

L'INISMO E LA TERZA FASE DELL'AVANGUARDIA

di ANTONIO GASBARRINI

La responsabilità etica ed estetica (aggettivazioni, queste, pertinenti all'Inismo) d'aprire i lavori del Convegno dedicato al quarto di secolo di uno dei più longevi ed agguerriti Movimenti d'avanguardia di fine Novecento – felicemente proteso a lanciare le sue parole d'ordine (Terza Fase dell'Avanguardia) in questo primo scorcio del Terzo Millennio – m'impone una sintesi stringata, rigorosa del tema affrontato, peraltro coniugabile con una serie di riflessioni antidogmatiche e libertarie con le quali, mi auguro, sarà possibile confrontarsi sia con gli artisti aderenti all'Inismo, sia con gli studiosi protagonisti del Convegno.

Chiamare nel titolo subito in causa un "ismo" (l'Inismo, appunto), suffisso in un certo qual modo partorito dalla Modernità da intendere nella sua felice quanto attualissima accezione baudeleriana

(La modernità è il transitorio, il fuggevole, il contingente, la metà dell'arte, l'altra metà della quale è l'eterno e l'immutabile)¹

e la parola capitale dell'estetica contemporanea "Avanguardia", significa, dal punto di vista speculativo e teoretico, mettersi dentro un ginepraio rinforzato con ortiche, tanti e tali sono gli studi specialistici dedicati alla materia, spesso inconciliabili nelle loro argomentazioni.

E, se essere originali in merito, è quasi impossibile, privilegiare una sola angolazione (la Terza Fase dell'Avanguardia) può risultare produttivo e stimolante per ulteriori sviluppi dialettici protesi ad un avanzamento della conoscenza della cultura e dell'arte moderna e contemporanea.

Se "Terza Fase dell'Avanguardia" è, come è, una parola d'ordine, c'è qualcuno che deve averla lanciata.

Quando, chi e perché? Circa dieci anni fa, nel chiudere il Convegno "Avanguardia: linguaggi e prospettive nell'era telematica" promosso e organizzato dalla Facoltà di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università di Messina, Gabrielele-Aldo Bertozzi affermava, nel suo preveggente titolo *Messina 96, una data da ricordare!*:

Oggi siamo a Messina, il 25 maggio 1996 potrebbe essere un riferimento determinante per stabilire la terza fase dell'avanguardia: dalla Seconda Guerra mondiale in poi c'è stato un grosso tentativo di reificazione, di consumismo, pure nei confronti 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: il mondo ha fatto piazza pulita di tutte le ideologie, l'unica che difende ancora l'intelletto, l'ideologia, sono un po' emozionati nel dirlo, è ancora l'avanguardia. E all'avanguardia nel mondo ci sono solo gli inisti. Sono tornati a essere quegli "orribili lavoratori" annunciati da Rimbaud e Marinetti, i sabotatori, se volete, del consumismo e della ripetizione, rivoluzionari solitari, in ogni caso, in questa era che ha visto cadere tutte le ideologie e che è entrata nella sua discesa finale – non è un caso – proprio a partire dal 1980, quando l'Inismo sentì l'impellente bisogno di nascere, di respirare, in quei tempi che si facevano soffocanti. [...] Essendo noi così pochi rispetto a una reazione tanto colossale quanto ottusa; essendo noi combattenti più sistematici e consapevoli dei dadaisti. E presenti nei punti e nei momenti più nevralgici. Segnando, contro la caduta delle ideologie nel mondo, la TERZA FASE DELL'AVANGUARDIA.²

Ma se c'è, come c'è, una Terza Fase antagonista alla perdita di senso nel nostro vivere quotidiano causato in gran parte dalla caduta verticale delle ideologie, soprattutto dopo il crollo del Muro di Berlino avvenuto nel '91, quali sono state la Prima e la Seconda? In che consistono le loro caratteristiche peculiari ed in che la Terza Fase incarnata dall'Inismo da queste si distingue?

Alcune risposte sommarie sono contenute nella mia post-fazione del fortunato libricino aforistico *Guida del Rivoluzionario*³ dello stesso Bertozzi, già tradotto in francese ed inglese, che cercherò adesso di ampliare.

Ritorniamo concettualmente al termine Avanguardia, i cui connotati cominciano a delinearci, nella sua acerba Pre-fase maturata dalla seconda metà dell'Ottocento ai primi del Novecento, e a stagliarsi poi nitidamente in tutto il suo potente dispiegamento rivoluzionario-eversivo a partire dal 20 febbraio 1909 con la pubblicazione su *Le Figaro* della "Fondazione e del Manifesto del Futurismo", per precisare subito che l'Avanguardia di oggi include sì quella di ieri (storica), ma ne prende anche le distanze essendo nel frattempo cambiata la *Weltanschauung*, la concezione della vita e del mondo: un'Avanguardia quindi da intendere in modo dinamico e cangiante alla stregua di una scienza pronta a rinnegare, con le sue nuove scoperte, leggi ritenute – prima dell'affermazione del relativismo stocastico nel Novecento – immutabili ed eterne (da Copernico e Galilei, passando per Newton, continuando con Einstein e Heisenberg e via dicendo).

Nella seconda metà dell'Ottocento, Parigi può essere considerata l'ombelico del rinnovamento protoavanguardistico, nel cui cordone e liquido amniotico placentare sono cresciuti i cosiddetti precursori, affacciatisi alla ribalta della modernità avanguardista, spesso in modo inconsapevole, tra gli anni Sessanta e Ottanta.

Senza voler spaccare il capello su questa o quella data, personalmente ho concentrato l'attenzione su alcuni nomi, opere e gruppuscoli: per le arti figurative Manet e la sua *Olympia* (1863), e quindi la vera e propria rivoluzione Impressionista degli anni Settanta seguita da quella Simbolista degli Ottanta; per le arti letterarie,

una serie di opere anticipatrici della “poetica” verlainiana” di *Les Poètes maudits*, tutte datate 1873 (*Une Saison en Enfer* di Rimbaud, *Les Amours jaunes* di Corbière e *Le Coffret de Santal* di Charles Cros), a loro volta pre-anticipate da una serie di fermenti il cui acme può essere individuato nel *Cercle Zutique* attorno a cui gravitavano, tra gli altri, Verlaine, Rimbaud, Charles e Henri Cros, Germain Nouveau, i quali introdurranno nell’arte, anzi nel fare arte, un paradigma ludico che troverà poi nel Dadaismo una sua più accentuata impronta nichilistica.

E *zut*, la parola-chiave della loro rivolta antiestetica, che nell’uso comune è psicologicamente connessa ad uno stato d’animo esprimente disprezzo, rabbia, ma anche indifferenza, è coniugata (così come è rilevabile nelle *Propos du cercle* e nelle *Autres propos du cercle* contenute nell’*Album zutique*, del 1871-72, ma venuto alla luce solamente nel 1962), a *Merde!* (quasi sempre con la M maiuscola ed il punto esclamativo):

Son temps, Mercier, jouez le Joyeux Viv... (RIMBAUD.) Ah ! merde! [...] Valade dit “Merde!” L’âtre Mérat Répond: “Merde!” Henri Cros di “Merde, merde, merde!”.⁴

Quella stessa merda cancerogena e cancerosa per i benpensanti che avrebbe imbrattato esistenzialmente (a causa del tumore nel retto), ma redento poeticamente, Antonin Artaud ed il suo “Teatro della crudeltà”, il quale nel suo testo *Note sur la peinture surréaliste* scrive, come commenta Camille Dumoulié:

i quadri surrealisti sono generalmente neri, in quanto emanano da “uterina fecale, signora, la trappa nera”. [...] E se, come lui, si definisce merda e cacca, materia abietta, decaduta, è per restituire alla società la sua violenza e la sua potenza di abiezione.⁵

Parola-chiave d’avanguardia e dell’Avanguardia, utilizzata dallo stesso Artaud per affermare perentoriamente: “MERDA a questo mondo qui”.⁶

Ancora nella seconda metà del Novecento c’imbattiamo nella provocatoria *Merda d’artista* inscatolata da Piero Manzoni o intrisa di un velato *pathos*, come quella enunciata in uno dei folgoranti aforismi bertozziani della *Guida del Rivoluzionario*, oggettivamente inscrivibile nella Terza Fase dell’Avanguardia:

@ Spesso non si tratta di decidere tra le armi e il pacifismo, ma tra il sangue e la merda,⁷

(questa volta con la m minuscola, e la guerra in Iraq sta insegnando pure qualcosa in merito!).

Tornando alla nostra disamina, a volo d’uccello, di questa Pre-fase in cui altri gruppi (sempre in Francia, come i “vilains bonshommes” e gli “hydropathes”),

altri precursori (come tali definiti *ex post* in questo o quel Manifesto), altri “ismi” (su tutti il Simbolismo letterario e visivo senza il tramite del quale sarebbe stata impensabile l’ascesa avanguardista di Marinetti e dello stesso Futurismo: si pensi tra l’altro agli esordi pittorici di Balla e Boccioni), faranno da battistrada alla Prima fase, appannaggio di due Avanguardie storiche nate nel giro di una decina d’anni (Futurismo e Dada), la cui temperie poetica sarà sostenuta da fermenti anarcoidi e di rivolta di fronte alle Istituzioni ed ai valori borghesi predominanti.

Questa Prima fase conoscerà, a ridosso della Prima Guerra Mondiale, uno snodo controrivoluzionario fascistizzante nel Secondo Futurismo degli anni Venti, pararivoluzionario, ma stroncato sul nascere, nel Cubofuturismo e nel Suprematismo (Majakovskii, Chlěbnikov e Malevich su tutti), ed autenticamente rivoluzionario, a partire dal 1919 con *Les Champs magnétiques* di Soupault e Breton, insostituibile pre/testo della nascita ufficiale del Surrealismo (1924).

Per inciso va precisato come altre svolte rivoluzionarie nell’arte (dal punto di vista stilistico ed espressivo) quali il Cubismo, l’Espressionismo, l’Astrattismo e lo stesso Suprematismo di Malevich, maturate tutte nella seconda metà degli anni Dieci, non siano ascrivibili (nonostante i loro indiscussi meriti con le profonde innovazioni apportate alla lingua dell’arte), né alla Prima, né tanto meno alla Seconda fase avanguardistica.

E ciò per la semplice ragione che i vari Picasso, Braque, Munch, Mondrian, Malevich, Kandinsky e gli altri loro compagni di strada, non si sono mai organizzati come Movimento esteticamente, ma soprattutto, ideologicamente caratterizzato. Né la poetica degli autori suddetti (si pensi ai copiosi scritti teoretici di Mondrian sull’Astrattismo e di Malevich sul Suprematismo, tesi ad avallare la rivoluzione antifigurativa messa da loro in moto), può da sola – anche se sostenuta da opere (prevalentemente pittoriche, nel caso specifico) – essere convogliata nell’alveo avanguardistico, inteso nella sua accezione storica.

Da questa semplice asserzione deriva il corollario che l’ “ismo” di per sé, non necessariamente assorbe o include la vitale energia avanguardistica dell’essere-contro ogni forma di potere istituzionale, mascherando spesso la propria impotenza con l’orecchiamento superficiale di taumaturgiche formule pseudo-rivoluzionarie (tanta puerile Arte Concettuale ed installazionista degli ultimi decenni, insegna).

L’onda lunga di questa Seconda Fase, con alterne vicende, ora autenticamente rivoluzionarie, ora dai tratti decisamente controrivoluzionari, si protrarrà sino alla fine degli anni Settanta del Novecento, approdando nella reificazione postmoderna, citazionista e manierista di buona parte dell’arte contemporanea i cui guasti (Transavanguardia di Achille Bonito Oliva compresa) si fanno ancora sentire nell’implicita, quanto fallace teorizzazione della “fine della Modernità”.

Sin dal suo nascere, coglievo tempestivamente nel Postmoderno i sottesi prodromi di una resa avanguardista, scrivendo ad esempio:

Confondere le acque del riflusso e del disimpegno umano, sociale e civile dell'artista con l'esegesi più spericolata del critico di un'opera che "macina nella sua calda intemperie tutte le scorie dell'arte", fa prepotentemente tornare alla ribalta la nemesi baudeleriana di "pittori d'oggi [che] scegliendo soggetti di natura generale conveniente a tutte le epoche, si ostinano ad imbaccucarli nei costumi del Medio Evo, del Rinascimento e dell'Oriente. È evidentemente il segno di una grande pigrizia".⁸

Me la prendevo, in modo particolare, con le implicazioni ideologiche, e non solo estetiche, della presunta, irreversibile svolta Postmoderna teorizzata in quegli anni in Italia *in primis* da Paolo Portoghesi per l'architettura:

Il Post-Modern è evolucionistico più che rivoluzionario; non nega la tradizione moderna, ma la interpreta, liberamente, la integra, ne ripercorre criticamente le glorie e gli errori. Contro i dogmi della univalenza, della coerenza stilistica personale, dell'equilibrio statico o dinamico, contro la purezza e l'assenza di ogni elemento "volgare" l'architettura post-moderna rivaluta l'ambiguità e l'ironia, la pluralità degli stili, il doppio codice che le permette di rivolgersi da una parte al gusto popolare, attraverso la citazione storica o vernacolare, e dall'altra agli addetti ai lavori, attraverso l'esplicitazione del metodo compositivo.⁹

e da Achille Bonito Oliva per la pittura:

L'ideologia del traditore presiede l'opera manierista [...] che privilegia la teatralità e l'ambiguità. La transavanguardia riprende questo tipo di sensibilità, attraverso la ripresa di modelli linguistici che vengono citati non nella purezza iniziale, ma attraverso una contaminazione che ne evita ogni tono celebrativo ed apologetico. [...] Questa ambiguità è la sostanza che sostiene anche l'opera della transavanguardia, che oscilla tra comico e tragico, tra piacere e pena. [...] Il nichilismo è dunque la giusta posizione di partenza dell'artista, ma un *nichilismo attivo* che recupera Nietzsche senza disperazione.¹⁰

Una presunta fine della Modernità, e quindi dell'Avanguardia, implicante come corollario l'ineluttabile avvento di quella *post-histoire* impregnata di un revisionismo storiografico d'accatto così affine al *Negazionismo* proteso a rimuovere dalle coscienze persino la tragica realtà dei campi di sterminio nazisti, la cui integrale, quanto integerrima memoria da preservare a tutti i costi, è stata poeticamente recuperata da Bertozzi nel 1996 con il coinvolgente ciclo di fotografie in *Auschwitz Alta Tensione*, tra l'altro visibili da ieri al Museo Vittoria Colonna di Pescara dove è in corso l'esposizione della Rassegna internazionale in *ista* da me curata.

Non a caso, a proposito di *Auschwitz. Altatensione*, la cui radice poetica andava ricercata nel "Primo Manifesto della fotografia in *ista*" (del 1996), scrivevo:

Per il filosofo Adorno la caduta dei valori forti e l'esangue nascita del postmoderno coincidono con l'impronunciabilità di un nome (Auschwitz, appunto). Con queste fotografie iniste germogliate dalla nera terra dell'olocausto, Gabriele-Aldo Bertozzi consente alla modernità di riprendere la sua inarrestabile corsa verso l'emancipazione dell'arte e, quel che più conta, dell'umano contro il disumano.¹¹

Prima dell'ondata postmoderna qui ricordata, si erano agitate varie Correnti dal rinfrescante flusso estetico (Informale, Action Painting e Fluxus, ma anche Arte Povera, Conceptual Art, Poesia Visiva e Sonora) e di ammorbante riflusso anestetico (Lettrismo, Situazionismo ed Inespressionismo, in particolare).

La sincronicità tra l'apoteosi del Postmoderno registrata con la prima mostra internazionale d'architettura della Biennale di Venezia "La presenza del passato" (chiusa il 19 ottobre del 1980 dove aveva trionfato una strada finta, Via Novissima, costruita a Cinecittà, fiancheggiata in ognuno dei due lati da 10 facciate policrome stilisticamente riconducibili a varie epoche, culture e territori, strada disegnata da vari architetti), e la pressoché contestuale diffusione a partire dall'11 settembre del "Primo Manifesto dell'Inismo" (fondato a Parigi al Café de Flor nel gennaio del 1980) redatto da Gabriele-Aldo Bertozzi in varie lingue, la dice lunga, molto lunga, sulle ragioni di fondo sollecitanti, nell'Inismo, un riposizionamento *en avant*, della stessa Modernità.

Per dare un'idea circostanziata di questo scontro epocale tra due diverse concezioni della vita e del mondo, ma soprattutto dell'estetica della fine del Secondo Millennio giocate all'interno della polarità Postmoderno *versus* Moderno, mi limito a contrapporre alle enunciazioni postmoderniste di Portoghesi e Achille Bonito Oliva riportate più sopra, un passo del "Primo Manifesto dell'Inismo":

D'autre part il est inutile de limiter le domaine de l'art comme l'ont fait tous les théoriciens jusqu'aujourd'hui. La création n'a pas de fin, elle est infinitésimal. Les futuristes prêchaient la vitesse, les paroles en liberté, l'imagination sans fils; les dadaïstes l'abolition des règles; les Surréalistes l'onirique e le langage automatique, nous autres de l'INI, L'INFINITESIMAL.¹²

L'infinitesimale, quale sinonimo d'energia microfisica e creativa, declinato prima con sfumature diverse nei Manifesti dell'Inismo italiano, francese, spagnolo e argentino, via via ampliato fino ad assumere una più decisa fisionomia con il "II Manifesto dell'Inismo" (*Apollinaria Signa* del 1987), dove la stessa idea-concetto d'infinitesimale era potenziata energeticamente con la reiterata chiamata in causa del simbolo @, del tutto sconosciuto fino allora in ambito estetico e che avrebbe qualche anno dopo cambiato radicalmente i flussi informativi della comunicazione massmediatica, di fatto, raccordava le istanze avanguardiste dell'Inismo a quelle della scienza d'avanguardia (e in seconda battuta della tecnica-tecnologia, materia prima dell'arte del III Millennio), scienza a sua volta strangolata dalla tesissima corda di un esasperato riduzionismo.

La rivoluzione-rivoluzionata dall'Inismo postasi storicamente "all'avanguardia dell'avanguardia" è tuttora in corso. I fecondi apporti teoretici di questo Convegno ne amplieranno, indubbiamente, la portata. Non devo essere stato un cattivo profeta allorché nel 1992 scrissi, nel testo della presentazione in catalogo della Rassegna "Inismo-dell'Avanguardia il fonema":

La futuribile arte INI, l'arte di una realtà virtuale tutta immaginifica è oramai in cammino: fermarla, impossibile.¹³

Mi piace, prima d'inoltrarmi nel nucleo centrale dell'Inismo e della Terza Fase dell'Avanguardia, incorniciare il mio ragionamento con la citazione del primo e dell'ultimo aforisma della *Guida del rivoluzionario*:

@ Ogni revival (nuovo/a/i/e, neo-, post-, trans-, ri-, ecc.), anche quello legato ai più validi momenti rivoluzionari del passato, è reazione e impotenza. E l'impotenza è madre del crimine e della follia.

@ Il rivoluzionario vuole essere superato, dopo la rivoluzione.¹⁴

Che l'Inismo non sia un *revival* avanguardistico più o meno aggiornato quanto smalzato, lo sottolinea l'assunto dell'essere rivoluzionari non solo nel proprio presente, ma in un futuro sempre più aperto e disponibile al cambiamento nel "segno-inia" della creatività infinitesimale, di quella incontenibile energia subatomica e quantistica presente in ogni angolo più sperduto dell'Universo e dentro di ognuno di noi, energia pronta in ogni istante a trasmutarsi in opera d'arte.

Ed è il trinomio arte-tecnica-scienza, nelle pertinenti istanze avanguardiste (anche la scienza e la tecnica possono, come non, essere d'avanguardia e all'avanguardia), ad aver impresso un'irreversibile disintegrazione del vecchio statuto "materialista" di quell'opera con l'avvento dell'Era digitale.

Con il *medium* di una tecnologia sempre più sofisticata (la branca della nanotecnologia ne è un esempio), al servizio sì dell'arte e della scienza, ma in una prospettiva antitetica a quella predetta in malo modo da Baudelaire agli esordi della fotografia raffrontata alla pittura:

La poesia e il progresso son due esseri ambiziosi che si odiano d'un odio istintivo, e, quando vengono ad incontrarsi sullo stesso cammino, bisogna che l'un dei due serva all'altro. Se è consentito alla fotografia di supplir l'arte in alcune delle sue funzioni, essa l'avrà tosto bell'e soppiantata o corrotta del tutto, grazie all'alleanza che troverà nella scempiaggine della moltitudine. Occorre dunque che essa rientri nel suo vero dovere, che è quello di essere serva delle scienze e della arti, ma umilissima serva, come la stampa e la stenografia, che non hanno né creata, né soppiantata la letteratura,¹⁵

la Terza Fase dell'Avanguardia sta travalicando i paradigmi dell'arte così come li abbiamo conosciuti fino ad oggi, grazie alla poetica inista.

Dopo il "Primo Manifesto dell'Inismo" del 1980 incentrato sulla parola-chiave d'infinitesimale, i tre successivi Manifesti dell'Inismo italiano redatti tra il 1987 e il 1996 (*Apollinaria Signa*, *La videoinipoesia* del 1990 ed il *Primo manifesto della fotografia inista*), anticipano lo scenario creativo di fine II Millennio ed inizio III Millennio, prefigurando i nuovi connotati estetici di un fare arte ed un essere artisti radicalmente cambiati rispetto al passato (Pre-fase, Prima e Seconda Fase dell'Avanguardia comprese), proprio per la maggiore contiguità, anzi, sovrapposibilità delle nuove frontiere scientifiche e tecnologiche diventate imprescindibili per qualsiasi pratica avanguardista protesa al rinnovamento della grammatica e della sintassi dell'opera progettuale-mentale-immateriale che era già sfociata agli inizi della seconda metà del Novecento, nei vari rivoli di un' *Arte Elettronica* (*Video e Computer Art*, ed attualmente *Web o Net Art* che dir si voglia) facilmente cannibalizzabile e cannibalizzata dalla voracità segnica dell'Inismo.

Anche se nella parola d'ordine "Terza Fase dell'Avanguardia" è implicita una pretesa egemonica dell'Inismo rispetto ad altre formulazioni avanguardiste coeve¹⁶, il citato aforisma bertozziano "@ il rivoluzionario vuole essere superato, dopo la rivoluzione" e la parallela affermazione leggibile in *Apollinaria Signa* ("@ comprendete il nostro discorso prima di obiettare / quando l'avrete compreso non obietterete perché sarete intenti a / superarci / È quello che vogliamo!"), ci hanno fino ad oggi spinto a salire personalmente sulle barricate, convinti come siamo di essere testimoni privilegiati di una "rivoluzione rivoluzionata" tuttora in pieno dispiegamento creativo: e, la redazione del "Primo Manifesto della critica inista" – datato 1 maggio 2005, firmato da Gabriele-Aldo Bertozzi, Kiki Franceschi, Antonio Gasbarrini, Gabriella Giansante, Angelo Merante, François Proïa, Giuseppe Siano, divulgato in concomitanza con questo Convegno –, ne è una più che probante verifica.

¹ C. Baudelaire, *Le arti figurative*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1961, p. 420.

² G.-A. Bertozzi, *Messina 96, una data da ricordare*, «Bérénice», 7, marzo 1995, p. 142.

³ A. Gasbarrini, *Nota editoriale* [siglata A. G.], in G.-A. Bertozzi, *Guida del Rivoluzionario*, L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, 1999, pp. 39-43.

⁴ G.-A. Bertozzi, *Il senso inedito*, JN Editore, s.i.d. (1980?), pp. 12-13.

⁵ C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, Genova, costa & nolan, 1998, p. 164.

⁶ Ivi, pag. 165. A proposito dei suoi disegni (tra i cataloghi più recenti del *corpus* grafico d'Artaud si consulti *Antonin Artaud, Œuvres sur papier*, Réunion des musées nationaux, Musées de Marseille, 1995) scrive Artaud: "Ora quel che disegno non sono più i temi dell'Arte trasposti dall'immaginazione sulla carta, non sono più figure affettive, sono gesti, un verbo, una grammatica, un'aritmetica, una cabla intera, e che caca all'altro, che caca sull'altro", cit. in C. Dumoulié, *Op. cit.*, p. 164.

⁷ G.-A. Bertozzi, *Guida del rivoluzionario*, op. cit., p. 12.

⁸ A. Gasbarrini, *Nino Gagliardi: l'immagine corrotta*, L'Aquila, Marcello Ferri Editore, 1982, pp. 127-128.

⁹ *Ivi*, p. 164.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ A. Gasbarrini, *Auschwitz. Altatensione*, testo in catalogo, L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, 1997, ora in A. Gasbarrini, *L'Avanguardia inista. Occasioni di critica*, Torino, L'Harmattan Italia, Torino, 2005, p. 90.

¹² Che cos'è l'Internazionale Novatrice Infinitesimale ("Primo Manifesto dell'Inismo"), redatto da Gabriele-Aldo Bertozzi, in neogreco, inglese, francese, spagnolo, italiano, Parigi / Firenze, Cick / Téchne, 11 settembre 1980.

¹³ A. Gasbarrini- F. Proia, *Inismo. Dell'avanguardia il fonema. I "dopo Rimbaud"*, L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, 1992, p. 7.

¹⁴ G.-A. Bertozzi, *Guida del rivoluzionario*, op. cit., pp. 3 e 38.

¹⁵ C. Baudelaire, *Le arti figurative*, op. cit., p. 281.

¹⁶ Ciò, in perfetta sintonia con la frequenza egemonica riscontrata nelle avanguardie storiche: "Vi è un aspetto che, sia pure in grado e misura diversi, è riscontrabile in tutti (o quasi tutti) i movimenti dell'avanguardia storica. Alludiamo alla connaturata tendenza a voler celebrare la propria poetica come l'unica desiderabile e addirittura come l'unica possibile. È il demone dell'egemonia, l'idea che una particolare visione estetica del mondo, e soltanto una, possa essere imposta a tutti, ovunque e per sempre. [...] Ora è chiaro, dunque, che la ricerca dell'egemonia non esprime solo la volontà di sancire la preminenza di un determinato movimento artistico su un altro, ma anche, e forse soprattutto, la volontà di estetizzare, diciamo, globalmente la realtà, di trasformare la realtà stessa in opera d'arte (o antiarte) totale". Sta in T. Maldonado, *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano, 1987, pp. 32-33.