni centrate sul contesto italiano. Dopo un breve *excursus* storico, necessario a definire i significati coagulatisi nell'iconografia del tradizionale abito bianco, verranno prese in esame tre esperienze artistiche che rileggono questa immagine, decostruendola e riutilizzandola per costruire discorsi alternativi.

Nella storia dell'arte contemporanea sono numerose le artiste che utilizzano l'abito da sposa (Léger 2018, p. 36 e *passim*). La scelta, in questo testo, è caduta su alcune fotografie e performance di Marcella Campagnano, Tomaso Binga e Pippa Bacca. Anzitutto, perché si tratta di esempi tratti dal caso italiano; si tratta, inoltre, di lavori che, per la loro forza espressiva, hanno rivestito una particolare rilevanza nell'esperienza delle autrici.⁴ Questo ne ha determinato un'ampia circolazione, dato imprescindibile per uno studio che investa la costruzione sociale dell'immaginario (Mignemi, 2003).

Le opere verranno analizzate non per i loro valori estetici e il loro ruolo nella storia dell'arte ma come segni che, all'interno di uno specifico contesto storico, hanno promosso strategie di messa in discussione e risignificazione di quella che è forse l'icona femminile per eccellenza. L'*appeal* costruito attraverso una sovra-esposizione multi-mediatica della sorridente sposa in abito candido come donna modello, perno della celebrazione dei valori familiari nella ritualità collettiva del matrimonio, viene sfruttato per proporre una riflessione più ampia e critica sul ruolo della donna e dell'amore coniugale. Campagnano e Binga attirano l'attenzione sulla natura di prodotto culturale intriso di ideologia patriarcale dell'abito mentre Bacca ne rivendica la simbologia di gioia e purezza ma con il fine di trasfigurarla in metafora dell'amore e della fiducia reciproca tra esseri umani.

La nascita della tradizione

«The custom-made, white wedding with all the frills we know so well, is not so very old. Like many a good thing, it's Victorian» (Monsarrat 1973, p. 1). Al di là della

⁴ Nel caso di Pippa Bacca, la tragica vicenda di cronaca che ha concluso il progetto ha contribuito alla sua visibilità internazionale, distorcendone, però, la prospettiva.

discutibile valutazione sul retaggio vittoriano, è certo che la tradizione dell'abito bianco si struttura in quest'epoca, concentrando simbolicamente in sé molti degli elementi che caratterizzano la relazione tra i generi in questa fase storica. «For women in the nineteenth century, fashionable clothing had elements of social control, since it exemplified the dominant and very restrictive conception of women's roles» (Crane 2000, p. 16; cfr. anche Vigarello, 2017).

Un peso decisivo nel costituirsi della tradizione lo ha indubbiamente la veste scelta della regina Victoria, nonostante non si tratti della prima sposa in abito bianco.⁵ Le ragioni sono molteplici e contribuiscono alla stratificazione di significati associati al candido abito nuziale. La scelta di Victoria è una scelta di *understatement*; normalmente gli abiti delle spose regali erano, infatti, intessuti di fili d'argento o d'oro (Ehrman, 2011). La giovane regina sceglie di rinunciare a un elemento di privilegio per sottolineare il suo andare in sposa come donna, e non come regnante. Presupposto che, al di là dell'adesione a un immaginario dell'amore romantico che si va irrobustendo in quegli anni, sembra includere anche l'assunzione dell'asimmetria tra il suo ruolo politico e quello familiare.

Il suo matrimonio con Albert è, com'è noto, un matrimonio d'amore (Hibbert 2000, p. 109 e *passim*) e il suo abito da sposa, il velo in particolare, diventa per lei il simbolo concreto della passione e della felicità coniugale. Nel 1847 Victoria regala al marito un quadro, commissionato a Franz Xavier Winterhalter, in cui indossa l'abito nuziale (Arch, Marschner, 2003). Sette anni dopo, nel maggio 1854, la sovrana e il consorte si faranno fotografare da Roger Fenton in abiti da corte, lei indossa il velo nuziale fissato a una coroncina di fiori e tiene tra le mani un bouquet.⁶ La regina continuerà a indossare il velo da sposa in diverse occasioni, incluso il suo giubileo, e chiederà di essere sepolta con esso (Chrisman-Campbell, 2020). Questi elementi circonfondono di un'aura romantica l'abito bianco, costituendosi come uno dei tratti che lo renderanno prediletto dalle spose.

⁵ La prima sposa a indossare uno strascico e delle decorazioni bianche di cui si abbia documentazione è Philippa d'Inghilterra nel 1406 (Monsarrat, 1973). Il bianco è soprattutto segno di ricchezza in un'epoca in cui il lavaggio dei capi di abbigliamento è un lusso. L'opzione della veste candida si diffonde nel passaggio dal Settecento, quando diventa di moda per gli abiti da ballo e quindi viene anche scelto da alcune spose (Musée Galliera, 1999), ai primi anni dell'Ottocento, soprattutto in seguito al blocco commerciale imposto da Napoleone che limita l'arrivo in Europa di sostanze coloranti (Sgubin, 1988; Davanzo Poli, de Buzzaccarini 1989, pp. 17-18). Victoria è, però, la prima sposa regale a sposarsi integralmente in bianco (Cordner, 2014).

⁶ L'immagine è stata a lungo considerata una ri-messa in scena del giorno delle nozze a favore di obiettivo; due tra le principali banche fotografiche commerciali, Getty images e Alamy, ad esempio, la definiscono tuttora come un "re-enactment". Questa interpretazione, benché errata, conferma l'aura di romanticismo che continua a soffiare l'immagine della regina Victoria come sposa. L'albumina originale fa parte delle collezioni del Royal collection trust dove è correttamente descritta; <https://www.rct.uk/collection/2906513/queen-victoria-and-prince-albert> [ult. cons. 13.08.2021].

Nello stesso arco temporale, la moltiplicazione delle riviste femminili e la diffusione della fotografia, di cui Victoria e Albert sono appassionati (Lyden, 2014), accelerano e amplificano la circolazione delle informazioni sull'abito bianco della regina. In Italia, il «Corriere delle dame» lo descrive già nel numero del 29 febbraio 1840, a poco più di due settimane dalla cerimonia.

L'opzione della giovane monarca, tuttavia, non è esclusivamente legata a ragioni sentimentali; il suo abito da sposa è al contempo un dispositivo politico-economico e propagandistico: la scelta della seta tessuta a Spitalfields, e, soprattutto, del pizzo di Honiton, preferito all'allora più reputato pizzo di Bruxelles, è una meditata strategia di sostegno dell'economia locale (Ehrman, 2011; Chrisman-Campbell, 2020).

Contribuisce alla diffusione dell'abito da sposa anche la contemporanea ascesa della borghesia e la sua volontà di esibire il proprio successo attraverso l'assunzione di mode e stili di vita tradizionalmente appannaggio della classe nobiliare, in un processo di *trickle down* (Giusti 2009, pp. 42, 43). Questo immaginario si combina, però, con un'organizzazione dei ruoli di genere particolarmente rigida, in cui l'ambito d'azione della donna è, soprattutto negli strati sociali più elevati, prioritariamente domestico ed è di frequente associato a una funzione decorativa.⁷

La proclamazione nel 1854 da parte di papa Pio IX del dogma dell'immacolata concezione concorre a rafforzare l'associazione tra il colore bianco e la purezza attesa da una giovane sposa.⁸

È, dunque, l'articolazione di tutti questi elementi a garantire visibilità e attribuire senso all'abito bianco da sposa, in una complessa stratificazione di significati che lo costituiscono come un vero e proprio testo nell'accezione semiotica più ampia (Fabbri & Marrone, 2000). Un testo fittamente intessuto di discorsi sui generi (Adrian, 2003; Corston Oliver, 1998; Ingraham, 1999; Jellison, 2008; Otnes & Pleck, 2003) con cui le donne saranno chiamate a fare i conti nei decenni a venire, in quella battaglia tra aspettative sociali e percezione di sé di cui parlano Kidwell e Stelle nel passo citato in apertura.

⁷ La situazione è, naturalmente, più complessa e, anche all'interno del mondo borghese, le condizioni e gli stili di vita possono variare grandemente, ma non è questo il luogo per articolare questo aspetto. Per un'ottima panoramica sulla storia delle donne europee nell'Ottocento, rimane sempre un'indicazione valida DUBY & PERROT, 1991. Sulla relazione tra classe media e genere nel contesto britannico tra Sette e Ottocento, e più in generale per una riflessione sull'intersezione tra genere e classe, si veda DAVIDOFF & HALL, 2019 (I ed. 1987).

⁸ Nonostante alcuni nuovi studi abbiano indebolito l'immagine della società vittoriana come una società asessuata, le ricerche restano concordi nel confermare che l'espressione fisica della passione è considerata accettabile solo se strettamente legata all'amore romantico e spirituale (KATZ 2007, pp. 41, 42).

Il caso italiano

Nonostante la sua precocissima pervasività iconografica, l'abito bianco rimane a lungo un sogno per la gran parte delle donne. A partire dagli anni '30 del Novecento, alle immagini di nobili e ricche ereditiere, sui giornali iniziano a moltiplicarsi anche le immagini delle dive hollywoodiane, che diventano un modello di *glamour* a cui aspirare e i cui abiti nuziali sono meticolosamente documentati nelle riviste e, dagli anni '50 per l'Italia, dalla tv (Cele & Otnes, 1993; Chrisman-Campbell, 2020; Boyce Kay & Kennedy & Wood, 2020). Tuttavia, poche possono affrontare una spesa ingente per un capo da indossare una sola volta. Solo a partire dagli anni '50 del Novecento, grazie alla diffusione di un maggiore benessere, accompagnata da una maggiore propensione al consumo (de Grazia, Furlough, 1996; Sassatelli, 2006), l'acquisto dell'abito bianco, normalmente cucito dalla sarta di fiducia, si fa pratica largamente diffusa.

È interessante notare come anche questa seconda fase, quella che potremmo definire della diffusione di massa dell'abito bianco, coincida con una fase di irrigidimento della condizione femminile, nel cosiddetto "ritorno all'ordine" dopo un periodo di maggiore emancipazione negli anni di guerra. La narrazione del valore della famiglia tradizionale è trasversale e di un'uniformità opprimente. Su «Vie Nuove», periodico del Partito Comunista Italiano, nel maggio del 1950 viene pubblicata la fotografia di una sposa. La didascalia recita: «Una poetica scena di vestizione nuziale [...]. Come la sposa, col suo fermo profilo ammorbidito dal velo, si guarda allo specchio, le altre, mentre la incitano con i sorrisi e le esclamazioni ammirative, si specchiano in lei [...]. Pensano al corredo, al velo, all'abito nuziale che già le mamme, con l'aiuto della 'sartora a giornata' stanno preparando, punto dopo punto, sacrificio dopo sacrificio».⁹

Sotto l'abito bianco, il patriarcato

Gli anni '60 e, ancora di più il decennio seguente, sono anni di conflitti e cambiamenti sociali. In particolare, viene messa in discussione l'istituzione matrimoniale, insieme al

⁹ «Vie Nuove», 28 maggio 1950, n. 22, p. 20.

ruolo della donna nella famiglia cosiddetta tradizionale (Ginsborg, 1989; Mori & Pescarolo & Soldani & Scattigno, 2014; Crainz, 2016). La moda, e la moda sposa, partecipano al processo. Il mercato dell'abito da sposa, ormai consolidato ed entrato nella fase del *prêt-à-porter*, si inserisce rapidamente nel cambio di passo e propone, accanto a capi più tradizionali, abiti a fiori o in tinte pastello o con tagli dalle linee più insolite. In particolare, si mette l'accento sull'individualità della sposa, che deve poter trovare l'abito più adatto alla propria personalità. «“The bride today may want nothing traditional” a florist told the *Los Angeles Times* in 1970. “Individualism is very important to her and we spend time to create a wedding that reflects her own personality”» (cit. in Chrisman-Campbell 2020, p. 68; si veda anche Ehrman 2011, p. 151).

Ma non si tratta semplicemente dell'emersione di un più spiccato individualismo. In particolare, il femminismo, ponendo al centro della propria riflessione la figura della casalinga, non trascura, nella lettura critica della gerarchia dei generi, gli abiti e l'apparenza esteriore, interpretati come segni esterni di un'organizzazione dei rapporti tra i generi che assegna alle donne un ruolo decorativo, seducente e impersonale, appiattito dallo sguardo maschile su pochi modelli stereotipati. Gonnellone a fiori o minigonne, pantaloni, capelli lunghi sciolti, zoccoli, reggiseni abbandonati o addirittura bruciati in manifestazioni pubbliche sono altrettanti segni di contestazione e della volontà di impadronirsi della propria rappresentazione, non più costruita dallo sguardo desiderante maschile (Mulvey, 1975).

L'interpretazione dell'abito bianco come simbolo dell'oppressione patriarcale e dell'attribuzione di un ruolo subordinato alla donna non sfugge al processo di rilettura e decostruzione della cultura *mainstream* portato avanti dal femminismo. Nelle immagini delle manifestazioni dell'epoca non mancano giovani donne in abito bianco in cortei di protesta che sono vere e proprie performance all'aria aperta (Di Barbora, 2021). La vicinanza tra il movimento femminista e il mondo dell'arte è, d'altronde, molto stretta. La volontà di impadronirsi degli strumenti espressivi, o di costruirne di nuovi, può anzi essere individuata come uno dei segni identificativi dei femminismi della seconda ondata (Perna 2016; Casero, 2020).

Marcella Campagnano. L'invenzione del femminile: ruoli (1974-1980)

In questo contesto, un esempio interessante è costituito dalla produzione fotografica di Marcella Campagnano. In numerose interviste la fotografa ribadisce come la scelta della macchina fotografica sia stata una reazione di rifiuto agli strumenti più classici dell'arte, sentiti come linguaggi maschili, inutili quindi a dire quello che definisce l'essere "diverse" delle donne (Scotini & Campagnano, 2019; Campagnano, 2019). Di questo processo di decostruzione dell'arte maschile attraverso la macchina fotografica fa parte anche «la presa di coscienza dell'induzione da parte di modelli maschili che da secoli suggeriscono e guidano la nostra possibile, improbabile identità femminile» (Campagnano, 2019).

Il progetto *L'invenzione del femminile: ruoli*, avviato nel 1974 e concluso nel 1980, si muove in questa direzione. L'artista stessa e diverse amiche e compagne, molte appartenenti come lei al collettivo femminista di via Cherubini a Milano, si mettono in posa, davanti alla macchina fotografica, in abiti, trucchi e acconciature diverse che raccontano, con sguardo ironico e giocoso, i ruoli imposti alle donne dallo sguardo, e dalla rappresentazione, maschile. Del resto, «l'importanza del mezzo fotografico nella denuncia e nella demistificazione del sessismo tipico delle rappresentazioni del femminile diffuse dai media – dove la donna è oggetto passivo dello sguardo maschile – è, [...], un terreno elettivo per le lotte del femminismo italiano» (Perna 2016, p. 16).

Tra le immagini del progetto di Campagnano compaiono alcune spose in abito bianco. Anche la sposa nel tradizionale abito lungo, abbinato a un velo vaporoso o a un cappuccio e mantello orlato di pelliccia all'ultimo grido, rientra dunque tra le immagini che vengono identificate come modelli di raffigurazione prodotti dall'uomo per la donna. Non semplici rappresentazioni ma imposizioni di segni performativi, prendendo a prestito un altro termine semiotico. Segni, cioè, che non si limitano a comunicare un elemento ma che agiscono sul reale, modificandolo.

La messa in discussione dell'immagine della sposa in abito bianco non si riduce, però, ad attirare l'attenzione su di esso, coinvolge almeno due altri livelli. Intanto, Campagnano sottolinea più volte, anche nelle interviste proposte, come il risultato finale sia un prodotto collettivo, in cui l'autorialità è distribuita, il più equamente possibile, tra la fotografa e i soggetti fotografati che partecipano a ogni fase del processo produttivo. Processo che, nella costruzione di una relazione in cui ci si confronta, dialoga e gioca, vale tanto quanto, se non più del risultato.

La 'recita' si svolgeva in mezzo a un fluire di discorsi, iniziative, prese di posizione, risate, complicità e una certa indifferenza per il risultato finale. Intorno alla macchina fotografica immobile sul cavalletto – che non cerca, non insegue la sua preda – ruotano persone impegnate alternativamente davanti e dietro l'obiettivo. La gerarchia che scandisce soggetto e oggetto, in questo modo è, almeno in parte, sospesa. (Scotini, Campagnano, 2019).

Alla centralità del singolo autore, maschio, di cui è intessuta la storia dell'arte "classica", si sostituisce un processo in cui l'individualità dell'artista passa in secondo piano rispetto a una produzione di senso in cui il soggetto rappresentato ha una parte attiva e pari dignità autoriale. In piena consonanza con il discorso femminista prodotto attraverso altri strumenti, *in primis* la parola. Il prodotto finale stesso perde di rilevanza rispetto all'atto della sua produzione. «La fotografia è stata solo lo strumento per registrare la partecipazione, l'incontro di tante amiche che erano entusiaste di partecipare a questo gioco di svelamento del proprio essere al mondo [...]» (Campagnano, 2019).

La rappresentazione di sé come sposa, oltre a essere nelle mani della giovane donna, è quindi agita in uno spazio privato, in questo caso il soggiorno della fotografa, e si dà come momento di confronto tra amiche e compagne, svincolato dalla dimensione di assunzione di responsabilità e di presentazione pubblica del sé come futura moglie modello che è parte costitutiva della cerimonia nuziale. A questa prima fase di chiusura all'esterno, segue, però, la fase di esposizione e circolazione delle immagini, nel costante dialogo tra privato e politico che è uno degli elementi portanti del femminismo. Il processo fotografico è interpretato come un rispecchiamento, una strategia per conoscersi, nell'equilibrio tra aspettative sociali, immaginario maschile, sguardo delle altre e percezione di sé. «Il porsi di fronte all'obiettivo ha significato spesso il desiderio di verificare e articolare il rapporto fra l'immagine di sé che ciascuna donna cerca di avere e l'immagine che l'obiettivo, lo sfondo, lo sguardo di altri le assegnano» (introduzione di Lidia Campagnano a Campagnano 1976, s. p.). La fotografia, e la fotografia di sé come sposa, diventa uno dei possibili strumenti, insieme alla parola, dell'autocoscienza femminista.

Un atteggiamento ironico non è disgiunto da questa pratica fotografica, in combinazione con una dismissione del valore della tecnica, ambito precipuamente maschile nel sentire comune, come si può leggere chiaramente nelle parole di

Campagnano: «La macchina era fissa sul cavalletto e veniva utilizzata come se fosse un elettrodomestico di cui apri e chiudi lo sportello» (Campagnano, 2019).

Si tratta di un processo solo apparentemente ingenuo che è, invece, ben consapevole della funzione ambivalente svolta dall'immagine proiettata di un corpo vestito. L'abbigliamento e la moda costituiscono una parte significativa nella strutturazione di gabbie identitarie per le donne.

Con «L'Invenzione del Femminile: Ruoli» ho inscenato (con una pratica sperimentale rivelatoria e la entusiastica collaborazione di mille giovani amiche) il ruolo che da secoli coarta e lusinga noi donne, nell'apparente variabilità del costume e della moda. Quasi tutte fingiamo di convincerci che il mutato costume corrisponda a una nuova originale identità (Scotini, Campagnano, 2019).

In questa consapevolezza dell'uniformità della moda sotto un'apparente mutevolezza, sta un secondo fulcro di interesse del progetto di Campagnano rispetto alla rappresentazione della sposa. Mentre l'abito bianco è studiato per evidenziare, isolandola nel candore e nelle trasparenze di tulle e pizzi, la donna in procinto di diventare moglie, centro assoluto della cerimonia nuziale e dell'immaginario collettivo che ruota intorno a essa, in questa serie le spose sono solo figure tra le altre. Nel succedersi delle immagini, le donne in abito nuziale si inseriscono senza particolare rilievo: un ruolo tra i molti. L'apparente eccezionalità della condizione della sposa, che la separa dagli altri in una celebrazione gloriosa durante il matrimonio, nascondendo, dietro lo splendore dell'esaltazione dell'amore romantico, le difficoltà della vita che la attende, in cui ci si aspetta la sua volontà di sacrificarsi per il marito e i figli (Rich, 1980), viene cancellata. Quello della sposa non è che uno dei molteplici travestimenti che tutti ugualmente nascondono, in fondo, il dominio patriarcale. È forse proprio in questa demistificazione del "momento di gloria" della donna durante le nozze, nel "giorno più bello della sua vita", che risiede il più potente disvelamento operato dalla serie di immagini prodotte da Campagnano e dalle sue amiche. Come recita il titolo dell'intervista di Scotini, «Con le mie immagini, e la mia consapevolezza, ho 'fatto' il femminismo».

Tomaso Binga – Bianca Menna e Tomaso Binga Oggi sposi (1977)

Nello stesso volgere di anni, e all'interno di un contesto simile, opera anche Tomaso Binga, «nata a Salerno e romana di adozione, [...] esplicitamente legata ai temi femministi, tanto da essere oggi ritenuta una delle più interessanti voci di quel contesto» (Casero 2020, p. 24). Tomaso Binga è il nome d'arte di Bianca Pucciarelli, in Menna, che lo sceglie firmando alcuni lavori negli anni '60 e con cui si presenta al mondo dell'arte in occasione della prima personale, *L'oggetto reattivo*, nel 1971 (Binga & Perna, 2016). «Un nome maschile – spiega l'autrice di poesia visiva, sonora e performativa – che giocando sull'ironia e lo spiazzamento mettesse a nudo il privilegio maschile nel campo dell'arte» (ibid.). L'approccio di Binga è già chiaro da questo elemento: la consapevolezza e la volontà di smascheramento del “privilegio maschile” nel mondo artistico affrontato con ironia e strategie artistiche di straniamento.

Anche Tomaso Binga sceglie la fotografia di una sposa in abito bianco, se stessa in occasione del proprio matrimonio, all'interno di questo percorso. Nel 1977 mette in scena, al Centro «D» di Roma, il matrimonio di Bianca Menna con il proprio alter-ego maschile. Un invito, che ricalca in tutto e per tutto il classico invito di nozze, viene spedito ad amiche, amici, artiste e artisti che partecipano alla performance con piccoli regali e biglietti augurali. Lo spazio è occupato esclusivamente da due fotografie: l'immagine d'epoca di Bianca Pucciarelli in abito da sposa e una fotografia scattata per l'occasione di Tomaso Binga in abito scuro accanto a una macchina per scrivere. L'autrice inscena, dunque, pubblicamente il connubio tra la propria versione maschile e la propria versione femminile.

È fuor di dubbio che il matrimonio sia una delle strutture sociali più discusse dalle femministe che lo leggono come una delle strategie primarie di inferiorizzazione e controllo delle donne.¹⁰ Non sorprende, dunque, che esso sia spesso al centro della produzione artistica femminista. «L'istituzione matrimoniale e più in generale le cerimonie familiari solennizzate dal rituale della fotografia – nel quale il gruppo si riconosce e attraverso cui si consolida – sono contestate come pratiche che relegano la donna al ruolo stereotipato di moglie e madre» (Perna 2013, p. 20). Nella performance di Binga c'è, però, dell'altro. Non si tratta esclusivamente di mettere in discussione il rito nuziale ma la stessa distinzione tra maschile e femminile come soggetti “naturalmente”

¹⁰ Si vedano ad esempio, i due classici Friedan 1963 e Rubin, 1975, tempestivamente tradotto e pubblicato in Italia sul primo numero del 1976 di «DWF».

distinti ai quali sono associati immaginari differenti e che sono dotati di gradi diversi di potere all'interno dell'agire artistico, e sociale più in generale. Attraverso la demifisticazione del rito nuziale e, in particolare, del ruolo della donna al suo interno, è la stessa distinzione tra maschile e femminile che viene interrogata, nella riduzione dei due generi a maschere che possono essere assunte e abbandonate a seconda della propria volontà.

Questo è il secondo aspetto rilevante: l'artista, assumendo e rappresentandosi come uomo, si interroga su quanto il genere sia un'imposizione costrittiva e su quanto possa invece diventare una scelta. L'artista sceglie di performare due generi consapevolmente, irridendone la carica normativa e rifiutando la posizione di debolezza che deriverebbe dall'incondizionato accoglimento di un'identità femminile. Il matrimonio, in particolare, viene individuato come il momento culminante in cui i ruoli di genere sono portati in scena e, quindi, come il momento ideale per svelarne la costruzione artificiosa. La differenza tra i generi, che Campagnano identificava come costitutiva dell'alterità femminile, viene qui messa in questione.

Pippa Bacca, Silvia Moro, Spose in viaggio (2008)

Nel 2008 Pippa Bacca, all'anagrafe Giuseppina Pasqualino di Marineo, parte, insieme all'amica Silvia Moro, per un viaggio in autostop attraverso undici paesi recentemente segnati dalla guerra; la meta finale è Gerusalemme. Entrambe viaggiano indossando un abito bianco da sposa. Come è tristemente noto, il viaggio sarà brutalmente interrotto in Turchia dallo stupro e seguente omicidio di Bacca.

A distanza di trent'anni, dunque, dalle esperienze di Campagnano e Binga, in un contesto fortemente mutato, anche rispetto all'evoluzione dei movimenti femministi, l'abito bianco da sposa è ancora visto come un segno potente, da sfruttare per una performance artistica. Non più, però, almeno nel progetto di queste due artiste, in quanto emblema di sottomissione al patriarcato ma come segno di cui viene rivendicata la carica positiva, che trascende il suo ruolo nella costituzione di una coppia.

L'abito da sposa, anzi la figura della sposa è un'immagine con un altissimo potere simbolico. Un potere così grande che l'abito bianco è diventato un'icona capace di

oltrepassare i suoi confini religiosi. L'abito da sposa è soprattutto il simbolo del matrimonio fra la terra e il cielo, fra le genti, le culture e le diversità (Novelli & Moro, 2008).

Esso non è più proposto come elemento negativo, come imposizione normativa di una femminilità costrittiva e inferiorizzante, al contrario. Per Bacca e Moro diventa un contrassegno di pace, proprio in virtù della sua associazione a qualità considerate femminili; così il viaggio, in abito bianco, si trasforma nella messinscena di un matrimonio di pace tra nazioni. L'abito da sposa è, dunque, scelto, come «simbolo della femminilità, dell'amore, della famiglia, della purezza». Così come «il giorno del matrimonio – almeno in teoria – è un momento di gioia condivisa, di letizia comune. Tutte immagini difficilmente associabili alla guerra e vicine invece alla pace» (<https://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/>, ult. cons. 14.08.2021). Da una parte, dunque, il maschile associato alla guerra, dall'altra il femminile, associato alla pace e alla creatività, a tutto ciò che è umano per eccellenza. Come nella *Ballata delle donne* di Edoardo Sanguineti, uno dei testi che Bacca utilizzava per presentare il proprio progetto: «femmina penso, se penso la pace»; «penso che è culla una pancia di donna, e casa è pancia che tiene una gonna»; «femmina penso, se penso l'umano».

L'idea iniziale del progetto nasce in Pippa Bacca proprio durante il matrimonio di un'amica; notando la cura con cui la sposa cerca di preservare pulito e intonso il proprio abito, pur pensato per essere indossato una sola volta, si immagina, invece, che la vita si iscriva sul bianco del vestito indossato, ogni giorno, in un lungo viaggio, «con la polvere, il fango, il sudore, la fatica della strada e delle giornate, il cibo e il vino dei banchetti con le persone incontrate» (<https://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/>, ult. cons. 14.08.2021). Il candore dell'abito, e la purezza che rappresenta vengono completamente rovesciati: non più allegoria di un'astratta, inviolabile innocenza da preservare a ogni costo ma strumento di apertura al prossimo e alle esperienze della vita.¹¹ Ancora di più, dispositivo salvifico che, raccogliendo, nella polvere e nel sudore quotidiani, le esperienze vissute da paesi che hanno sperimentato la devastazione della guerra, ne «cancelli l'orrore» (Léger 2018, p. 34, trad. mia).¹²

¹¹ In linea con la scelta di viaggiare in autostop, già sperimentata in una precedente performance artistica da Bacca e suo mezzo di viaggio abituale.

¹² Il progetto ideato da Bacca contiene più di un rimando religioso. In ognuna delle principali tappe del viaggio, in particolare, l'artista metteva in scena la lavanda dei piedi di alcune ostetriche locali per celebrare l'idea della bellezza e della forza di chi, anche nelle situazioni più difficili e di violenza estrema, lavora per

L'abito di entrambe le artiste, così cruciale nell'esperienza progettata, viene studiato nei minimi dettagli, con la collaborazione di Manuel Facchini, direttore artistico di Byblos, casa di moda milanese fondata nei primi anni '70 (<https://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/>, ult. cons. 14.08.2021). L'abito di Bacca è composto da tre parti: una mantella costituita da due strati di lino, una giacca stretta in vita e un'ampia gonna con strascico a forma di giglio, a ribadire nuovamente l'idea di innocenza tradizionalmente collegata all'abito nuziale e al colore bianco. Ognuno degli undici veli di cui è composto è numerato, come le pagine di un libro che attende di essere scritto; su di essi sono poi ricamati degli elementi che rimandano ai paesi che verranno attraversati. L'abito di Moro, invece, bianco anch'esso, è strutturato in una serie di ampie tasche in modo da fungere anche da contenitore, sorta di valigia che, come racconta l'artista, arriva a pesare 35 kg (Moro, 2009), e si arricchirà strada facendo di ricami fatti da donne incontrate durante il percorso. Entrambi i capi sono realizzati in due copie identiche, una indossata, l'altra conservata intatta presso la Byblos Art Gallery con il fine di sottolineare, nel confronto, i cambiamenti prodotti dal viaggio (Morello 2015, pp. 75-79)¹³.

Il vestito bianco diventa quindi esso stesso opera d'arte, in un processo a cui l'artista dà il via ma che può, poi, controllare solo in parte. La partecipazione collettiva, del resto, ha un forte valore simbolico anche nel processo ideato per il lavaggio degli abiti. In un incontro organizzato prima della partenza, amiche e amici sono invitate a portare un oggetto significativo, pensato per l'occasione; dalla cenere prodotta nel rogo di questi oggetti viene poi ricavata della liscivia, utilizzata per rimuovere parte dello sporco accumulatosi nel viaggio.

In questo modo il vestito non veniva lavato da un sapone qualsiasi, ma da un "pezzo" delle persone rimaste a casa; così che da una parte gli amici lontani alleggerissero il peso della fatica del viaggio e la aiutassero quindi ad andare avanti; dall'altra partecipassero anch'essi alla grande rete di uomini e donne che Pippa andava intessendo di luogo in

aiutare la vita. I piedi delle donne venivano poi asciugati con la mantellina bianca che era parte del suo abito.

¹³ Il volume di Morello, un diario di ricerca per la produzione di uno spettacolo teatrale, è utile per farsi un'idea generale dell'approccio di Pippa Bacca e del progetto *Brides on tour*; per un'analisi più tecnica della performance artistica *Spose in viaggio – Brides on tour*, 2009, con testi critici di Giorgio Bonomi e Martina Corgnati.

luogo, di incontro in incontro (<https://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/>, ult. cons. 14.08.2021).

Nel progetto del viaggio è innestato un rifiuto del ruolo passivo della sposa, individuabile anche nella rinuncia a mantenere intatta la candida purezza della veste nuziale. La sposa non è più la principessa al centro di una corte adorante (Kay & Kennedy & Wood 2020, p. 9) ma assume un ruolo attivo, coraggioso, lasciando la propria casa invece di diventarne l'angelo del focolare. Elemento ulteriormente rafforzato dall'assenza di uno sposo. La sposa è sola, o tutt'al più al fianco di un'altra sposa, aperta a ogni incontro, sulle strade del mondo che ha scelto di percorrere.

Una riflessione conclusiva

Da un elemento comune, l'abito bianco da sposa, per oltre un secolo il più tradizionale dei simboli dell'irrigidimento delle relazioni umane nella binarietà gerarchica dei generi, le tre artiste hanno tratto percorsi di riflessione differenti, nel senso e nello stile. La demistificazione ironica di Campagnano, la fluidità reclamata da Binga e la risignificazione pacifista di Bacca sono altrettanti modi di usare la moda, smascherandone la presunta frivolezza e facendone emergere le complesse stratificazioni di senso e la forza performativa.

Molte e molti prima di loro hanno contribuito alla potenza simbolica dell'abito da sposa, assumendola o reinterpretandola in una visione personale, talvolta anche critica. Molte e molti continuano a farlo in un processo composito che vede la convivenza di un mercato florido, che non pare dare segni di indebolimento (se escludiamo l'ovvio tracollo dei mesi di reazione anti-pandemica); di una circolazione pervasiva attraverso riviste di moda specializzate e non, periodici illustrati, film, serie televisive, video musicali, la fotografia d'autore e vernacolare ma anche cartoni animati, giocattoli e album illustrati per le più piccole; di un uso sociale che ha visto l'estensione del "classico" abito da sposa anche alle nozze omosessuali e in paesi al di fuori del mondo cosiddetto occidentale; delle scelte e interpretazioni individuali. L'energia iconica del vestito nuziale non sembra

perdere vigore.¹⁴ Non è forse un caso che una delle immagini più diffuse al momento della caduta di Kabul in mano ai talebani sia una fotografia di un uomo che ricopre di vernice le vetrine di un negozio su cui compaiono delle gigantografie di spose in abito bianco.¹⁵

L'abito bianco da sposa si configura, insomma, come un indicatore estremamente interessante di come la moda continui a costituire un terreno di battaglia in cui vengono attivate strategie multiformi nella costruzione di un'immagine di sé che trascende decisamente la pura apparenza.

Riferimenti bibliografici

Adrian, Bonnie (2003). *Framing the Bride: Globalizing Beauty and Romance in Taiwan's Bridal Industry*. London, Berkeley: University of California Press.

Arch, Nigel & Marschner, Joanna (2003). *Royal Wedding Dresses from the Royal Ceremonial Dress Collection at Kensington Palace*. Surrey: Historic Royal Palace.

Bacca, Pippa. *Sposa in Viaggio – Bride on Tour*. <https://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/>, [ult. cons. 14.08.2021].

Barnes, Ruth & Eicher, Joanne B. (Eds) (1992). *Dress and Gender. Making and Meaning in Cultural Contexts*. New York: Berg.

Benoît-Moreau, Florence & Delacroix, Eva & Floch, Aurélie & Mottis, Elodie (2018). *Les stéréotypes de genre dans l'habillement: le cas des tee-shirts à messages*. 4eme Journée de Recherche en Marketing du Grand Est. Mons, Belgique.

Binga, Tomaso & Perna, Raffaella (2016). Il privilegio del nome maschile. Intervista a Tomaso Binga di Raffaella Perna, *OperaViva magazine*, 18 luglio 2016, <https://operavivamagazine.org/il-privilegio-del-nome-maschile/>, [ult. cons. 14.08.2021].

-Il bridal business (2011), *The Lifestyle Journal*, 10, 13.

¹⁴ Ne è un interessantissimo esempio l'utilizzo in espressioni di protesta. Tra altre, le Blood brides del 14 febbraio 2012 in Cina, il documentario italiano *Io sto con la sposa* del 2014 e la protesta di un gruppo di donne libanesi nel 2016 contro una retrograda legge sullo stupro.

¹⁵ L'immagine è stata diffusa inizialmente dal giornalista Lotfullah Najafizada tramite il suo account twitter <https://twitter.com/LNajafizada/status/1426852794175270915/photo/1>, (ult. cons. 24.08.2021) il 15 agosto 2021 ed è stata ripresa da numerosi siti web.

- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531.
- (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London, New York: Routledge.
- Caccia, Patrizia & Cavaiuolo, Vanda & Mingardo, Mirella (Eds.) (2003). *L' abito da sposa e... dintorni: divagazioni sui preliminari, le persone, il lavoro, le cose, che ruotano intorno all'abito da sposa dalla fine del '700 alla seconda guerra mondiale e oltre*, Catalogo della Mostra tenuta a Milano. Milano: viennepierre.
- Campagnano, Marcella (1976). *Donne. Immagini*. Milano: Moizzi,
- (2019). *Invenzione del Femminile: Ruoli – 1974*, intervista a cura di Memovideo productions, <https://www.youtube.com/watch?v=9OvxPAjW4k>, [ult. cons. 12 agosto 2021], trascrizione mia.
- Casero, Cristina (2020). *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*. Milano: Enciclopedia delle donne.
- Chrisman-Campbell, Kimberly (2020). *The way we wed. A global history of wedding fashion*. New York: Running Press.
- Clark Smith, Barbara & Peiss, Kathy Lee (1990). *Men and Women. A History of Costume, Gender and Power*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Cordner, Susan (2014). *Here comes the bride. Queen Victoria and the White Wedding Dress*. <https://www.vam.ac.uk/blog/here-come-brides/queen-victoria-and-the-white-wedding-dress> [ult. cons. 12.08.2021].
- Corston Oliver, Monica (1998). The “White Wedding”: Metaphors and Advertising in Bridal Magazines. In Wertheim, Suzanne and Bailey, Ashlee C. and Corston Oliver, Monica (Eds.), *Proceedings of Berkeley Women and Language Conference, Berkeley Women and Language Conference; Engendering communication* (pp.141-156). Berkeley: Berkeley Women and Language Group.
- Crainz, Guido (2016). *Storia della repubblica. L'Italia dalla liberazione a oggi*. Roma: Donzelli.
- Crane, Diane (2000). *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press.

- Davanzo Poli, Doretta & De Buzzacarini, Vittoria (1989). *L'abito da sposa*. Modena: Zanfi.
- Davidoff, Leonore & Hall Catherine (2019). *Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*. London, New York: Routledge. I ed. 1987.
- De Giorgio, Michela & Klapisch-Zuber, Christiane (Eds.) (1996). *Storia del matrimonio*. Roma, Bari: Laterza.
- De Grazia, Victoria & Furlough, Ellen (Eds.) (1996). *The sex of things: gender and consumption in historical perspective*. Berkeley, University of California Press.
- Di Barbora, Monica (2021). Fotografie e femminismi. Note per una ricerca. In De Ferrari, Paola and Galletta, Giuliano and Silingardi, Adriano (Eds.), *Le stagioni della fotografia militante 1960-2020* (pp.76-87), catalogo della mostra tenuta a Palazzo Grillo, Genova, dal 10 al 29 settembre 2021. Genova: Associazione per un archivio dei movimenti.
- Duby, Georges & Perrot, Michelle (1991). *Storia delle donne in Occidente*. Roma, Bari: Laterza.
- Dunak, Karen M. (2013). *As Long as We Both Shall Love. The White Wedding in Postwar America*. New York: New York University Press.
- Ehrman, Edwina (2011). *The Wedding Dress. 300 Years of bridal fashion*. London: Victoria & Albert Museum.
- Fabbri, Paolo & Marrone, Gianfranco (2000). *Semiotica in nuce*. Roma: Meltemi Editore.
- Friedan, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. New York: Norton & Co.
- Ginsborg, Paul (1989). *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. società e politica 1943-1988*. Torino: Einaudi.
- Giusti, Nicoletta (2009). *Introduzione allo studio della moda*. Bologna: il Mulino.
- Hibbert, Christopher (2000). *Queen Victoria: a Personal History*. London: Harper Collins.
- Howard, Vicki (2006). *Brides, Inc.: American weddings and the business of tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ingraham, Chrys (1999). *White Weddings: Romanticising Heterosexuality in Popular Culture*. New York, London: Routledge.

- (2003). Ritualizing heterosexuality: Weddings as performance. In Heasley, Robert and Crane, Betsy (Eds.), *Sexual lives: A reader on the theories and realities of human sexualities* (pp.235-245). New York: McGraw-Hill.
 - (2006). One is not born a bride. How weddings regulate heterosexuality. In Seidman, Steven and Fisher, Nancy and Meeks, Chet (Eds.), *Handbook of the New Sexualities Studies* (pp.212-216). Abingdon: Routledge, 2006.
- Jellison, Katherine (2008). *It's Our Day: America's Love Affair with the White Wedding. 1945-2005*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Katz, Jonathan Ned (2007). *The Invention of Heterosexuality*. Chicago, London: Chicago University Press [I ed. Dutton, 1995].
- Kay, Jilly Boyce & Kennedy, Melanie & Wood, Helen (Eds.) (2020). *The wedding spectacle across contemporary media and culture: something old, something new*. Abingdon: Routledge.
- Kidwell, Claudia Brush & Steele, Valerie (1989). *Men and women: dressing the part*. Washington: Smithsonian institution press.
- Léger, Nathalie (2018). *La robe blanche*. Paris : P.O.L.
- Lyden, Anne M. (2014) *A Royal Passion. Queen Victoria and Photography*. Los Angeles: J. P. Getty Trust Publications.
- Lombardi, Daniela (2008). *Storia del matrimonio: dal Medioevo a oggi*. Bologna: Il mulino.
- Mignemi, Adolfo (2003). *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*. Torino: Bollati e Boringhieri.
- Monsarrat, Ann (1973). *And the Bride Wore... The Story of the White Wedding*. London: Gentry Books.
- Morello, Giulia (2015). *Sono innamorata di Pippa Bacca. Chiedimi perché!*. Roma: Castelvechi.
- Mori, Maria Teresa & Pescarolo, Alessandra & Soldani, Simonetta & Scattigno, Anna (Eds.) (2014). *Di generazione in generazione. Le italiane dall'Unità a oggi*. Roma: Viella.

- Moro, Silvia (2009). *'Brides On Tour'. La mostra delle spose in viaggio Silvia Moro e Pippa Bacca*, video a cura di c6 tv, <https://www.youtube.com/watch?v=dgShusyHfRo>, [ult. cons. 14.08.2021].
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6–18.
- Musée Galliera, Musée de la mode de la ville de Paris (1999). *Mariage*, catalogo della mostra dal 16 aprile al 29 agosto 1999. Paris: Paris Musées, Edition Assouline.
- Najafizada, Lotfullah. Tweet. 15/08/2021, 12:56 PM, <https://twitter.com/LNajafizada/status/1426852794175270915/photo/1>, [ult. cons. 24.08.2021].
- Novelli, Amedeo & Moro, Silvia (2008). Continuerò il mio viaggio di pace Non basta un mostro per fermarlo. *Repubblica online*, 21 aprile 2008, <https://www.repubblica.it/2008/04/sezioni/esteri/turchia-sposa-scomparsa/intervista-giulia/intervista-giulia.html> . [ult, cons. 14.08.2021].
- Orazi, Estella (2011). *Bianco: breve storia dell'abito da sposa*. Macerata: Studi superiori.
- Oswald, Ramona Faith (2000). A member of the wedding? Heterosexism and family ritual, *Journal of Social and Personal Relationship*, 17, 349-68.
- Otnes, Cele C. & Pleck, Elizabeth H. (2003). *Cinderella Dreams: The Allure of the Lavish Wedding*. Berkeley: University of California Press.
- Parkins, Wendy (Ed.) (2002). *Fashioning the Body Politic: Dress, Gender, Citizenship*. Oxford, New York: Berg.
- Perna, Raffaella (2013). *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*. Milano: Postmedia books.
- (Ed.) (2016). *L'altro sguardo. Fotografe italiane 1965-2015*, catalogo della mostra svoltasi alla Triennale di Milano dal 5 ottobre 2016 all'8 gennaio 2017. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Rich, Adrienne (1980). Compulsory heterosexuality and Lesbian Existence, *Signs*, 5(4), 631-660.
- Rubin, Gayle (1975). The Traffic in Women. Notes on the "Political Economy" of Sex, *Monthly Review Press*, 157-210.

- Sassatelli, Roberta (2006). Genere e consumi. In Cavazza, Stefano and Scarpellini, Emanuela (Eds.), *Il secolo dei consumi* (pp.172-200). Roma: Carocci.
- Scotini, Marco & Campagnano, Marcella (2019). Con le immagini e la mia consapevolezza ho ‘fatto’ femminismo. Marcella Campagnano, intervista, *FlashArt*, 27 maggio 2019, <https://flash---art.it/article/marcella-campagnano/#>, [ult. cons. 12.08.2021].
- Sgubin, Raffaella (Ed.) (1988). *Fiori d’arancio: abiti, accessori e corredi di nozze tra Otto e Novecento nelle raccolte dei Musei provinciali di Gorizia*, catalogo della mostra tenuta a Gorizia nel 1988. Monfalcone: Edizioni della laguna.
- Spose in viaggio – Brides on tour* (2009). Catalogo della mostra tenuta a Verona, Byblos Art Gallery, dall'8 marzo al 9 maggio 2009 e a Milano, Fondazione Mudima, dal 9 dicembre 2009 al 23 gennaio 2010. Verona: Byblos Art Gallery.
- Tuccini, Giona (2003). *Il vespasiano e l'abito da sposa. Fisionomie e compiti della poesia nell'opera di Pier Paolo Pasolini*. Pasion di Prato: Campanotto.
- Vigarello, Georges (2017). *La Robe. Une histoire culturelle*. Paris: Seuil.

Monica Di Barbora ha avviato la propria carriera professionale come archivistica fotografica, dedicandosi quindi allo studio teorico e all’uso della fotografia come fonte storica. I suoi principali temi di ricerca sono la rappresentazione e l’autorappresentazione delle donne, in particolare durante l’epoca coloniale fascista e il femminismo cosiddetto della seconda ondata, e gli archivi fotografici della stampa. Dopo qualche anno di insegnamento, ha iniziato a occuparsi anche di didattica della storia contemporanea.

Monica Di Barbora started her professional career working as a photo archivist, then studying the theory and practice of photographs as historical sources. Her main research interests are the representation and self-representation of women, particularly during the fascist colonial experience and the so called second wave feminism, and press photographic archives. After having taught for a few years, she has also began studying the teaching of contemporary history.