

Clementina Greco

AA.VV.

Ketty La Rocca. Nuovi studi

A cura di Francesca Gallo e Raffaella Perna

Milano

postmedia books

2015

ISBN: 9788874901449

Introduzione di Francesca Gallo e Raffaella Perna

Ada De Pirro, *S.O.S Salvate l'umanità*Francesca Gallo, *Ombre e riflessi del corpo*Raffaella Perna, *Da In principio erat alle Craniologie*Elena Di Raddo, *“Non è tempo per le donne, di dichiarazioni”*Silvia Bordini, *“Io che faccio l'arte che è sgradevole”*

Postfazione di Lucilla Saccà

Scritti di Ketty La Rocca

Il volume, dotato di un ampio apparato fotografico, ripercorre le tappe fondamentali del cammino poetico-artistico di Ketty La Rocca, la maestra spezzina che, trasferitasi a Firenze, attraversa una fase verbovisiva con il Gruppo 70, grazie soprattutto all'influenza di Lelio Missoni, per poi approdare a nuove sperimentazioni nell'ambito della fotografia, della performance e del libro d'artista. Ada De Pirro si sofferma, in particolare, sull'inizio della sua attività, databile intorno al 1964, che si esprime tramite la tecnica del collage largo, costituito da ritagli fotografici e da parti verbali ricavate da pubblicità, rinvenibili su giornali e riviste del tempo. Questa tecnica è strettamente connessa alla poesia visiva perché, come sostiene Paolo Fossati, l'intertestualità, il riuso e la decontestualizzazione tipici del collage, formano un ipertesto basato sul codice verbale e iconico. Il gruppo fiorentino eredita tale tecnica dalle avanguardie di inizio secolo e dalle importanti esperienze di Max Ernst, di Kurt Schwitters, di Robert Rauschenberg e di Jiří Kolář, per contestare l'alienazione della moderna società di massa, causata dal bombardamento di immagini prodotto dai *mass media*, dal cambiamento del paesaggio urbano e dall'utilizzo costante di oggetti *ready-made*. La poetica del frammento di La Rocca si sostanzia nella ricomposizione e nel montaggio dell'unità, in cui si miscelano differenti linguaggi tecnologici, secondo i modelli proposti da Elio Pagliarani e da Edoardo Sanguineti, che certamente influenzarono l'artista ligure. Questo «momento germinale per il suo lavoro successivo» (p. 11) vede già i semi tematici che sbocceranno in seguito come il ruolo della donna, le tragiche differenze di trattamento politico e sociale tra il nord e il sud del mondo, la politica imperialista degli Stati Uniti d'America e la funzione della Chiesa nella società a lei coeva. In questa fase, d'altro canto, scorgiamo anche i tre strumenti fondamentali nella sua officina: l'immagine fotografica, il corpo e la scrittura.

Intorno alla seconda metà degli anni Sessanta, le opere dell'autrice «presentano un carattere minimalista e rarefatto, che andrà a privilegiare sempre più l'aspetto linguistico, scarnificando i codici verbo-visivi fino a far loro prendere la forma di aforismi venati di *nonsense*» (p. 19). Questa apparente perdita di significato provoca un cortocircuito nella percezione dell'opera, lasciando trapelare brevi segnali di contrasto e una tagliente ironia che conducono allo straniamento. *La cultura non*, *Bianco napalm* o *Il sultano malato* sono solo alcuni esempi di quella poesia minimalista, caratterizzata da brevità e densità, che conduce a un immediato disorientamento. De Pirro rinviene un interessante collegamento con il *limerick* irlandese e con le sperimentazioni dei Novissimi, anche se La Rocca mescola questi ingredienti con il linguaggio pubblicitario, poetico e musicale, come si vede in *In principio erat* (1971), dove entrano anche le filastrocche per bambini.

La sua lotta al *ready-made* tramite l'utilizzo dello stesso e la sua polemica al bieco deprezzamento dell'arte, della donna, dell'amore o del corpo, prodotto dall'apparato pubblicitario, trovano uno sbocco in alcune azioni performative risalenti al 1967 tra le strade di Firenze: lei e altri artisti del Gruppo 70 consegnarono foglietti contenenti poesie e questo «segna uno dei momenti più riusciti del ribaltamento dei mezzi della comunicazione di massa in cui, ancora una volta, la manipolazione del linguaggio gioca il ruolo più significativo nello stimolo delle coscienze e diventa strumento liberatorio» (p. 26). Già per la manifestazione *Parole sui muri* tenutasi a Fiumalbo nel 1967, La Rocca creò cartelli stradali che sono dei veri e propri rebus, come *Noi 2* e *MIA 6*, ove l'interpretazione di segni, colori, numeri e lettere non può essere univoca bensì polivalente.

Francesca Gallo, nella sezione *Ombre e riflessi del corpo nel lavoro di Ketty La Rocca*, si concentra sull'importanza del corpo, in particolare di quello femminile, nel percorso artistico dell'autrice, anche se «tale centralità non assume se non occasionalmente quella piena autonomia espressiva caratteristica della Body Art, tanto che solo sporadicamente si condensa in azioni vere e proprie» (p. 39). Nei collage le immagini del corpo, tratte da riviste e giornali, sono accompagnate da parole pungenti che tendono a scardinare gli stereotipi di genere, come in *Belle e dolci* (1965).

Allontanandosi dal Gruppo 70, La Rocca approda su piattaforme autonome, dove il corpo è filtrato attraverso la calligrafia, la fotografia e la scultura. Ecco che proliferano installazioni di lettere, prodotte tridimensionalmente con materiali urbani e industriali, prevalentemente *j* (che allude all'io) e *i* (che allude più genericamente alla figura umana). Queste opere sono comparabili con *Paragenesi* (1968) di Julien Blaine, con i testi-poemi di Carlo Belloli e con i corpi di poesia di Arrigo Lora-Totino. Tali esperienze sono accomunate da un ritorno all'atomo del linguaggio, la lettera, per scarnificare la comunicazione ormai sclerotizzata e riproporre «un codice originario e pertanto universale» (p. 49). La Rocca attua un ulteriore passo verso l'espressione primigenia: l'indagine della gestualità delle mani. Estremamente interessante è il parallelo compiuto da Gallo tra *In principio erat* e il videotape *Appendice per una supplica*: in entrambi sono centrali i gesti operati da mani maschili e femminili, che permettono di indagare il rapporto tra i due poli sessuali, ma se in *In principio erat* l'esito è positivo, nel video il punto di arrivo è più cupo e negativo. Negli anni Settanta, tra performances, lettere-sculture e *Riduzioni* dalle fotografie, il lavoro di La Rocca sembra segnato dalla «priorità dell'immagine sulla realtà effettuale» (p. 66).

Raffaella Perna, a sua volta, analizza il percorso artistico, teorico e creativo che condusse alle *Craniologie*, a partire da un utilizzo differente della fotografia che, dal 1971 al 1976, divenne «uno strumento privilegiato per esprimere le istanze della corporeità» (p. 72). Nello specifico, La Rocca esplora la connessione tra il corpo, i rituali antropologici, la gestualità e i comportamenti sociali. L'autrice, avvertendo una perdita del valore del linguaggio gestuale all'interno della comunicazione dell'uomo contemporaneo, suggerisce di guardare alle comunità tribali dove «la comunicazione è potenziata da una “quantità” di partecipazione corporale, che non è solamente supporto, ma contenuto emotivo e espressivo del messaggio» (Lucilla Saccà, *Ketty La Rocca: i suoi scritti*, Torino, Martano, 2005, p. 130). Il corpo, secondo La Rocca, sopperisce al vuoto lasciato dal linguaggio verbale che «non è più in grado di esprimere la realtà» (p. 78) e si è svuotato di senso. La fotocopiatura, il video, il libro d'artista, la performance e la foto su tela emulsionata sono le tecniche da lei privilegiate in questa fase, mostrando la poliedricità della sua ricerca intellettuale.

Perna, alla fine del saggio, parla della serie delle *Craniologie* in cui «La Rocca sovrappone immagini radiografiche del cranio a fotografie stampate su lastre trasparenti, che ritraggono i gesti delle mani» (p. 93). Vero e proprio testamento artistico dell'autrice, le *Craniologie* raccolgono i semi delle sperimentazioni precedenti, unendo autobiografismo e riflessioni universali; malattia e desiderio di esprimersi; linguaggio verbale e gestualità; fotografia e idea della morte, strettamente connesse in chiave gozzaniana, proprio come teorizzava Roland Barthes ne *La camera chiara*.

Elena Di Raddo, nella sezione che ha il titolo significativo «*Non è tempo per le donne, di dichiarazioni*». *Ketty La Rocca e la questione di genere*, si concentra sulla relazione tra l'arte di La Rocca e l'essere donna. Pone, giustamente, in rilievo come l'artista abbia proposto un'arte paritaria a quella maschile, rivendicando l'uguaglianza (di diritti, di capacità, di valori) piuttosto che una

ghettizzazione in categorie, e come, di conseguenza, la sua perenne lotta contro dannosi stereotipi, come «la casalinga regina del focolare, la *femme fatale* mentre passa l'aspirapolvere e pensa a preparare la cena, la donna come merce di consumo al pari di un qualsiasi prodotto di bellezza» (p. 100), sia stata portata avanti al di fuori di gruppi femministi organizzati. L'artista, nell'ultimo periodo della sua vita, guarda all'archetipo della Grande Madre dove sono compresenti Animus e Anima, cioè il maschile e il femminile, ritenendo che sia «necessario riscoprire il valore dell'incontro tra uomo e donna, la diversità complementare, ai fini dell'autorealizzazione» (p. 114). L'ultimo saggio del volume è di Silvia Bordini che, per una migliore comprensione del percorso artistico di La Rocca, volge lo sguardo su due lettere scritte dall'autrice ligure nel 1975: la prima è indirizzata a Lucy Lippard, la seconda a Maria Gloria Biccocchi. A Lippard, famosa critica d'arte newyorchese, La Rocca inviò una documentazione delle fasi del suo lavoro da *In principio erat alle Craniologie* dove il gesto è «divorato dal linguaggio espresso simbolicamente da una misura minima di linguaggio “you”» (p. 120). A Biccocchi, animatrice di *art/tapes/22*, parlò della sua attività con il video, concentrandosi, nello specifico, su un contratto per la gestione di *Appendice per una supplica*. Bordini cerca di coagulare in poche pagine alcune importanti riflessioni circa l'operato di La Rocca e, in particolare, si riferisce al suo isolamento di artista che non intendeva affiliarsi a un'ideologia politica; alla sua autonomia da gruppi e consuetudini; alla sua costante commistione tra gesto, fotografia, parola, disegno, azione e suono. La postfazione è affidata a Lucilla Saccà, primo studioso a recuperare Ketty La Rocca dall'oblio della dimenticanza. Tracciando un breve bilancio del volume, Saccà si sofferma sul rapporto tra La Rocca e la posterità in cui, ormai, ha guadagnato un posto di riguardo tra studiosi e giovani artisti. È senz'altro interessante la scelta di affidare le pagine conclusive alle parole di Ketty La Rocca, offrendo al lettore la trascrizione del testo riprodotto nell'opera *Dal momento in cui* (1970); *You, you, 1972-1973*; *Ketty La Rocca: tornare a parlare con le mani*; un estratto dalla trascrizione della registrazione di una conversazione avvenuta, nel 1974, tra Ketty La Rocca e Verita Monselles; la lettera, cui si è riferita Silvia Bordini, a Maria Gloria Biccocchi; la lettera a Lucy Lippard del 1975 e il testo per la trasmissione televisiva *Nuovi alfabeti* del 1973. Il volume curato da Francesca Gallo e Raffaella Perna si propone quale piattaforma estremamente utile per un approccio critico all'opera di Ketty La Rocca, grazie a una panoramica in parte cronologica e in parte tematica del suo percorso artistico e personale. L'ampio apparato fotografico, il riferimento costante ai rapporti con intellettuali, poeti e artisti a lei coevi, il linguaggio tanto chiaro quanto tecnico, offrono una lettura interessante anche a coloro che si accostano per la prima volta all'artista e, agli addetti ai lavori, una possibilità per ulteriori studi e approfondimenti.