



Società italiana per lo studio  
della modernità letteraria

LA MODERNITÀ LETTERARIA  
collana di studi e testi

*diretta da*

Anna Dolfi, Alessandro Maxia, Nicola Merola  
Angelo R. Pupino, Giovanna Rosa

[83]



# Contronarrazioni

Il racconto del potere nella modernità letteraria

Atti del XXII Convegno Internazionale della MOD  
17-19 giugno 2021

*a cura di*

Elisabetta Mondello, Giorgio Nisini, Monica Venturini

Tomo I



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*In copertina:*

Banksy, *Love is in the air / Flower Thrower (Lanciatore di fiori)*, 2005,  
stencil e pittura su muro, Beit Sahour, Betlemme (CC BY-SA 4.0).

© Copyright 2023

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676558-1

ISSN 2239-9194

CLEMENTINA GRECO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

## UNO STRUMENTO PER IL DISSENSO: IL LIBRO D'ARTISTA

*Il saggio esamina le fasi che, soprattutto in ambito italiano, conducono dapprima alla messa in discussione dell'oggetto-libro e alla creazione del libro d'artista poi. Concentrandosi sul contributo delle avanguardie primo-novecentesche e delle correnti verbo-visuali di metà secolo, il testo evidenzia la particolare relazione tra le sperimentazioni futuriste, in ambito tipografico e editoriale, e le innovazioni dei poeti visivi. I libri d'artista vengono prodotti artigianalmente dagli autori o da editori indipendenti che si pongono come alternativa all'industria editoriale. Il disconoscimento delle tradizionali funzioni attribuite al libro si connette, allora, al desiderio di esprimere dissenso politico, economico o sociale da parte di numerosi artisti e poeti del Novecento.*

Nanni Balestrini, nel 1965, in un articolo pubblicato su «Linea Sud» afferma: «una delle costanti più vistose della poesia moderna è la sua “fuga” dal libro»<sup>1</sup>. Il libro, in effetti, nel corso del Novecento è stato messo in discussione più e più volte, sia dal punto di vista intrinseco che estrinseco. La riflessione sui meccanismi di produzione, sulla ricezione da parte del fruitore, sulla scissione tra testo e libro – inteso come *medium* – porta a un graduale ripensamento dell'oggetto. Nella prima metà del secolo si avvia un processo che dal tomo ornato ed elitario conduce, nel corso degli anni, alla creazione di uno strumento di informazione e di divulgazione che corre parallelamente al boom dei periodici. Accanto alla stampa di massa, d'altro canto, si riscopre il valore del manoscritto o delle pubblicazioni a tiratura limitata, in opposizione all'*establishment* culturale dominante. La destinazione d'uso del libro influenza le complesse fasi della produzione tipografica che, a loro volta, diventano passaggi essenziali per la creazione del testo. Il Novecento può essere considerato il secolo degli scrittori-tipografi, poiché assistiamo al proliferare

<sup>1</sup> N. BALESTRINI, s.t., in «Linea-Sud», II (aprile 1965), n. 2, s.n.

di autori che editano loro stessi, seguendo in prima persona l'iter di ideazione, composizione, stesura, controllo e stampa di un testo.

Da questo punto di vista, risulta particolarmente interessante il libro d'artista, quel peculiare prodotto industriale e/o artigianale, che si diffonde, a partire dagli anni Sessanta, a livello globale e che rappresenta uno strumento di rilievo per poeti, pittori, fotografi e artisti in generale, afferenti alla compagine verbo-visuale. Maffei osserva che «il libro d'artista si tocca, si ascolta, si odora e poi si vede»<sup>2</sup>. Si tratta di un oggetto anomalo, ibrido, che accoglie ogni attrezzo utile alla narrazione e che rappresenta, da una certa prospettiva, il punto di arrivo di una serie di sperimentazioni e innovazioni promosse dalle avanguardie. Se è vero che il Cubismo, il Dada e il Costruttivismo hanno un impatto sulla concezione del libro, il Futurismo svolge un ruolo-chiave nel ripensamento delle modalità espressive, della composizione testuale e delle proprietà materiche. Il dato importante è che il movimento marinettiano rappresenta un momento di svolta nel rapporto tra immagine e parola, con un picco ascendente del coefficiente di visualità delle opere, avendo come ponte la grafica pubblicitaria<sup>3</sup>. Questo processo di graduale visualizzazione della poesia conduce alla deflagrazione della parola nelle sue subunità, attivando delle interferenze importanti tra pittura, architettura, poesia e matematica. Tralasciando il versoliberismo<sup>4</sup>, i testi futuristi sono contraddistinti, a quest'altezza cronologica, dall'accumulazione lineare di sostantivi, simboli, onomatopее e verbi privi di un legame sintattico. Prendono avvio, così, quelle che Richard Hollis denomina «battaglie tipografiche»<sup>5</sup>, che dalle parole in libertà sfociano nelle tavole parolibere. Con *Zang tumb tumb*<sup>6</sup>, Marinetti giunge a rivedere la veste tipografica e l'ordine tradizionale della lettura da sinistra a destra, dall'alto al basso, dichiarando la «morte del verso libero»<sup>7</sup>, per cui «l'irruenza del vapore-emozione»<sup>8</sup> fa «saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura

<sup>2</sup> G. MAFFEI, *Guardare*, in ID., L. Dematteis, A. Rimmaudo (a cura di), *Guardare raccontare pensare conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, Corraini, Mantova 2004 (catalogo della mostra tenutasi presso la Casa del Mantegna di Mantova dal 7 settembre al 28 novembre 2004), p. 62.

<sup>3</sup> C. FRASSINELLI, *Trattato di Architettura Tipografica*, Frassinelli, Torino 1941.

<sup>4</sup> Mi riferisco, per esempio, a C. GOVONI, *Poesie elettriche*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1911 e a L. FOLGORE, *Il Canto dei Motori*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1912.

<sup>5</sup> R. HOLLIS, *Graphic design: a concise history*, Thames & Hudson, London 2016 [I ed. 2001], p. 37.

<sup>6</sup> F.T. MARINETTI, *Zang tumb tumb: Adrianopoli ottobre 1912*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1914.

<sup>7</sup> F.T. MARINETTI, *Dopo il verso libero le parole in libertà*, in «Lacerba», I (15 novembre 1913), n. 22, p. 252.

<sup>8</sup> F.T. MARINETTI, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà. Manifesto futurista*, in «Lacerba», I, n. 12, cit., p. 122.

e i bulloni regolari dell'aggettivazione»<sup>9</sup>. Nel manifesto *L'immaginazione senza fili*, inoltre, Marinetti fa corrispondere una «rivoluzione tipografica»<sup>10</sup> allo sconvolgimento delle norme morfologiche e sintattiche, perché «l'armonia [...] della pagina [...] è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa»<sup>11</sup>. Salaris osserva che «con una simile “rivoluzione” la tipografia viene utilizzata in funzione lirico-espressiva e, emancipatasi dal ruolo di ancella della scrittura, svolge un compito essenziale nella costruzione di un'opera letteraria»<sup>12</sup>. Se, come nota Verdone, «le parole in libertà solitamente si dispongono come flusso rettilineo»<sup>13</sup>, dal momento in cui «vengono composte organicamente sulla pagina in modo da formare ritmi figurativi»<sup>14</sup> danno luogo alle tavole parolibere, nelle quali le parole sono private della loro funzione esplicativa. Il rapporto tra mimesi e astrazione si sbilancia ora in favore della seconda. Ciò che viene perseguito, è una scrittura sinestetica che coinvolga dapprima la vista, poi l'udito, il tatto e infine l'olfatto. Sanguineti rileva che «la parola futurista [...] nel momento di più esatta caratterizzazione marinettiana, si situa in equilibrio assoluto tra il pittorico e il musicale, tra l'iconico e il rumoristico»<sup>15</sup>, nel rispetto del principio di collaborazione tra le arti. Le tavole parolibere sono veri e propri *visual sound works* che si pongono come antecedenti della Poesia Sonora, della Poesia Visiva e della Poesia Concreta. In questi casi, «viene prediletta la forma a discapito del significato»<sup>16</sup> e «le figure che ne risultano hanno tutta l'immediatezza di una lettura dell'immagine trasformandosi perciò in “autoillustrazioni”»<sup>17</sup>.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, p. 123.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> C. SALARIS, *Introduzione*, in *La rivoluzione tipografica*, Sylvestre Bonnard, Milano 2001, p. 5.

<sup>13</sup> M. VERDONE, *Che cosa è il Futurismo*, Ubaldini, Roma 1970, p. 43.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> E. SANGUINETI, *La parola futurista*, in *Futurismo. I grandi temi (1909-1944)*, a cura di E. Crispolti e F. Sborgi, Mazzotta, Milano 1997 (catalogo della mostra tenutasi presso il Palazzo Ducale di Genova dal 17 dicembre 1997 all'8 marzo 1998 e presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano dal 29 marzo al 29 giugno 1998), p. 40. Si legga anche W. BARTOLI, *La parola, sintesi del pensiero futurista*, in «Futurismo», I (27 novembre 1932), n. 12, p. 2: «Il pensiero futurista dilaga dalla solare nudità della parola. Poiché la celerità del nostro tempo ci spinge ad essere brevi, incisivi, ed a trovare il termine preciso che significhi un intero concetto, il comando secco va sostituendo la perifrasi. La parola tende quindi a divenire la sintesi della nostra espressione. [...] Oltreché un valore corrente da tutti accettato, la parola condensa in sé tanti altri inestimabili valori artistici; i preminenti sono: a) valore musicale [...]; b) valore cromatico [...]; c) valore plastico [...]; d) valore mimico-declamatorio soggettivo [...]; e) valore mimico-declamatorio-ambientale».

<sup>16</sup> A. PESOLA, *La scrittura e i futuristi: alcuni esempi*, in *Futurismo romano. Balla, Depero, Prampolini, Dottori*, a cura di G. Carpi, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009 (catalogo della mostra *Futurismo romano. Balla, Depero, Prampolini, Dottori*, tenutasi presso la Villa Mondragone, nel comune di Monte Porzio Catone, dal 1° dicembre 2009 al 31 gennaio 2010), p. 35.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Numerosi pittori, infatti, si lasciano coinvolgere dall'operazione parolibera presentata e diffusa da Marinetti. L'avvento del parolibero e il cortocircuito con la grafica pubblicitaria sono, quindi, due fattori basilari per il sovvertimento del libro, che, alla luce dell'invenzione del cinematografo, viene così percepito da Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla e Chiti: «il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire come le cattedrali, le torri, le mura merlate, i musei e l'ideale pacifista. [...] Il cinematografo futurista collaborerà, così al rinnovamento generale, sostituendo la rivista [...], il dramma [...] e uccidendo il libro»<sup>18</sup>. Quest'ultimo non viene in effetti «ucciso», ma conosce piuttosto una trasfigurazione che ne permette la sopravvivenza. Salaris osserva che «Marinetti [...] considerava [...] il libro come un prodotto che doveva ottenere una più ampia fruizione»<sup>19</sup>, mediante una rivisitazione intrinseca ed estrinseca. La scarsa circolazione libraria in Italia è un tema su cui si dibatte fervidamente sui giornali<sup>20</sup> e Marinetti intuisce la distanza insormontabile che separa la società dal libro. Questo, non rispondendo alle innovazioni coeve, necessita di un ripensamento radicale e profondo, perseguito, in particolare, con le Edizioni Futuriste di «Poesia» che, sebbene abbiano «l'impostazione della bottega artigiana, [...] hanno [...] ambizioni in un certo senso industriali, sia nei sistemi pubblicitari che nelle tirature non troppo modeste»<sup>21</sup>.

Come ha evidenziato Toschi, al Futurismo «si restituisce»<sup>22</sup>, dunque, «il merito di aver conferito al frammento alfabetico un nuovo carattere iconico interpretando la pagina non più come ambiente neutrale di lettura, ma come “campo” di pieni e di vuoti»<sup>23</sup>. A una distruzione interna al contenuto-libro ne corrisponde una esterna dell'oggetto-libro che viene rivalutato per le sue caratteristiche fisiche derivanti da una secolare tradizione occidentale. Basterebbe citare, in tal senso, il “libro imbullonato”<sup>24</sup> di Depero o le litolatte di Tullio d'Albisola e Farfa<sup>25</sup>. Questi prodotti, creati tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, sono i precursori dei libri d'artista, ovvero sia quegli

<sup>18</sup> F.T. MARINETTI-B. CORRA- E. SETTIMELLI-A. GINNA-G. BALLA-R. CHITI, *Cinematografia futurista – manifesto*, in «L'Italia futurista», I (15 novembre 1916), n. 10, p. 1.

<sup>19</sup> C. SALARIS, *Marinetti editore*, il Mulino, Bologna 1990, p. 15.

<sup>20</sup> Si rimanda a E. DE ZUANI, *Come si può vendere un libro. Una Cenerentola in casa e fuori: la letteratura italiana*, in «Gazzetta del Popolo», LXXXII (9 settembre 1929), n. 215, Torino, p. 3.

<sup>21</sup> C. SALARIS, *La rivoluzione tipografica* cit., p. 62.

<sup>22</sup> C. TOSCHI, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, Firenze University Press, Firenze 2017, p. 15.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> F. DEPERO, *Depero Futurista*, Dinamo-Azari, Milano 1927.

<sup>25</sup> FARFA, *Lito-latta: sincopatia disegnata in libertà*, Zinola, Savona-Chiavari 1931; FARFA, *Poema del candore Negro*, La Prora, Milano 1935. Si rimanda anche a T. D'ALBISOLA, *L'anguria lirica*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Roma 1934.

oggetti sinestetici che perseguono l'arte totale, spesso distribuiti per posta, concepiti e realizzati in ogni fase dall'artista e che caratterizzano il panorama delle sperimentazioni verbo-visuali dagli anni Sessanta in poi. Gradualmente, il libro viene svuotato dalla funzione di mero supporto e si carica di nuove significazioni. Se, però, per Marinetti e i futuristi il libro deve essere un *medium* di divulgazione per raggiungere le masse, per i gruppi verbo-visuali il discorso è più complesso: a volte si trasforma in un oggetto per pochi eletti attraverso tirature minime, limitate a pochissimi esemplari, come i libri-oggetto di Luciano Caruso; in altri casi, l'intenzione di sottrarre il libro alla mercificazione, conduce gli artisti a produrre libri in serie e a basso costo, come *Moi Ben je signe*<sup>26</sup> di Ben Vautier. Roberto Antolini e Melania Gazzotti parlano poi di «entropia estetica dei "libri illeggibili"»<sup>27</sup>, ovvero sia di quei libri da guardare e da toccare, che si pongono in netto contrasto con l'*establishment* culturale e editoriale, perché rappresentano l'anti-libro.

Focalizzando la nostra attenzione sull'Italia, dobbiamo ricordare che nel 1949 prendono avvio due collane economiche di formato tascabile, la Biblioteca Universale Rizzoli e l'Universale economica della Feltrinelli, che prefigurano il *boom* del *pocket* – con Mondadori, Garzanti e Sansoni – che se da una parte ha il merito di raggiungere un'ampia platea di persone, dall'altra porta all'imposizione, da parte delle case editrici agli scrittori, di un adeguamento al gusto medio. Molti artisti e poeti, quindi, soprattutto tra gli anni Sessanta e Settanta, decidono di diventare editori di loro stessi, guadagnando una completa autonomia per contenuto, stile, dimensioni e per modalità di distribuzione, come Arrigo Lora Totino e Sandro De Alexandris che fondano lo Studio di Informazione Estetica nel 1966 a Torino. Dal 1965 al 1968, a Bologna, opera anche un editore, Riccardo Sampietro, che dà spazio a questa cultura *underground* e prevalentemente intermediale. La Sampietro, difatti, dedica spazio alla poesia, al fumetto, al teatro, alla musica, alla grafica e a tutto ciò che circola nel tessuto artistico di questi anni. È estremamente interessante la collana «Il Dissenso», un laboratorio che raccoglie numerosi poeti della neoavanguardia italiana, tra cui Adriano Spatola che pubblica *Poesia da montare*<sup>28</sup> e *Zeroglifico*<sup>29</sup>; Lamberto Pignotti

<sup>26</sup> B. VAUTIER, *Moi, Ben je signe*, Hossmann, Bruxelles 1975. L'opera risale al 1962.

<sup>27</sup> R. ANTOLINI-M. GAZZOTTI, *Le sperimentazioni delle neoavanguardie nella seconda metà del Novecento*, in *Libri taglienti esplosivi e luminosi. Avanguardie artistiche e libro fra futurismo e libro d'artista, un percorso di lettura dall'archivio Depero e dal deposito Paolo Della Grazia presso il Mart*, Nicolodi, Rovereto 2005 (catalogo della mostra tenutasi presso la Biblioteca Comunale di Trento, dal 16 settembre 2005 al 15 ottobre 2005, e presso il Museion di Bolzano dall'8 novembre 2005 al 17 febbraio 2006), p. 65.

<sup>28</sup> A. SPATOLA, *Poesia da montare*, Sampietro, Bologna 1965.

<sup>29</sup> A. SPAROLA, *Zeroglifico*, Sampietro, Bologna 1966.

con *Le nudità provocanti*<sup>30</sup>; Achille Bonito Oliva e il suo *Made in Mater*<sup>31</sup>. Segnaliamo anche quattro volumi collettanei, risalenti al 1965, intitolati *Poesie visive*<sup>32</sup>, curati da Lamberto Pignotti: essi costituiscono una vera e propria antologia di questa sperimentazione artistica e comprendono schede di poesia visiva che il lettore deve ricomporre. I poeti visivi percorrono il binario massmediale con *collages* di immagini o con l'adozione di materiali solitamente adoperati in ambito scultoreo e artigianale, che danno luogo, molto spesso, a volumi ipertrofici. Della prima tendenza, cito, tra i più significativi, *Neurosentimental*<sup>33</sup> di Stelio Maria Martini, romanzo-collage pubblicato nel 1963; *Entropico*<sup>34</sup> di Franco Vaccari del 1966; *Plastic city*<sup>35</sup> di Michele Perfetti del 1971, caratterizzati dall'uso di immagini e parole estrapolati da annunci pubblicitari. Anne Moeglin-Delcroix ha messo bene in evidenza la contraddizione che si consuma tra «fascino per l'industria dello stampato [...] e l'uso critico, se non politico, di queste possibilità»<sup>36</sup>. Alla seconda tendenza, che in qualche modo è caratterizzata dal disconoscimento delle tradizionali funzioni di questo oggetto, appartengono per esempio i libri marmorei di Mirella Bentivoglio e quelli in plexiglas di Eugenio Miccini.

Simbolo della cultura borghese, il libro viene visto, soprattutto dal Gruppo 70, come un mezzo anacronistico ed elitario che va stravolto nella sua fisicità, democratizzato nella diffusione e portato alla dimensione *home-made*. Il rapporto dei poeti visivi con l'oggetto-libro, dunque, è piuttosto controverso perché pur negandolo, cancellandolo – se si pensa a Emilio Isgrò – e trasformandolo, è il *medium* di cui non possono fare a meno. Nonostante a volte siano stati assimilati dalla critica ai libri concreti, è corretto ritenere che una delle fratture principali tra visivi e concreti risieda proprio nella considerazione del libro: fondamentalmente, *Parole per la guerra*<sup>37</sup> di Carlo Belloli o le *Konstellationen*<sup>38</sup> di Eugen Gomringer sono raccolte poetiche che conservano il valore semantico della parola, ma dimostrano la volontà, da parte degli autori, di adeguarsi alle nuove forme di comunicazione, alle innovazioni tecnologico-scientifiche, a una società che richiede velocità anche nella fruizione dell'arte. Saranno più i concretisti della seconda generazione,

<sup>30</sup> L. PIGNOTTI, *Le nudità provocanti*, Sampietro, Bologna 1965.

<sup>31</sup> A. BONITO OLIVA, *Made in Mater*, Sampietro, Bologna 1967.

<sup>32</sup> L. PIGNOTTI (a cura di), *Poesie visive*, Sampietro, Bologna 1965.

<sup>33</sup> S.M. MARTINI, *Neurosentimental*, Continuum, Napoli 1963.

<sup>34</sup> F. VACCARI, *Entropico*, Sampietro, Bologna 1966.

<sup>35</sup> M. PERFETTI, *Plastic city*, OMI, Taranto 1971.

<sup>36</sup> A. MOEGLIN-DELCROIX, *Dal 1962 in poi. Un'altra idea dell'arte*, in *Guardare raccontare pensare conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi* cit., p. 17.

<sup>37</sup> C. BELLOLI, *Parole per la guerra*, Edizioni di futuristi in armi, Milano 1944.

<sup>38</sup> E. GOMRINGER, *Konstellationen = constellations = constelaciones*, Spiral, Bern 1953.

come Adriano Spatola, Julien Blaine e Ferdinand Kriwet a voler esprimere il dissenso nei confronti dell'industria libraria, avvicinandosi ai poeti visivi e accogliendo, tra l'altro, materiali del contesto urbano e fotografie. I poeti visivi si pongono anche su un differente binario rispetto agli esponenti della Pop Art come Edward Ruscha che creano prodotti in serie strettamente controllati dall'artista e venduti a basso costo. La condivisione si riscontra, però, nel «bisogno di rendersi indipendente dall'istituzione»<sup>39</sup> che porta all'autopubblicazione e all'autopromozione. L'indipendenza dall'istituzione è l'obiettivo costante, per esempio, di Adriano Spatola che nel 1970 si trasferisce con Giulia Niccolai in un antico mulino, il Mulino di Bazzano, presso il comune di Neviano degli Arduini in provincia di Parma. Qui Spatola si crea «una fabbrica di poesia»<sup>40</sup>, ovvero una comunità di artisti italiani e stranieri che ha la volontà comune di minare l'industria editoriale, i meccanismi del mercato e l'arte ufficiale, operando tramite autopubblicazioni, *performances*, mostre e sperimentazioni artigianali. Progettano e creano libri estremamente cari per i costi di una produzione manuale ma importanti da un punto di vista politico e ideologico per il loro porsi fuori dai circuiti editoriali previsti. È proprio l'uso delle mani per dare forma e contenuto a un libro che diminuisce notevolmente lo scarto tra teoria e prassi, tra mente e corpo. Coloro i quali decidono di pubblicare al Mulino, inoltre, sono costretti a recarsi di persona in quel laboratorio di inchiostri, carte, pinzatrici, odori, macchinari e colori, lavorando a più mani per la riuscita di un libro in cui forma e sostanza, materia e contenuto si fondono in un unico gesto creativo.

Numerosi sono i risultati di *assembling press*, il cui esempio più autorevole a cui guardare è *An Anthology*<sup>41</sup> un volume legato indissolubilmente ai protagonisti di Fluxus che reinterpretano il concetto di libro come un contenitore di disegni, spartiti, oggetti, immagini e poesie visuali realizzati da artisti come John Cage, George Brecht ed Emmett Williams. L'arte, secondo i loro principi, non è elitaria bensì estremamente democratica, perché ogni persona può crearla e trarne godimento. Questo è il motivo principale per cui gli artisti di Fluxus rifiutano l'editoria standard e la mercificazione dell'opera d'arte. Le opere di Fluxus offrono polivalenti esperienze sensoriali e si adattano alla diffusione di massa a basso costo. Adriano Spatola e i protagonisti di Fluxus, in effetti, si muovono su basi convergenti sia per

<sup>39</sup> A. MOEGLIN-DELCROIX, *Dal 1962 in poi. Un'altra idea dell'arte*, in *Guardare raccontare pensare conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi* cit., p. 13.

<sup>40</sup> E. GAZZOLA, «Al miglior mugnaio». *Adriano Spatola e i poeti del Mulino di Bazzano*, Diabasis, Reggio Emilia 2008, p. 7.

<sup>41</sup> L. YOUNG-J. MAC LOW (a cura di), *An Anthology*, Friedrich, New York 1963.

quanto concerne la sinergia tra le arti, sia per la stretta relazione tra l'opera d'arte e l'ambiente circostante, ma anche per la ricerca di una costante stimolazione del fruitore che deve essere attivo.

Dall'immediato dopoguerra, per esempio con Bruno Munari e Dieter Roth, il libro d'artista attraversa gli anni Sessanta e Settanta con la Pop Art, l'Arte Povera, la Poesia Visiva, e poi la Transvanguardia, il Minimalismo e la Body Art, per poi spingersi anche ai decenni successivi, quando in qualche modo si istituzionalizza, perdendo la sua connotazione iniziale di mezzo contrastivo. Già Dieter Roth rileva che il mondo dell'arte ha la capacità di recuperare ciò che lo contesta. Approdando nelle gallerie, nelle collezioni e nei musei, è difficile coglierne la portata rivoluzionaria, ma il compito della critica attuale, a mio avviso, è quello di evitare una fuorviante visione d'insieme, in favore, al contrario, di un approccio particolaristico. Di fronte all'avvento dell'informatica e della dematerializzazione, il libro d'artista di Ugo La Pietra o di Maria Lai hanno il sapore di una resistenza, di un dissenso, di una contro-voce che attraversa movimenti, Paesi, individualità, società, anni diversi del Novecento e di questo scorcio del nuovo millennio.

# INDICE

## TOMO I

|          |   |
|----------|---|
| Premessa | V |
|----------|---|

## RELAZIONI

|                                                                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Antonio Lucio Giannone</i><br>La parola antagonista dell'avanguardia: Lucini e i futuristi                                    | 3  |
| <i>Massimiliano Tortora</i><br>«Raccontare altrimenti» il mondo contemporaneo:<br>il romanzo italiano degli anni Trenta          | 19 |
| <i>Claudia Carmina</i><br>La via sovversiva della «poesia onesta».<br>La lezione di Saba nel secondo Novecento                   | 37 |
| <i>Marco Antonio Bazzocchi</i><br>L'occhio del potere: Sciascia e Pasolini                                                       | 53 |
| <i>Stefano Giovannuzzi</i><br>Dentro e fuori l'istituzione: poesia, storia, società dopo il '68                                  | 67 |
| <i>Elena Porciani</i><br>Per una contronarrazione femminile molteplice.<br>Riflessioni in margine agli studi letterari di genere | 85 |

*Monica Jansen*

Da *Per sempre ragazzo* a *Future*:

le antologie della “speranza” dopo il trauma del G8 101

*Stefania Rimini*

Litanie del potere sulla scena contemporanea 119

*Florian Mussgnug*

Contronarrazioni apocalittiche: la dissoluzione dell'uomo 133

*Stefano Bartezzaghi*

Potere dire 141

## COMUNICAZIONI - PARTE I

### 1. POTERE E CONTROPOTERE I

*Francesco Amoruso*

La testa di morto e il dissociato noetico 153

*Milena Giuffrida*

Satira, invettiva, autodenuncia in *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda 161

*Lorenzo Panizzi*

L'eroticismo del potere tra psicoanalisi, sociologia, satira  
in *Eros e Priapo* di Gadda 169

*Chiara Lungo*

Tra inettitudine e invidia vitale: Gadda e Sanguineti 177

*Lorenzo Resio*

La fiaba del *kaiser* «accalappiavoti»:  
sull'allegoria del cattivo governo di Baj-Sanguineti\* 185

*Fabrizio Miliucci*

Appunti sul potere.  
Postille e segni di lettura dai fondi Fortini e Cattafi 193

*Sergio Russo*

La solitudine, il suo potere e i suoi doveri in Leonardo Sciascia 201

*Tiziano Toracca*

La pervasività e la logorrea del potere:

*Le mosche del capitale* di Paolo Volponi 209

## 2. POTERE E CONTROPOTERE II

*Maria Claudia Petrini*

Potere e contropotere:

un confronto tra Morante e Pasolini fuori dalla *fiction* 219

*Tommaso Grandi*

Contenti «dei deserti». Antiprogressismo e contropotere

in Leopardi e Pasolini 227

*Georgios Katsantonis*

*La performance* del potere: Pasolini in dialogo con Spinoza 237

*Pietro Russo*

Potere e santità: il *San Paolo* di Pasolini 245

*Giulia Siquini*

Smascherare la «mot d'ordre»:

la parola strumento di lotta, da Nanni Balestrini ad Alice Ceresa 253

*Sara Gregori*

L'abate, la messa, il rito:

di alcuni strumenti anticattolici nella *Prima Ora della Academia* 259

*Mario Minarda*

I contadini di Vincenzo Consolo. Tra storia, favola e poteri 269

*Novella Primo*

Contronarrazioni ambientaliste nelle prose di Bassani (e Zanzotto) 277

## 3. POTERE E CONTROPOTERE III

*Carmelo Tramontana*

Contronarrazione del moderno

nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani* di Leopardi 289

*Francesca Riva*

Il contropotere dell'inetto e la funzione Machiavelli

nella *Coscienza di Zeno* 297

*Liborio Pietro Barbarino*

1922-1945: Pavese tra storia e memoria 305

*Elisa Caporiccio*

«Lo specchio del reale». Le arguzie del *fool* manganelliano 313

*Giulia Marziali*

Scritture di distanza, perdita e negazione: le BR di Braghetti e Balzerani 321

*Teresa Agovino*

«Altri infami». L'opposizione tra stato e antistato in *Romanzo criminale* 329

#### 4. POTERE E CONTROPOTERE IV

*Barbara Vinciguerra*

Elody Oblath: contropotere della cultura italiana  
nella Trieste asburgica del primo Novecento 339

*Maria Grazia Giulia Chiappori*

Osvaldo Ramous: la solitudine di un intellettuale di fronte al potere 347

*Donatella Schürzel*

Nelida Milani:  
contropotere della cultura italiana nell'Istria del secondo Novecento 355

*Elena Rondena*

Eugenio Corti e Primo Levi a confronto:  
la parola come ribellione al sistema totalitario 363

*Lucia Masetti*

Silone, Calvino e la forza rivoluzionaria della domanda 371

*Luca Stefanelli*

Il potere della e sulla follia: Mario Tobino e il «Discorso della libertà» 379

*Alessia Scacchi*

«Di troppa aria si può soffocare».  
Note sulla narrativa di Barbara Balzerani 387

*Ada D'Agostino*

Goliarda Sapienza e l'«Arte della gioia» nel carcere di Rebibbia 397

*Ida De Michelis*

Contro l'indifferenza: la fuga, il rifiuto, la ribellione.

La storia in *Prima di noi* di Giorgio Fontana 405

*Clementina Greco*

Uno strumento per il dissenso: il libro d'artista 415

## 5. POTERE E CONTROLLO SOCIALE I

*Elisa Chiocchetti*

La fame e il disgusto:

il cibo come denuncia sociale negli scritti di Paolo Valera 425

*Domenico Tenerelli*

Il potere smascherato. Una suggestione schnitzleriana

per *C'è qualcuno che ride* di Luigi Pirandello 433

*Giacomo Carlesso*

La visione del fascismo nei viaggi in Africa orientale (1937) e Libia (1939)

di Giovanni Comisso 441

*Caterina Miracle Bragantini*

La retorica del diverso:

Emilio Cecchi reporter per il «Corriere della Sera» 451

*Viviana Triscari*

Corpi, oggetti, sguardi della 'resistenza'

nel romanzo *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro 461

*Giovanni Turra*

«Avere un segreto è un delitto».

Genesi e temi de *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro 469

*Annalisa Carbone*

La rappresentazione del potere ne *Gli eredi del vento*

di Michele Prisco 477

*Marika Boffa*

Tra accusa e difesa:

*Un antifascista epurato* di Pier Antonio Quarantotti Gambini 485

*Giuseppe Palazzolo*

La verifica dei poteri nella società dei competenti 493

*Carlo Placeo*

Carlo Muscetta e il «neo-umanesimo»:  
cultura e potere tra collaborazione e impegno 503

## 6. POTERE E CONTROLLO SOCIALE II

*Giorgio Nisini*

Ideologia, censura, verità.  
Riscrivere la Grande Guerra durante il fascismo 513

*Virginia di Martino*

«Sui giornali, c'è molta forza d'animo»: la contro-narrazione  
della Prima guerra mondiale negli scritti di Clemente Rebora 521

*Massimo Schilirò*

Bianciardi e la città-macchina 531

*Silvia Cavalli*

Raccontare i margini: contronarrazioni tra geografia e storia  
(Enzensberger, Ginzburg, Malerba) 541

*Jessy Simonini*

Frassino, Occitania. Sulla poesia di Antonio Bodrero 549

*Carlo Tirinanzi De Medici*

Discorsi del potere e discorsi romanzeschi.  
La resistenza del romanzo secondo Luca Rastello 557

*Azzurra Rinaldi*

Il libro e il controllo sociale:  
1984, *Fahrenheit 451*, *La casa delle parole* e *Il nome della rosa* 567

## TOMO II

|          |   |
|----------|---|
| Premessa | V |
|----------|---|

## COMUNICAZIONI - PARTE II

## 7. POLITICA, STATO E POTERE CENTRALE I

|                                                                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Niccolò Amelii</i><br>Forme e declinazioni del potere nell'opera di Ignazio Silone                                                                 | 5  |
| <i>Sandro de Nobile</i><br><i>L'Orologio</i> di Carlo Levi: qualunquismo? populismo? meridionalismo?                                                  | 13 |
| <i>Veronica Pesce</i><br>Corrado Govoni e il fascismo attraverso il carteggio con Mario Novaro                                                        | 21 |
| <i>Roberta Colombo</i><br>La satira anti-ministeriale di Augusto Frassinetti                                                                          | 29 |
| <i>Lucia Geremia</i><br>Da «Politecnico» a «Politecnico Biblioteca»:<br>forme e colori di una contronarrazione                                        | 37 |
| <i>Flavia Erbosi</i><br>Tradire la libertà con la dittatura: <i>Raffaele</i> di Brancati<br>tra rappresentazione del fascismo e censura democristiana | 45 |

## 8. POLITICA, STATO E POTERE CENTRALE II

|                                                                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Gennaro Sgambati</i><br>Il <i>Candido</i> di Sciascia:<br>dal fallimento della riforma agraria alla disillusione comunista | 55 |
| <i>Andrea Schembari</i><br>Contronarrazione come controversia. Sulla <i>Recitazione</i> di Sciascia                           | 63 |

*Arianna Mazzola*

«Il potere è sempre altrove».

Fascismo, mafia e Stato nella narrativa di Leonardo Sciascia 71

*Maria Borio*

Autenticità e politica. Le lettere di Pier Paolo Pasolini 79

*Simone Giorgio*

*Le città invisibili:*

intellettuali e potere tra neomodernismo e postmodernismo 89

*Giovanna Lo Monaco*

Da *Vogliamo tutto* al romanzo di Alfonso:

letteratura e lotta politica negli anni Settanta 95

*Dragana Kazandjiovska*

La città e *Mozziconi*:

lo spazio urbano e il rapporto sociale tra la seduzione e il potere 103

*Francesca Rubini*

*Delitto di Stato* di Maria Bellonci. «Il romanzo dei rapporti di forza» 111

*Michele Felice*

Guido Ceronetti alle Termopili dell'ambientalismo 119

*Daniela Bombara*

Il potere mafioso come mito negativo e favola "nera"

in due romanzi di Livia de Stefani 129

## 9. TESTUALITÀ, LE FORME DEL CONTROLLO E DEL CONFLITTO I

*Bianca Del Buono*

«D'animo libero e di spirito bizzarro»:

Sterne in Italia oltre l'umorismo sentimentale 139

*Claudia Murru*

"Collaboratori forzosi". Rappresentazioni della censura

nella rivista satirico-umoristica «L'uomo di pietra» (1856-59) 147

*Antonio D'Ambrosio*

«Un edificante contrapposto al colore della 'storia in atto'».

Sul «Capitolo» e la prosa d'arte 155

|                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Laura Giurdanella</i><br>Ungaretti, l'anarchia e i dispacci francesi.<br>Analisi lessicografica di uno scritto 'egiziano' inedito | 163 |
| <i>Michela Rossi Sebastiano</i><br>Gli anni Trenta di Brancati: forme di dissenso e narrazione della crisi                           | 171 |
| <i>Rosanna Morace</i><br>L'antiretorica come contronarrazione: Luigi Meneghello                                                      | 179 |
| <i>Margherita Martinengo</i><br>Le voci degli sconfitti.<br>Storia e lingua nelle prime opere di Vincenzo Consolo                    | 189 |

## 10. TESTUALITÀ, LE FORME DEL CONTROLLO E DEL CONFLITTO II

|                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Laura Vallortigara</i><br>«Mettere semi di paradiso terrestre».<br>Giuliano Scabia e la scrittura del teatro nello spazio degli scontri             | 199 |
| <i>Giulia Falistocco</i><br>La strage di Piazza Fontana tra controinchiesta e complotto,<br>tra <i>fiction</i> e <i>nonfiction</i>                     | 205 |
| <i>Giulio Ciancamerla</i><br>Alda Teodorani, la terrorista dei generi                                                                                  | 213 |
| <i>Maria Panetta</i><br>Alternanza linguistica e rapporti di potere:<br>note su alcune opere di Andrea Camilleri                                       | 221 |
| <i>Francesca Medaglia</i><br>Autore <i>vs.</i> personaggi: le narrazioni complesse<br>da <i>Montalbano si rifiuta</i> a <i>Riccardino</i> di Camilleri | 231 |
| <i>Pietro Cagni</i><br>Il presente remoto e il potere dimenticato:<br>appunti sulla poesia di Giancarlo Pontiggia                                      | 239 |
| <i>Christian D'Agata</i><br>Dedalus, Charlie Brown e cosmonauti.<br>Le prime contronarrazioni di Umberto Eco                                           | 245 |

*Anael Intelisano*

Umberto Eco e il «modello ipotetico» di opera aperta:  
una lettura di testualità e contronarrazione in Marina Abramović 257

*Marilina Ciaco*

Poesia come azione diretta. I dispositivi estetici del dissenso  
nelle sperimentazioni poetiche internazionali 267

## 11. UTOPIE E UCRONIE

*Miryam Grasso*

*L'anno 3000*. L'utopia di Paolo Mantegazza 277

*Salvatore Francesco Lattarulo*

«Patria mia, io ti porterò la giustizia»: Svevo politico e l'utopia socialista 287

*Marco Daniele*

Intellettuali, potere mondiale e politiche scolastiche in *Belmore* 295

*Elena Meloni*

L'«Utopia salvifica» de *Il pianeta irritabile* di Volponi 303

*Sara Di Leo*

Poesia come utopia: Vincenzo Consolo, *Lunaria* 311

*Giorgio Galetto*

*Il Ventaglio dei possibili*: la minaccia al potere della realtà  
e alla realtà del potere nell'ucronia di Guido Morselli 319

*Alessandra Farina*

Un'«utopista» e il «grimaldello» della diversità  
per un altro mondo possibile nell'opera di Clara Sereni 327

*Carmine Aceto*

La rappresentazione del potere  
nel parco giochi Furland® di Tullio Avoledo 335

*Samuele Fioravanti*

Appunti per un contro-umanesimo.  
La pittura di Tiziano nella poesia contemporanea 343

*Giacomo Raccis*

Contronarrazioni e contropoteri:

il racconto della storia nelle ucronie di Davide Orecchio 351

*Angela Francesca Gerace*

Il potere tra utopia e distopia:

la paura privata e collettiva in *Melma* di Eraldo Baldini 359

*Maria Principe*

Francesco Pecoraro, *Lo stradone*:

il romanzo terminale e l'apocalisse senza fine 369

*Andrea Brondino*

La malinconia di sinistra nei romanzi dei Wu Ming 379

## 12. POTERE E GENDER

*Ottavia Branchina*

La contronarrazione femminile nella parte conclusiva del *Gattopardo* 391

*Annachiara Monaco*

La madre disattesa: tra creazione e mercificazione

in *Suo marito* e *Giustino Roncella nato Boggìolo* 399

*Francesca Tomassini*

«Pericolo roseo».

Emancipazione e riscatto negli scritti giornalistici di Sibilla Aleramo 407

*Francesca Valentini*

*Neobarroco, neobarroso, barroco desclosetado*:

il discorso politico ispanoamericano 415

*Daniela Palmeri*

Voci di donne contro il potere: un'analisi di genere

della drammaturgia di Dacia Maraini degli anni Settanta 423

*Valentina Amenta*

Fuori dal canone, dentro la storia: una rilettura di genere e intersezionale

di *Una donna di Ragusa* e *Una donna libera* di Maria Occhipinti 431

*Michele Farina*

“*Per genus et differentiam*”.

Sul linguaggio scientifico nella prosa di Alice Ceresa 439

*Corinne Pontillo*

Identità e contronarrazione nelle protagoniste migranti di Igiaba Scego 447

*Gohar Parissa Rahimi*

Il personale è politico. Il manifesto femminista contemporaneo 455

### 13. CONTROCULTURE GIOVANILI

*Claudio Panella*

La controcultura ante “autunno caldo”: squarci sulla scena torinese 467

*Cecilia Spaziani*

Alba de Céspedes e il Sessantotto parigino.

Narrazioni pubbliche e racconti privati 475

*Marco Rustioni*

Sguardi sulla rivolta.

Su alcune lettere tra Arnaldo Pomodoro e Francesco Leonetti 483

*Chiara Tavella*

Cannibali, graffiti e *breakdance*:

un «menù-tris» alla Sanguineti per «sabotare il mondo» 491

*Mattia Cravero*

Il fascino della sovversione. *Beat, raver* e re-incantatori del mondo 499

*Jordi Valentini*

La poesia operaia su e dagli operai, tra espressivismo e strumentalità 509

*Cecilia Monina*

L'*Alice disambientata* di Celati o del «come ci si sente»:

l'importanza di un'esperienza collettiva nel 1977 517

*Eliana Vitale*

«Esserci alla periferia della gioia»:

il controcanto tragico di Milo De Angelis in «Niebo» e *Somiglianze* 525

*Iride Santoro*

«Per una irata sensazione di peggioramento»:  
la Resistenza nei testi dei C.S.I.

533

*Federica Ambroso*

Deindividualizzazione e controculture giovanili  
nel romanzo *noir* contemporaneo di Bologna, Limoges e Salonicco

541

#### 14. CONSENSO, CONFORMISMO, PUBBLICITÀ

*Diego Varini*

«Disparato, antologico, accidentale».

Luciano Bianciardi e il potere del linguaggio televisivo

551

*Ginevra Amadio*

«L'inconfessabile contraddizione»: sul potere in

*Petrolio* di Pier Paolo Pasolini e ne *Il Divo* di Paolo Sorrentino

559

*Vincenzo Spanò*

Potere e sceneggiatura:

il mito come contronarrazione ne *Il disprezzo* di Alberto Moravia

565

*Beniamino Della Gala*

L'ultima rivolta. Sguardi divergenti sul G8 di Genova

573

*Aldo Baratta*

L'assimilazione della controultura sessantottina:

il caso dei *blue jeans* e delle pubblicità Apple

581

*Paolo Sordi*

Il potere delle *stories*:

come Facebook, Twitter e i *social media* annettono il letterario

591

*Antonino Pingue*

La narrativa del complotto:

QAnon come riconfigurazione ontologica del binomio letteratura-potere

599

*Giulia Fabbri*

Pratiche identitarie e (auto)narrazione nei fumetti

di Takoua Ben Mohamed

609

*Filippo Milani*

Funzione Banksy.

Il personaggio-artista contro il mercato dell'arte contemporanea 617

## 15. DIDATTICA DELLE CONTRONARRAZIONI

*Luigi Beneduci*

Teoria e letteratura della demistificazione:

lo sguardo di Carlo Levi ed Ignazio Silone sull'Europa dei totalitarismi 627

*Ugo Perolino*

Contronarrazioni degli anni di piombo:

*L'Affaire Moro* di Leonardo Sciascia 637

*Giovanni Barracco*

Paradigmi rovesciati: controcultura e contestazione giovanile nei romanzi di perdizione e di smarrimento italiani. Una proposta didattica 645

*Rita Ceglie*

Fra eresia e scacco della parola:

Pier Paolo Pasolini, Leonardo Sciascia, Mario Luzi 653

*Luigia Cavone*

Leonardo Sciascia, Alessandro Leogrande, Maha Hassan:

scrittura in controcanto 663

Edizioni ETS  
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)  
Finito di stampare nel mese di maggio 2023