

CATERINA IAQUINTA

***Manifestazioni di creatività “imprevista”
nell’arte delle donne in Italia negli anni
Settanta. Ketty La Rocca e Irma Blank:
operare tra gesto e linguaggio***

«È cercando il corpo del linguaggio che la donna
ha ritrovato anche il proprio: appunto nel gesto»¹.

Femminismo e creatività in Italia negli anni Settanta

In Italia il riposizionamento delle donne in ambito storico-artistico è al centro di molte ricerche e indagini che hanno condotto negli ultimi anni alla riapertura di archivi e all’avvio di progetti espositivi, monografici e non, mirati ad una valorizzazione e riscoperta dell’opera di numerose artiste².

¹ BENTIVOGLIO (1978, 2).

² Sono diverse le iniziative che, attraverso istituzioni museali pubbliche e private e gallerie commerciali, negli ultimi anni hanno riguardato la valorizzazione e la rilettura dell’opera di artiste e studiose nel periodo degli anni Settanta in Italia aprendo su queste nuove prospettive di ricerca e studio. Tra le esposizioni che negli ultimi anni in Italia hanno proposto una visione sulla produzione artistica femminile: *La Grande Madre* (Milano, Palazzo Reale, 26 agosto – 15 novembre 2015), a cura di Massimiliano Gioni per Fondazione Trussardi, in cui un’ampia sezione è dedicata alle artiste italiane e al femminismo militante; *L’altro sguardo. Fotografe italiane 1965-2015* (Milano, Triennale, 5 ottobre 2016 – 8 gennaio 2017), a cura di Raffaella Perna, che ha ridisegnato il panorama del ruolo delle donne nell’ambito della fotografia attraverso la collezione di Donata Pizzi. Accanto a queste, anche le retrospettive di ampio respiro come quella dedicata a Carol Rama e Ketty La Rocca: *La passione secondo Carol Rama* (Torino, Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, 12 ottobre 2016 – 5 febbraio 2017), a cura di Teresa Grandas, Paul B. Preciado e *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech and Word* (Ferrara, Padiglione d’Arte Contemporanea, 15 aprile – 3 giugno 2018), a cura di Rossella Gallo e Raffaella Perna nell’ambito della Biennale Donna di Ferrara che dal 1984 porta avanti un lavoro di ricerca sulla produzione artistica femminile. Altrettanto importante è stato il lavoro di alcune gallerie commerciali da sempre interessate ad integrare nella loro rosa di artisti un certo numero di artiste, dalla storica Galleria Raffaella Cortese o la Kauffman-Repetto a Milano, che annoverano un buon numero di artiste italiane e internazionali, o la P420 di Bologna, a cui si deve il rinnovato interesse per artiste come Irma Blank o Laura Grisi. Vale la pena anche segnalare il recente avvio dell’ordinamento e inventariazione dell’Archivio Carla Lonzi presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea di Roma, un’operazione che si colloca a seguito dei numerosi studi che hanno riguardato l’opera di Carla Lonzi da parte di storiche dell’arte come Laura Iamurri e Giovanna Zapperi.

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta è anche grazie alla presenza delle donne che le pratiche artistiche preesistenti sono state rimesse in discussione, al punto che oggi non è più possibile evitare di considerare la centralità del ruolo assunto dalle artiste nel dibattito storiografico e critico dell'arte degli anni Settanta. Nella compagine artistica di quel decennio, come si è osservato in studi recenti³, convivono infatti una serie di fenomeni sociali, politici e culturali tutt'altro che secondari per l'individuazione delle procedure operative nell'ambito delle arti visive e tali da rendere necessaria una continua presa in esame, dal punto di vista non solo estetico, ma anche sociologico, di tutte quelle attività artistiche che nella maggior parte dei casi si identificano attraverso una “fuoriuscita” dai sistemi istituzionali dell'arte verso la realtà concreta dell'esistenza.

Se si considera che, durante gli anni Settanta, al culmine delle lotte per l'emancipazione e il raggiungimento di importanti traguardi nell'ambito dei diritti civili e sociali messi in atto dalle donne, le artiste risultano ancora dislocate e relegate ai margini del sistema dell'arte, allora si può affermare che è proprio l'esperienza del vivere dentro una tale contraddizione, da una parte le trasformazioni del mondo reale e dall'altra l'“immobilità” del sistema artistico, il primo tra i moventi associabili a questa azione più generale di “fuoriuscita”. Dalla condizione di marginalità, nella tensione – ormai obsoleta se la si riduce solo a un problema modernista di «traduzione formale o stilistica dentro categorie storiografico-critiche accreditate»⁴ – del rapporto “arte-vita”, le donne hanno articolato linguaggi artistici più che per tentare un'inclusione, per forzare l'apertura di quel sistema, operando in linea con il riposizionamento generale del soggetto femminile anche nella società⁵. Un movimento di avanzamento e accelerazione, quello messo in atto dalle artiste, che permette a un «soggetto imprevisto»⁶, quello femminile, di irrompere sulla scena dell'arte proponendo un *modus operandi* che sintetizza, in un unico atto artistico, ricerca

³ Tali approfondimenti spesso derivano da progetti espositivi che in diversi modi hanno tentato “riordinare” il decennio degli anni Settanta senza però determinare un effettivo consolidamento teorico trasversale in una visione critico-storiografica. Tra i contributi espositivi più interessanti degli ultimi anni: *L'inarchiviabile/The Unarchivable. Italia anni '70* (Milano, FM Centro per l'Arte Contemporanea, 8 aprile – 15 giugno 2016), a cura di Marco Scotini, che ha affrontato la lettura del decennio considerando prospettive di apertura verso le radicali e differenti prospettive di pensiero e di esistenza; *Anni '70. Arte a Roma* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014), a cura di Daniela Lancioni; *Addio anni 70: arte a Milano 1969-1980* (Milano, Palazzo Reale, 31 maggio – 2 settembre 2012), a cura di Francesco Bonami e Paola Nicolin. Tra le altre iniziative mirate ad una ricognizione sugli anni Settanta le pubblicazioni: CASERO – DI RADDO – GALLO (2017), atti delle due giornate di convegno tenutesi il 12-13 ottobre presso l'Università Cattolica di Milano e con la collaborazione degli atenei di Parma e Sapienza di Roma.

⁴ SCOTINI (2017, 112).

⁵ Si veda SUBRIZI (2012, 10-22).

⁶ LONZI (1974, 60-61).

teorica radicale, peculiare uso del medium, ridefinizione dell'autorialità e sovvertimento sul piano della rappresentazione.

Una nuova immagine della donna da un'ottica più ampia è pronunciata a chiare lettere nel *Manifesto di Rivolta Femminile*, diffuso in alcune città italiane nel luglio 1970, firmato dal collettivo omonimo fondato da Carla Lonzi, Carla Accardi, Elvira Banotti, cui seguirà l'anno successivo, nel marzo del 1971, un altro testo fondamentale che riconduce al sistema dell'arte, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*⁷. Il percorso intellettuale messo in atto da Carla Lonzi e il suo gruppo arriva con quest'ultimo documento ad un radicale grado di consapevolezza: il nuovo soggetto femminile che si manifesta nella società si conferma anche nella negazione della sua immagine e presenza dentro quei contesti e sistemi definiti e costruiti sull'identità maschile⁸. Nello scritto del 1971 il problema è posto da Carla Lonzi in termini molto chiari: nel sistema dell'arte, la sola creatività ammessa è quella maschile che, più che in qualsiasi altro settore, necessita della passività femminile, senza la quale sembra impossibile esaltarne le qualità e, nello stesso tempo, trarne contenuto. Secondo Lonzi, nel sistema dell'arte, la donna ha avuto e avrà sempre un ruolo di supporto, conferma, quando non acclamazione, della creatività artistica maschile.

Nell'analizzare il testo si deduce una sostanziale diffidenza per il mondo dell'arte, una sfiducia nella possibilità di una creatività femminile libera e non marginale: se e quando le donne avessero comunque deciso di assumere un ruolo in questo sistema come artiste, sarebbero state sottoposte allo stesso meccanismo di subalternità che sussisteva ancora nella dimensione dei ruoli sociali⁹. Per una donna, negli anni Settanta, l'inserimento in un sistema come quello dell'arte sarebbe entrato in collisione col fatto che l'adesione a quel sistema, da sempre immaginato come spazio del pensiero libero e democratico, avrebbe significato cedere alla reiterazione di quei valori contro i quali molte donne si stavano ribellando in quel momento, a causa dell'obbligata accettazione, senza sfumature, del solo unico movente di tutto quel sistema: la creatività maschile. Ne consegue, per Lonzi, che i linguaggi visivi, appartenenti al contesto artistico, atavicamente patriarcale e autoritario nei confronti delle donne, non sarebbero mai stati in nessun modo in grado di veicolare le

⁷ LONZI (1974, 63-65).

⁸ Il percorso che dall'arte raggiunge il soggetto femminile, e dunque la società intera, si risolve nell'attività e nel pensiero di Carla Lonzi con estrema radicalità e coerenza, attraverso un suo deciso allontanamento dal mondo dell'arte per affermarsi nel femminismo e nella scrittura come unica via per la prosecuzione del suo lavoro.

⁹ La distanza posta da Carla Lonzi tra le radicali teorie femministe del Movimento di Rivolta Femminile e la presenza della donna nel mondo dell'arte si acuisce a un punto tale da portare nel 1978 alla rottura del rapporto con una delle fondatrici del Rivolta Femminile, Carla Accardi.

battaglie per l'emancipazione della donna. Al distanziamento dal mondo dell'arte, che la stessa Lonzi aveva praticato con risolutezza, si sostituirono, allora, le forme di scrittura e l'autocoscienza praticata in gruppo e volta alla costruzione e ad un auto-riconoscimento esperienziale per un nuovo soggetto femminile emancipato.

Le questioni tipicamente dibattute negli anni Settanta dalle donne che rimasero legate in un modo o nell'altro al mondo dell'arte riguardano il posizionamento della donna entro quel sistema: può una donna essere un'artista? O meglio, come può un'artista essere anche una femminista senza entrare, prima o poi, in contraddizione col sistema di cui cerca l'approvazione? Una volta decise a far parte del mondo dell'arte, su quale piano si posizionerà la proposta creativa femminile: eguagliare sullo stesso piano la visione maschile cercando nicchie, sacche di "anti-creatività maschile"? Oppure, differenziando l'uso del medium per arrivare a giocare la differenza sul piano della costruzione di un nuovo linguaggio in funzione tipicamente femminile? Queste interrogazioni trovano molte risposte negli scritti di Anne Marie Sauzeau Boetti, grande protagonista del pensiero femminista in rapporto alla pratica artistica, che declina le sue riflessioni proprio sugli aspetti della creatività femminile, guardando spesso e con grande lungimiranza ad artiste italiane come Carla Accardi, Maris Merz, Iole de Freitas, Ketty La Rocca. Secondo Sauzeau Boetti la creatività femminile:

non può esistere allo stato puro, al di fuori della storia [...] Ciononostante, il contenuto ideologico o satirico in quanto tale non può costruire un'espressione creativa. Le figurazioni esplicite o i riferimenti a temi femministi (rabbia, espropriazione del corpo, riscoperta del corpo) non sono di per sé garanzia di una relazione diversa con gli strumenti espressivi. Ciò che è ideologico è più rassicurante (e peggio per l'arte): come progetto politico fornisce un obiettivo e dà una validità positiva all'accusa, ma quando viene applicato all'espressione artistica, di solito, è anti-rivoluzionario, quando non riesce a essere implicito nel linguaggio stesso, poiché indirizza la ricerca espressiva nei processi didattici e illustrativi che tutti conosciamo (tutte le forme di arte di partito e di stato)¹⁰.

Tali considerazioni sono un'indicazione per procedere verso una valutazione sulle specificità della creatività femminile e dei contenuti di cui sarà portatrice, già anticipati da un suo altro noto articolo in cui Sauzeau Boetti esprimeva chiaramente da cosa emergesse lo spirito della differenza e cosa fosse in grado di produrre: «che si tratti di linguaggio visivo o di scrittura, l'espressione femminile sarà 'l'altra cosa' fuori dal sistema linguistico

¹⁰ SAUZEAU BOETTI (1992, 279). Traduzione mia.

che ha riordinato la realtà secondo l'esperienza maschile. 'L'altra cosa' per ora non si afferra facilmente ma si cerca [...]»¹¹.

L'autrice inserisce inoltre nell'articolo uno spaccato del panorama dell'arte americana, segnalando le numerose iniziative e esposizioni personali e collettive di donne che tentano di rispondere al «grande interrogativo: l'arte ha un sesso?»¹². In queste occasioni, artiste come Judy Chicago, Nancy Spero, May Stevens, secondo Sauzeau Boetti, hanno spostato l'attenzione su nuove prassi, non solo visive, ma vicine alla letteratura e alla filosofia, fino a un ripensamento del piano espositivo, per esprimere: «fenomeni inauditi, soggettivi e oggettivi, ora nascosti sotto la salda realtà del discorso articolato»¹³. Sono, queste, alcune delle premesse accolte da molte artiste che, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, faranno il loro ingresso nel mondo dell'arte, portando con sé un sostanzioso programma culturale che, almeno in Italia, fatica a trovare una sua immediata integrazione nelle tendenze artistiche più diffuse.

Verso una gestualità "imprevista"

La questione che tutt'oggi rimane aperta riguarda l'inquadramento delle pratiche messe in campo dalle artiste rivolte non solo a rendere manifesta l'identità di genere, ma, nel farlo, a sperimentare con un'accezione performativa mezzi quali la fotografia o il video verso forme di decostruzione e riarticolazione della rappresentazione del corpo e dunque anche del soggetto femminile.

Durante gli anni Settanta, l'affermarsi di termini come Body e Performance art sono quelli a cui maggiormente ci riferiamo per descrivere e classificare questo tipo di attività, ma difficilmente si riesce a discernere entro queste categorie, nonostante tutte le definizioni

¹¹ SAUZEAU BOETTI (1975, 57). L'aggettivo "altra" è un termine che riecheggia anche nei titoli di due importanti mostre sul ruolo della donna nell'arte come per esempio *Altra misura* del 1976 e *L'altra metà dell'avanguardia* del 1980, rispettivamente curate da Romana Loda e da Lea Vergine. La prima pone l'accento sulla creatività femminile in relazione al mezzo fotografico «concentrandosi sul lavoro di cinque artiste accumulate da un medesimo approccio diretto e aggressivo alla ricerca di un'identità autonomamente definita attraverso una presa di coscienza della differenza di genere», PERNA (2013, 25-39). La mostra curata da Lea Vergine, giunta dopo un decennio di lotte per l'affermazione ed emancipazione della donna, persegue, invece, un carattere di storicizzazione volto principalmente a richiamare le grandi personalità artistiche femminili nel corso delle avanguardie storiche.

¹² La risposta di Sauzeau Boetti arriva anche qui molto lucida: «L'arte no, ma gli artisti sì», SAUZEAU BOETTI (1975, 55).

¹³ SAUZEAU BOETTI (1975, 58).

ad esse assegnate¹⁴, a quale di esse appartenga la natura e l’obiettivo del gesto che le genera, non solo da parte delle donne ma anche più in generale, e che funzione abbiano le tecniche di ripresa e registrazione video o fotografica nell’emissione finale di questo agire. Cosa potrebbe accadere se, invece di osservare il corpo rendersi esplicito nella pratica artistica, osservassimo anche la gestualità che lo muove? Nella maggior parte dei casi troveremmo quest’ultima autonoma, a tratti estrema o “imprevista” e non codificata in nessuna convenzione, canone estetico o tendenza artistica, cioè non più occultata dalla presenza dominante e talora “esibizionista” del corpo stesso¹⁵.

Il gesto, infatti, non corrisponde necessariamente all’esecuzione progressiva di un’azione di Body o Performance art, ma può identificarsi con diversi aspetti di questa: può essere all’origine di un’azione e non corrispondere al suo esito, oppure può integrare l’uso di medium diversi come fotografia e video evitando lo svolgimento *live* dell’azione stessa. In entrambi i casi generando o meno significato in maniera autonoma e ribaltando le configurazioni convenzionali delle pratiche performative, anche di quelle più programmatiche. Visto da questa prospettiva, il gesto attira su di sé una serie di significati che conferiscono all’attività performativa un valore anche politico. Tale approccio sarebbe fondamentale per riconsiderare non solo la Body e Performance art, ma tutta l’attività, essenzialmente performativa, che sottende molte delle pratiche di “fuoriuscita” degli anni Settanta.

Alcune delle ricerche sviluppate da Giorgio Agamben, in ambito filosofico, sul tema del gesto risultano molto utili alla comprensione di questi fenomeni artistici in cui il gesto si

¹⁴ Si riportano a titolo esemplificativo alcune definizioni offerte da alcuni autorevoli studiosi sul tema di origine anglofona, un’area dove il linguaggio della performance è stato ampiamente dibattuto tra gli anni Settanta e Novanta, anche in relazione al ruolo delle artiste. «Quando le donne usano il proprio corpo nelle loro opere, usano il loro sé; un significativo fattore psicologico converte questi corpi o volti da oggetti a soggetti», LIPPARD (1976, 124); «La performance art viene eseguita sia in privato che di fronte a un pubblico dal vivo, è variamente definita azione, evento, performance, *piece*, cosa o anche *happening*. Qualche esecuzione può riguardare il corpo dell’artista ed è definita Body art. Anche la performance è stata considerata come ‘scultura come azione’, in cui il lavoro esiste solo durante il tempo utilizzato per eseguirlo, spesso attraverso materiali non teatrali», LOEFFLER (1980, VIII); «la performance [è] una pratica sociale concreta che continua a ridefinire il significato delle arti visive attraverso i modi in cui la presenza del corpo negli eventi reali fornisce un paradigma per l’azione sociale», STILES (1990, 47). Traduzioni mie.

¹⁵ Le più radicali storiche e critiche d’arte e artiste femministe inglesi tra cui Griselda Pollock, Mery Kelly, Laura Mulvey si opposero all’esposizione del corpo da parte delle artiste anche se presentato in una visione critica. Secondo il loro punto di vista, infatti, la messa in scena del corpo non rappresentava un’emancipazione da modelli modernisti tradizionali e patriarcali, bensì confermava la posizione desiderante dello sguardo maschile a cospetto del quale il corpo della donna era ancora considerato un oggetto. Secondo Pollock, in particolare, il meccanismo dello sguardo maschile doveva invece essere messo in crisi da un occultamento del corpo della donna per riprodurre qualcosa che si avvicinasse di più a un modello brechtiano di “disidentificazione”, straniamento dello spettatore dalle illusorie e ideologiche funzioni della rappresentazione per dislocare, provocare la sua esperienza, rendendolo cosciente. Si veda POLLOCK (1988).

manifesta come punto di partenza, ma anche esito dell'opera stessa. Giorgio Agamben, infatti, individua nel gesto una sorta di grado zero dell'agire, un fare senza un fine e senza fini estetici: «il gesto non è né un mezzo, né un fine: è, piuttosto, l'esibizione di una pura medialità, è il rendere visibile un mezzo come tale, nella sua emancipazione da ogni finalità»¹⁶. Una tale "gestualità" viene definita da Agamben come «integrale»¹⁷. L'autore, per dimostrare meglio la natura del gesto, ricorre alla dimensione performativa dell'agire in ambito teatrale e cinematografico. L'autore si rivolge infatti alla danza, al mimo, ma anche alle immagini pornografiche, come parametri esemplificativi delle forme di «gestualità integrale»:

se la danza è gesto, è perché essa non è invece altro che la sopportazione e l'esibizione del carattere mediale dei movimenti corporei. Il gesto è l'esibizione di una medialità, il render visibile un mezzo come tale. Esso fa apparire l'essere-in-un-medio dell'uomo e in questo modo gli apre la dimensione etica. Ma come in un film pornografico, una persona colta nell'atto di compiere un gesto che è semplicemente un mezzo rivolto al fine di procurare piacere ad altri (o a se stessa), per il solo fatto di essere fotografata ed esibita nella sua stessa medialità, è sospesa da questa e può diventare, per gli spettatori, medio di un nuovo piacere (che sarebbe altrimenti incomprensibile): o come nel mimo, i gesti rivolti agli scopi più familiari sono esibiti come tali, e perciò, tenuti in sospenso «entre le désire et l'accomplissement, la perpétration et sono souvenir»¹⁸.

Quelle citate da Agamben sono manifestazioni culturali che non si distanziano molto dalle ricerche e sperimentazioni di molte artiste e artisti contemporanei, sia in ambito performativo che nella loro traduzione video e fotografica. Il processo inerente alla danza descritto da Agamben si rivede in molte teorizzazioni sulle componenti della performance, così come il riferimento all'immagine pornografica che può essere intesa anche come manifestazione e svelamento dell'intimità e della carnalità del corpo, un tema molto dibattuto all'indomani dell'emergere delle questioni femministe legate all'ambito di una ridefinizione della sessualità. L'attenzione che Agamben rivolge al mimo, e in seguito anche al non-udente, conduce, invece, al rapporto tra gesto e linguaggio, inteso come comunicazione non verbale. Il mimo non esegue esattamente un'azione, ma ripete dei gesti in una mera esibizione. Il non-udente, persona che, prima del linguaggio dei segni, non

¹⁶ AGAMBEN (2017).

¹⁷ Il termine "integrale" non è ancora presente in AGAMBEN (2016²), la cui prima edizione è del 1996, sebbene vi sia già un inquadramento in tale prospettiva. Il termine "integrale" è attribuito da Agamben ad un tipo di gestualità che non si riconosce nei fini dalla sfera della *prassi* e della *poiesis*, ma vicini a un terzo tipo di azione, quello dell'*ethos* che scardina le gabbie della morale e del fine per rientrare nella sfera dell'umano.

¹⁸ AGAMBEN (2016, 51-52).

conosce comunicazione orale, trova nel gesto non un ausilio, ma l'unico modo spontaneo e possibile per poter essere nel mondo¹⁹.

Questa lettura dell'attitudine gestuale del mimo o del non udente trova corrispondenza nel lavoro di alcune artiste interessate ad una disarticolazione e ricostituzione delle forme del linguaggio con un procedimento all'interno del quale il gesto del corpo, della mano o del volto, così come quello calligrafico, si offrono come strumenti necessari per produrre una nuova forma di espressione, una nuova lingua, insieme ad un nuovo modo di comunicare. Ma cosa significa ridisegnare il linguaggio se non ripensare anche i soggetti che lo abitano e le loro esigenze comunicative? Il rapporto tra gesto, parola e immagine sembra trasformarsi così in una vera e propria ricerca di identità: «una sperimentazione sul linguaggio diventa una sperimentazione su se stesse... un modo di vivere in prima persona...»²⁰.

La definizione di un nuovo piano linguistico, amplificato dalle potenzialità di un gesto libero da fini e impostato su una propria autonomia semantica, rientra in una prospettiva di ricerca che coinvolge le artiste che si affacciano al decennio degli anni Settanta, generando originali prospettive di lavoro.

Tale tendenza fu osservata a lungo e infine strutturata sul piano espositivo da Mirella Bentivoglio, che dal 1972 avvia un lungo censimento sulle artiste impegnate in una indagine sul rapporto tra arte e linguaggio. Nel 1978 la ricerca trova un suo primo momento di restituzione in occasione della XXXVIII Biennale di Venezia dove i Magazzini del Sale accolgono la mostra *Materializzazione del linguaggio*, curata da Bentivoglio, con la presenza di ottanta artiste tra italiane e internazionali e relative opere nate dalla confluenza del linguaggio iconico col linguaggio verbale, con una «radice ideopittografica di parola e immagine; per essere più esatti, di codice linguistico e codice iconico»²¹. Mirella Bentivoglio riconosce in quest'operazione le matrici della Poesia Visiva, del Lettrismo, della Poesia Concreta che, in tutte le loro sfaccettature e nei modi di reificazione del referente linguistico, tentano di mettere in discussione tutte le categorie linguistiche. Ma, secondo l'artista e curatrice della mostra, il linguaggio, elaborato dall'“emisfero” maschile anche per parte femminile, resta comunque un mezzo per costringere la donna nei ruoli della passività e della dipendenza, dunque sarà proprio nell'uso del linguaggio, codice di

¹⁹ Altro esempio chiave per Agamben è la lettura del gesto elaborata da Walter Benjamin sul comportamento gestuale del bambino. Nel suo *Programma per un teatro proletario di bambini* Benjamin afferma che per il bambino il gesto è centrale, è il segnale di un mondo in cui vive e comanda il bambino e per questo è ininterpretabile (AGAMBEN 2017). Per il testo del *Programma per un teatro proletario di bambini*, si veda BENJAMIN (2012, 219-226)

²⁰ TRASFORINI (2000, 149).

²¹ BENTIVOGLIO (1978, 2).

natura immateriale rispetto a pittura e scultura, che le donne potranno mostrare la loro differenza²². A questo si riferisce il titolo «materializzazione» che contiene la radice *mater*, implicando, infine, che le nuove forme scritturali

manifestano la rioccupazione del corpo svuotato del linguaggio da parte di chi ne ha subito la legalizzazione. Costituiscono la restituzione della comunicabilità, vale a dire, a questo livello, della ritualità, su di un piano di desemantizzazione del dogma e risemantizzazione antigerarchica di tutti i segni acquisiti dallo svolgersi delle culture²³.

Al di là del collocarsi in quel terreno spesso conflittuale delle “mostre ghetto”²⁴, la ricerca di Bentivoglio ha il merito di aver manifestato la fondamentale coniugazione del linguaggio alla corporeità e dunque alle forme del gesto, per un ripensamento radicale del ruolo e della posizione della donna nei linguaggi visivi. Inoltre, il fatto che un certo numero di artiste abbia scelto di confrontarsi su un terreno così contaminato attesta in parte la comparsa di un nuovo genere artistico ancora non appartenente a nessuna tradizione consolidata²⁵.

Ketty La Rocca e Irma Blank operare tra gesto e linguaggio

Per Mirella Bentivoglio il primato del «gesto desemantizzato»²⁶, accordato a forme scritturali, lo si deve a una donna: Ketty La Rocca.

L'interesse per la dimensione gestuale si manifesta, infatti, nell'artista fin dal 1970, momento in cui si distacca dalle ricerche verbo-visuali e elabora un gesto inteso non come termine sostitutivo del linguaggio ma completamente autonomo, come se quest'ultimo non potesse più garantire un grado di reciprocità della comunicazione²⁷. Tra i primi ad accorgersi della potenza illocutoria delle mani di Ketty La Rocca, fu Gillo Dorfles: «mani parlanti, gesti che denunciano, che chiariscono, che proteggono; il valore deprecatorio –

²² BENTIVOGLIO (1978, 244).

²³ *Ibid.*

²⁴ CASAVECCHIA (2017).

²⁵ Si veda TRASFORINI (2000, 148).

²⁶ BENTIVOGLIO (1978, 2).

²⁷ Questa lettura sull'opera “gestuale” di Ketty La Rocca è stata da me sviluppata in occasione della tavola rotonda *L'universo poetico di Ketty La Rocca. Dalle parole ai gesti. Riflessioni a margine* dedicata all'artista in occasione della mostra XVII edizione della Biennale Donna di Ferrara, *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech and Word*.

apotropaico – del gesto; l'implorazione, lo scongiuro, la carezza, la minaccia, l'invito, il rifiuto...»²⁸.

Un «gesto creatore»²⁹, dice Dorflès, che non necessita della prelinguistica o della cinesica per essere compreso, discipline che toglierebbero efficacia comunicativa a quelle «mani parlanti per spengere e appassire quell'immediatezza espressiva che solo così ci viene trasmessa e che, una volta analizzata e sezionata, sarebbe già obsoleta»³⁰. Nel lavoro di Ketty La Rocca, Dorflès percepisce fin da subito qualcosa di molto più grande: la possibilità di costruire una «nuova koinè non più verbale, ma gestuale»³¹. Con il suo primo libro d'artista *In principio erat* del 1971, Ketty La Rocca guarda al gesto già in maniera compiuta e "integrale"³², sicura della capacità intrinseca di questo nel presentare temi quali identità, relazione e collettività che corrispondono, nelle tre sezioni del libro, ad un diverso comportamento della mano e delle mani, collocate in tre scenari diversi e in seguito fotografate.

Con il video muto e in bianco e nero, *Appendice per una Supplica*, presentato in occasione della XXXVI Biennale di Venezia del 1972, l'artista si spinge oltre le forme della pacifica relazionalità espressa nel libro, avanzando un appello di sopraffazione insieme a un tentativo di rivalsa. Qui, in un'atmosfera rarefatta dove svaniscono punti di riferimento contestuali, le immagini delle mani scorrono come sul palcoscenico di un teatro, immerse nell'oscurità. Dapprima esplorano il loro stesso profilo, poi una delle due viene ingabbiata da altre due mani maschili e dopo aver compiuto una serie di gesti ridotti dal poco spazio vitale, la mano dell'artista torna libera di esprimersi nella capacità minima di disarticolare la complessità del pensiero matematico: le mani infatti iniziano contare da 1 a 5, alternandosi alla traduzione numerica scritta a parole³³.

Sia nel libro che nel video, tuttavia, è in atto un fertile rapporto tra la mimica e il cinema muto, dato dall'uso del bianco e nero, dalla luce radente e dalla prospettiva leggermente deformante, espedienti della pratica teatrale. Come osserverà più tardi Eugene Thiemann³⁴: «quando Ketty La Rocca con le sue mani parlanti ci presenta una pantomima

²⁸ DORFLES (1971, 8).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Il riferimento qui è al significato che ne dà Agamben. Si veda AGAMBEN (2016; 2017).

³³ Si veda DEL BECARO (2008, 180-181).

³⁴ Eugene Thiemann cura la seconda edizione del libro d'artista di Ketty La Rocca *In principio erat* nel 1975, in occasione della sua personale presso il Museum am Ostwall di Dortmund.

del gioco dei gesti, giunge alla stessa cognizione alla quale il cinema muto era giunto da tempo»³⁵.

Questa vicinanza alla dimensione attoriale del cinema muto e del mimo³⁶ è testimoniata da una collaborazione avviata nel 1973 da Ketty La Rocca con la RAI per la trasmissione televisiva *Nuovi Alfabeti*. Qui il mimo Bruno Cattaneo, con la supervisione dell'artista, ripropone una rilettura del video *Appendice per una Supplica*, anche se la sequenza gestuale è più ricca del video, si aggiunge infatti un accompagnamento musicale e l'inquadratura si allarga fino alla figura intera dell'attore³⁷. L'artista sottolinea in questo progetto l'importanza del lavoro gestuale del mimo: «l'attore, il mimo si spoglia della sua concretezza fisica per diventare strumento espressivo»³⁸. Si intravede in queste parole la vicinanza ad un'impostazione didattico-pedagogica della gestualità: la puntata è, infatti, all'interno di un programma di trasmissioni dedicate ai non-udenti, ma che Ketty la Rocca vede estendibile alla società intera, sfruttando la grande diffusione di massa del mezzo televisivo. Questa esperienza televisiva rimane però isolata nell'opera dell'artista e si integra ad una ricerca più radicale verso la proposta di un gesto che, seppure ossessivamente ripetuto e reso autonomo da finalità estetiche e semantiche, sarà di nuovo messo in discussione al cospetto e alla ricerca di un nuovo soggetto o dell'altro: un "tu", che si manifesta nell'opera dell'artista con uno *you*³⁹.

³⁵ DEL BECARO (2008, 183).

³⁶ Il rapporto tra cinema muto e mimo e l'uso filmico della gestualità in Ketty La Rocca può essere interpretato, come sostiene Del Becaro, a partire dal principio di negazione della parola, manifestato dall'artista fin dai suoi esordi nella necessità di voler mettere a tacere il rumore costitutivo della comunicazione di massa. In *Appendice per una supplica* le parole escono definitivamente di scena in un'operazione che si ricongiunge al libro d'artista *In principio erat*, dove invece le parole erano posizionate fuori dal campo visivo delle fotografie. Una scelta radicale nell'opera dell'artista connessa ai codici espressivi della Poesia Visiva, che guardava al cinema muto come ad un momento fondamentale per l'evoluzione del linguaggio cinematografico, ovvero quando questo «non si era ancora cristallizzato in certi schemi narrativi dall'andamento romanzesco e in cui la mimica e il gesto rappresentano i cardini del linguaggio attoriale», DEL BECARO (2008, 183).

³⁷ La puntata *Le mani* è quella del 19 giugno 1973, una sorta di "trasmissione nella trasmissione" introdotta da una sigla autonoma rispetto al programma. Si veda DEL BECARO (2008, 185-188).

³⁸ SACCÀ (2005, 130).

³⁹ Dalle ricerche verbo-visuali dell'artista, nel 1970 emerge una lettera isolata e fisica, una "j", rappresentativa di un "io" nascosto tra i segni linguistici e di interpunzione della lingua. La *j* si trasforma in una scultura in materiale plastico nero e rigido composta da due elementi, il corpo della lettera e il segno di interpunzione posto sopra di essa che la completa. Una presenza muta, inanimata, nonostante l'artista cerchi di instaurare con questa un rapporto di condivisione. Si fa ritrarre infatti in alcune fotografie accanto alla lettera nel suo letto (Fig. 2 *Con inquietudine*, 1970) o nel prato, per mostrare come, per recuperare un livello di autenticità del linguaggio, sia necessario ripartire dal sé.

Dalle *Craniologie* del 1973 (Fig. 1 *Craniologia n. 12*, 1973) fino all’ultima performance *Le mie parole, e tu?* del 1975⁴⁰, Ketty La Rocca mette in scena e amplifica attraverso il gesto lo schema di sopraffazione e rivalsa già annunciato dal video del 1972. Nelle *Craniologie*, il gesto della mano è ingabbiato non più da altre mani, come nel video, ma in una radiografia del cranio dell’artista, nella quale l’immagine della mano è mostrata aperta, tesa, appena più morbida o richiusa, serrata in un pugno. Nella performance *Le mie parole, e tu?* del 1975, invece, l’artista si trova seduta a un tavolo, le mani stavolta le sorreggono il capo, è circondata da un coro di voci stonate e sfasate che l’accerchiano e, infine, additandole la testa, la portano a richiudersi in se stessa coprendosi il capo e schiacciandolo sul piano. Una sorta di pantomima che simula la sopraffazione del linguaggio sul gesto del singolo. In queste due ultime opere riemerge la parola *you*, presente come grafema nelle *Craniologie* e nelle voci che si ripetono e si sovrappongono durante la performance. Renato Barilli notava che il ritorno della parola scritta nell’opera di Ketty La Rocca differiva sostanzialmente dall’uso che l’artista ne aveva fatto in precedenza, in quanto manoscritta la parola *you* era infatti fuori dai condizionamenti gutenberghiani e libera dalla gabbia tipografica, un esercizio calligrafico che attraverso la scrittura ritrovava corpo e vita psichica: «sono registrazioni automatiche del pensiero che si potevano confondere con i tracciati dei cardiogrammi, o degli encefalogrammi, e dunque con ciò che era legato all’esistenza fisiologica»⁴¹.

Con *Le mie parole, e tu?* la ricerca di Ketty La Rocca, che si interrompe bruscamente a causa della sua prematura scomparsa, sembra avviarsi verso una fase di esplorazione della dimensione gestuale non solo attraverso la registrazione fotografica o calligrafica, ma anche nell’esecuzione dal vivo, un interesse che forse era sempre stato presente ma mai esplicitato fino a quel momento⁴². L’idea che attraverso un’azione in tempo reale, di fronte a un pubblico integrato o meno nella performance, il gesto, come atto “estremo” del comunicare, lasciasse emergere la parola *you*, intesa come “altro da sé”, conferiva una nuova prospettiva alla ricerca di Ketty La Rocca, rivolta ora, forse, a impostare nel gesto una relazione di scambio e comunicabilità simile o pari al suo.

Vista in quest’ottica, l’opera di Ketty La Rocca approda, dopo l’azzeramento del piano lessicale, alla necessità di posizionare non solo se stessa, ma anche l’altro, dentro la

⁴⁰ La performance venne realizzata per tre volte nel 1975 presso la Facoltà di Architettura di Firenze, alla Galleria Nuovi Strumenti di Brescia e alla Galleria La Tartaruga di Roma. Si veda GALLO-PERNA (2018, 23).

⁴¹ BARILLI (2001, 10).

⁴² Tra il 1970 e 1972 Ketty La Rocca elabora la partitura per un gioco-performance *In principio erat verbum* (Fig. 3 *In principio erat verbum*, 1970 c.), mai realizzata ed eseguita per la prima volta in occasione della mostra *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech and Word* presso il Padiglione d’Arte Contemporanea di Ferrara (15 aprile – 3 giugno 2018).

possibilità di una nuova sintassi linguistica e corporale. Anche se a partire da presupposti diversi da quelli di Ketty La Rocca, la spinta alla costruzione di un nuovo linguaggio sembra comune, come nota Maria Antonietta Trasforini, a molte artiste attive in Italia tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, rivolte ad una ricerca orientata alla decostruzione dei sistemi linguistici convenzionali. Il dato che accumuna molte di queste donne è, secondo Trasforini, l'«altro luogo», ovvero, l'essere italiane ma nate all'estero, avere genitori di diversa nazionalità o aver trascorso un lungo periodo di formazione nel contesto internazionale e, come conseguenza, essere bilingui.

Sebbene Ketty La Rocca non appartenga a questa categoria, in quanto nata e vissuta in Italia, lo sviluppo della sua ricerca nei termini di un riposizionamento del linguaggio in ambito gestuale rimanda anch'esso alla constatazione che le pratiche di riorganizzazione del linguaggio siano «gesti che marcano una continuità conflittuale con le origini e che individuano un non eludibile percorso di identità. Sono in genere azioni e strade di emancipazione individuale o veri e propri progetti di vita e ricerca artistica»⁴³.

È in questa linea che Trasforini iscrive il lavoro di Irma Blank, artista di origine tedesca, trasferitasi molto giovane in Italia. La ricerca di Irma Blank, maturata tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, si articola intorno al rapporto tra gesto e linguaggio in una modalità per cui è la scrittura a farsi gesto e a diventare così asemantica e “illeggibile”. Come racconta nell'ambito della VIII edizione della Biennale Donna di Ferrara, *Post Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*⁴⁴:

mi sono riversata sulla scrittura e ho creato il mio mondo all'interno di quel registro stretto che è la scrittura, ma nel compenso l'ho anche aperto. Mentre la lingua è legata ad un gruppo di persone che convergono in una lingua, i miei libri posso essere letti da tutti, anche dagli analfabeti [...] ogni gesto scritturale è come vivere e morire [...] risponde al respiro, crea questo ritmo, fa sì che poi io perda il mio peso, entri in una sfera che non appartiene al concreto. È un lavoro attraverso il quale riesco a sublimarmi, perdo il fardello del corpo, entro in un'altra dimensione⁴⁵.

In queste parole si riconosce parte della genesi dell'opera *Eigenschriften* sviluppata tra il 1968 e il 1973, costituita da fogli bianchi di grandi dimensioni che l'artista trasforma in pagine ordinatamente compilate con segni dal forte carattere visuale in un processo che

⁴³ TRASFORINI (2000, 157).

⁴⁴ Nell'ambito della Biennale, Maria Antonietta Trasforini realizza interviste a: Irma Blank, Greta Schödl, Liliane Lijn, Anna Oberto, Ana Torelli, Elisabetta Gut, Mirella Bentivoglio, Chiara Diamantini, Simona Weller, Cristina Prestento, Tommaso Binga, Alba Savoi. Si veda TRASFORINI (2000, 147) e BARALDI (1998).

⁴⁵ La testimonianza è stata ripresa e trascritta dal video *Lettere Scarlatte* di Cristina Vuolo realizzato per *Post Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*. Il video è visibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=jUMFwAK5gis>

Gillo Dorfles definisce di «scrittura asemantica»⁴⁶. I segni che compongono la scrittura di Irma Blank in quest'opera assumono però un doppio valore, sono sia primordiali, poiché rievocano «il ritorno dell'artista alle sue radici prime, al proprio indifferenziato, colto in uno stadio prelinguistico e pre-semantic»⁴⁷, ma anche, forse più propriamente, scritturali, in questo caso però non sostitutivi o veicoli di concetti linguistici, ma significanti solo per se stessi: *Eigenschriften* in tedesco vuol dire, infatti, “auto-scrittura”. Questo carattere asemantico degli *Eigenschriften* (Fig. 4 *Eigenschriften*, Pagina D-2, 1970; Fig. 5 *Eigenschriften*, Schwarz 1, 1973) deriva da un'esperienza vissuta, una condizione in cui l'artista tenta una partecipazione, una condivisione ma che, seguendo i canali di comunicazione convenzionali, non ha la possibilità di raggiungere: nel trasferirsi in Italia, in Sicilia, dalla Germania in giovane età, Irma Blank si trovò a vivere una realtà completamente diversa dalla sua per lingua, abitudini, tradizioni, atteggiamenti delle persone, forme di relazionalità, coinvolgenti ma distanti allo stesso tempo, che produssero un vuoto non colmabile nella comunicazione e nell'espressione, interiormente registrato dall'artista come una mancanza⁴⁸. Il segno allora diventa gesto scritturale, illeggibile e incomprensibile al mondo ma significante in sé, un atto estremo di salvezza per se stessa, che le permette di non rimanere separata dal mondo, ma, al contrario, di trovare un modo di comunicare quest'incomunicabilità prima di tutto a se stessa: «una forma di diario, scritto da me e destinato a me»⁴⁹. Nelle parole di Irma Blank si legge infatti:

Salvo la scrittura dall'asservimento del senso: scrittura purificata dal senso. Ritorno al punto zero, lo zero semantico, il vuoto semantico: il silenzio come fonte germinativa. Restituisco l'autonomia al segno, al corpo della scrittura, per dare voce al silenzio al vuoto. [...] Libero la scrittura dal senso metto in evidenza la struttura, l'ossatura, il segno nudo, il segno come tale che non rimanda ad altro che a se stesso. Rimanda al serbatoio energetico alla spinta iniziale, la spinta sorgiva, al desiderio di rivelarsi, di uscire dal luogo della notte, segreto e chiuso⁵⁰.

Inoltre, attraverso l'articolazione di questo sistema in grado di dare forma all'incomunicabilità con il mondo esterno, ma non con se stessa, Irma Blank attiva un altro processo legato non solo alla comunicabilità ma al circuito della memoria, sbloccandolo in

⁴⁶ DORFLES (1974).

⁴⁷ PANSERA (1977).

⁴⁸ Si veda CRAMEROTTI (2016, 29).

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ BLANK (2013, 169).

mappe mentali che, come afferma Mirella Bentivoglio, «presiedono alla formazione del pensiero prima che esso si cristallizzi nell'articolazione verbale»⁵¹.

I segni riprodotti in *Eigenschriften* sono tutti irregolari, tutti diversi, resi in uno stile che si evolve successivamente nelle *Trascrizioni* realizzate dal 1973 al 1979. Se negli *Eigenschriften* Irma Blank osservava e registrava il suo mondo interiore, con le *Trascrizioni* questo processo si trasforma in una ferma e radicale risposta al mondo circostante, rivolto ai media, alla cultura, in un momento di crisi della parola scritta, della comunicazione verbale, evidente a quel tempo nella denuncia delle case editrici per la diminuzione dell'interesse nella lettura⁵². L'artista usa infatti come supporto per le *Trascrizioni* (Fig. 6 *Trascrizioni, Abhandlung I e II (Trattato-Essay)*, 1975; Fig. 7 *Trascrizioni, Giornale*, 1975; Fig. 8 *Trascrizioni, Lessons*, 1976) non solo grandi fogli bianchi, ma anche i formati tipici della classificazione e diffusione tipografica in cui le parole vengono ordinate e distribuite secondo le richieste dei differenti supporti, come pagine di giornale, libri progettati per enciclopedie, romanzi e poesie, attenta a riprodurre con il suo segno/gesto scritturale le forme dell'impaginazione raccomandate dal mercato dell'editoria per una lettura in cui guardare sembra come «leggere da lontano»⁵³. È in questa distanza tra noi e la pagina che Irma Blank colloca la sfida al sistema di regole e schemi sociali e culturali entro i quali siamo abituati a muoverci, che sottolinea gli automatismi con cui spesso assorbiamo le informazioni, la difficoltà nel comprendere fino in fondo le regole grazie a cui abbiamo costruito il nostro ruolo nella società e, infine, il fallimento per l'incapacità di riuscire a guardare e comprendere anche laddove non esistono segni riconoscibili. Negli *Eigenschriften* e nelle *Trascrizioni* siamo di fronte solo ad un'apparente convinzione di poter leggere e cogliere un significato, una certezza che collassa nel momento in cui ci poniamo di fronte a quella scrittura come se fossimo dinnanzi ad un codice con la sicurezza di possedere un sistema cognitivo adatto per rilevarlo. Ma è in questo tentativo di messa a fuoco che Irma Blank induce nello spettatore lo svelamento della possibilità di un distacco dalla parola scritta che reitera una tradizione culturale. Quello che ci mostra Irma Blank con le sua «scrittura asemantica», è che queste regole non sono fisse, l'uso che se ne fa si modifica, così come si modifica il linguaggio e i soggetti che lo usano e lo proiettano nella società in cui viviamo: la lingua è viva, specchio delle trasformazioni sociali.

Il rinnovato interesse per l'opera di Ketty La Rocca e Irma Blank e le ricerche da loro avviate tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta non risiede in una loro

⁵¹ BENTIVOGLIO (1978, 3).

⁵² CRAMEROTTI (2016, 29).

⁵³ CERIZZA (2013, 11).

riaffermazione in chiave “femminista”⁵⁴, si colloca piuttosto nell’osservare e riscattare la rilevanza di quel gesto “imprevisto” che ha forzato orizzonti di senso già stabiliti da una tradizione autoritaria e secolarizzata. Sia nell’opera di Ketty La Rocca, a partire da *In principio erat*, che nell’«auto-scrittura» di Irma Blank è lo stretto rapporto di scambio tra segno e gesto, punto di partenza e di arrivo e viceversa, a rappresentare la risposta alla visione “iconoclasta” intrapresa da Lonzi: dove l’immagine costituiva un problema da abbattere per riscrivere il ruolo della donna sul piano artistico, anche il linguaggio si presenta come un codice da disarticolare attraverso il gesto e il segno, per dimostrare gli aspetti di un fallimento insito nella reiterazione di ruoli e gerarchie sociali attraverso la ricezione dei processi cognitivi.

In queste forme espressive che nascono da un principio di negazione, dell’immagine e del linguaggio, risuonano ancora molto efficaci le parole di Sauzeau Boetti nel ritornare sulle soluzioni compositive adottate da Carla Accardi, Marisa Merz, Iole de Freitas e Ketty La Rocca, fra le altre. Come afferma l’autrice: «Questa tipologia di progetto offre l’unico mezzo per oggettivare l’esistenza femminile: non una sovversione d’avanguardia positiva, ma un processo di differenziazione. Non il progetto di correggere significati, ma di scomporli e moltiplicarli»⁵⁵.

È dunque in questa scomposizione e moltiplicazione del codice e del senso che il gesto si manifesta come “imprevisto”, includendo in questo processo la possibilità di immaginare azioni umane che non si lasciano in alcun modo iscrivere nei dispositivi dominanti della volontà e dei fini, in ruoli e regole prestabilite, là dove si apre uno spazio autonomo, riconducibile a un’esperienza necessaria per sfuggire all’espropriazione della propria esistenza.

Caterina Iaquinta
Phd Università Cattolica di Milano
caterinaiaquinta@gmail.com

⁵⁴ Come ha recentemente dichiarato Irma Blank: «ogni era ha la tendenza a voler definire se stessa, senza ammettere che le etichette svaniscono rapidamente, perdendo il loro potere e significato», CASAVECCHIA (2017, 156). Allo stesso modo, Ketty La Rocca non ha mai dichiarato di appartenere a movimenti femministi, pur interessandosi sempre al ruolo e all’immagine della donna e all’uso che ne faceva la società.

⁵⁵ SAUZEAU BOETTI (1992, 279). Traduzione mia.



Fig. 1 Ketty La Rocca, *Craniologia n. 12*, 1973. Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta, Firenze.

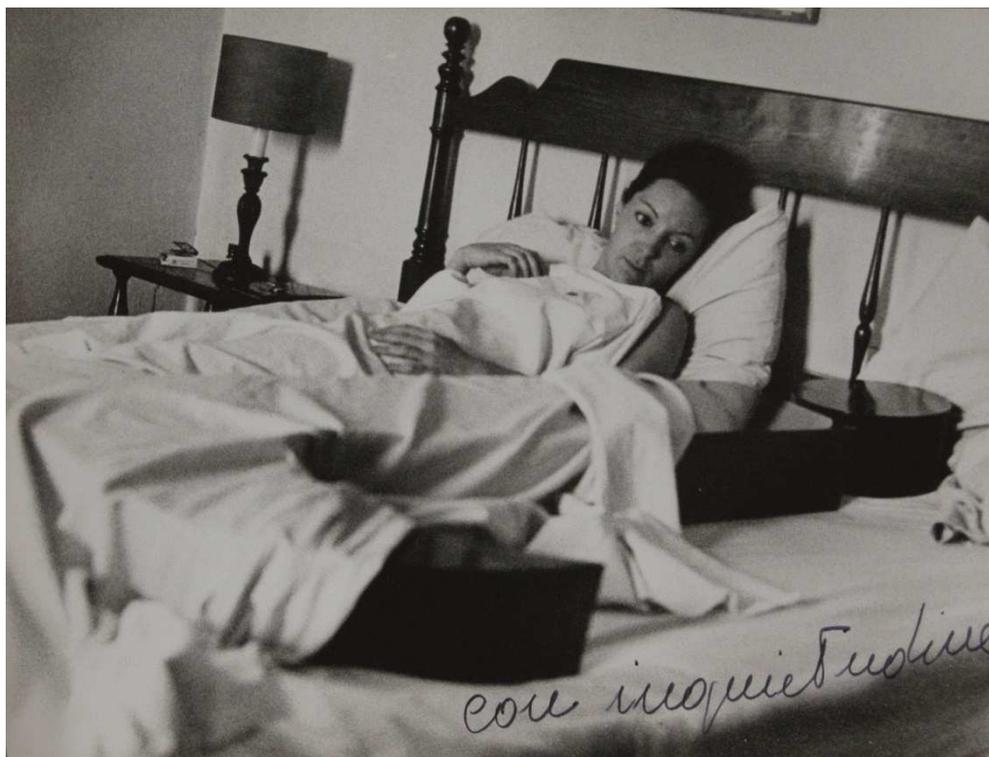


Fig. 2 Ketty La Rocca, *Con inquietudine*, 1970. Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta, Firenze.

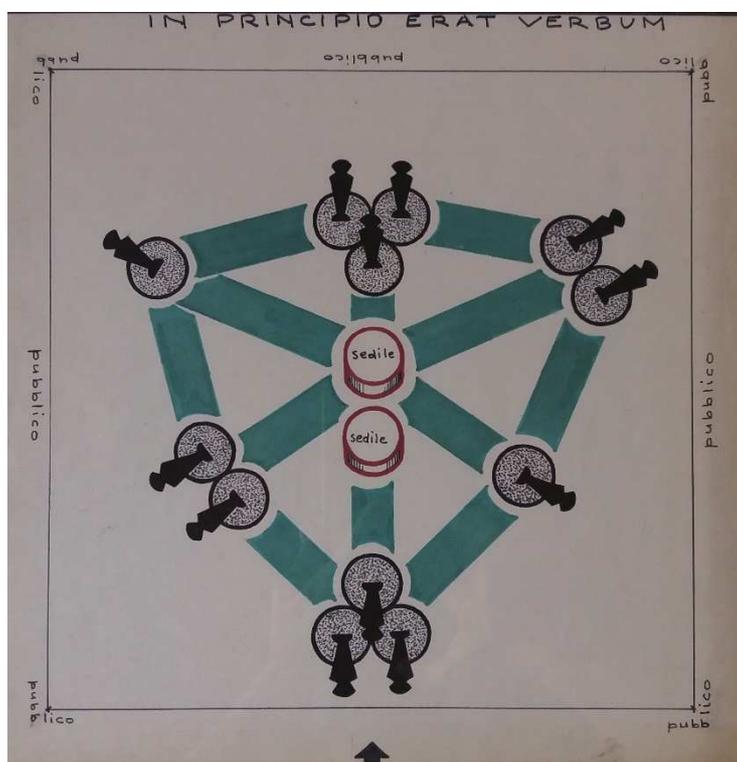


Fig. 3 Ketty La Rocca, *In principio erat verbum* (gioco-performance), 1970. Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta, Firenze.

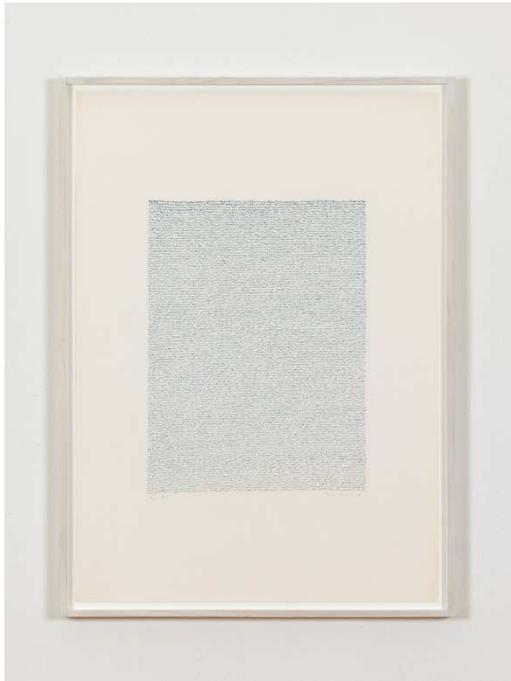


Fig. 4 Irma Blank, *Eigenschriften, Pagina D-2*, 1970. Courtesy the artist and P420, Bologna. Photo Credit: D. Lasagni.

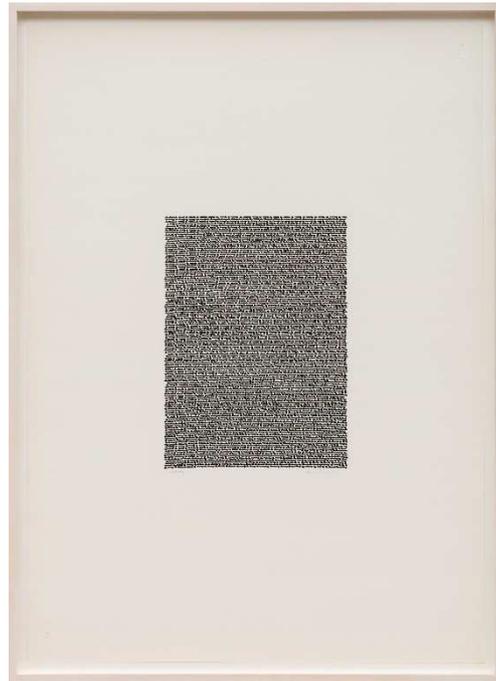


Fig. 5 Irma Blank, *Eigenschriften, Schwarz 1*, 1973. Courtesy the artist and P420, Bologna. Photo Credit: C. Favero.

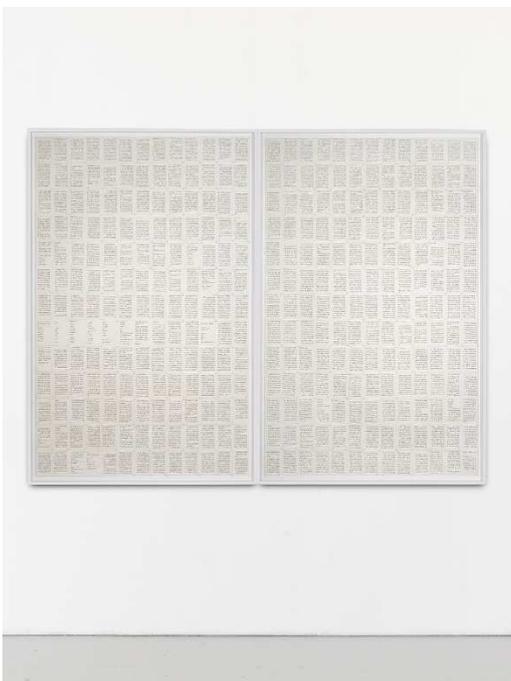


Fig. 6 Irma Blank, *Trascrizioni, Abhandlung I e II (Trattato-Essay)*, 1975. Courtesy the artist and P420, Bologna. Photo Credit: M. Sereni.



Fig. 7 Irma Blank, *Trascrizioni, Giornale*, 1975. Courtesy the artist and P420, Bologna. Photo Credit: D. Lasagni.

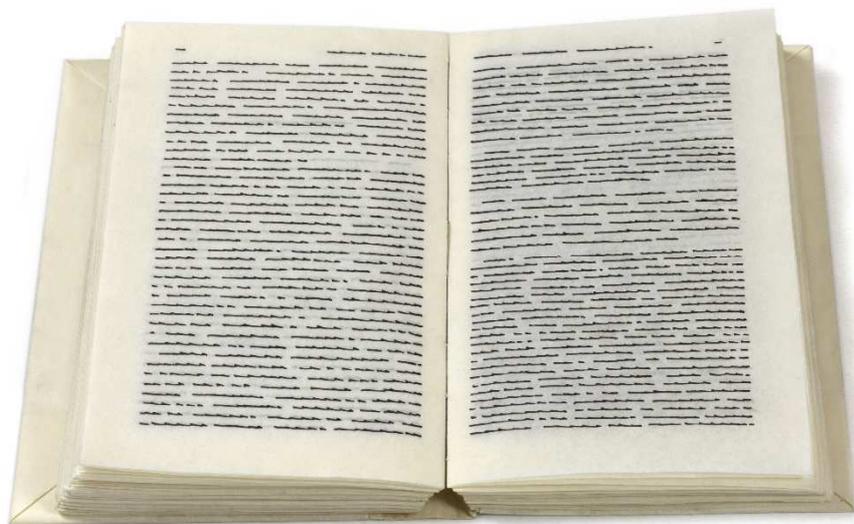


Fig. 8 Irma Blank, *Trascrizioni, Lessons*, 1976. Courtesy the artist and P420, Bologna.
Photo Credit: F. Tais.

Riferimenti bibliograficiAGAMBEN 2016²G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica* (1996), Torino, 45-53.

AGAMBEN 2017

G. Agamben, *Per un'ontologia e una politica del gesto*, <https://www.quodlibet.it/toc/404>

BARALDI 1998

A.M. Baraldi (a cura di), *Post Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni Sessanta e Settanta*, Catalogo della mostra (Ferrara, Padiglione d'Arte Contemporanea, 18 aprile – 19 luglio 1998), Ferrara.

BARILLI 2001

R. Barilli, *Riflessione su Ketty* in L. Saccà (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 marzo – 16 aprile 2001 e Monsumanno Terme, Museo di Arte Contemporanea del Novecento, 7 aprile – 17 giugno 2001), Pisa, 10–11.

BENJAMIN 2012

W. Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Milano, 219-226.

BENTIVOGLIO 1978

M. Bentivoglio (a cura di), *Materializzazione del linguaggio*, Catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre – 15 ottobre 1978), Venezia.

BENTIVOGLIO 1978

M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio in B78. La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura. Dalla natura all'arte, all'arte alla natura*, Catalogo della mostra (Venezia, 2 luglio – 15 ottobre 1978), Venezia.

BLANK 2003

I. Blank, *Scrittura*, in G. Maffei, *Il libro d'artista*, Milano, 168-169.

BONAMI – NICOLIN 2012

F. Bonami e P. Nicolin, *Addio anni 70: arte a Milano 1969-1980*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 31 maggio – 2 settembre 2012), Milano.

CASAVECCHIA 2017

B. Casavecchia, *Taci anzi parla*,https://www.documenta14.de/en/south/463_taci_anzi_parla

CASAVECCHIA 2017

B. Casavecchia, *I am, here I am*, «Frieze» 108, 156-161.

CASERO – DI RADDO – GALLO 2017

C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo, *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Milano.

CERIZZA 2013

L. Cerizza, *Senza Parole*, Catalogo mostra (Bologna, P420, 26 gennaio – 30 marzo 2013), Bologna.

CRAMEROTTI 2016

A. Cramerotti, *Sur le rituel. Cinq Questions a Irma Blank*, «Roven» XII 29-39.

DEL BECARO, 2008

E. Del Becaro, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, Roma.

DORFLES 1971

G. Dorfles, [*Introduzione*], in LA ROCCA 1971, pp. non numerate

DORFLES 1974

G. Dorfles, *Le "scritture asemantiche" di Irma Blank in Irma Blank*, Catalogo mostra (Milano, Galleria Cenobio-Visualità, 3 aprile 1974), pp. non numerate.

GALLO-PERNA 2015

F. Gallo, R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano.

GALLO – PERNA 2018

F. Gallo, R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Gesture, Speech and Word*, Catalogo mostra (Ferrara, Padiglione d'Arte Contemporanea, 15 aprile – 3 giugno 2018), Ferrara.

IAMURRI 2016

L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia, 1955-1970*, Roma.

LANCIONI 2013

D. Lancioni, *Anni '70. Arte a Roma*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014), Roma.

LA ROCCA 1971

K. La Rocca, *In principio erat*, Firenze.

LIPPARD 1976

L. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth: European and America Women's Body Art* in L. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, 121-138.

LOEFFLER 1980

C.E. Loeffler (a cura di), *Performance Anthology: Source Book for a Decade of California Performance Art*, San Francisco.

LONZI 1974

C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano.

PANSERA 1977

A. Pansera, *Momenti di creatività femminile*, Catalogo mostra (Milano, Libreria Sapere, febbraio 1977), Milano.

PERNA 2013

R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano.

POLLOCK 1988

G. Pollock, *Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice – A Brechtian Perspective*, in G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, feminism and the History of Art*, Londra, 155-199.

SAUZEAU BOETTI 1975

A.M. Sauzeau Boetti, *L'altra creatività*, «DATA» XVI/XVII 54-59.

SAUZEAU BOETTI 1975

A.M. Sauzeau Boetti, *Creatività al femminile: "Lo specchio ardente"*, «DATA» XVIII 50-55.

SAUZEAU BOETTI 1992

A.M. Sauzeau Boetti, *Negative capability as practice in women's art*, «Studio international» CXCI/979 24-25 ora in G. Pollock, R. Parker, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londra, 278-279.

SCOTINI 2017

M. Scotini, *Archiviare l'inarchiviabile*, in CASERO – DI RADDO – GALLO 2017, 111-117.

SERRAVALLI 2013

M. Serravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma.

STILES 1990

K. Stiles, *Performance and Its Objects*, «Arts Magazine» 3 (vol. 65), 35-47.

SUBRIZI 2012

C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano.

TRASFORINI 2000

M.A. Trasforini, *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milano.

TRASFORINI 2006

M.A. Trasforini, *Donne d'arte. Storie e Generazioni*, Roma.

SACCÀ 2005

L. Saccà, *Ketty La Rocca: I suoi scritti*, Torino.

VERGINE 1980

L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940, Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Milano.

ZAPPERI 2017

G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, Roma.