

## Guardarsi dentro: uno studio sul percorso artistico di Ketty La Rocca fino alla malattia come possibilità espressiva definitiva

Rosanna Gangemi

Université libre de Bruxelles / Université Sorbonne Nouvelle 

<https://dx.doi.org/10.5209/cfit.92839>

Recibido: 03/12/2023 • Modificado: 18/04/2024 • Aceptado: 15/05/2024

<sup>IT</sup> **Riassunto.** Nell'ultima fase della sua breve esistenza, Ketty La Rocca (1938-1976), oggi annoverata tra le più importanti artiste concettuali italiane del secolo scorso e tra le maggiori esponenti della poesia visiva e concreta degli anni Sessanta e Settanta, combatte contro il cancro. Questi anni in cui alla lotta poetica si affiancherà quella per la vita, la vedranno nella pienezza della sua ricerca avanguardista, intermediale, basata sul ripensamento della relazione tra corpo, immagine, linguaggio, identità e alterità. La malattia sarà messa al servizio della sua denuncia di una comunicazione limitante, alienante, falsata e inefficace: l'artista utilizzerà le radiografie del proprio cranio attaccato dalla patologia terminale sovrapposte al negativo di fotografie delle proprie mani su cui scriverà "you", il suo celebre richiamo. La disamina di quest'ultimo, cruciale momento, terrà conto di tutto il percorso di La Rocca, nel quale vi si iscrive con lucida coerenza.

**Parole chiave:** Ketty La Rocca; poesia visiva e concreta; malattia; disabilità; *Craniologie*.

### <sup>EN</sup> An inner look: A study on Ketty La Rocca's artistic journey until her illness, considered the ultimate possibility of expression

<sup>EN</sup> **Abstract.** In the last phase of her short existence, Ketty La Rocca (1938-1976), who is included among the most important Italian conceptual artists of the last century, and among the greatest exponents of visual and concrete Poetry of the '60s and '70s, fought against cancer. In these years in which the poetic struggle is accompanied by the fight for life, the artist can be seen in the fullness of her avant-garde, intermedial research, based on the rethinking of the relationship between body, image, language, identity, and otherness. The disease will be put at the service of her condemnation of a limiting, alienating, distorted, and ineffective communication: the artist will use the x-rays of her own skull attacked by the terminal pathology, that she'll superimpose on the negatives of photographs of her own hands upon which she will write her famous call: "you". The analysis of this last, crucial moment will consider La Rocca's entire path, to which it is related with lucid coherence.

**Keywords:** Ketty La Rocca; visual and concrete Poetry; illness; disability; *Craniologie*.

**Sommario:** 1. Corpo a corpo col testo 2. *In principio erat...* la poesia visiva 3. La fine di una immagine e l'immagine di una fine 4. Anatomie del bisogno 5. Riflessioni conclusive.

**Come citare:** Gangemi, Rosanna (2024): «Guardarsi dentro: uno studio sul percorso artistico di Ketty La Rocca fino alla malattia come possibilità espressiva definitiva», *Cuadernos de Filología Italiana*, 31, pp. 129-142. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.92839>

l'arte è contrabbando [...] / è comunione [...] / è osmosi  
/ scomunica / strappa il consenso / valorizza i referti /  
santifica i comunicati<sup>1</sup>

## 1. Corpo a corpo col testo

Ketty La Rocca (La Spezia, 1938 – Firenze, 1976), oggi annoverata tra le più importanti artiste concettuali italiane del XX secolo e tra le maggiori esponenti delle scritture verbo-visuali degli anni Sessanta e Settanta, muore a 38 anni di un cancro al cervello. La condizione vessatoria dei suoi anni da malata terminale non la fa arrestare: la sua carica rivendicativa e la sua ricerca poetica ed estetica proseguono e assumono forme imprevedibili. Come dimostrato da alcune lettere, nonostante le difficoltà del caso, La Rocca vive un periodo intenso e fecondo, mettendo anche la propria condizione al servizio dei suoi tentativi visivi di ridefinizione identitaria individuale e collettiva. In una lettera del 1975 indirizzata alla critica femminista americana Lucy Lippard, l'artista scrive a proposito di questo momento:

Il mio lavoro sui “crani” è invece come un risolto inconscio, forse?!: immagini fetali, un gesto incapsulato e, ancora una volta, divorato dal linguaggio espresso simbolicamente da una misura minima di linguaggio “you”. (Perna / Poggi 2022: 115)

Se il corpo, per lei, è sin dall'inizio supporto trasfigurato di un fare visuale e concettuale volto a denunciare prevalentemente le posture falsamente essenzialiste che vogliono la donna assoggettata all'uomo, il suo di corpo diventa sempre più uno strumento primario di elaborazione artistica e, infine, con le *Craniologie*, cui fa riferimento nella lettera, anche una sorta di *memento mori* di pura intermedialità attraversato da immagini-gesti-parole, manifesto e testamento, rifugio ultimo. L'artista non rappresenta il suo corpo, è il suo corpo che, in ultima istanza, lei dona all'arte nella sua parte più elevata e insidiata, il cervello, e così abbraccia la malattia come vorrebbe stringere a sé quello *you* che da tempo invoca attraverso le sue scritte sovrapposte. Nell'ultima fase della sua ricerca, al contempo eteroclitica e coerente, La Rocca renderà opera d'arte, infatti, le radiografie del proprio encefalo attaccato dal tumore. Prima ancora, dunque, che i *Disability Studies* tentassero di riequilibrare i rapporti fra la normalità e la patologia, La Rocca offriva il suo originale contributo alla comprensione e rappresentazione delle raffigurazioni collettive della malattia in quanto condizione in parte invalidante. La sua arte mostra le sorprendenti capacità adattive di autocostruzione e creazione individuale malgrado e tramite la disabilità, anticipando alcune riflessioni attuali su corpo e handicap:

La questione del posto e del ruolo del corpo è tanto essenziale quanto delicata quando si tratta di affrontare la disabilità. Il corpo è spesso il punto di stigmatizzazione sociale dell'individuo disabile e allo stesso tempo il suo luogo di soggettivazione: noi ci viviamo e ci costruiamo solo attraverso il nostro corpo, in una interazione sociale, anche in relazione al dolore e alla difficoltà motoria o sensoriale. Questa concezione olistica del corpo non facilita le cose dal punto di vista teorico: il corpo è oggi avvolto in molti discorsi da un'aura

<sup>1</sup> Estratto del testo relativo all'azione *Verbigerazione*, al Palazzo delle Esposizioni, nell'ambito de *La ricerca estetica dal 1960 al 1970*, terza tappa della X Quadriennale d'Arte di Roma. Cfr. *Epistolario univoco Giordano Falzoni - Ketty [sic] La Rocca*, s.d. [ma 1973], AKLR, in Gallo / Perna (2015: 23, 25). Questo contributo trae anche origine dalla partecipazione della scrivente al Convegno *Poesias performativas, teorías e prácticas. Perspectivas comparadas*, 29-31 ottobre 2018, tenutosi presso la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisbona.

che tradizionalmente apparteneva all'anima. È diventato principio di animazione, luogo di identità personale, di verità esistenziale e di legame tra sé e gli altri. (Ancet / Toubert-Duffort 2010: 5-6)<sup>2</sup>

La disamina di quest'ultimo, sostanziale momento dell'articolato percorso di La Rocca – il cui lavoro resta ancora poco indagato malgrado l'attenzione crescente di cui gode –, non può non tenere conto delle esperienze poetico-visive e performative precedenti, in cui vi si iscrive con lucida coerenza, in quanto necessarie alla comprensione di un incedere mosso da un'ossessione primaria e costante: la resistenza all'omologazione, a non farsi parlare dal linguaggio, né quello verbale né quello visivo.

## **2. In principio erat... la poesia visiva**

La pratica di Ketty La Rocca nasce ed evolve nel doppio alveo della poesia di parola e d'immagine. La Poesia Visiva, quale fenomeno artistico apparso nel XX secolo e facente parte della neoavanguardia europea, le fonde entrambe. Il movimento si oppone alla comunicazione standardizzata dell'emergente società dei consumi e utilizza i media, tra loro spesso collegati. In Italia, la Poesia Visiva – che comprende tanti piccoli gruppi sparsi dal nord al sud del Paese – è una delle tante tendenze manifestate dalla poesia sperimentale in quel lungo decennio che va dal 1960 al 1975.

L'estensione del discorso lirico oltre i limiti convenzionali del genere prende forma nel rapporto intercambiabile tra segno iconico e segno verbale. Se il poeta Carlo Belloli, che lega futurismo e poesia concreta, utilizzava già negli anni Quaranta il termine «visuale» per definire la sua poetica e stimolare il dibattito (Fastelli 2018: 99), nel 1965, il poeta e artista Martino Oberto scelse questo stesso aggettivo per sottolineare non solo la dimensione visiva ma anche il processo mentale alla base della trasformazione della poesia tradizionale in una forma artistica complessa. Va anche ricordato che nel corso di questi anni in Italia emergono nuove soggettività a seguito dei profondi cambiamenti in atto nel panorama politico, economico e sociale: la traumatica transizione dal mondo agricolo a quello industriale a seguito del boom economico, l'immaginario collettivo nutrito massicciamente da cinema, televisione e pubblicità, le migrazioni interne, l'infuocato dibattito riguardo le leggi sul divorzio e sull'aborto, per citare solo alcuni aspetti. In questo contesto, i poeti visivi si interrogano sulle possibilità dell'azione civile, concentrandosi sull'importanza della parola come arma falsamente innocua per condurre la lotta contro ogni forma di sottomissione – patriarcale, politica, sociale, religiosa, capitalista – plasmata e perpetuata dal linguaggio. Queste poliedriche sperimentazioni anticipano, così, le lotte femministe che presto infiammeranno il Paese e che investono anche le arti – si pensi, ad esempio, al «Manifesto della Rivolta Femminile» di Carla Lonzi apparso nel 1970 sui muri di Roma.

Se un addomesticamento del pensiero e del comportamento avviene attraverso l'adesione dell'individuo a un patrimonio verbale e iconico comune, il poeta visivo disseziona gli automatismi locutori insieme alla società tecnologica e alla cultura delle immagini (Menna 1989). La sfida lanciata ai *mass media*, accreditati vettori di valori collettivi e serbatoio inesauribile di immagini, all'industria culturale e, più in generale, alla società dei consumi va di pari passo anche con i cambiamenti nel mondo dell'arte, in particolare con la nuova predilezione per il processo a scapito dell'oggetto artistico finito – a cui si accompagna un approccio concettuale, performativo, immersivo e interattivo nei confronti delle opere smaterializzate – e con la parziale fuoriuscita dal modello del “cubo bianco”, lo spazio espositivo specifico per le opere d'arte, neutro e standardizzato, che si afferma nelle gallerie e nei musei dopo la seconda guerra mondiale (cfr. O'Doherty 2012).

In questo momento effervescente, Firenze si rivela uno dei centri nevralgici di questa avanguardia, essendo luogo d'origine di sperimentazioni letterarie e artistiche che si mescolano, oscillando tra “Poesia Visiva” e “Poesia Concreta”. Ketty La Rocca, una delle figure chiave dell'arte

<sup>2</sup> Le traduzioni, se non specificato altrimenti, sono della scrivente.

concettuale italiana, si evolve artisticamente e intellettualmente in questo ambiente. Non è certamente l'unica artista donna operante in Italia negli anni Sessanta impegnata a estendere il discorso eversivo delle avanguardie storiche e a rinnovare il linguaggio dell'arte. Nonostante le difficoltà incontrate nell'ottenere la seria attenzione di gallerie e critici, collezionisti e persino del pubblico, altre artiste come La Rocca portano avanti un lavoro critico e provocatorio sulla liminalità delle interazioni parola-immagine, in cui il corpo è spesso dispositivo di azione e materia di riflessione. Queste ricerche sulla comunicazione logo-iconica sono paradossali anche perché, in quanto artiste, il linguaggio è, secondo La Rocca, loro «estraneo quanto ostile» poiché plasmato dagli uomini per gli uomini (Saccà 2005: 96), così come la comunicazione pubblicitaria è ideata dagli uomini e in generale in mano a questi sono le industrie culturali.

Tra le figure paradigmatiche, ci limiteremo a citare Mirella Bentivoglio (1922-2017), anche curatrice di rilievo, Patrizia Vicinelli (1943-1991), Tomaso Binga (1931) e Lucia Marcucci (1933). Queste artiste agiscono su immagini e parole, partendo anche, letteralmente, dall'a, b, c, per rifondare verbo e pensiero insieme, preoccupate di ribaltare i codici binari di genere ancorati a leggi sociali osservate come "naturali" e a denunciare la mancanza di potere delle donne rispetto al proprio corpo, considerato un terreno da riconquistare in una lotta che deve farsi prima poetica, giocosa, sconcertante per poi diventare politica.

Se il potere del linguaggio è radicato tra le pieghe dei corpi mediali, la loro ricerca intende mettere in guardia, vegliare, disinnescare e ricreare, affermando delle individualità più libere e consapevoli. Le immagini rassicuranti che proliferano sui rotocalchi e i cartelloni pubblicitari costituiscono anche uno dei materiali preferiti di La Rocca.

Fatta eccezione per la breve – seppure importante – parentesi all'interno del Gruppo 70, La Rocca mantiene la propria indipendenza nei confronti di molti gruppi ideologici dell'epoca (Holman 2015), pur investita in ricerche vicine ad altre artiste come Irma Blank e le già citate Bentivoglio e Marcucci. Queste sperimentazioni possono sostanzialmente riassumersi in tre fasi essenziali che combinano tecniche e materiali diversi. Inizialmente l'artista intraprende un percorso di decostruzione del linguaggio facendo cortocircuitare codici verbali e visivi; poi, svuota le parole del loro senso comune per conferirgli un unico valore iconico; infine, giunge alla conclusione che il linguaggio è privo di significato e che le parole non sono che simulacri (Margaillan 2010).

### 3. La fine di una immagine e l'immagine di una fine

Ketty nasce Gaetana, ma abbandona presto questo nome. Subito dopo gli studi magistrali, nel 1956, lascia anche la sua città natale, stabilendosi prima a Spoleto, poi a Firenze. Prende lezioni di musica elettronica da Pietro Grossi, lavora in uno studio di radiologia, poi insegna alle scuole elementari mentre scrive le sue prime poesie. Queste esperienze disparate risuoneranno nello sviluppo della sua breve quanto intensa carriera artistica.

Se la lotta poetica – parafrasando il titolo di una nota rivista d'artista apparsa nel 1971<sup>3</sup> – è una pratica costante, i suoi versi lineari, caustici e talvolta grotteschi, che annunciano nei temi e modi alcune sue ricerche successive, denunciano senza mezze misure gli squilibri di potere tra uomini e donne. Tali scritti si basano sulla disarticolazione della sintassi, sulla parodia del gergo burocratico e tecnico-scientifico, sull'assemblaggio di frasi *ready-made*, secondo modalità messe a punto sotto l'impulso delle sperimentazioni letterarie all'interno del Gruppo 63, della poesia tecnologica di Lamberto Pignotti e delle pubblicazioni delle edizioni Tèchne.

Il superamento dei limiti di ogni *medium* nella pratica sperimentale, solitaria e sofferta di La Rocca trova il suo corollario nel coinvolgimento costante della sua persona e del destinatario. L'artista rivela il profondo bisogno di tracciare nuovi percorsi di leggibilità critica del mondo attraverso la pratica dell'individuazione e ricombinazione di immagini, parole e gesti, e grazie allo shock poetico/poietico che ne deriva. In una lettera del 1974, scriverà, lacanianamente, sulla parola: «stringe l'uomo come in una morsa, l'uomo più che parlare "è parlato", ha perso la

<sup>3</sup> Si tratta di *Lotta poetica*, rivista che si occupa di poesia visiva e di sperimentazioni poetiche, nata nel 1971 a Brescia ad opera di Sarenco e Paul De Vree.

dimensione della sua espressività fisica e con questa il valore del gesto» (Perna / Poggi 2022: 107).

Le sue opere ruotano attorno al discorso disalienato e rivelato in risonanza con il corpo smembrato (mani, testa, cervello) e ricombinato che prova a comunicare. Ma se questi isolamenti metonimici creano sullo spettatore un effetto straniante, non disturbano come è il caso, ad esempio, delle s-composizioni corporee di Alina Szapocznikow (1926-1973), la quale dalla fine degli anni Sessanta realizza i suoi autoritratti plastici attraverso le varie serie evolutive di *Tumors*.

In altre parole, La Rocca debutta con dei corpi, che rinarrativizza per fare emergere le inautenticità prodotte dall'univocità che sfugge alla dialettica e dall'usura del linguaggio, e termina con un corpo: il proprio, anche nel momento di maggiore fragilità, quando è invaso dal tumore, ancora una volta a dialogo con quello dell'altro, evocato, interpellato come possibilità che dà un senso a tutto. Ma in mezzo, prendono vita altre esperienze, meno note, che affrontano, con altri linguaggi, il tema della difficoltà/disabilità, psichica e fisica. L'azione *Verbigerazione*, il cui titolo è un «termine psichiatrico che indica un disturbo del linguaggio, per cui i discorsi, per quanto vivacemente formulati, appaiono estremamente sconnessi» (Gallo / Perna 2015: 64), si basa su una performance dell'artista, in collaborazione con Giordano Falzoni, intento a leggere, incespicando, un testo decisivo nel percorso di La Rocca, *Dal momento in cui...* (1970) – in questo caso su tela emulsionata –, emblema del *nonsense* burocratico. L'artista, che si ritaglia un ruolo di spalla, incoraggia il lettore come una maestra, «seguendo talvolta con il dito il testo, come a sorreggere e guidare lo sforzo del partner» (Gallo / Perna 2015: 64). L'azione, tenutasi presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma – dove, nel 2001, le è stata dedicata una retrospettiva – è visionabile in un videotape girato il 27 maggio 1973. Il filmato si chiude su un dettaglio delle mani unite dei due protagonisti: l'ambivalenza nel gioco di potere uomo-donna del video d'artista *Appendice per una supplica* sembra qui in qualche modo superata.

Tuttavia, la prima riflessione, si diceva, è sulla parola, ed è tanto profonda quanto amara, tanto personale quanto bisognosa della partecipazione del pubblico per esistere. La sua arte non smette mai di esplorare le relazioni incrociate all'interno di diversi codici linguistici e di incarnarsi nell'universo delle forme visive parlanti. Essa parte da una constatazione: il linguaggio, così come viene utilizzato dai media e dalla pubblicità in particolare, è corrotto da usi devianti e manipolativi; non è quindi più in grado di assolvere alla sua funzione primaria di comunicazione, né di consentire all'artista di esprimere liberamente la sua concezione del mondo. L'arte, per La Rocca, deve dunque cercare di superare le norme e gli automatismi che il linguaggio rinforza. Contro l'ordine garantito dei codici, quest'arte deve produrre disordine.

Il caos di nicchia provocato dai collage di La Rocca, avida lettrice di Jung, Barthes, Eco e Dewey, si scatena intorno agli anni 1963-1967. Il periodo in seno al Gruppo 70 – che opera dal 1963 al 1968 – le permette di stabilire legami con i principali rappresentanti della poesia visiva e scoprire cosa accade nell'ambito della poesia concreta, movimento artistico e letterario d'avanguardia sviluppatosi internazionalmente a partire dagli anni Cinquanta. Ricordiamo che il Gruppo 70 (il cui nome già racchiudeva l'aspirazione a un futuro prossimo altro), nella sua ricerca di una produzione artistica coerente con il mondo della tecnologia, fa esplodere la poesia affinché rinasca rinnovata dalle sue ceneri, sfruttando la forza estetico-ideologica della lettera e della parola per riappropriarsi del linguaggio degli stessi media condannati e per aiutare il cittadino-spettatore ad affrancarsi dalla sua crescente passività. Attraverso le frequentazioni con questa congregazione di poeti, pittori e musicisti, La Rocca si appropria del principio fondamentale della poesia visiva: rendere la lettura un'esperienza di emancipazione collettiva, liberando immagini e parole dal loro contesto originario per dare loro nuove possibilità di azione nella vita dei singoli individui. In fondo, le micro-utopie quotidiane dell'arte relazionale degli anni Novanta e Duemila trovano nell'artista una progenitrice.

Tuttavia, La Rocca, avvertendo i limiti della poesia visiva e desiderando liberarsi dalle ambizioni politicizzate del Gruppo, decide di seguire una strada sempre più personale. Crea versi spaesanti ispirati ai segnali stradali (ad esempio, le lettere gialle su fondo blu di *Verbum parola mot word* o *MIA6*, 1967), ma anche sculture grafiche appiattite, manifestamente fatte a mano, le "Lettere-

Scultura” in PVC nero destinate a lasciare l’alfabeto e ogni semantica e a ritagliarsi una presenza fisica e autonoma nel mondo, tra le cose e le persone.

Attraverso i suoi collage, La Rocca denuncia i pericoli del linguaggio mediatico e l’impatto del consumismo sulla qualità della vita utilizzando i segni e i supporti dei media stessi. Trae le immagini dai rotocalchi e le abbina a slogan che satirizzano il linguaggio della pubblicità e i valori che ne sono sottesi attraverso frasi incongrue che aprono faglie nel senso comune (Perna 2018: 31). Come insegna il fotocollage politico dei dadaisti e le analisi sottili di Günther Anders su John Heartfield (Gangemi 2021), precursore del genere, la deviazione semantica e la sospensione del significato inizialmente attribuito a un’immagine a favore di un nuovo messaggio conducono a un significato diverso e più profondo. Il taglia e incolla critico come dispositivo polemico di risveglio collettivo si basa su frasi e fotografie attaccate su fogli di carta, con parole spesso scritte in diagonale o sovrapposte all’immagine in modo che si instauri un vero corto circuito di senso tra il visivo e il verbale e che lo spettatore sia colto da disorientamento e curiosità insieme. È il risultato dell’utilizzo di un doppio registro espressivo e dialettico, sia verbale che visivo: La Rocca spoglia l’immagine standardizzata dal suo livello primario di significato ibridandola, per poi risemantizzarla. In questo contesto, soprattutto i *Collage*, ma anche i *Cartelli* e le *Segnaletiche* – che dimostrano una prima apertura verso lo spazio esterno – testimoniano una precoce attenzione alle visioni stereotipiche, alla condizione femminile di reclusione, assoggettamento e reificazione, espropriata da una comunicazione autentica di sé, così come ai pregiudizi contro gli individui in condizione di vulnerabilità socio-economica. L’accostamento tagliente di parole e immagini demistifica i valori della giovinezza, della bellezza, della perfezione, della sottomissione, della mitezza, della purezza e della devozione domestica tradizionalmente legati alla rappresentazione della figura femminile in una società regolata dall’uomo e dalla Chiesa e al servizio della macchina consumistica. Attraverso l’inquietante contrasto dei messaggi, la verità, sotto forma di ghigno amaro, prova a farsi strada.

Tra i primi collage realizzati negli anni 1964-65, ricordiamo *Sana come il pane quotidiano*, *Vergine*, *Sono felice* ma anche *Noi e chi ci* e *È facile avere regali di gran marca*, in collezione al MoMa di New York. *Sana come il pane quotidiano* (1965), di particolare pregnanza simbolica, rappresenta il corpo di una donna docile e tentatrice, ma violentemente oggettualizzata, come si poteva comunemente vedere sulle riviste dell’epoca. Nella parte inferiore, in sfrontato contrasto, al corpo della giovane è sovrapposto un medaglione raffigurante una donna vietnamita che nutre dei bambini in stato d’indigenza. Dei soggetti in condizioni opposte, quindi, ma in fondo accomunati dall’invisibilità, dalla parola silenziata. Come evidenziato da Raffaella Perna (2022: 17) in relazione ad un altro collage, *Il mito ci sommerge*, possiamo affermare che La Rocca assume, *ante litteram*, una posizione vicina al femminismo intersezionale, volto a denunciare come intersecati i molteplici strati di oppressione possibili.

In *Sana come il pane quotidiano*, i termini della preghiera del Padre Nostro con il riferimento al «pane quotidiano» richiesto percorrono la pagina dall’alto al basso, da sinistra a destra e in diagonale. La donna è descritta come «sana», attributo che il titolo paragona alla qualità e agli effetti del pane quotidiano. In una società destinata, con buona pace di Giovenale, a far primeggiare sempre più l’idea di *corpore sano* su quella di *mens sana* e dagli appetiti mai sazi, in fondo essa stessa malata perché portata a rendere tutto cosa, l’essere umano – e soprattutto la donna – si trasforma in un oggetto sì simbolo di vita, ma con l’obbligatorietà di soddisfare le aspettative ed essere acquistabile proprio come il pane. Vedremo che questa messa in discussione del corpo-pantomima, codificato e ben poco pensante, verrà portata alle estreme conseguenze con le *Craniologie*.

In questo collage, inoltre, vi è tutto il peso dei condizionamenti dell’educazione cattolica ricevuta dall’artista, come è stato notato in particolare da Del Becaro (2008: 77). La studiosa ha messo in luce l’ambivalenza del messaggio, poiché il pane della preghiera simboleggia il momento della transustanziazione; qui però è il corpo attraente della donna che, come il pane, si fa nutrimento dei fedeli. Ricordiamo, al riguardo, che nel collage *Intellettuali in collegio*, dello stesso periodo, si suggerisce senza mezzi termini: «intellettuali all’università – se vi sentite soli, mangiate una donna».

*Bianco Napalm*, in due versioni (1966 e 1967), funge da opera cardine tra la prima fase basata sul montaggio verbale-visivo e le successive sperimentazioni con la segnaletica stradale dal gusto situazionista e le sculture in PVC, su cui l'artista lavorerà tra il 1967 e il 1970 (Moratto 2015). Siamo alla fine degli anni Sessanta e man mano che La Rocca semplifica il suo stile ed elimina il colore, la sua espressività si intensifica. L'esplorazione artistica della comunicazione coinvolge una nuova concezione dello spazio che punta ad un linguaggio ispirato alla segnaletica stradale – dove prevale l'ellisse, costringendo il ricevente a completare la frase (Margaillan 2010) – e ai giganteschi monogrammi neri. Le sculture I e J predominano – la J in particolare, lettera assai poco “visibile” nella lingua italiana – e rinviano alla prima persona singolare: Io, I, Je. Le lettere e i segni di punteggiatura che apparivano nei lavori precedenti prendono forma e diventano quindi elementi autonomi, in un'affermazione plastica di sé quasi fuori controllo. Questo ci riporta alle parole di Pierre Fédida (1978: 112): «“L'objeu” – oggetto poetico e giocoso – è uno spazio o meglio la metaforizzazione spaziale di un tempo dell'incontro di parole e cose. È “l'objeu” che definisce ciò che chiamiamo soggettività» (Fédida 1978; corsivo aggiunto).

La poesia non tradizionale è diventata dunque tridimensionale e le parole scompaiono per lasciare il posto al segno e al corpo: le lettere semplici e i segni di punteggiatura escono dalla pagina e subiscono un ingrandimento per appropriarsi dell'ambiente. La visione straniante che ne deriva mira a interrogare le nostre percezioni più profonde. Prendendo, è il caso di dirlo, il corpo alla lettera, questi segni vaganti trovano talvolta rifugio anche negli spazi più intimi dell'artista: con loro La Rocca si farà fotografare nel suo letto. Dunque, il pubblico – la lettera – entra nella sfera privata, mentre il privato – il letto – si fa pubblico. L'intimo ancora una volta è politico mentre, al contempo, viene rivendicata un'arte non più solo da vedere, ma da vivere.

L'ego femminile, che cerca spazio e se lo prende vistosamente con le sue forme fuori scala, ha come contrappunto essenziale quel tu sempre rincorso. Gradualmente La Rocca rinuncerà a tutte le parole e le lettere, tranne *you*, una litania, un'accusa, una supplica, una preghiera laica. Questa postura è evidente nell'ultima performance dell'artista, proposta in diversi momenti, *Le mie parole, e tu?* del 1975, nell'ambito della quale condivide con il pubblico un testo sintatticamente impeccabile – *Dal momento in cui...*, che appare in forme diverse nel corso della sua opera – ma astratto e inaccessibile, come spesso il gergo burocratico, mentre un coro ripete caoticamente alcuni passaggi. Da questo rumore emerge, ancora una volta, il leitmotiv *you*, che ritroveremo fino alla fine.

L'intento è anche quello di spazzare via l'idea dell'arte come mera contemplazione coinvolgendo direttamente lo spettatore, il quale nell'installazione di superfici riflettenti *Specchi* (1967) è implicato in una sorta di opera vivente. Queste pratiche ci riportano al lavoro di lunga gittata di Dan Graham (1942-2022), infaticabile sperimentatore di percezioni ambientali, e in particolare al suo *Mirror* (1975).

La Rocca punta anche sulla sottrazione e sulla perdita dei punti di riferimento convenzionali con i polittici *Riduzioni*, iniziati nel 1972-1973 e realizzati dalla manipolazione di fotografie d'archivio, scatti trovati che mostrano scene di famiglia e rituali collettivi, locandine di vecchi film, immagini di opere d'arte, vedute, monumenti e fotografie di personaggi politici internazionali. Mettendo in discussione un'icona attraverso la sua riduzione grafica, attraverso «un sottile gioco di fuga» (Boetti Sauzeau 2022) ottenuto essiccando l'immagine originale per lasciarne solo il contorno, le parole e le immagini si annullano a vicenda. Riducendo l'immagine a una forma primaria, l'artista propone una personale riappropriazione dei soggetti e dell'immaginario a cui si riferiscono, in contrasto con la standardizzazione visiva prodotta dalla cultura di massa. Infine, scrive a mano libera sui contorni dell'immagine dissolta, sottolineando così il suo farla propria e la sua autorialità. Ketty La Rocca ha commentato in questi termini questa serie:

Io prendo delle immagini già viste da tanta gente e per tanto tempo, rese insulse da descrizioni assembleari e le rivivo con tutti gli stereotipi di conoscenze che mi sono stati appiccicati finché, per me, diventano un'altra cosa. [...] Una salutare rigenerazione che ogni

immagine rivive facendo riaffiorare una specie di proprio inconscio e riabilitando in senso autentico perché individuale la traccia che può lasciare di sé. (Perna / Poggi 2022: 112-113)<sup>4</sup>

Per Felice Cimatti (2023), anche con il lavoro sul suo encefalo l'artista proporrà una sorta di riduzione. Le *Craniologie*, che evocano un fungo atomico, «ché in effetti il corpo è sempre potenzialmente esplosivo», manifestano una simile urgenza di veridicità attraverso l'artificio.

Ketty La Rocca mette in atto una "interferenza" fra due immagini sovrapposte inscritte in una sorta di cornice scritturale, che consiste in nient'altro che nella ossessiva ripetizione del pronome "you". Come a dire, ogni volta che si parla o si osserva una immagine non dimenticare mai che è sempre di te che si sta parlando. Ketty La Rocca vuole tirare lo spettatore dentro l'immagine, ma non per incantarlo, al contrario, perché si accorga del doppio carattere artificiale/autentico di quella stessa immagine. (Cimatti 2023)

Ancora una volta innovatrice nel linguaggio e nelle idee, La Rocca scriverà sulle radiografie del suo cranio come a proiettarvi un appello provocatorio, silente e docile, che proviene dall'interno. In tutta coerenza con le *Riduzioni* – «al di sopra di qualsiasi lettura corale [...] Il David, per esempio, non esiste più, quello vero è quello delle cartoline [...] se io voglio un David tutto per me posso solo rifarmelo [...] su misura del mio modo di essere, di sentire, di vivere» (Perna / Poggi 2022: 112) –, lei si riappropria anche del suo encefalo sotto attacco, condividendone le tracce. Versione solo apparentemente diminuita ma in realtà espansa di un corpo accentuato dalla malattia nella sua singolarità, questa sarà la manifestazione ultima nella sua ricerca di una comunicazione più veritiera con gli altri e quindi con se stessa, perché la prossimità fatta di differenze nel rapporto con l'altro porta ad un inevitabile ritorno al sé.

#### 4. Anatomie del bisogno

Partendo dalla constatazione dell'assoluta interdipendenza tra le opere dell'artista, potremmo considerarle come le parti comunicanti di un unico corpo pensante, il suo. Intorno al 1971, il lavoro di Ketty La Rocca inizia a muoversi in una direzione diversa: la comunicazione resta la sua preoccupazione principale e il corpo il suo mezzo d'elezione – in particolare gesti ed espressioni facciali legate agli studi sulla fisionomia, come nel libro d'artista *Senza titolo* (1974) –, ma l'accento continua a spostarsi sulla scrittura manuale e sull'azione, usando il proprio corpo. Dopo lo smantellamento simbolico del corpo fisico e del corpo del testo, la sua possibile ricostruzione avviene attraverso il linguaggio gestuale alla ricerca di forme di comunicazione originarie ritenute più autentiche rispetto al linguaggio verbale. Adotta dunque una pluralità di strategie espressive attingendo a media diversi: fotografia, che da sempre privilegia, video, performance, scrittura, libro d'artista.

Innanzitutto, l'artista fa appello a tutti i sensi. È parte di questa fase la performance *Appendice per una supplica* (1972) – che prende le mosse da *In principio erat* (1971) e da varie serie fotografiche ad esso relative –, uno dei primi video d'artista fatti in Italia, realizzato in collaborazione con Gerry Schum e presentato nel 1972 alla Biennale di Venezia. Le mani-appendici, nella dialettica dei poli femminile e maschile, sorta di estensione fisica di *you*, isolate e liberate dal corpo, diventano dispositivo di comunicazione attraverso segni prelinguistici.

Intanto il linguaggio di Ketty andava maturando, stabilizzandosi si può dire in una polarizzazione agli estremi, per un verso la corporalità, affidata soprattutto alle mani, come punta d'attacco della nostra espressività. Il passaggio attraverso il concretismo le serviva per un abile ricorso al bianco e nero, con quelle mani emergenti da uno sfondo di tenebre a protendere e divaricare le loro dita. Ma accanto alla manifestazione diretta delle nostre membra Ketty, sempre fedele alla sua partenza, ci teneva anche a svolgere manifestazioni di scrittura, che andavano a sovrapporsi al linguaggio muto di mani e dita,

<sup>4</sup> Testo pubblicato nel pieghevole della mostra «Ketty La Rocca» alla Galleria Documenta, Torino, febbraio 1975.

quasi sorreggendosi, o incrementandosi, a vicenda. Infatti la più bella delle sue invenzioni è stata quella di creare un sistema di trascrizioni, di codifiche o decodifiche, in parallelo con quanto stava avvenendo grazie alla diffusione del linguaggio elettronico digitale. [...] Chi amava le manifestazioni corporee poteva rimanere deluso nel vederle come sfregiate da quelle scritte [...] Gli amanti di soluzioni “mentali” potevano avvertire quella commistione come una sorta di tradimento, ma tale era la volontà di Ketty, procedere impavida nell'incrociare i due linguaggi, nel passare prontamente dall'uno all'altro. (Barilli 2018)

Nel libro d'artista *In principio erat* – pubblicato dal Centro Di Firenze e introdotto da Gillo Dorfles – le mani alludono a una condizione dell'uomo prima del linguaggio: qui il gesto «precede ogni significazione e fonda la cultura» (Fastelli 2020: 25'37"). Si tratta di fotografie in bianco e nero di mani che compiono gesti diversi, probabilmente ispirato a *Supplemento al dizionario italiano* (1958) di Bruno Munari (Perna 2015: 76-77). La sua grafia trova il supporto ideale nelle sue stesse mani, «parlanti» per Dorfles, come parole mute, nate dal buio, presenze scultoree, intrecci di dita, «a riscattare lo svuotamento del linguaggio verbale, che si fa nonsense, si inceppa, sconfinata nella glossolalia» (Perna 2022: 26):

Il bisogno stesso di percepire qualcun altro, che comunque ci rimane intrappolato addosso, sulle dita, perché siamo noi a creare quel tu a cui rivolgersi, come chimera autogenerata dalla natura stessa dell'uomo. È una tensione irrisolvibile quella di far uscire l'altro da sé per abbandonarsi davvero e finalmente raggiungerlo [...] Le mani di La Rocca ripercorrono la storia dell'uomo, così come chiunque dovrebbe forse fare: intrecciate tra di loro, strette nella morsa di altre mani, sole, sovrapposte alla ricerca di una forma che possa soddisfare il desiderio di toccarsi in un certo, specifico e sconosciuto modo, l'alfabeto dei gesti è ricondotto all'esiguità delle funzioni che l'uomo attribuisce loro, al non sapere quasi cosa farsene. (Allemandi 2022)

A partire da questo momento le mani prendono la parola in modo costante, e, come nel caso dello *you*, sarà così fino al termine dei suoi giorni. Nella ricerca di un linguaggio altro e attraverso l'esperienza dell'oggetto-libro, La Rocca si concentra sul rapporto tra fotografia, espressività umana e linguaggio, con la dimensione iconica della calligrafia che si muove oltre ogni ragione semantica: il contenuto rimanda a una condizione perduta pre-logica e istintiva del linguaggio, mentre sottolinea il nonsenso nella potenza indiscriminata del *logos*. Il volume presenta anche foto dissolte in pochi segni essenziali dall'uso della fotocopiatrice, annunciando le succitate *Riduzioni*, i cui contorni delle immagini sono ricreati da parole calligrafiche incomprensibili.

Se dei testi assurdi ricorrono spesso nel suo lavoro, l'artista perseguirà sempre più l'esplorazione di linguaggi non verbali, dove le informazioni e i sentimenti scambiati vengono trasmessi attraverso il gesto e il tatto. In questa direzione, La Rocca amplia il suo orizzonte di riferimenti culturali e si dedica a studi di antropologia, storia delle culture preistoriche e rituali extraeuropei. L'artista si interessa anche alla Lingua dei Segni – come abilità portatrice di un codice originario e universale – e collabora con la RAI per *Nuovi Alfabeti* – la cui sigla menziona esplicitamente *Appendice per una supplica* (Gallo 2015: 49) – e allo spettacolo *Le mani*, pensato per i sordomuti (Mostaccio 2020). A proposito di *Nuovi Alfabeti*, 1973-1976 (Gallo / Perna 2015: 154), scrive:

La gestualità è evidentemente precedente alla comunicazione verbale, e questa zona espressiva è assai interessante per l'uomo di oggi che [...] è facilmente sensibilizzato dalla potenzialità espressiva del gesto delle mani, come memoria di una loro quasi arcaica funzione e di una loro attuale suggestione estetica.

Inoltre, il forte accento, benché non esclusivo, sul corpo che caratterizza gli anni 1971-1976, nel segno dell'atavica indagine della dialettica realtà-apparenza, disposizione interiore-espressione esteriore, si annuncia tramite lo scambio postale con Franco Vaccari per la rivista *POTLAC* (1971), rimasto allo stato di progetto, e si concretizza nel libro d'artista *Senza titolo*. In queste pagine, La Rocca simula, giocosamente e frontalmente, trentadue espressioni facciali, scatti che evidenziano

la normatività soggiacente all'espressione delle emozioni, eredi dirette e spurie delle tavole di Charles Le Brun e delle fotografie fisiognomiche di Cesare Lombroso (Perna 2018: 38-39).

Dalla fisiognomica alla fisiologia cerebrale il passo è breve, ma nel passaggio tra volto e cranio gli esiti raggiungono altre complessità e si abbandonano i toni ludici dei ritratti precedenti. Con le *Craniologie*, ciclo di opere a cui si dedica dal 1973, «summa del suo lavoro sul corpo» (Sylos Calò 2016), La Rocca passa in modo radicale al corpo che attraverso le sue tracce diventa linguaggio, utilizzando le radiografie del suo encefalo affetto dal tumore. Ancora una volta, l'invisibile viene rivelato senza essere mostrato – siamo dunque molto lontani dai disarmanti autoscatti di Tracey Emin votati a mostrarci la sua sacca per l'urostomia (2021). Realizzando una «comunicazione fra l'interno e l'esterno del suo stesso essere» (Saccà 2011: 101), le radiografie di La Rocca sono sovrapposte a fotografie stampate su lastre trasparenti di gesti "incapsulati" – una mano aperta, un pugno chiuso, un dito inserito nella cavità cranica – accompagnate dalla sua grafia. laquinta (2018: s/p) ha evidenziato che

[i]l gesto della mano è ingabbiato non più da altre mani, come nel video "Appendice per una Supplica" [...] l'immagine della mano è mostrata aperta, tesa, appena più morbida o richiusa, serrata in un pugno, quasi a sottolineare che è dentro la nostra parte razionale, la testa, che il gesto si origina libero e si sostituisce ai sistemi dominanti e ordinari della comunicazione.

La Rocca sembra così accogliere *ante litteram* l'invito di Susan Sontag in *Illness as metaphor* (1978) ad abitare la malattia abbandonando la tendenza a dislocarne l'esperienza in ambiti discorsivi – come, ad esempio, le metafore belliche – suscettibili di tradirne il senso. Tra le parole di cura e di relazione, l'artista ne sceglie una sola, ripetuta strenuamente: in tutta coerenza con le sue pratiche precedenti e tanto più nella fragilità terminale, *you* sembra l'unica unità di misura possibile del coraggio e del senso.

In una lettera inedita del 1974 a Carla (Pellegrini?) scrive:

Questi crani vivono in maniera autentica e insostituibile attraverso la fotografia e ad essa delegano totalmente il loro potenziale espressivo persino la descrizione di se stessi attraverso la minima misura di informazione: "you". (Perna / Poggi 2022: 107)

Capovolgendo un altro tema cattolico, quello del mistero dell'Incarnazione – che da secoli alimenta nel campo dell'arte la questione della Figura e del suo correlato (l'infigurabile) –, potremmo affermare che la carne diventa Verbo. È un'immagine medica, «su materiale leggero e trasparente» (Perna / Poggi 2022: 107), un ritratto intimo e interno – il suo – che parla attraverso un'amplificazione dei gesti, e che continua a interpellare l'altro e l'intera società attraverso la scritta *you* anche nel suo sistema-corpo, solo apparentemente chiuso, perfino nella sua lotta trasfigurata, poetica e poi anche psico-fisica, per la vita:

Le *Craniologie*, nate dall'inasprirsi della malattia, gettano un fascio di luce intensa sull'intimo di La Rocca, la stessa che fa convogliare nel simbolo della sua diagnosi tragica – la radiografia – il senso del suo cammino: all'interno del bianco cranio registrato ai raggi x l'artista inserisce quel gesto primordiale su cui l'intero esistere potrebbe (e forse dovrebbe) basarsi. Il pugno, l'indice dritto conficcato nella cavità luminosa, fonte di un male inarrestabile, fanno di un caso esemplare lo spirito generale del vivere e del tentativo di relazionarsi con l'altro, dimentico contemporaneamente del suo stesso, imminente morire. (Allemandi 2022: s/p)

Inoltre, la rappresentazione artistica e concettuale dell'artista si chiude sull'umano, simboleggiato da una donna (se stessa), attraverso parole che sfidano l'altro, mani che si esprimono e, soprattutto, un cervello aggredito ma ancora pulsante, perché capace di chiamare a sé. Così facendo, La Rocca ancora una volta trasmette la donna nelle sue non stereotipiche sfaccettature: alle domande poste dai collage degli esordi, sembra rispondere affermando che il vero potere di una donna, che è interno, è il suo cervello. Ma soprattutto mostra la condizione dell'essere umano oltre il genere e ogni altra etichetta, perfino nell'invalidità della malattia terminale e nel dolore,

lei che ha da sempre e a suo modo denunciato un'altra invalidità, quella del corpo sociale per il quale i limiti della comunicazione sono ancora più inibenti. Il cranio, «paradossalmente», scrive La Rocca nella succitata lettera, è «il volto attuale dell'uomo moderno»,

il suo più autentico ritratto. Il cranio assimila l'uomo all'uomo, il cranio non è pantomima, il cranio non ha sesso. La dimensione mistificante del linguaggio ha reso così il volto dell'uomo, l'ha corroso (Perna / Poggi 2022: 107)

Per Alain Blanc (2006), il corpo anomalo, che non risponde ai codici culturali della società, resiste alla socializzazione, suscita paura, disgusto o rifiuto, probabilmente a causa delle difficoltà a identificarsi con esso. Al riguardo, ci ricordano Geneviève Piché e Jérôme Hubert che

Lévi-Strauss (1955: 418) catalogò le varie società in base al loro atteggiamento nei confronti degli individui devianti. Il corpo umano, simbolo di verità e di grazia, sarebbe tradito dal diverso, dall'insolito, dal sorprendente, dall'angosciante, dall'ignoto, dallo strano. «La ragione, conclude Fougeyrollas (1978), è l'armonia del corpo ben proporzionato, quindi l'esclusione di corpi diversi». In questo senso, la persona che vive con un'incapacità si troverebbe ai margini dell'organizzazione stessa del pensiero umano. [...] «Malattia dello scambio sociale, l'esclusione è l'impossibilità di partecipare, anche se solo temporaneamente, alla costruzione del bene comune», come evidenziato da De Foucault e Piveteau (1995: 33). L'esclusione è insomma il risultato inevitabile di una società basata su una visione manichea della propria cittadinanza. Questa visione tiene quindi ogni individuo o gruppo di individui "non conformi" alle norme della cittadinanza, vale a dire [...] a distanza dalla fibra sociale. (Piché / Hubert 2007)

Siamo lontani dalle lastre della *Radiografia ossea del proprio corpo* di Eliseo Mattacci (1971): i pugni chiusi di La Rocca – donna, artista, malata terminale – raggiungono la dolorosa austerità del cranio compromesso, simbolo del «pensiero umano», per farsi gesti di disalienazione, segno di lotta universale, anche nei confronti di quel male invincibile che l'avrà vinta il 7 febbraio del 1976. L'artista ha affermato:

[i]o sovrappongo il gesto della mano in tutta [la sua espressività e semplicità comunicativa dentro il cranio laddove il cervello ha partorito la globalità del pensiero umano e del linguaggio umano. Il gesto contrapposto alla parola, il gesto come linguaggio universale e riduco il linguaggio scritto a un semplice 'bit' di informazione. [...] I miei crani si propongono come specchio per chi li guarda e sono già descritti per rendere chiara (sic) come la mente umana ha subito una specie di espropriazione dovuta alla parola e come ne subisce il potere incontrollato. (Perna / Poggi 2022: 107)

Il "tu" interpellato presenta a sua volta molteplici significati: può riferirsi allo spettatore, a un modo di dire "io" designando l'altro, o a un modo che l'altro ha di designarmi, o anche a una molteplicità interna all'io. Oppure, secondo una lettura più drammatica, possiamo sentirlo come un "tu/voi" che personifica la malattia, o perfino gli oppressi del linguaggio (Sylos Calò 2016). Certamente, ancora una volta, il gesto nella sua essenza – il suo movimento, il suo dispendio energetico con una finalità espressiva e non produttiva – sfugge alle leggi della redditività, dell'efficienza o semplicemente della teleologia che regola le nostre società e, come tale, diventa un atto polemico e poetico di liberazione.

Né incline al pietismo né all'eroismo, la sua modalità disabilitante di stare al mondo diventa, esplicitandosi in queste «cartelle iconografiche», un'altra possibilità per fare l'elogio della singolarità oltre ogni categorizzazione societaria, della bellezza dove non la si attende, del portato di azione in ogni reazione e della ricerca dell'essenza:

Se si considerano la diversità e l'imperfezione, l'esposizione all'imprevisto e alla fragilità come le cifre dell'umano, allora il paradigma della normalità si ribalta e il deficit non è più una colpa o una vergogna da nascondere ma la concretizzazione di una possibilità, la declinazione del proprio essere al mondo (Heidegger, 2005), unico e diverso. (Salis 2022: 264)

Come menzionato all'inizio, quest'ultimo periodo di attività è difficile ma anche intenso e febbrile, a dimostrarlo una missiva degli ultimi mesi del 1975 indirizzata a Maria Gloria Bicocchi (Gallo / Perna 2015: 153), fondatrice di *art/ tapes/22*, uno dei primi archivi di videocassette in Italia, con sede a Firenze. Questa lettera offre la testimonianza di un'artista che, fino all'ultimo, ha dedicato le energie a sua disposizione all'esplorazione di progetti, fino all'"interferenza" finale delle *Craniologie*, in cui raggiunge la massima autenticità possibile nella più raffinata delle trasfigurazioni.

## 5. Riflessioni conclusive

In conclusione, le domande verbo-visive di Ketty La Rocca sin dal suo personale contributo agli «iconotesti tecnologici» fanno parte di un ampio spettro di preoccupazioni estetiche, teoriche e sociali che risultano ancora di sicura attualità e certamente occupano un posto unico all'interno delle pratiche della poesia e dell'arte avanguardista degli anni Sessanta e Settanta.

Mossa dal profondo bisogno di decostruire per ricostruire nuovi modi di stare al mondo attraverso nuovi alfabeti, l'artista è allo stesso tempo autrice e attrice, corpo, voce, *medium*. L'opera esiste grazie alla combinazione del linguaggio organico del corpo – postura, dizione, smorfia, gesticolazione, movimento, ecc. – con elementi meccanici – cliché, fotocopie, proiezioni, sovrapposizioni visive o sonore, ecc., – in un contesto di costanti mutazioni a livello tecnico, comunicativo, sociale, politico, artistico e anche personale. Il suo corpo in condizione estrema, raggiunto dall'anomalia dolorosa, è rivelato ma non mostrato, come irraggiungibile è il dolore proprio all'artista nella lotta contro la malattia, rivendicato con la tecnica ricombinata della radiografia come cartella clinica-manifesto.

Se da una posizione volutamente laterale La Rocca ha finito per raggiungere alcune espressioni del femminismo più lungimirante, più in generale mette in luce e rifiuta i codici storicamente costruiti sull'esclusione e la sopraffazione: «Ci si deve rieducare – ha affermato – altrimenti non ci rimane che dare fuoco a tutto» (Gallo / Perna 2015: 151).

Alla luce degli orientamenti contemporanei, che abbracciano la natura dinamica e molteplice delle relazioni fra l'essere umano e l'ambiente di riferimento, La Rocca avrebbe probabilmente condiviso molte delle elaborazioni emerse, tardivamente, con i *Feminist Disability Studies* i quali, facendo tesoro delle prospettive intersezionali, propugnano l'integrazione delle questioni di genere al pensiero sulla disabilità e la vulnerabilità<sup>5</sup>.

Le scelte artistiche di La Rocca, disparate, ibride, stratificate e tuttavia profondamente coerenti in termini di postura concettuale e di risonanze estetiche tra le opere, tentano di mettere in discussione il rapporto che lega la realtà alla sua rappresentazione facendo emergere i punti in cui le due non coincidono. Attraverso ricomposizioni e messe a dialogo di linguaggi diversi, in una sorta di frantumazione della percezione ordinaria, l'artista non cesserà mai di nutrire uno scambio silenzioso e complementare con il suo destinatario, e il loro rapporto evolverà insieme alla sua riflessione sul linguaggio. Nell'inesausta ricerca di autenticità nella comunicazione, in un percorso deweyiano all'insegna dell'arte come esperienza ma anche del *less is more*, quel «fotovivere» da lei coniato diventa con le *Craniologie*, in modo sostenuto e toccante, anche una sorta di fotomorire, la riabilitazione poetica dell'ultima traccia di sé, quella destinata a restare, che annuncia e sublima la sparizione corporea, celebrando, mai così intensamente, la sovrapposizione di arte e vita.

## Riferimenti bibliografici

Accattino, Adriano / Giuranna, Lorena (2013): *Crescita e crisi della poesia visiva in Italia. Opere, persone, parole per i cent'anni di scrittura visuale in Italia 1912-2012*, Milano, Mimesis.

<sup>5</sup> Si rammenti che la tendenza a confondere 'sesso' e genere' è rapportabile a quella tra 'menomazione' e 'disabilità': se sesso e menomazione hanno direttamente a che fare con caratteristiche relative all'uso del corpo in termini di funzioni riproduttive o di limitazioni funzionali, al contempo genere e disabilità sono vicini in quanto costrutti socio-culturali. (Morris 1992; Malaguti 2011).

- Allemandi, Carola (2022): «Ketty La Rocca: vivere e fotovivere», *DoppioZero*, 24:8, <<https://www.doppiozero.com/ketty-la-rocca-vivere-e-fotovivere>>.
- Ancet, Pierre / Toubert-Duffort, Danièle (2010): «Corps, identité, handicap. Présentation du dossier», *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, 50:2, pp. 5-6.
- Barilli, Renato (2018): «Ketty La Rocca tra corpo e mente», *Pronto Barilli. Arte, letteratura, attualità: il blog di Renato Barilli*, 3/6, <<https://www.renatobarilli.it/blog/ketty-la-rocca-tra-corpo-e-mente/>>.
- Blanc, Alain (2006): *Le handicap ou le désordre des apparences*, Paris, Armand Colin.
- Boetti Sauzeau, Anne-Marie (2022): «Italiane – Ketty La Rocca», *RaiPlay Sound*, 16/5, <<https://www.raiplaysound.it/audio/2022/05/RPS-Italiane-Ep96-Ketty-La-Rocca-97164040-fb16-4bf8-8c2e-cc98aa504b92.html>>.
- Bordini, Silvia (2015): «Io che faccio l'arte che è sgradevole», in F. Gallo, R. Perna (a c. di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmedia, pp. 119-134.
- Carpì De Resmini, Benedetta / Kreivyte, Laima (a c. di) (2018): *MVA/GM/A. Body and Words in Italian and Lithuanian Women's Art from 1965 to the Present*, cat. mostre Lithuanian Art Museum, Istituto Centrale per la Grafica, 26 gennaio 2018 – 2 aprile 2018, Macerata, Quodlibet.
- Casero, Cristina / Di Raddo, Elena (2015): *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Milano, Postmedia.
- Chiodi, Stefano / Da Costa, Valérie (a c. di) (2022): *L'espace des images. Art et culture visuelle en Italie, 1960-1975*, Paris, Manuella Éditions.
- Cimatti, Felice (2023): «Non voglio avere idee», *Antinomie*, 7:2, <<https://antinomie.it/index.php/2023/02/07/non-voglio-avere-idee/>>.
- D'Ambrosio, Matteo (1977): *Bibliografia della poesia italiana d'avanguardia (visiva, visuale, concreta e fonica)*, Roma, Bulzoni.
- Del Becaro, Elena (2008): *Intermedialità al femminile. L'opera di Ketty La Rocca*, Milano, Mondadori Electa.
- Fastelli, Federico (2018): «La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale», *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 7, pp. 99-117.
- Fastelli, Federico (2020): «Le poetesse visive. Lucia Marcucci e Ketty la Rocca», *Archivio per la Memoria e la Scrittura delle Donne*, intervento tratto dal webinar *Officina sui generis. Ricerche in corso*, 20/11, <<https://www.youtube.com/watch?v=rOg365yi28M>>.
- Fédida, Pierre (1978): *L'Absence*, Paris, Gallimard.
- Foucher Zarmanian, Charlotte / Nachtergaele, Magali (a c. di) (2021): *Le phototexte engagé. Une culture visuelle du militantisme au XX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, les presses du réel.
- Gallo, Francesca / Perna, Raffaella (a c. di) (2018): *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech and Word*, cat. mostra XVII Biennale Donna, 15 aprile – 3 giugno 2018.
- Gallo, Francesca / Perna, Raffaella (2015): *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmedia.
- Gangemi, Rosanna (2021): «Sovversioni del fotomontaggio politico: l'immagine agitata di John Heartfield», *Elephant & Castle*, dossier *L'Esprit du collage*, 26, 31/12, <<https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/54/44>>.
- Garland-Thomson, Rosemarie (2002): «Integrating Disability, Transforming Feminist Theory», *NWSA Journal*, 14:3, pp. 1-32.
- Gatto, Angelica (2020): «Ketty La Rocca. Per una scrittura verbo-visiva al femminile», *Instoria* 154, ottobre, <[http://www.instoria.it/home/ketty\\_la\\_rocca\\_poesia\\_visiva.htm](http://www.instoria.it/home/ketty_la_rocca_poesia_visiva.htm)>.
- Holman, Martin (2015): «Spoken with her hands», *The Florentine*, 15:2, <<https://www.theflorentine.net/2015/02/05/spoken-with-her-hands/>>.
- Iaquinta, Caterina (2018): «Gestualità integrale nell'opera di Ketty La Rocca», *archphoto*, <<https://www.archphoto.it/caterina-iaquinta-gestualita-integrale-nellopera-di-ketty-la-rocca/>>.
- Korff Sausse, Simone (2010): «La mise en images du corps handicapé dans l'art contemporain», *Alter*, 4:2, pp. 83-93.
- Lora-Totino, Arrigo (a c. di) (1969): *La Biennale di Venezia. Poesia concreta, indirizzi concreti, visuali e fonetici*, cat., Ca' Giustiniani/Sala delle Colonne, 25 settembre – 10 ottobre 1969, Venezia, Stamperia di Venezia.

- Malaguti, Elena (2011): «Donne e Uomini con disabilità. Studi di genere, *disability studies* e nuovi intrecci contemporanei», *Ricerche di Pedagogia e Didattica*, 6:1, <<https://rpd.unibo.it/article/view/2238/1616>>.
- Margaillan, Cathy (2010): «Remise à zéro du langage: l'œuvre hybride de Ketty La Rocca (1938-1976)», *Cahiers de Narratologie*, 19, <<http://journals.openedition.org/narratologie/6197>>.
- Menna, Filippo (1989): «La poesia visiva 1973-1979», in *Poesia Visiva (1963-1988). 5 maestri: Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sarenco*, cat. mostra Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Forti, Verona, edizioni cooperativa La Favorita.
- Millet-Gallant, Ann (2012): *The Disabled Body in Contemporary Art*, New York, Palgrave MacMillan.
- Millet-Gallant, Ann / Howie, Elizabeth (2023): *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*, London, Routledge.
- Moratto, Rossella (2015): «Ketty La Rocca», *Flash Art*, 29/7, <<https://flash---art.it/article/ketty-la-rocca/>>.
- Morris, Jenny (1992): «Personal and political: A feminist perspective on researching physical disability», *Disability & Society*, 7:2, pp. 157-166.
- Mostaccio, Sylvie (2020): «Nel lavoro della poetessa dimenticata Ketty Rocca la poesia diventa arte e la parola scritta si fa tangibile», *Elle*, 28/1/2020, <<https://www.elle.com/it/magazine/storie-di-donne/a30528377/ketty-la-rocca-poesie/>>.
- O'Doherty, Brian (2012): *L'ideologia dello spazio espositivo*, tr. it. I. Inserra e M. Mancini, Milano, Johan & Levi.
- Perna, Raffaella / Poggi, Monica (a c. di) (2022): *Ketty La Rocca. Se io fotovivo. Opere / Works 1967-1975*, Milano, Silvana Editoriale.
- Piché, Geneviève / Hubert, Jérôme (2007): «La construction sociale du handicap. Regard sur la situation des jeunes sourds», *Nouvelles pratiques sociales*, 20:1, pp. 94-107.
- Rimmaudo, Annalisa (2008): «Les éditions Tèchne et le livre d'artiste en Italie dans les années 1960 et 1970», *Nouvelle revue d'esthétique*, 2, pp. 81-86.
- Saccà, Lucilla (a c. di) (2005): *Ketty La Rocca: i suoi scritti*, Torino, Martano.
- Salis, Francesca (2022): «Lo squarcio nella tela: la bellezza della diversità oltre il pregiudizio», *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, X:1, pp. 262-272.
- Siebers, Tobin (2010): *Disability Aesthetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Sontag, Susan (1979): *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Torino, Einaudi.
- Sylos Calò, Carlotta (2016): «This is about you / Ketty La Rocca. Nuovi Studi», *Doppiozero* 3/9, <<https://www.doppiozero.com/ketty-la-rocca-nuovi-studi>>.
- Spatola, Adriano (1978): *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia.
- Taylor, Brandon (2005): *Collage: l'invention des avant-gardes*, Parigi, Hazan.
- Theval, Gaëlle (2006): «Parler l'«interlangue» de mon siècle: la *poesia visiva* face aux mass media», *TRANS*, 2, <<http://journals.openedition.org/trans/157>>.
- Zanchetti, Giorgio / Minuto, Maria Elena / Acocella, Alessandra (a c. di) (2020): «Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Avanguardia, neoavanguardia, comunicazione di massa – Image Writing. Verbo-Visual Arts from the Late Twentieth Century to Today|Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Mass Communication», *Piano b*, 5, 1, <[https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/818636/1830895/piano%20b\\_Scritture%20di%20immagini%2C%20V.%205%2C%20N.%201\\_2020.pdf](https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/818636/1830895/piano%20b_Scritture%20di%20immagini%2C%20V.%205%2C%20N.%201_2020.pdf)>.