

Disfare l'immagine: performance e fotografia in *Liquidi* di Lucia Poli (1976)

Abstract

The article suggests an analysis of the relationship between performance and photography in the piece *Liquidi* by Lucia Poli (1976). After introducing the intersection between the field of photography and experimental theatre in the 1970s, the analysis will focus on the performance *Liquidi*, which stages a model, played by Lucia Poli, and a photographer during a photo shoot. The piece conceives photography as a medium that only reproduces erotic images of the female body. The performance, the performativity, is instead viewed as an escape strategy, a chance for the body to “undo” its traditional image and “portray” itself otherwise.

Keywords

THEATRE PHOTOGRAPHY; PERFORMANCE; PERFORMATIVITY

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, in Italia emerge una costellazione plurale di forze, istanze trasformatrici e desideri di cambiamento che si riversa in modi più o meno contagiosi sulle arti. Non solo o non tanto nella misura di un servizio o di un'alleanza delle esperienze artistiche nei confronti delle rivendicazioni dei movimenti, ma piuttosto nella compartecipazione ad atmosfere e tensioni che si sono tradotte in tentativi di rivoluzione, anche sul piano delle estetiche.

In questa sede mi interessa esplorare delle zone di prossimità che si trovano a essere attraversate dal teatro e dalla fotografia, in particolare dall'avanguardia teatrale⁻¹ e dalla sperimentazione fotografica, in connessione con le mobilitazioni politiche. Una relazione, quella tra teatro e fotografia, che problematizza da un lato dei temi e dei soggetti, dall'altro dei modi e dei metodi del fare scenico e fotografico.

Alla soglia degli anni Settanta anche il teatro e la fotografia in Italia, come altre arti e come in altri contesti, si trovano impegnati in una fase di profonda revisione dei propri linguaggi: una sorta di “autocoscienza

dell'arte"⁻² che "negli anni Settanta rappresenta una rottura rispetto alle forme tradizionali dell'espressione artistica e coincide con un suo ripensamento concettuale"⁻³.

Per il teatro, è la chiamata del Convegno di Ivrea, nel 1967, ad avviare un confronto radicale che discute il processo di rinnovamento delle estetiche, tematizzando la presa di posizione, anche politica, nei confronti delle istituzioni stabili della teatralità⁻⁴. È la lotta per un nuovo teatro⁻⁵.

Per la fotografia, gli anni Sessanta in ambito sia internazionale che italiano generano un momento di intensa produzione teorica, che inizia a verificare i rapporti tra la fotografia e i suoi obiettivi, la sua identità, la sua materialità⁻⁶, la sua funzione politica⁻⁷.

L'insorgere dei corpi è un primo tratto che accomuna e avvicina, pur con diverse specificità, la riflessione teatrale e fotografica. Il corpo si ribella all'idea che lo riduce a vettore e cassa di risonanza di un pensiero prodotto altrove (nella mente, nei testi, nella soggettività dell'autore) e rivendica per sé una presa di parola e una potenza del mostrarsi e dell'agire. La corporeità, tradizionalmente domata tanto sulla scena (dalla disciplina dei testi prima e della regia poi), quanto nelle immagini (dalle necessità della produzione o dall'idea autoriale), lotta per una sua esposizione, fuori dalle norme, dalle estetiche e dalle abitudini rappresentative. Questa indocilità dei corpi – che contemporaneamente si esalta nelle pratiche di piazza e nelle manifestazioni dei movimenti – surclassa sulla scena gli ordini delle regie e dei testi, profilando la nascita della scrittura scenica⁻⁸ e richiama la fotografia a una "messa a fuoco" totale⁻⁹, capace di guardare a tutti i corpi, anche quelli ai margini e in lotta. Da qui deriva un approccio alternativo alle soggettività e agli spazi delle rappresentazioni, teatrali e fotografiche.

Nella ferma volontà di contrastare un certo regime di visibilità che privilegia soggetti egemoni e luoghi del centro, la sperimentazione muove verso il margine e la dissidenza, con un'attenzione rinnovata all'umanità respinta, spesso esclusa dai canoni della rappresentazione o raccontata come fenomeno eccezionale e minore. Fabbriche, periferie, quartieri operai, terre agricole, spazi degli scontri e poi geografie invisibili del domestico, del privato – quest'ultimo soprattutto per il tramite del femminismo – accedono ai discorsi non come oggetti da riscrivere o ritrarre, ma come luoghi dell'abitare e del fare di lavoratori, operai, donne e soggettività non conformi⁻¹⁰.

A questo nuovo affacciarsi di materie, immaginari e soggettività corrisponde una mutazione negli approcci e nei metodi della messa in scena e a fuoco. La lenta decostruzione delle gerarchie che presiedono tanto il fare teatrale che fotografico – nelle persone dell'autore, regista o fotografo – apre un ragionamento su una possibile orizzontalità della creazione. Non lavorare per la predazione o la sintesi iconica del mondo, da tradurre in un oggetto, spettacolo, opera d'arte, ma esplorare le possibilità di dialogo, scambio, riflessione a tratti imperfetta e improduttiva. In poche parole, puntare non più o non solo sul valore estetico dei prodotti artistici, ma sulla qualità relazionale dei processi

creativi e di ricerca, disattivando così le asimmetrie tra autore/artista e soggetto ritratto. Da questa orizzontalità affiora una nuova attenzione per le possibilità di co-creazione, di un fare insieme e collettivo che mette in crisi l'individualismo e l'eccezionalità presunta dell'artista e punta su una visione comune e condivisa della capacità artistica.

In questo senso è il femminismo a produrre una riflessione radicale, che punta sul valore sia estetico che politico della creazione collettiva: le artiste femministe non concepiscono più o non solo l'opera come prodotto di un'autorialità singola, che crea nella solitudine della stanza, ma lavorano per l'immaginazione di pratiche – artistiche e politiche – che favoriscano la corrispondenza e l'alleanza tra più soggettività⁻¹¹.

La liberazione dei corpi, il ritorno alla materia, la periferia degli spazi, la centralità della prova e della pratica, la ricerca di nuovi linguaggi, il lavoro collaborativo e collettivo: sono le questioni che vengono esplorate, in modo più o meno profondo, tanto dall'interrogazione sperimentale della scena quanto dalla fotografia, in particolare femminista.

Questa relazione di carattere generale si precisa e si rende leggibile anche in alcune pratiche che la interpretano in modi diversi e singolari. Ho scelto qui di analizzare lo spettacolo *Liquididi* di Lucia Poli (1976). Costruito intorno alla messa in scena di un servizio fotografico, a cui partecipano un fotografo e una modella, il lavoro vuole problematizzare la questione dello sguardo maschile, mettendo a valore l'eccedenza del corpo femminile rispetto ai meccanismi della cattura. Si tratta di un caso di studio prelevato dall'ambito teatrale, ma capace di innescare una riflessione che guarda al dispositivo fotografico, con un discorso centrato non tanto sulle immagini fotografiche come prodotti, ma sulla fotografia come medium in grado di generare rappresentazioni. La fotografia è convocata infatti come quello strumento che rafforza, attraverso la produzione di immagini, una norma rappresentativa, che stabilizza una lettura stereotipata della corporeità femminile. In una logica quasi antagonista, la performance si offre invece come una strategia di fuga, una possibilità del corpo di 'ritrarsi' e disfare un'immagine normata della sua presenza sulla carta fotografica.

***Liquididi*, prima parte. L'interpretazione della fotografia nella performance**

—
All'inizio sono partita dalla scrittura: arrivando a Roma nei primi anni Settanta scrivevo per la radio, trasmissioni culturali, radiodrammi e altro, e così cominciai a scrivere anche i miei primi spettacoli, strettamente sperimentali, infarciti di citazioni... Le cantine dove divampava il fuoco della ricerca erano di rigore e dalla loro frequentazione imparai il modo libero, irriverente, povero e anarchico di fare teatro. Ma soffiava anche il vento del femminismo e ne fui altrettanto investita con la favorevole conseguenza, per il mio teatro, di abbandonare i riferimenti storico-culturali e di affrontare il personale⁻¹².
—

Le parole di Lucia Poli, pronunciate a distanza di circa vent'anni dagli eventi che ricordano, restituiscono un piccolo ritratto del paesaggio che incoraggia il suo debutto come autrice e attrice teatrale. Siamo nella Roma degli anni Settanta, l'onda lunga dell'avanguardia teatrale, che si sprigiona dalle cantine romane, si dissemina producendosi in una continua trasformazione difficile da catalogare⁻¹³. Dall'eterogeneità delle esperienze che germinano e si moltiplicano proprio in quegli anni, queste parole di Poli sembrano trattenere la spinta propulsiva verso forme e modalità nuove e libere del fare teatrale, fuori dalle sedi e dai protocolli istituzionali.

Il femminismo è invece nella sua parabola iniziale e crescente: la sua traiettoria fatica però a essere intercettata dalla sperimentazione teatrale, mentre stabilisce una connessione più potente con altre arti, come ad esempio la fotografia. Lucia Poli è tra le poche – si ricordano anche l'esperienza del Teatro della Maddalena o il caso meteorico del collettivo The a tre – a tentare di far precipitare il pensiero femminista sulla scena, intuendo delle possibilità di nesso tra le innovazioni dell'avanguardia e le rivendicazioni politiche del femminismo.

Nei primi anni Settanta Poli entra nella comunità che si addensa intorno al teatro sperimentale, stringe legami e collaborazioni in particolare con Lucia Vasilicò e Gianfranco Varetto, frequenta il Beat 72, luogo cruciale per gli eventi e le relazioni che popolano la scena romana⁻¹⁴. All'istituzione di un possibile intreccio tra estetiche della sperimentazione e istanze femministe dedica il suo primo lavoro come autrice e interprete, il monologo *Liquidi*, che debutta al Cabaret Voltaire di Torino nel 1976⁻¹⁵.

Lo spettacolo riscuote nell'immediato un grande successo che lo porta in una lunga tournée italiana e poi internazionale, culminata con la chiamata del Festival di New York del 1979. Nel 1978 *Liquidi* si deposita anche nel formato di un libro fotografico, pubblicato da Mastrogiacomo editore Images 70 per la collana "Teatro oggi"⁻¹⁶, con le fotografie di Sergio Putatti, la trascrizione del testo e un'intervista di Lucia Poli.

Nonostante la fortuna contemporanea, il lavoro viene obliato dalla storiografia e passa per lo più sottotraccia nella memoria del nuovo teatro. Il libro e la registrazione audio dello spettacolo⁻¹⁷, gentilmente concessa dall'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma, sono le principali fonti di questa analisi.

Liquidi è un monologo, o meglio il dialogo a una voce, pronunciato dal personaggio di una modella alla presenza di un fotografo durante un servizio:

—

La scena è uno spaccato di interno squallido: gabinetto, cucina o studio di un fotografo. C'è un lavandino che perde e delle luci. Il fotografo rimane immobile su una sedia fino alla fine⁻¹⁸.

—

La didascalia introduce un ambiente sgradevole, che si insinua possa coincidere con uno studio fotografico: la desolazione di questa

atmosfera fa presagire il carattere, non edificante, del rapporto più o meno simbolico tra i due protagonisti, ognuno con il proprio ruolo.

Il fotografo è il soggetto autoriale, è il regista dell'immagine, dirige, corregge le pose e lavora per una fotografia che sintetizzi, esalti e metta a valore gli ideali di bellezza e di sensualità. La modella è l'oggetto dello scatto, l'attrice che interpreta un copione convenzionale, dovrebbe non parlare, seguire le indicazioni e mettersi a disposizione di una fotografia che la incaselli in un ideale di bellezza e sensualità.

Il monologo procede in sette tempi che ordinano il racconto della storia personale della protagonista: un flusso di coscienza che procede per temi classici, quelli della realizzazione personale, del lavoro, della maternità. La narrazione staziona sulle tappe obbligate della vita piccolo borghese, insistendo in particolare sui luoghi comuni della condizione femminile: l'ansia dell'invecchiamento, l'obbligo del lavoro e degli affetti stabili. "La protagonista è una piccola borghese e si capisce subito, né ricca né povera, né colta né incolta, un po' provinciale, mezza in tutto" ⁻¹⁹.

Mentre si spoglia e si mette in posa per il servizio, Poli viene sommersa dall'incontinenza dei liquidi che produce il suo corpo. I sette episodi vengono scanditi ognuno da una fuoriuscita: si incomincia con l'acqua del rubinetto, si passa per le lacrime e si arriva a secrezioni normalmente più interdette al visibile: il sangue mestruale, il vomito, la saliva, il latte materno. Ogni liquido fa colare un discorso e parallelamente infetta il corpo femminile, sottraendolo dalla predazione di un'immagine che lo vuole puro ed erotico.

L'assunzione dei liquidi nel protagonismo della scena li movimentata da quella sfera del personale, del privato e dell'affettivo a cui vengono tradizionalmente relegati, proprio per non contaminare la purezza estetica e confortante del corpo femminile. Il lavoro sulla materialità del corpo e anche del suo 'scarto' è del resto molto comune alle pratiche artistiche, che negli anni Sessanta e Settanta si relazionano con la riflessione femminista. La performance, come poi anche la fotografia, viene individuata come una disciplina in grado di "smantellare la struttura metaforica dell'arte, rendendola più diretta" ⁻²⁰. Il corpo si ribella a una tradizione, soprattutto teatrale, che lo pensa come veicolo interpretativo di un testo o di una storia: la corporeità desidera per sé non solo la capacità dell'agire e dell'interpretare, ma anche quello del pensare. Questo pensiero non più 'sul' ma 'del' corpo in particolare nell'istanza femminista punta a immettere nel dominio del visibile i temi del personale, dell'erotismo, del desiderio, dell'affettività, anche nelle varianti dell'abietto, del residuo, dello scarto, tradizionalmente espulse dalla scena e confinate nella sfera del privato. L'esposizione anche inflazionata dei corpi femminili, nudi, macchiati, feriti, frammentati, sovverte lo statuto di un corpo femminile ideale, naturale, passivo e oggettivato, che viene invece esaltato nella sua capacità, soggettiva e posizionata, di dirsi, fuori dall'aspettativa del desiderio maschile.

Il liquido – nelle forme soprattutto del latte materno e del sangue mestruale – è un agente potentemente connesso a un'identità femminile estromessa dal campo del pubblico e del visibile: una materia 'oscena' che compromette un'immagine pubblica e solida del corpo, che deve presentarsi integro e desiderabile. Diverse artiste, in qualche modo ingaggiate nel femminismo, lavorano in questo senso sull'allusione, più o meno diretta, al liquido o più in generale a elementi in grado di destabilizzare l'ideale contemplativo e rassicurante corpo⁻²¹. Tra i casi più eclatanti quello, negli Stati Uniti, dell'*Interior Scroll* di Carolee Schneemann: una performance del 1975 in cui l'artista fa defluire dal suo spazio vulvico⁻²², come fosse un flusso mestruale, un rotolo di testo, che poi pronuncia ad alta voce.

Liquidi, seconda parte. Il "ritrarsi" performativo dall'immagine

Il lavoro di Poli, a differenza di quello delle artiste più legate all'ambito dell'arte performativa e alla body art, si iscrive in un impianto più tradizionalmente teatrale. Il lavoro del corpo è accompagnato da quello del testo e della parola: il racconto incornicia e rafforza l'azione. Il registro della narrazione alterna toni drammatici ad altri più squisitamente ironici, particolarmente adatti alle corde dello stile attoriale di Lucia Poli. Se da questo punto di vista, dunque, *Liquidi* rimane affezionato a una certa estetica teatrale, il lavoro non risulta meno radicale sul piano politico, non tanto per l'impostazione e l'allestimento, quanto per l'esito a cui approda.

Nella seconda parte dello spettacolo, infatti, i liquidi riescono a deturpare il corpo della modella, invischiandolo in un aspetto torbido e informe. Ogni tentativo del fotografo di produrre un'immagine viene quindi ostruito da questa evasione, che imbruttisce e contamina il corpo della modella, al punto di renderlo non fotografabile. Il servizio fotografico fallisce e si arrende simbolicamente allo scioglimento del corpo, al suo disfarsi. Alla fine

—
la donna si osserva le parti del corpo, poi si alza, va al lavandino si lava. Contemporaneamente anche il fotografo si alza, attacca un filo in proscenio e appende delle fotografie gocciolanti, appena sviluppate. Ma non sono le foto della modella, sono le tappe di una vita qualsiasi, i luoghi comuni della piccola borghesia⁻²³.

—
La liquefazione del corpo di Poli sottrae la modella alla possibilità della ripresa fotografica. A rimanere, a gocciolare, rimangono non le fotografie della donna, ma i quadretti di una vita qualsiasi, cartoline comuni di un paesaggio biografico in cui la classe media si riconosce e si rispecchia.

La protagonista invece lotta per una nuova immagine, fuori da quella in cui la costringono le aspettative sociali. La corporeità femminile si libera e, dopo la fuga, può immergersi nella riscoperta della sua soggettività:

—
In *Liquidi* Poli ribalta l'individualità agente: è il fotografo a essere ridotto a strumento, in una direzionalità chiaramente prodotta dalla donna che si serve di lui come un dispositivo, per rimbalzare lo sguardo su sé stessa. Via via che la performance procede, il corpo diventa un luogo autonomo di produzione di senso e materia, mentre la donna si pone contemporaneamente come immagine del desiderio e come produttrice della sua propria immagine desiderante [...] ⁻²⁴.

—

All'interno di un formato convenzionalmente teatrale, Poli introduce un meccanismo 'performativo'. Con questo termine intendo qualificare sia la natura scenica dell'esperienza attivata da Poli, sia la natura politica ⁻²⁵ del suo agire sovversivamente dentro una certa norma rappresentativa, che appiattiva l'identità del femminile in una gabbia di icone visive, prescritte dal desiderio maschile e attivate dalla predazione del dispositivo fotografico. Un'ambivalenza, questa, prodotta dalla seconda accezione del 'performativo' come spazio di un fare politico, che si deve all'importante acquisizione – nel campo degli studi visuali e sulla performance – del discorso filosofico che, nel passaggio da Austin a Derrida a Butler e oltre ⁻²⁶, nomina la performatività come una possibilità generativa del linguaggio e dei corpi di interferire con le condizioni materiali, sociali e politiche della realtà che non sono naturali e oggettive, ma costruite e quindi modificabili. In questo senso il lavoro dei *Liquidi*, ripetendo il profilo identitario della donna desiderabile e inquinandolo con la materia liquida e deteriora del corpo, crea una crepa nell'assunzione di un unico modello femminile, insinuando il sospetto di una costruzione culturale sottostante che interferisce con l'idea di una corporeità 'naturale' e desiderabile e non iscritta in processi di assoggettamento politici e sociali.

—

Sulla scena ho immaginato due personaggi: uno che parla in continuazione e non si muove mai, l'altro che si muove in continuazione e non parla mai. L'elemento occasionale (non occasionale) che stimola l'azione è la fotografia: la fotografia come antitesi del teatro, in quanto immobilizza l'attimo e vuole eternarlo, mentre il teatro si brucia nel contingente. Ma anche le mie fotografie falliscono il loro compito. Il problema di fondo è quello che mi sta più a cuore in questo momento: è il problema dell'identità ⁻²⁷.

—

In questa antitesi, la fotografia assume il ruolo di una macchina catturante e normativa, che guarda con sguardo maschile e prova a immobilizzare e ripetere la rappresentazione tradizionale del corpo femminile; il teatro, invece, bruciando nel presente offre una via di fuga all'eternità di una certa immagine.

Dentro questa logica antitetica sembrano muoversi anche le fotografie dello spettacolo pubblicate nel libro di *Liquidi* con la firma di Sergio Putatti. Pittore e artista, Putatti è uno degli esponenti della sperimentazione figurativa che si sviluppa a Torino dalla fine degli anni

Sergio Putatti,
 “Lucia Poli in una scena di
Liquidi”.
 Riproduzione
 fotomeccanica in Poli
 1978, copertina



Sessanta⁻²⁸. Dopo l'esordio nell'espressionismo pittorico si interessa poi all'arte concettuale, al design e alla fotografia: come fotografo segue soprattutto il cinema e il teatro sperimentale⁻²⁹.

Il libro di *Liquidi* contiene dieci fotografie, in bianco e nero, stampate su carta azzurra. Si tratta in parte di ritratti di Lucia Poli e in parte di immagini dello spettacolo. La fotografia di copertina (fig. 1), a differenza delle altre, presenta i bianchi stampati in verde: il viraggio è un segno distintivo della casa editrice Mastrogiacomo Images 70, che sceglie un colore per ogni volume⁻³⁰, mentre mantiene il caratteristico formato quadrato di dimensioni leggermente variabili, dal 17×17 cm di *Liquidi* al 22×22 cm di *La festa del Parco Lambro* di Franco Ortolani⁻³¹.

La selezione delle fotografie di scena compone una breve galleria che esibisce la corporeità della protagonista, il suo spogliarsi e il suo provare a stare nell'invito di alcune pose. Si inizia con la figura intera della modella (fig. 2), appena arrivata, ancora vestita, che si adagia sullo sgabello in attesa che cominci il servizio. Si procede con quella che potrebbe essere interpretata come una sequenza, dove la modella che si è sbottonata la camicia osserva il suo seno (fig. 3) e reagisce, con grande espressività (fig. 4), alla fuoriuscita del liquido. Si tratta di un'ipotesi che viene suggerita, ma non inequivocabilmente confortata dall'osservazione delle immagini. La scelta del bianco e nero e la



02-05

Sergio Putatti,
 "Lucia Poli in una scena di
Liquidi".
 Riproduzioni
 fotomeccaniche in Poli
 1978, s.p.

stampa su carta usomano non facilitano infatti l'emersione del dettaglio del liquido, che non viene attenzionato e trattenuto chiaramente nella fotografia. Solo l'ultima immagine (fig. 5), che chiude anche il libro, si stacca dal corpo della protagonista e restituisce un totale della scena. Siamo nel momento finale, al termine del servizio: la protagonista si lava e il fotografo sviluppa le fotografie realizzate, che non ritraggono quel corpo ma le tappe di una qualsiasi vita borghese.

Questa lettura delle immagini di scena sembra confermare e sostenere il rapporto antitetico che la fotografia e la performance intrattengono anche a livello drammaturgico. La fotografia rimane troppo interessata a consegnare un'immagine intatta del corpo, tradendo quel lavoro di sottrazione della performance che toglie la corporeità da una possibilità di visione solo contemplativa.

Per concludere. In *Liquidi* la performance e la fotografia si sfidano, da avversarie, sul terreno della rappresentazione. La fotografia viene ingaggiata come un dispositivo di cattura, che produce attraverso le immagini delle sintesi normative del mondo. La performatività si offre come strategia di sparizione dal potere predatorio e asimmetrico dell'obiettivo fotografico. La sottrazione del corpo decompone l'immagine, la rende impossibile: disattivando l'aspettativa dello sguardo,

il corpo rivendica uno spazio del fare e dell'agire fuori e dentro la scena, oltre i modelli definitori delle rappresentazioni (fotografiche) tradizionali.

—
Note

* Questo saggio è un prodotto del progetto di ricerca "INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)". INCOMMON è stato finanziato dall'European Research Council (ERC) nell'ambito del programma di innovazione e ricerca Horizon 2020 (Grant agreement n. 678711). Le informazioni e le interpretazioni esposte nel saggio appartengono all'autrice e non riflettono in nessun modo l'opinione ufficiale dell'Unione Europea. Né l'Unione Europea né chi la rappresenta può essere in nessun modo ritenuto responsabile dell'uso dei contenuti delle pubblicazioni.

—¹ Avanguardia (o neo-avanguardia) teatrale, nuovo teatro, teatro sperimentale sono alcune formule con cui, convenzionalmente, si nomina la stagione di rinnovamento del teatro italiano degli anni Sessanta e Settanta. Cfr. Quadri 1977; De Marinis 1987.
—² Casero / Di Raddo 2015, p. 7.
—³ *Ibidem*.
—⁴ Tra i bersagli polemicamente presi di mira dal manifesto e dal convegno di Ivrea: l'inadeguatezza delle strutture, l'ingerenza della centralizzazione burocratica, i monopoli di potere, l'accademismo

della regia, il passatismo drammaturgico, l'eccessivo disciplinamento attoriale e in generale una scarsa sensibilità verso l'innovazione e la sperimentazione dei linguaggi. Cfr. Manifesto per un nuovo teatro 1967.
—⁵ Margiotta 2013; Valentini 2015.
—⁶ Leonardi 2013.
—⁷ Uva 2015.
—⁸ Bartolucci 1968; Mango 2003.
—⁹ Augugliaro et al. 1978.
—¹⁰ Carmi 1972.
—¹¹ Su arte e femminismo si vedano: Nochlin 1971, Pollock 1999, Reckitt 2005 [2001].
—¹² Poli 1998, p. 281.
—¹³ Lo testimonia lo sforzo catalogatore di Giuseppe Bartolucci che prova a inseguire l'eterogeneità della sperimentazione coniando nuove tendenze, dopo la "scrittura scenica", il "teatro-immagine", la "post-avanguardia", la "nuova spettacolarità" (Bartolucci 1968).
—¹⁴ Cavaglieri / Orecchia 2018.
—¹⁵ Lucia Poli viene generalmente accreditata come unica autrice e interprete del lavoro. In una sola fonte si parla di una collaborazione di Simonetta Leonetti ed Emanuele Vacchetto, possibile interprete del fotografo in scena. Cfr. Poli 1977.
—¹⁶ Attiva dalla metà degli anni Settanta a Padova, la casa editrice, sorta

intorno alla Galleria d'arte Images 70, di proprietà di Gaetano Mastrogiacomo, si interessa particolarmente al cinema e al teatro sperimentale e alle scritture femminili. Per la serie "Teatro oggi" escono anche *Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi* di Livia Cerini e Umberto Simonetta (Cerini / Simonetta 1977), *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* di Dacia Maraini (Maraini 1978), *Marx la moglie e la fedele governante* di Adele Cambria (Cambria 1980).
—¹⁷ La registrazione integrale del monologo depositato su un'audiocassetta è stata donata dalla stessa Lucia Poli all'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi (ICBSA). In occasione di questa ricerca, l'ICBSA ha riversato in digitale la registrazione e l'ha gentilmente concessa a scopo di studio.
—¹⁸ Poli 1978, s.p.
—¹⁹ *Ibidem*.
—²⁰ Phelan 2005, p. 30.
—²¹ Tra le tante, si possono qui menzionare, oltre Carolee Schneemann, Marina Abramović, Ana Mendieta, Gina Pane. Per un approfondimento si segnalano: Vergine 1974; Schneider 1997; Jones 1998; Reckitt 2005 [2001]; Macri 2020.
—²² "It was essential to demonstrate this lived action about 'vulvic space' against the abstraction of

the female body and its loss of meaning”: Schneemann 1991, p. 33.
-²³ Poli 1978, s.p.
-²⁴ Sacchi 2021, p. 28.
-²⁵ Caleo 2021, p. 37.
-²⁶ Austin 2019 [1962];
Butler 2017 [1990];
Kosofsky Sedgwick / Parker 1995.
-²⁷ Poli 1977, s.p.
-²⁸ Putatti espone nel 1971 alla Galleria l’Atelier di Torino: della mostra viene pubblicato il catalogo dal titolo *Itinerari e percorsi*, con un testo

di Paolo Fossati (Putatti 1971). Nel 1974 pubblica il libro d’artista *Variabili* per le Edizioni Galleria LP220 (Putatti 1974). Nel 2006 la Galleria Tag_Arte Contemporanea di Arona gli dedica una mostra personale.
-²⁹ Putatti è accreditato come fotografo, insieme a Marcello Norbert e Luciana Mulas, anche del libro *Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi* di Livia Cerini e Umberto Simonetta, pubblicato

nel 1977 sempre per la collana “Teatro oggi” di Mastrogiacomo editore (Cerini / Simonetta 1977).
-³⁰ Per limitarsi agli altri volumi della collana: *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* di Maraini ha una copertina virata in rosso; *Marx la moglie e la fedele governante* di Cambria in rosa; *Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi* di Cerini e Simonetta in blu.
-³¹ Ortolani 1978.

- Augugliaro et al. 1978** Fabio Augugliaro / Daniela Guidi / Andrea Jemolo / Armando Manni, *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Roma, Savelli, 1978.
- Austin 2019 [1962]** John Langshaw Austin, *Come fare cose con le parole*, Bologna, Marietti, 2019 [ed. orig. inglese 1962].
- Bartolucci 1968** Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.
- Butler [2017] 1990** Judith Butler *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*, Bari, Laterza, 2017 [ed. orig. inglese 1990].
- Caleo 2021** Ilenia Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Roma, Bulzoni, 2021.
- Cambria 1980** Adele Cambria, *Marx la moglie e la fedele governante*, Padova, Mastrogiacomo Editore Images 70, 1980.
- Carmi 1972** Lisetta Carmi, *I travestiti*, Roma, Essedi, 1972.
- Casero 2021** Cristina Casero (a cura di), *Fotografia e femminismo nell’Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia, 2021.
- Casero / Di Raddo 2009** Cristina Casero / Elena di Raddo (a cura di), *Anni 70. L’arte dell’impegno*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.
- Casero / Di Raddo 2015** Cristina Casero / Elena di Raddo (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell’arte*, Milano, Postmedia, 2015.
- Cavaglieri / Orecchia 2018** Donatella Orecchia / Livia Cavaglieri (a cura di), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL – Area Biblioteche e Servizi allo Studio, 2018.
- Cerini / Simonetta 1977** Livia Cerini / Umberto Simonetta, *Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi*, Padova, Mastrogiacomo Editore Images 70, 1977.
- De Marinis 1987** Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-70*, Milano, Bompiani, 1987.
- Jones 1998** Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1998.
- Kosofsky Sedgwick / Parker 1995** Eve Kosofsky Sedgwick / Andrew Parker, *Performativity and Performance*, Abingdon, Taylor & Francis, 1995.

Bibliografia

- Leonardi 2013** Nicoletta Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia*. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri, Milano, Postmedia, 2013.
- Macri 2020** Teresa Macri, *Slittamenti della performance. Volume. 1, anni 1960-2000*, Milano, Postmedia, 2020.
- Mango 2003** Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Manifesto per un nuovo teatro 1967** *Manifesto per un nuovo teatro*, in "Sipario", n. 247, 1967.
- Maraini 1978** Dacia Maraini, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, Padova, Mastrogiacomio Editore Images 70, 1978.
- Margiotta 2013** Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia. 1968-75*, Pisa, Titivillus, 2013.
- Nochlin 1971** Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in "Art News", vol. 69, n. 9, gennaio 1971, pp. 22-39, 67-71.
- Ortolani 1978** Franco Ortolani, *La festa del Parco Lambro*, Padova, Mastrogiacomio Editore Images 70, 1978.
- Perna 2013** Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2013.
- Perna / Schiaffini 2015** Raffaella Perna / Ilaria Schiaffini (a cura di), *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, Roma, DeriveApprodi, 2015.
- Phelan 2005** Peggy Phelan, *Introduzione*, in Reckitt 2005 [2001], pp. 14-49.
- Poli 1977** Lucia Poli, *Liquidi*, in "Brera Flash", n. 2, dicembre 1976-gennaio 1977, s.p.
- Poli 1978** Lucia Poli, *Liquidi*, Padova, Mastrogiacomio Editore Images 70, 1978.
- Poli 1998** Lucia Poli, *Liquidi*, in Franca Angelini (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 281.
- Poli 2014** Francesca Fava, *Intervista a Lucia Poli*, Roma, 10.07.2014, Collezione Ormete (ORMT-04b), disponibile online su <<https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-lucia-poli/>> (25.05.2022).
- Pollock 1999** Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*, London-New York, Routledge, 1999.
- Putatti 1971** Sergio Putatti, *Itinerari e percorsi*, Torino, Galleria l'Atelier, 1971.
- Putatti 1974** Sergio Putatti, *Variabili*, Torino, Edizioni Galleria LP220, 1974.
- Quadri 1977** Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977.
- Reckitt 2005 [2001]** Helena Reckitt (a cura di), *Arte e femminismo*, London, Phaidon, 2005 [ed. orig. inglese 2001].
- Sacchi 2021** Annalisa Sacchi, *Soggetti imprevisi, visibilità e performance nel lungo Sessantotto*, in Ilenia Caleo / Piersandra Di Matteo / Annalisa Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-79)*, Venezia, bruno, 2021.
- Schneemann 1991** Carolee Schneemann, *The Obscene Body/Political*, in "Art Journal", vol. 50, n. 4, *Censorship II* (inverno 1991), pp. 28-35.
- Schneider 1997** Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, London-New York, Routledge, 1997.
- Uva 2015** Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- Valentini 2015** Valentina Valentini, *Nuovo teatro made in Italy: 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.
- Vergine 1974** Lea Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Giampaolo Prearo Editore, 1974.