ANTONIO GASBARRINI

# L'AVANGUARDIA INISTA

## Occasioni di critica

L'HARMATTAN ITALIA

ANTONIO GASBARRINI

# L'AVANGUARDIA INISTA

## Occasioni di critica

L'HARMATTAN ITALIA
via Degli Artisti 15 – 10124 Torino

harmattan.italia@agora.it

www.editions-harmattan.fr

© L'Harmattan Italia srl, 2005

# *Indice*


| | |
|---|---|
| Occasioni di critica | p. 7 |
| Inismo: anno I "dopo Rimbaud" | p. 31 |
| INI nf INI tesimale | p. 37 |
| L'Avanguardia I.N.I. | p. 47 |
| Dalla 3D alla RV: per una rilettura dell'arte visionaria inista | p. 51 |
| La fotografia dell'Avanguardia inista | p. 69 |
| Glosse al Primo manifesto della fotografia inista | p. 79 |
| Per una creatività INI nf INItesimale e senza fine | p. 83 |
| Auschwitz | p. 89 |
| L'utopia filmografica | p. 91 |
| Architettura aerea / architettura graffita / architettura liquida | p. 95 |
| Impara l'arte (d'avanguardia) e mettila da parte | p. 105 |
| Gabriele-Aldo Bertozzi, l'Inismo e la Terza Fase dell'Avanguardia | p. 113 |
| Una monografia d'arte al passo dell'avanguardia | p. 123 |
| L'Avanguardia inista oltre la soglia del 2000 | p. 129 |
| Il fiato lungo dell'avanguardia | p. 139 |
| L'emancipazione critica dell'immagine | p. 145 |
| APPENDICE | p. 149 |
| *Les hommes d'aujourd'hui* | p. 151 |
| *Guida del Rivoluzionario* | p. 157 |
| Note | p. 161 |

APPARATI p. 181

Bibliografia p. 183

Bibliografia essenziale dell'Inismo p. 187

Manifesti dell'Inismo p. 193

# *Occasioni di critica*

Non capita tutti i giorni, in una situazione artistica italiana pressoché ingessata, potersi misurare da critico "militante" – nell'accezione sartriana e sulla spumeggiante scia tracciata dal Baudelaire recensore dei *Salons* parigini, ma non quella di Zola del tutto "cieco" di fronte all'eccelsa arte di Cézanne[1] – con uno dei più agguerriti Movimenti che ha sincronicamente chiuso le innovative porte avanguardiste del Novecento ed aperto, con la continuità della sua incessante ricerca, le prime finestre creative degli anni Duemila: l'Inismo.

I testi riproposti in questo volume (a parte due inediti) sono nati dalle varie *Occasioni di critica* "esercitate" (altro aggettivo a me caro, se non altro per la buona dose di artigianalità insita in ogni tipo di scrittura, ma non solo) dal 1992 ad oggi, con la cura di mostre internazionali o personali e relativi cataloghi, la presentazione di monografie, la recensione di libri, le relazioni tenute in Convegni.

Il rigoroso ordine cronologico degli stessi dovrebbe permettere al lettore di cogliere alcuni aspetti salienti dell'Inismo nel loro farsi, ma anche nella verifica pragmatica che sempre deve instaurarsi tra poetica (Manifesti) ed opera, nel caso specifico spaziante – da buon erede delle avanguardie storiche (Futurismo e Surrealismo, ma anche Dada) – dalla scrittura alla pittura ed alla scultura, dal cinema alla fotografia ed alla multimedialità, dalla moda all'arte postale e via dicendo.

Prima di entrare nel merito dei singoli titoli, va subito precisato come costante preoccupazione nella stesura dei vari scritti sia stata quella di rapportare l'Inismo alle altre esperienze avanguardiste storicamente maturate nel secolo scorso, se non altro per cogliere analogie, ma sopratutto differenze sotto l'egida, peraltro, di una delle più pregnanti parole d'ordine coniata circa un secolo e mezzo fa da Arthur Rimbaud: *en avant*!

Inoltre, il frequente raffronto tra Moderno (e per esso Avanguardia) e Posmoderno (impraticabilità d'ogni pretesa avanguardista) – *leitmotiv* che ha fatto da sfondo nel dibattito teorico a partire dagli inizi degli anni Ottanta (nascita dell'Inismo) – è stato suggerito di volta in volta dalla necessità di meglio comprendere la sua legittimazione avanguardista (perentoriamente affermata dagli aderenti nella "sterminata" produzione creativo-poetica[2]) all'interno del Sistema dell'arte inteso nella sua più larga accezione.

Per ovvie ragioni pratiche tutti i testi sono stati riproposti nella loro versione italiana, mentre nella realtà più di uno è apparso esclusivamente in altra lingua (spagnolo, inglese, finlandese, francese), talché non è inappropriato, nel caso specifico, parlare di "inediti".

Le marginali variazioni apportate rispetto agli originali, per meglio dare scorrevolezza all'insieme con l'eliminazione di alcune ridondanti ripetizioni (quasi esclusivamente citazioni di passi tratti dai vari Manifesti), niente tolgono al rigore anche d'ordine filologico perseguito nella presente raccolta.

E, entrando adesso nella "cruenta arena" dell'Inismo (che senso avrebbe un'avanguardia che non lotti contro i dogmatici principi di una visione conservatrice, o peggio, passatista della vita e del mondo?), cerchiamo di ripercorrere sinteticamente i singoli avvenimenti che hanno dato più di uno spunto per le *Occasioni di critica*.

Il primo scritto *INIsmo: anno I "dopo Rimbaud"* si riferisce al testo in post-catalogo della Rassegna *Inismo. Dell'avanguardia il fonema*, da me curata (insieme a François Proïa) nel maggio del '92 in qualità di *art director* dello Spazio culturale di Angelus Novus a L'Aquila. I due titoli erano già da soli emblematici di una sorta di confronto-scontro, non tanto sotterraneo, tra l'Inismo[3] fondato, tra gli altri, da Gabriele-Aldo Bertozzi a Parigi (Café de Flor) nel gennaio dell'80 ed il Lettrismo di Isidore Isou. Confronto dialogico attuato *in vitro*, data la pre-

senza in mostra oltre che degli inisti, dei lettristi Isou, Lemaître, Sabatier e del fondatore della Poesia sonora Henri Chopin. Altri lavori esposti (Philippe Soupault, Primo Conti ed Antonio Bueno) coinvolgevano i fruitori in una sorta di triangolazione (non solamente visiva) tra esponenti storici del Surrealismo e del Futurismo, ed i loro eredi ideali (se così si può dire) dell'immediato dopoguerra (Lettrismo) e della cosiddetta "Terza Fase dell'Avanguardia" (Inismo, ne scriveremo oltre).

A quella data erano già usciti alcuni Manifesti dell'Inismo italiano, francese, argentino e spagnolo[4], incentrati, rispettivamente, su due concetti-cardine: con il primo l'Inismo prendeva le debite distanze dal Lettrismo, rivendicando una sorta di "primogenitura sonora" fonematica, grazie all'ancoraggio poetico-simbolico del Movimento all'alfabeto adottato dall'Associazione Fonetica Internazionale; con il secondo (*Apollinaria Signa*, dell'87) veniva impressa una sorta di svolta creativo-tecnologica, felicemente anticipatrice, nelle sue avveniristiche formulazioni, di ciò che sarebbe avvenuto in ambito estetico con la rivoluzione digitale (non a caso, in alcuni brani, tra una frase e l'altra, comparirà una sorta di segno d'interpunzione ideogrammatica, quella @ che alcuni anni dopo avrebbe ridisegnato con lo sviluppo della ragnatela telematica e della corrispondenza elettronica, l'intera mappa del sapere e dell'informazione).

L'"inia", poi, presente come un basso continuo nei lavori inisti, quale "orchestrazione di pensieri e sentimenti", amalgamava, di fatto, la ipercreatività multisensoriale propugnata, agganciata dal Movimento alla terza lettera dell'acronimo I.N.I. (I come infinitesimale): vale a dire all'energia poetica del grafema-fonema, ora scindibile nelle sue invisibili componenti quantistiche e subatomiche.

Differenziandosi in ciò anche dalla Poesia Visiva che di quel grafema aveva esplorato, e continua ancor oggi a scandagliare ogni substrato ideologico della manipolazione massme-

diatica, demistificandone con mirabile, quanto fredda e disincantata maestria, la sirenica simbologia.

Rilevavo ancora, sempre in questo primo testo, una sorta di congedo degli inisti dal principale "padre putativo", l'Arthur Rimbaud dell'*Alchimie du verbe* e della *Lettre du Voyant*, a causa anche dell'orgia celebrativa scatenatasi in tutto il mondo l'anno precedente, nel I centenario della sua scomparsa.

Gli inisti italiani, francesi, spagnoli, statunitensi e argentini partecipanti alla Rassegna davano conto in vario modo di questa "consensuale separazione" con un'"eclettica gamma formale e tecnico-espressiva nella manipolazione visivo-sonora di fonemi, lettere, ideogrammi, parole, immagini, segni, colori, materie, in parte amalgamata, in questa occasione, dall'obbligata iconografia ispirata al Mito Rimbaud", mentre nella quarta di copertina del post-catalogo, una serie di piccoli fotogrammi riguardanti l'evento ("ritoccati" spiritosamente con le manipolazioni al computer di Proïa), ne sottolineavano una non secondaria componente ludica.

Più importante ancora, ai fini di una corretta ricostruzione storica dell'Inismo, la pubblicazione dei primi appunti originali (del 15 giugno 1990) del Manifesto della Videoinipoesia, che oltre ad una epigrafe di Rimbaud "[Et j'ai vu parfois ce que l'homme a cru voir]", conteneva il seguente passo: "L'alfabeto fonetico internazionale doveva necessariamente condurre[5] alla videoinipoesia anche se quest'ultima è un'integrazione, un ampliamento di questo nel visivo, non una sostituzione". Né era da meno la riproduzione in facsimile di *Apollinaria Signa*.

Teoricamente più approfondito, il secondo testo *INI nf INI-tesimale* dell'anno successivo, apparso nel catalogo della mostra *Ini Usa. Per una Esposizione retrospettiva dell'Inismo 1980-1993* (a cura di François Proïa, Pinacoteca "Costantino Barbella" di Chieti), analizzava la terza lettera dell'acronimo I.N.I. (Infinitesimale) nelle sue molteplici sfaccettature scientifiche, poetiche e, ovviamente, avanguardiste.

Partendo da una dichiarazione di Marinetti ("Per aiutare in qualche modo l'intuizione del mio lettore ideale *io* impiego il carattere *corsivo* per tutte le parole in libertà che esprimono l'infinitamente piccolo e la vita molecolare"), affiancavo a questa altre di Bertozzi che nei suoi fecondi studi sulle avanguardie aveva a più riprese parlato di un accartocciamento, una implosione della parola (nell'ordine Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud), fino ad arrivare, con l'infinitesimale dell'Inismo, ad una definitiva scissione grazie al suo "bombardamento".

Ma, a questo punto dell'analisi, occorreva necessariamente ritrovare il bandolo della matassa dei logorati rapporti tra arte, scienza ed avanguardia, che a mio modo di vedere, invece, presuppongono una sostanziale identità, giacché "le rispettive nuove frontiere estetiche, scientifiche e linguistiche rendono sempre più attuale *la modernità* trasportata dalla *freccia del tempo*, modernità e freccia portate vieppiù in avanti dal mobile, cangiante ed iridescente fluido di una permanente guerriglia del nuovo contro il vecchio, dell'inedito e inaudito contro un più familiare e rassicurante *status quo*".

Nel contempo emergeva l'avanzamento avanguardistico dell'Inismo rispetto al Lettrismo, che pur essendo approdato sin dal 1956 ad una "estetica infinitesimale" o "esthapéïriste", non era riuscito a "liberarsi della camicia di forza newtoniana che vuole tempo e spazi distinti e separati, anziché dinamicamente interrelati e avviluppati come afferma subito l'Inismo. [...] E, se il Lettrismo ha recentemente inglobato nella sua "quatrième courant de rénovation esthétique, appelé Excoordisme ou Téïsynisme" la filosofia dell'infinito-infinitesimale portato avanti dalle più pregnanti scoperte scientifiche, l'Inismo è stato "partorito" direttamente dalla nuova visione della vita e del mondo scaturita dall'abbattimento dei confini galattici e dalla concomitante penetrazione subatomica di una materia rivelatasi sempre più stocastica, probabilistica nel suo essere-divenire".

Tra le tante opere probatorie di queste considerazioni, oltre a rifarmi al già accennato Manifesto della Videoinipoesia ("La Videoinipoesia è musica di immagini (con musica), pathos e ritmo dell'inia in movimento [...]. È illimitata. [...] Da oggi. Andiamo. Dalla simultaneità almeno in un'altra dimensione"), Manifesto supportato da una serie di opere "videoini" quali *Monologo acceso* di Bertozzi, raccordavo la parola d'ordine dell'Inismo "la creazione non ha fine, è infinitesimale" (dal I Manifesto) e la stessa vicenda "biologica" d'ogni avanguardia, all'invisibile energia presente nel Vuoto (spazio) quantistico, ove l'infinitesimale della materia spazio-temporale si risolve in un incessante processo di creazione-distruzione della stessa da parte di molteplici particelle virtuali. Virtualità che avrà molta importanza per l'Inismo, come vedremo più avanti.

Nell'estate del '94, grazie al crescente successo dell'Inismo in campo internazionale, il finlandese Kemin Taidemuseo allestiva nei suoi ospitali quanto vasti e funzionali spazi, la rassegna *The I.N.I. Avant-gard* da me curata (con l'apporto progettuale anche di Angelo Merante, il catalogo redatto insieme a Proïa e con l'assistenza in loco dell'impagabile Pekka Rönkö) di artisti aderenti all'Inismo argentino, cubano, italiano, spagnolo, peruviano, statunitense. Sempre in catalogo erano stampati in facsimile la versione italiana del I Manifesto *Che cos'è l'Internazionale Novatrice Infinitesimale*, *Apollinaria Signa*, il *Primer Manifiesto INI Argentino*, gli appunti del *Manifesto della VideoINIpoesia*, il *Manifiesto* de *El Inismo* spagnolo.

Aprivo il mio testo (in inglese e finlandese) con una constatazione che per gli addetti ai lavori poteva sembrare anche ovvia, ma che per i fruitori di un Paese come la Finlandia – la cui storia visiva meno recente non aveva conosciuto grandi rivolgimenti/stravolgimenti avanguardisti – veniva a porsi come un *memento*: "Ogni avanguardia che si rispetti, non è mai chiusa autisticamente in sé stessa: travalica ed innova, azzera e ricomincia, sa procedere solo in alto ed in avanti con il bisturi

della lingua e del linguaggio, che mentre taglia e separa nominando, poeticamente unisce e ricompone". Ricordavo come sin dai testi del *Sekondo Kwaderno INI* (1984)[6] relativi a Romanzo INI (Angelo Merante), Teatro INI (Giorgio Mattioli), Cinema INI (Pietro Ferrua) e Filosofia INI (Moreno Marchi), fosse anticipato l'antidogmatico relativismo inista situabile *Di qua e di là dalla parola*[7].

Chiamavo quindi in causa i vari settori operativi dell'Inismo ben rappresentati nella Rassegna (pittura, scultura, libroggetto, arte postale, installazione, cinema, video, scrittura, teatro, musica, abbigliamento, etc.), i cui connotati poetici erano ravvisabili in un indisciplinato spirito del tempo scosso da una *soft*, quanto permanente lingua rivoluzionaria del cambiamento. Né potevo fare a meno di rammentare come il Movimento avesse trovato la pietra filosofale della sua instancabile esplorazione creativa nella ipermultimedialità, nella realtà virtuale e persino in un «UFO Museum», con la conseguente valorizzazione estetica di ultradimensioni sensoriali "compatibili con qualsiasi scenario fantascientifico immaginabile nell'immediato futuro, perché l'INI non è passiva, manieristica sperimentazione, ma anticipazione, presentificazione, prassi e stile del possibile, inverabile domani".

Nel '95 un altro significativo appuntamento scientifico-culturale, il Convegno Internazionale interdisciplinare di Arti Comparate *L'idea di "visionario"* (promosso e organizzato all'Università di Pescara dalla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere), contemplava l'allestimento, sempre nello spazio culturale di Angelus Novus a L'Aquila, della Rassegna d'arte contemporanea *L'idea di "visionario": dalla 3D alla R V*, in cui ampia presenza era riservata agli inisti.

Prima di addentrarci nella visionarietà inista, è opportuno ribadire alcune argomentazioni contenute nel mio intervento in catalogo, tese a ridefinire *L'idea di "visionario"* in un contesto immaginifico radicalmente cambiato rispetto al passato con

l'avvento di uno scenario tecnologico che proprio nella "scoperta" della realtà virtuale iniziava in Italia (e con netto ritardo rispetto al resto d'Europa, per non parlare degli U.S.A.) il suo lento cammino, esteticamente già disboscato dall'Inismo a partire da *Apollinaria Signa*.

Partivo da una premessa: pur essendo inesistente come Scuola o Movimento (Romanticismo, Simbolismo e Surrealismo non fanno eccezione, a parte il lavoro eretico portato avanti da alcuni geni, non importa se paranoici, come Salvador Dalì), l'arte visionaria è ben presente, invece, nelle opere di singoli artisti che dal venturiano "Gusto dei Primitivi" alle immagini di sintesi della RV (realtà virtuale), continuano ad infrangere i posticci confini di un vedere "medio" estetico e non, per lo più attestato sui sacri canoni della 3D (terza dimensione) euclidea o della simmetria.

*L'idea di "visionario"* sostenuta nello scritto era compatibile con l'onirico, ma non con il magico o il fantastico, anche se i sofisticati "distinguo" terminologici o semantici non sempre sono riusciti a chiarire la completa portata dell'umano agire, pensare, e soprattutto sentire. Con l'inclusione, inoltre, di quella particolare, soffusa o dilaniante atmosfera sospesa tra *Eros* e *Tanathos*, generata dalla presenza di un *pathos* più o meno fantasmatico captante, in anticipo, anzi con molto anticipo, le sotterranee onde sismiche d'un epicentrico disagio esistenziale (per tutti, *Il Grido* di Munch), disagio eternato, tra i primi, con l'alchemica *Melencolia I* (1514) del Dürer.

In estrema sintesi ravvisavo nel cambiamento avvenuto nelle coscienze dalle nuove frontiere cognitive seminate a piene mani dalla Modernità, la percezione "altra" di uno spazio e tempo dilatati, combinabili in varie "dosi" e fluidificabili con maggiore pregnanza dalla tipica dematerializzazione onirica della realtà.

Una riflessione essenziale era comunque indispensabile: "Con il recente avvento della multimedialità e della RV nuovi scenari sono aperti dall'immaginazione «non-computante»,

mentre più problematiche si presentano le potenziali frontiere aperte all'*arte visionaria*. Illudersi che sia sufficiente moltiplicare «meccanicamente» all'infinito le manipolazioni visuali, tattili o sinestetiche della realtà, per accedere ad esaltanti, sconosciute dimensioni esistenziali o per concretizzare ossimoriche *guerre pulite* come quella del Golfo del '91, può rivelarsi un grave errore".

In linea con questi presupposti, mi soffermavo sulla visionarietà inista, o meglio, sulla poetica della visionarietà inista, approdata dopo *Apollinaria Signa* a vie espressive sempre più aperte alla contaminazione tra i vari settori operativi punteggiati dal costante debordamento delle singole discipline (pittura, scultura, cinema, video, teatro etc.), unitariamente confluenti in una concentrazione sinestetica, ipermediale ed ipertestuale di un'opera d'arte colta quasi sempre di sorpresa nella manifestazione epifanica del suo flusso-evento infinitesimale (questo il vero fulcro della sua visionarietà).

L'opportunità di un'altra importante svolta alla creatività inista la darà il Convegno "Avanguardia: linguaggi e prospettive nell'era telematica", promosso e organizzato dal Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Messina nel maggio del '96[8], città in cui sarà presentato il Primo manifesto della fotografia inista, nonché allestita una mostra personale (di fotografia inista, appunto) di Gabriele-Aldo Bertozzi. Manifesto e mostra documentati nel catalogo *Fotografia-foto* da me curato.

Il Convegno risulterà importante anche per una sorta di nuova parola d'ordine lanciata da Bertozzi all'interno di un contesto artistico entrato, con l'Inismo, nella "Terza Fase dell'Avanguardia": "Ora assistiamo all'avanguardia che torna alla purezza originale, cioè l'avanguardia che è sola, solitaria. Io detesto i post, i neo, eppure in questo caso, si può proprio dire, siamo caduti nel post teorico: sono finite tutte le grandi teorie, il mondo ha fatto piazza pulita di tutte le ideologie, l'u-

nica che ancora difende ancora l'intelletto, l'ideologia, sono un po' emozionato nel dirlo, è ancora l'avanguardia. E all'avanguardia, oggi nel mondo, ci sono solo gli inisti"[9].

Come era già avvenuto per i testi dedicati all'"infinitesimale" e al "visionario", il Manifesto e la relativa mostra mi sollecitavano una serie di riflessioni che partendo dalla fotografia praticata dalle avanguardie storiche, approdavano a quella frattalica dell'Inismo.

Ribaltando un po' le principali tesi sostenute da vari studiosi e storici in materia di fotografia d'avanguardia – le cui travi portanti di un innovante e innovativo linguaggio non potevano non essere ancorate che alle immagini astratte di Laszlo Moholy-Nagy (Costruttivismo), Christian Chad (*chadografie*, Dadaismo) e Man Ray (*rayografie*, Surrealismo), ne facevo però coincidere la nascita con il *Fotodinamismo* di Anton Giulio Bragaglia – *Fotodinamismo* coevo, ma per molti versi in netto anticipo sullo stesso Futurismo. Futurismo che, tra l'altro, sarebbe stato impensabile senza le scoperte scientifiche cronofotografiche di Eadweard Muybridge e Jules Etienne Marey incentrate sulla vivisezione del "movimento meccanico" di un corpo nello spazio, movimento "subito captato da molte opere futuriste che per lo più sono una copia, spesso ben camuffata, di cronofotografie (tra i più noti accostamenti si rinvia al quadro *Volo di rondine* di Balla ed alla scultura *Forma unica e continuità nello spazio* di Boccioni, entrambe del 1913, eredi genetiche di due cronofotografie di Marey, *Ali in volo* e *Pugile bianco* realizzate tra il 1880 e il 1883)".

Proprio la dissociazione aperta di Anton Giulio Bragaglia dalle ricerche scientifiche mareyane, così ben esplicitate al punto 22 di quello che può essere considerato il Manifesto della fotografia d'avanguardia, e non, riduttivamente, della fotografia futurista, e cioè il *Fotodinamismo futurista* (aggettivo presto misconosciuto da Boccioni & C.), metteva allo scoperto la debolezza intrinseca di gran parte dell'impianto teore-

tico della pittura e della scultura futuriste, essendo la Fotodinamica "quasi un calcolo infinitesimale del movimento".

Questa felicissima intuizione bragagliana, portata ai suoi esiti più dirompenti dall'Infinitesimale dell'Inismo, è agganciabile ad una serie di passi del Manifesto che qui non è il caso di commentare.

In un altro mio scritto (*Glosse al "Primo manifesto della fotografia inista"*, apparso su *Bérénice*) precisavo, tra l'altro, che la Fotografia inista era riconducibile "all'estetica della dimensione frattalica, dimensione, questa, d'ordine fisico, speculativo e creativo superiore a quella euclidea (idealistica e tridimensionale). Inoltre il grado di complessità frattalica (e quindi di bellezza) della Fotografia inista e della Inigrafia è superiore a quella individuata da Mandelbrot per misurare il "coefficiente di irregolarità" di punti, curve, superfici della cosiddetta Geometria della natura, per effetto della com/presenza, nelle opere iniste, delle "inie". L'"inia" secondo me, è la costante ideografonematica (costante matematica, potrebbe dirsi) introdotta dall'Inismo nel caos fisico e microfisico della natura per riconciliare ordine e disordine, semplicità e complessità, luce ed ombra, vita e morte".

Quanto al debito d'onore contratto da ogni Avanguardia con quelle precedenti, "ogni Avanguardia (Inismo compreso) è stata consapevolmente, in un modo o nell'altro, a letto con la propria madre: tutto sta a non aver alcun complesso per l'incesto consumato".

Sempre nel '96, un altro Convegno tenuto a Campobasso su "Inismo e creatività" mi dava l'opportunità di ritornare, con la relazione *Per una creatività INI nf INI tesimale e senza fine*[10], sulle tematiche già affrontate nei precedenti scritti. Ancora una volta, collegavo, sotto un'altra prospettiva, la ipercreatività inista a quella cosmogonica, recuperando uno straordinario concetto del matematico-fisico Paul Davies: "Per tre secoli la scienza è stata dominata dal paradigma newtoniano e da quel-

lo termodinamico, che rappresentano l'universo o come una sterile macchina, o in uno stato di degenerazione e decadimento. Adesso vi è il nuovo paradigma dell'universo creativo, che riconosce il carattere progressivo, innovativo dei processi fisici. Questo nuovo paradigma enfatizza gli aspetti collettivi, cooperativi e organizzativi della natura; la sua prospettiva è sintetica e olistica piuttosto che analitica e riduzionistica".

E l'Inismo, oltre ad essere geneticamente olistico per tutte le ragioni sino a qui evidenziate, è l'unica avanguardia ad aver messo in conto il suo stesso superamento, che non è predizione di morte dell'arte nell'accezione hegeliana, ma razionale consapevolezza del relativismo storico di ogni situazione rivoluzionaria: "@ il vostro grado di sentirci deriva proprio da quella sensibilità, dal vostro grado di emancipazione @ comprendete il nostro discorso prima di obiettare quando l'avrete compreso non obietterete perché sarete intenti a superarci / È quello che vogliamo!!" (da *Apollinaria Signa*).

Sottolineavo, però, come l'altra faccia della medaglia di queste apodittiche affermazioni, fosse che l'Inismo – costola adamitica dell'avanguardia storica – teorizzava, in ogni caso, "il superamento univoco degli Ismi precedenti" (ancora da *Apollinaria Signa*).

Personalmente, oltre a difendere tutti gli *ismi* storicamente vagliati, mi ponevo idealmente vicino ad Adorno, allorché nella sua difesa ideologica degli *ismi*, sostiene con la lungimiranza illuministica che ha sempre contraddistinto il suo pensiero: "Nelle difficoltà in cui si viene coinvolti dai cosiddetti ismi si esprimono quelle di un'arte emancipata dalle sue ovvietà".

Qualche mese dopo, nel numero monografico di *Bérénice* dedicato all'architettura[11], vedeva la luce *Arkitettura Nuova. Manifesto inista*, firmato da Bertozzi.

Tra i saggi dell'"Intermezzo inista" figurava il mio testo *Arckitettura aerea / arckitettura graffita / arkitettura liquida* in cui ripercorrevo le fasi salienti delle principali utopie architet-

toniche del Novecento, esaminate all'insegna della "leggerezza" antigravitazionale di un Malevich e della svolta utopistica propugnata, di un'architettura interplanetaria con relativa affidabilità progettuale di città-pianeta sospese nello spazio.

Siccome ponevo in primo piano l'esigenza della "continua conversione delle forme architettoniche in energia stilistica ed espressiva", non potevo non mettere in situazione la contestazione iconico-architettonica dei Graffitisti "autentici produttori di *textures* segniche «elaborate» nei ghetti e nelle *subwais* per «infettare» con l'invadenza pseudo-gioiosa, ma eversiva delle loro effimere cromie, il lindo apparato capitalistico (macchine e costruzioni delle concentrazioni urbane)".

Commentando alcune fotografie iniste dei due cicli bertozziani *Architectures* ed *Auschwitz* che a mio modo di vedere conferivano un'accelerazione visionaria alle matematizzanti e razionali soluzioni formali del Modernismo (non solo architettonico), scrivevo di "tre occhi" (apparecchio fotografico, artista, mente) pronti a fotografare: "La neve eterna del sole [...]; le scritture più magiche [...]; le trasparenze, le sovrapposizioni [...]; l'attimo puro inista; l'infinitesimale; l'immagine mentale" (dal Primo manifesto della fotografia inista). Ed oggi, a livello di citazione tratta dal manifesto di *Arkitettura Nuova*, aggiungerei anche: "La costruzione della distruzione; [...] cattedrali che rimandino ad altre cattedrali; [...] i muri del nulla".

L'anno successivo, due autonome mostre personali itineranti di Gabriele-Aldo Bertozzi e di François Proïa tenute anche all'Angelus Novus, mi offrivano il destro, nei testi in catalogo titolati rispettivamente *L'Auschwitz di G.-A. Bertozzi* e *L'utopia filmografia di François Proïa*, di ritornare sulle problematiche connesse alla distinzione teorica chiarita nel manifesto, tra "fotografia inista" (la mostra di Bertozzi) e "inigrafia" (quella di Proïa), peraltro già da me sceverate in *Glosse al "Primo manifesto della fotografia inista"*.

Ebbene. Difficilmente, nel panorama espositivo italiano e

straniero di quel periodo, altre mostre potevano vantare le molteplici sfaccettature, non solo d'ordine estetico, presenti in quelle immagini che riassumevano, da par loro, il *pathos* della Storia e l'*ethos* dell'Avanguardia.

Per *Auschwitz*, non si era trattato di rovistare, con il gelido occhio di una macchina fotografica, tra i tragici interstizi della memoria (ben vengano le celebrazioni di alcuni giorni fa sul 60° anniversario della Shoah), quanto avvicinarsi a fili spinati, fumi dei forni crematori ancora frammisti a nuvole, lacerti di sinopie appena leggibili, con il vergine pudore dello sguardo innocente di un bambino. Ci voleva, allora, "tutta la sensibilità creativa di Gabriele-Aldo Bertozzi per affrontare da un'angolazione esclusivamente estetica lo scandalo di un nome: Auschwitz! E la sua sconvolgente mostra di «fotografie iniste», scattate nei luoghi del terrore gratuito e della morte insulsa, è una dimostrazione convincente di come l'arte e la poesia siano in grado ancor oggi di gettare un lampo di luce là dove la storia si è contratta ed accartocciata nel buio più pesto. Non certo per sovrapporre un velo di pietà su un demenziale sterminio, o peggio, per edulcorare le atrocità subite da un intero popolo; al contrario, per ridare nuova voce e profumato fiato ad esseri umani ridotti, allora, a semplici numeri". Scrivevo ancora: "Ecco perché l'occhio della macchina fotografica, anziché soffermarsi realisticamente sui più scabrosi reperti del «Museo degli orrori» di Auschwitz, fonde con una serie di sovrimpressioni effettuate sullo stesso fotogramma i particolari di questo o quel frammento dell'infernale campo di concentramento con le immagini e le scritte d'epoca o successive. Una rigorosa ricostruzione storica e filologica quindi, filtrata però dalle ali lievi della poesia, sempre pronta a discernere il transeunte della follia umana dagli autentici valori di fondo di ogni civiltà degna di tal nome".

Di diversa impostazione poetico-ideologica, ma di convergente declinazione avanguardista, l'installazione inigrafica di François Proïa dedicata ad un ciclo di sette ritratti di Bertozzi

"dipinti" su perspex retroilluminato ed allestiti in un ambiente completamente al buio, davano conto sì della cangiante icona biografica del co-fondatore dell'Inismo, ma nel contempo essa era anche "il pre-testo di un'unica ed avvincente trama di un film senza fine: dell'Avanguardia storica *tout-court* reidentificata da François Proïa nell'istantanea futurista di Primo Conti e Bertozzi, in quella surrealista di Philippe Soupault e Bertozzi e nell'altra, più squisitamente *dada*, disseminata nei *collages* digitali dei più impensati ed impensabili caratteri alfa-numerici ultratipografici".

Nel '99 il volume a più mani *Gabriele-Aldo Bertozzi. Chi sei?* conteneva anche il mio scritto *Impara l'arte (d'avanguardia) e mettila da parte* con cui ripercorrevo le fasi salienti della ricerca bertozziana, partendo da un'opera emblematica della sua svolta inista: *lintsella*. Sua prima poesia astratta (datata 9/1/'80), autografa e "redatta" con i caratteri fono-alfabetici dell'Associazione Fonetica Internazionale inserita, a mo' di cartiglio, dentro un bicchiere chiosato da un'etichetta di un miele del Parnaso (il tutto "sigillato" in una piccola teca), ma, anche poema-oggetto, in quanto la sua componente allegorica (poema da vedere, udire e toccare) "oltrepassa, creativamente, la tradizionale leggibilità lineare della sola scrittura".

Girovagando e prendendo appunti, da buon critico militante, mi soffermavo, nella sua casa-studio romana, su altri lavori precedenti come *Fossili* (serie di mini-tele bianche recanti le foto di Rimbaud, Proust, Cendrars, Gide, Artaud e con piccoli fossili ad esse applicati), metafora dell'inesorabile scorrere del tempo (anche dell'arte). Tra quei patetici sguardi, era stato "quello di Antonin Artaud a calamitare la mia attenzione: si può facilmente naufragare nella sua sconfinata tristezza, che ti trafigge con crudeltà a distanza, come sa fare solo un dio, Apollo. Ma anche l'Avanguardia trafigge ed uccide. Perché la sua rivolta è stata sempre radicale. Come si può percepire da queste mini-tele. In discussione, qui, non è la classicità dell'o-

pera, ma la sua caducità, la sua fragilità nel reggere tempi lunghi. Ciò che si può rinnegare oggi, infatti, è facilmente neutralizzabile domani dai mille meccanismi di omologazione ideologica e sociale".

A mano a mano che procedevo nella mia esplorazione ermeneutica, vari aspetti non secondari dell'arte bertozziana, e quindi, di buona parte dell'Inismo, venivano a galla come seducenti ninfee di Monet. Arte tesa a ricondurre "la complessità dei fenomeni estetici nei binari della semplicità fissata dai canoni inisti [...] con l'introiezione, in ogni opera (non solo in quelle visuali), della invisibile, eppur tangibile, componente infinitesimale, la cui molecola può essere considerata l'«inia», ovvero, il segno in cui sono aggregate e fuse le particelle subatomiche di «pensieri e sentimenti»".

Parlavo, inoltre, di librioggetto quali *Incunaboli dell'Inismo* e *Come scrivere un romanzo (kit completo)*, dove la *verve* ludica, più di una volta riscontrata nei lavori di Bertozzi, controbilanciava azzeranti tendenze nichilistiche (l'ammutolimento duchampiano dell'arte), evocate ad esempio in *Nudo in trascendenza* del '94, vera e propria anti-opera concepita al rovescio, con i lignei telai di nove quadri di diverse dimensioni assemblati in un'unica entità geometrica: "qui non è più il tempo ed il luogo della pittura, ma quella di rimandi metonimici, come avviene con i tre orologi d'epoca appesi, l'asticella metallica adagiata, il disco in vinile a 45 giri «Canzoni di pastori ciociari» su cui è sovrapposto un CD, mentre le lettere calligrafiche A e B ed altre «inie» scritte (nel nostro caso il sinonimo è «dipinte») vagano in ogni direzione".

Con il Duemila, una serie di altri significativi eventi (l'uscita della monumentale monografia bilingue *Bertozzi* per i tipi dell'Electa, la sua presentazione in varie sedi, le Rassegne internazionali dell'Inismo tenute nel Centro Cultural Recoleta di Buenos Aires e, a distanza di qualche mese, di nuovo al finlandese Kemin Taidemuseo), mi impegnavano su vari fronti in

qualità di curatore. *Gabriele-Aldo Bertozzi, l'Inismo e la Terza Fase dell'Avanguardia, Una monografia d'arte al passo dell'Avanguardia* e *L'Avanguardia inista oltre la soglia del Duemila*, sono i tre titoli di quell'*annus mirabilis* dell'Inismo: i crescenti consensi ottenuti da addetti ai lavori, dai fruitori di altri Paesi e dai mass-media, ripagavano, e di molto, gli sforzi progettuali ed organizzativi che stavano dietro quell' "immane" lavoro serenamente affrontato con il consueto e collaudato impegno dell'*équipe* inista.

Nel testo in monografia, curata insieme con Eugenio Giannì, mi premeva subito inquadrare la poetica bertozziana all'interno di due coordinate epigrafiche: "Questi poeti saranno! (A. Rimbaud)" e "L'arte come la rivoluzione non può tornare indietro (Bertozzi)". La seconda citazione era tratta da uno degli aforismi della *Guida del Rivoluzionario*, mentre il testo ripercorreva gli esiti formali e linguistici della sua vastissima produzione, il cui perno era da me individuato nel frequente ricorso tecnico-espressivo all'allegoria ed al montaggio: "Proprio l'allegoria, quale frammento di una realtà estrapolata dall'artista, e ricomposta poi nell'opera per conferire allo stesso un nuovo senso (inedito ed inaudito, come amano dire gli inisti) sarà una costante, insieme a quella del montaggio, dei suoi futuri lavori. Allegoria e montaggio, costituenti parte integrante dell'opera d'arte d'avanguardia, così come è stata delineata dell'*Estetica* di Adorno ed ampliata, a metà degli anni Settanta, da Peter Bürger. [...] Parlare di pittura, scultura, fotografia per le opere di Bertozzi, non ha alcun senso. Solo estendendo il significato di aforisma in ambito visuale, le sentenze e le massime di questo implacabile testimone delle avanguardie, assumono un valore ultroneo capace di andare molto al di là del *medium* di volta in volta usato per gli assemblaggi di quei frammenti di esistenza e di vita invertiti sempre di segno rispetto al loro originario significato".

La presentazione della monografia mi dava l'opportunità di stendere il testo (inedito) *Una monografia d'arte al passo del-*

*l'avanguardia*, in cui m'intrattenevo sulle singole sezioni, precisando, tra l'altro: "Chi si aspettava, sfogliando le pagine, di poter incontrare una "lussuosa" stampa di "bei quadri" (magari incorniciati), di sculture a tutto tondo messe in plastica evidenza su un piedistallo, di fotografie evocanti struggenti paesaggi, proverà molto probabilmente una qualche delusione e resterà stizzito a causa di «provocatori» codici linguistici non troppo familiari se non del tutto sconosciuti".

Rilevavo, poi, come la parte più innovativa rispetto alle coeve monografie d'arte potesse essere considerata la quarta sezione, in cui una serie di pagine Web, tratte da Internet dei tanti, crescenti siti dedicati all'Inismo ed a Bertozzi, facevano "venire il desiderio di cliccare nella pagina stampata per navigare subito in quell'affascinante «multiverso» (i tanti universi, cioè) estetico slargato dalla poetica inista". Terminavo con un altro folgorante aforisma "prelevato" ancora una volta dalla *Guida del Rivoluzionario*: "Il rivoluzionario possiede la bellezza dello sguardo che non si arresta".

Il primo anno del nuovo secolo, come si è già accennato, sarà contraddistinto dalle due Rassegne internazionali dell'Inismo tenute nei prestigiosi spazi museali del Centro Cultural Recoleta a Buenos Aires e del Taide Museum a Kemi (Finlandia).

Una prima scelta di fondo, che si imponeva, era quella di documentarle con un *medium* alternativo a quelli usuali, individuato, in coerenza con la poetica inista, in un catalogo elettronico di oltre 250 pagine (recante immagini, testi critici e storiografici, manifesti, biografie degli artisti) tuttora stampabile da Internet[12], nella sua versione inglese relativa all'esibizione finlandese. Il mio ipertesto *L'avanguardia inista oltre la soglia del 2000* (apparso nella forma tradizionale ed in lingua spagnola nel n. 21 di *Bérénice*[13]) ed in lingua inglese ed italiana su Internet, consentiva un'agevole "mobilità" tra le varie pagine digitalizzate.

Un esempio per tutti. Nel collegare le considerazioni critico-estetiche tra l'antagonismo poetico implicito nella fotogra-

fia inista (nel caso specifico un'opera di Bertozzi visualizzabile con un semplice link) rispetto alle intercambiali, traslucide icone fotografiche, filmiche, video vomitateci quotidianamente addosso dai media (computer ed Internet compresi) scrivevo: "Ci vogliamo riferire subito alla fotografia inista *Buenos Aires* scattata nel '97 da Bertozzi. Già il termine «scattata» è inadeguato per descrivere il procedimento tecnico adottato dall'autore consistente nella sovrapposizione analogica (impressione della sola luce sulla pellicola senza alcuna successiva manipolazione) di più immagini sullo stesso fotogramma. Pur essendo reali lo scorcio metropolitano di case, grattacieli, strade, macchine, alberi, persone ed i tubetti di colore allineati uno accanto all'altro su quattro distinti piani prospettici, l'indubbia trasfigurazione immaginifica ci fa sentire, più che vedere, l'indimenticabile faccia di una realtà «altra» in cui la metafora del colore, dell'arte e della pittura fa pulsare come non mai il cuore architettonico della città".

Affidavo la chiusura richiamando a mente le tante variabili sinestetiche, scorrenti come un fiume in piena, tra le multiformi pieghe delle esigenze di rinnovamento "tentate" (non sempre con successo) dalle avanguardie storiche, e gli orientamenti espressivi degli inisti i quali: "nelle loro prolifiche escursioni avanguardiste si sono sempre fatti carico di ri/trovare un giusto, anche se precario equilibrio, tra significante e significato, forma e contenuto, mezzo e fine, per ripristinare tra fruitore ed opera una nuova intesa. Basata non tanto sulla sacrale distanza auratica di Walter Benjamin, quanto sulla vicinanza epifanica instaurabile tra i silenzi e gli indugi (Gadamer) di un fruitore che vuol guardare per capire e di un'opera che si fa vedere per «far capire», ma anche toccare (abbigliamento inista), leggere, vedere e sentire (romanzo e teatro, videoinipoesia, film inisti)".

Seguiranno, negli anni più recenti, i testi in catalogo di due distinte mostre personali di Gabriele-Aldo Bertozzi: *Il fiato lungo dell'avanguardia* (in lingua francese per l'esposizione al

Centre Culturel Noroit di Arras) e *L'emancipazione critica dell'immagine*, (in lingua inglese, nella statunitense Charlie White Gallery di Portland).

In entrambi, riandavo alle radici avanguardiste dell'arte di Bertozzi e dell'Inismo, ponendo però l'accento su alcuni aspetti peculiari suggeritimi anche da nuove opere nel frattempo realizzate, quali gli efficacissimi "ritratti inisti" dedicati a due personaggi che della sanguinosa rivoluzione francese e di quella non meno cruenta attuata con *Les Poètes maudits* di Verlaine, ne rendevano visivamente conto: *Maximilien de Robespierre* e *Nome: Marceline Desbordes-Valmore*.

Anche in questo caso non mi era difficile attingere ad alcune citazioni prese in prestito dalla *Guida del Rivoluzionario* ("Ogni rivoluzione politica comporta una rivoluzione del linguaggio e viceversa"), confluite nell'alambicco della trasfigurazione visionaria bertozziana dove affiorava "l'icona di Robespierre con la scritta *Je ne croit pas que la révolution soit finie*, con tanto di firma autografa («falsificata» dall'artista Bertozzi sì, ma più vera «poeticamente» di quella autentica) e con l'arcipelago di *inie* (il DNA segnico, psichico ed estetico dell'Inismo) vaganti tra i rossi infuocati (occhi compresi) di un martire (?) consapevole dell'ineluttabilità di ogni destino «donato» alla causa rivoluzionaria [...]. In *Nome: Marceline Desbordes-Valmore* (tecnica mista su tela di cm. 155x126, da considerare alla stregua di un ideale dittico composto anche da *Maximilien de Robespierre*, d'identico formato), la sovrapposizione di immagini canoniche prelevate dalla ritrattistica di Marceline ed opportunamente reinventate nel loro dirompente sincretismo fisionomico, ma soprattutto linguistico – giocate all'interno delle coordinate cromatiche tabacco e blu – «parlano» con un suo verso, di fatto spezzato ed eufonicamente raddoppiato da Bertozzi («Que mon nom ne soit rien / qu'une ombre douce et vaine»)".

Mettevo ancora in rilievo come doppi e tripli sensi (anche nei titoli), commistioni visuali, ambiguità, polivalenza seman-

tica, consentissero un ampio margine partecipativo all'immaginazione del fruitore "a cui lasciamo tutta la libertà nell'individuare l'altra faccia della medaglia creativa bertozziana: quella della crudeltà, dionisiaca può affermarsi, insita in ogni gioco, perché l'arte – e lo ha insegnato Hans Georg Gadamer – è contemporaneamente «gioco, simbolo e festa»".

Un taglio diverso (ed anche più sintetico), davo a *L'emancipazione critica dell'immagine*[14] partendo da una constatazione: "Le rotture rivoluzionarie, in arte come nella scienza, sono le sole a garantire il brusco passaggio da un «vecchio ordine» di matrice accademica, ad un «nuovo disordine» di sapore anarchico". Rammentavo ai potenziali visitatori che quasi un secolo fa, con *L'introduzione dell'arte moderna in America: l'Armory Show* (è questo il titolo di un bel saggio di Meyer Schapiro) artisti e pubblico di New York, Chicago e Boston, avevano reagito con curiosità, ma anche con rabbia e disgusto, alle provocazioni visuali cubiste ed a tutti gli altri fermenti maturati in Europa dopo la svolta estetica impressionista. Ma, senza la salutare lezione dell'Armory Show "non avremmo assistito, molto probabilmente, nell'immediato dopoguerra e nei due decenni successivi, ai tellurici sussulti cromatici dell'Action Painting, alle bidimensionalizzate icone consumistiche metropolitane della Pop Art, alle silenti, sghimbesce geometrie metalliche della Minimal Art".

Da qui, e nel contesto devitalizzato di tanta arte statunitense, partivano gli attacchi del *virus* eversivo bertozziano alla cultura visiva media predominante in Occidente con il "rovesciare di segno la pseudo-realtà, così come ci è offerta nelle sdolcinate oleografie pubblicitarie di un benessere tutto e solo "acefalo-vegetale", per far emergere dai bassifondi del malessere spirituale da cui siamo assediati, immagini emancipate criticamente dagli oggettivi condizionamenti della loro stessa storia (dell'arte, ovviamente)".

Gli ultimi due titoli, non legati direttamente o indirettamen-

te ad eventi visivi (*Les hommes d'aujourd'hui* e *Guida del rivoluzionario*), sono stati posti in Appendice non per una loro secondaria importanza, ma per far cogliere meglio al lettore l'*humus*, il retroterra avanguardista del principale protagonista dell'Inismo.

*Les hommes d'aujourd'hui* e *Guida del rivoluzionario*, si riferiscono, rispettivamente, alla recensione su *Bérénice* dell'omonimo volume curato da Gabriele-Aldo Bertozzi per i tipi di Arnoldo Mondadori Editore ed alla post-fazione siglata A. G.

Uscito in concomitanza del centenario della morte di Verlaine, e tradotto per la prima volta in italiano da Laura-Aga Rossi, la pubblicazione cadeva nel momento giusto per ripercorrere a ritroso con le calcanti, epigrammatiche "sentenze" di G.-A. Bertozzi, i punti nodali della poesia moderna, e per essa, della cultura contemporanea.

Ponevo subito una domanda non secondaria: "Verlaine-precursore e Rimbaud-veggente: cosa resta di questo anamorfico mito speculare dopo la lettura di *Les hommes d'aujord'hui*? Non tutto, specialmente per l'ossidata figura del Verlaine-precursore". Il giudizio era preso in prestito dalle valutazioni in merito fatte da Bertozzi nella sua introduzione: "a malincuore o non, occorre avere il coraggio di riconoscere che buona parte del ruolo di grande padrino della poesia moderna viene attribuito a Verlaine per un caso felice seguito da una pigra consuetudine; e che il ruolo di precursore è una pura astrazione e di tipo sopratutto francese".

Quel che più conta, nella ragnatela di fondo tessuta ne *L'Avanguardia inista*, è il riconoscimento proto-avanguardista tributato a Verlaine il quale ha saputo individuare una netta cesura tra arte e non-arte con la celeberrima constatazione "Et tout le reste est littérature", frase su cui Bertozzi nel suo *Saggio sull'avanguardia* (richiamato nel mio testo) afferma con molto acume: "è uno dei primi manifesti d'avanguardia, proprio per aver impiegato al momento opportuno il termine «letteratura» con una pregnanza negativa, estranea alla poesia, alla creativi-

tà, che si amplierà nel Novecento in particolare per opera del Dadaismo e Surrealismo".

L'analogo lavoro di scavo condotto dallo "studioso" Bertozzi sullo speculare "mito Rimbaud", mi portava, poi, alla seguente conclusione: "il mito viene ri-dimensionato a tutto vantaggio della reale portata rivoluzionaria delle polisemiche intuizioni avanguardiste del visionario poeta di Charleville".

Della *Guida del rivoluzionario* (presentata con successo al *Salon du livre* di Parigi e tradotta poi in varie lingue[15]), ponevo l'accento sulle connessioni ideologiche, etiche ed estetiche mirabilmente fuse in qualche manciata di aforismi. Del prezioso librino, con la sua custodia in jeans, e da indossare, oltre a ricapitolare i principali capisaldi della poetica inista disseminativi, erano messi in risalto alcuni concetti storiografici e teoretici connessi all'equivalenza Inismo = Terza Fase dell'Avanguardia, ovvero "RR, *rivoluzione rivoluzionata* (equivarrebbe all'*avanguardia dell'avanguardia*) contraddistinta dalla decisa opposizione alla caduta delle ideologie nel mondo, o se si preferisce ultimo baluardo dell'ideologia [...] il suo senso allarga la portata dell'Inismo [...] che, nato soprattutto come rivoluzione estetica, può essere considerato anche come filosofia, visione del mondo, applicazione etica, senza che tali definizioni ne esauriscano la complessità".

Chiudono, *L'Avanguardia inista*, una serie di Apparati (dalla pubblicazione dei principali Manifesti alle notizie bibliografiche) che dovrebbero consentire al lettore una migliore comprensione della reale portata rivoluzionaria di un'Avanguardia più che mai viva, checché vaticinino le prefiche del Postmoderno, o gli edonistici profeti di una palingenetica realtà virtuale.

L'Aquila-Roma, febbraio 2005

*Antonio Gasbarrini*