

Bérénice

Fondata nel 1980

RIVISTA QUADRIMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da
Gabriele-Aldo Bertozzi

***PUBBLICAZIONE STRAORDINARIA
IN OCCASIONE
DEL XXV ANNO
DELL'INTERNAZIONALE NOV ATRICE INFINITESIMALE
E DI BÉRÉNICE***



Angelus Novus Edizioni

Nuovo sito internet di

Bérénice

<http://www.angelusnovus.it/berenice>

*Volume stampato coi contributi del
Dipartimento di Studi Comparati e della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
dell'Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara*

CONVEGNO
INTERNAZIONALE
PLURIDISCIPLINARE

Pescara 12-14 maggio 2005

BÉRÉNICE

Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie

diretta da **Gabriele-Aldo Bertozzi**

N.S., anno XIV, nn. 34-35, luglio 2006

SOMMARIO

Inismo 1980-2005

Editoriale	pag.	9
<i>Saluto inaugurale</i>	»	11

Contributi sull'Inismo

Jorge Barreto	<i>O Inismo no Brasil</i>	»	15
Amina Ben Damir	<i>De la pluralité vers l'unicité</i>	»	18
M. Beatrice Buondi	<i>Un aspetto del romanzo inista</i>	»	25
Julio Carreras (h)	<i>Influencia del Inismo</i>	»	36
Lucio D'Arcangelo	<i>Bertozzi (Le vocali)</i>	»	44
Federica D'Ascenzo	<i>L'aforisma al servizio della Rivoluzione</i>	»	58
Brigida Di Leo	<i>L'Inismo e le avanguardie del XX secolo</i>	»	68
Mark Fisher	<i>Intervention of secrets</i>	»	73
Giovanni Fontana	<i>Le dinamiche della voce e del suono</i>	»	86
Kiki Franceschi	<i>Inika Sonorika</i>	»	98
Antonio Gasbarrini	<i>L'Inismo e la Terza Fase dell'Avanguardia</i>	»	105
Eugenio Gianni	<i>L'Inismo nella cultura di fine secolo</i>	»	114
Gabriella Giansante	<i>Futurismo, Dadaismo, Surrealismo e Inismo</i>	»	121
Francesco Guadalupi	<i>L'Inismo e Rimbaud</i>	»	129
René Guittou	<i>Vices et versants de l'Inisme ou la tentation de Babel</i>	»	134
Nicole Le Dimna	<i>Armor. Lecture intertextuelle d'un poème-objet iniste</i>	»	139
Lorella Martinelli	<i>Il Libroggetto</i>	»	148
Angelo Merante	<i>Immagini prima e dopo l'inimmaginabile</i>	»	152
Vito Moretti	<i>L'Inismo e la letteratura odepórica</i>	»	160
François Proia	<i>Ini soit qui mal y pense! De Rimbaud à Bertozzi</i>	»	163
Bernardo Razzotti	<i>L'Inismo: mutamento nella continuità</i>	»	169
Francesca Rosati	<i>Le parole dell'Inismo</i>	»	174
Antonino Russo	<i>L'INI: un'avanguardia sempre all'avanguardia</i>	»	180
Marilia Sabatino	<i>Originalità linguistiche nel teatro inista</i>	»	182
David Seaman	<i>INIUSA: Paul Lambert's wry hair</i>	»	190
Giuseppe Siano	<i>La Rivoluzione del sentire poetico in Apollinaria Signa</i>	»	198
Maryclaire Wellinger	<i>The luminist</i>	»	215
<hr/>			
<i>Manifesto della critica inista</i> » 223			

Contributi per l'Inismo

Vanni Beltrami	<i>La scultura novatrice di una etnia africana ...</i>	pag. 231
Giovanni Brancaccio	<i>Napoli Nobilissima: fra tradizione e modernità</i>	» 234
Carlo Consani	<i>CIPRIOTA I-NI(S)</i>	» 244
Nicola D'Antuono	<i>Note su avanguardia e globalizzazione</i>	» 253
Alfonso De Petris	<i>I due discorsi socratici nel Fedro</i>	» 256
Gabriella Fabbricino	<i>Ipotesi di una mess iniscena</i>	» 269
Rosalba Gasparro	<i>Ut pictura poesis</i>	» 276
Mario Giaccio	<i>I materiali della visione animata</i>	» 285
Filippo Motta	<i>L'alba separa dalla luce l'ombra</i>	» 295
Rosa Maria Palermo	<i>Ellissi di mare</i>	» 307

Rilettura Manifesti

<i>Prefazione alla riedizione de "Il caso Clemente Padin" di G.-A. Bertozzi</i>	» 319
<i>Cosa non è l'Inismo (1996)</i>	» 321
<i>Primeiro Manifesto Inizil (1996)</i>	» 326
<i>Uma poesia Internacional Nova e Infinita (INI) (1997)</i>	» 326
<i>INIZIL (1997)</i>	» 327
<i>INI Brasileiro (1998)</i>	» 329
<i>II Manifesto Inizil – Filme (2004)</i>	» 329

Francesco Guadalupi	<i>La Primavera del Male</i>	» 331
---------------------	------------------------------	-------

Utensili

<i>Cronoinilogia del Movimento</i>	» 353
<i>Cronoinilogia degli Autori</i>	» 360
<i>Bérénice e Plaisance (Indici) di Federica Falzani</i>	» 363
<i>Programma manifestazioni pescaresi</i>	» 430
<i>Programma concerto al Palais de la Culture de Puteaux</i>	» 434
<i>Memorandum per gli autori</i>	» 436

<i>Bibliografia essenziale illustrata 2000-2005</i>	» 439
---	-------

CATALOGO

Invito (Pescara)

Esposizione d'arti visive

Opere di Barreto / Ben Damir / Bertozzi / Carreras / D'Amore / Fisher / Franceschi / Garesto / Gianni / Giansante / Lambert / Liguori / Loeb / Mattioli / Merante / Paciocco / Proia / Russo / Seaman / Tamburrini / Vieira / Wellinger / White

IMMAG'INI Torrevecchia Teatina

IMMAG'INI Palais de la Culture

Invito Café de Flore

IMMAG'INI Café de Flore

IMMAG'INI Chez Guitton

IMMAG'INI Brasile

IMMAG'INI CasaDeCampo

IMMAG'INI ANNUNZIATE

*A Serena Burgatti Cuccurullo
A René Guïtton
Gli Amici*

EDITORIALE

Sfoglio le bozze di questo fascicolo e mi rendo ben conto che il sommario, particolarmente in questo caso, parla da sé. Quindi solo qualche chiosa.

Prima però un ringraziamento a tutti i partecipanti a diverso titolo.

Se per gli atti del Convegno abbiamo dovuto privarci dei preziosi e, a volte, focosi dibattiti, per l'esposizione possiamo offrire solo una campionatura delle opere presentate al Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna".

Gli atti si dividono in "Su l'Inismo" e "Per l'Inismo". Anche per quelli sull'Inismo, la centrale inista non si assume la responsabilità critica e intellettuale delle affermazioni e così i testi vengono riprodotti come sono stati consegnati dagli autori. Per esempio, io personalmente apprezzo la sensibilità critica e la volontà esplorativa di Giuseppe Siano, e lo ringrazio pure per i suoi forti e sentiti apprezzamenti, ma non posso condividere molte sue interpretazioni di Apollinaria Signa, uno dei nostri più importanti e decisivi manifesti.

A parte poche eccezioni palesi (es. Eugenio Gianni: L'Inismo nella cultura di fine secolo), buona parte dei contributi sull'Inismo riguardano già l'attività degli ultimi anni, non tanto per le opere citate, quanto per il flagrante dinamismo.

En vedette il Manifesto della critica inista, per sua stessa natura di documento dell'ultima avanguardia, l'unica passata nel terzo millennio.

Tra i testi teorici passati, riproduciamo, Il caso Clemente Padín. Protomanifesto di Laura Aga-Rossi. Cosa NON è l'Inismo! del 1996, perché necessitava di precisazioni rese possibili solo molto tempo dopo. A questo si aggiungono alcuni manifesti brasiliani: non abbiamo voluto privilegiare il Brasile, ma essendo stato in passato un po' sacrificato per motivi indipendenti dalla nostra volontà, aspettavamo la buona occasione per rimediare.

Figurano inoltre un testo creativo dell'inista, Francesco Guadalupi, entrato di recente nel movimento, dal titolo La Primavera del Male. Seguono testi utili come un datario degli avvenimenti più importati dell'Inismo (Cronoinilogia del Movimento); un elenco di tutti gli inisti corredato dai periodi di militanza (Cronoinilogia degli autori); una Bibliografia illustrata (2000-2005); gli indici di Bérénice e Plaisance; utensili principali per facilitare le ricerche sull'Inismo.

La riproduzione della targa col nome della via dedicata all'Inismo dal Comune di Borée (Ardèche), occupando l'ultima pagina, chiude, ma simbolicamente apre la via a nuove avventure della mente e del braccio.

G.-A. B.

SALUTO INAUGURALE

Ci sono due modi di vivere: camminando sulla terra ferma facendo solo ciò che è giusto e rispettabile e, così, misurare, soppesare, prevedere. Ma si può anche camminare sulle acque. Allora non si può più misurare e prevedere ma è necessario credere incessantemente. Basta un istante di incredulità per cominciare ad affondare.

Da quanto ho detto, mi viene una riflessione particolarmente intensa che voglio condividere con voi e che delinea “due modi di vivere”.

C'è innanzitutto la scelta del buon senso, del quieto vivere, dell'avvedutezza vantaggiosa.

Certo anch'essa ha un suo significato, risponde a esigenze concrete, è retta dalla logica, dal calcolo, dai vari dosaggi delle azioni, dal criterio e dalla rispettabilità.

Viene, però, il momento in cui bisogna avere il coraggio del rischio.

Si deve abbandonare la terra ferma, ove i piedi sono ben piantati, e ci si deve inoltrare sul mare, fluido e mutevole, non di rado agitato dalla bufera.

È questo il tempo della passione assoluta e il pensiero corre all'Inismo.

Nella vita non si può e non si deve vivere sempre di calcoli, di interesse personale, di tornaconto.

Bisogna ingaggiare la sfida del rischio, della donazione assoluta, del mettere a repentaglio il proprio benessere per un bisogno culturale superiore.

È la strana legge del perdere per trovare.

È quello che ha fatto Gabriele-Aldo Bertozzi quando ha fondato l'Inismo, di cui oggi orgogliosamente celebriamo venticinque anni fecondi di attività.

Il mio modo, certamente modesto, di leggere l'Inismo come una filosofia di mutamento nella continuità tra profezia e tradizione sarà il tema del mio intervento.

Ora mi preme – e lo faccio con grande piacere – rendere testimonianza all'amico Gabriele-Aldo Bertozzi per la sua geniale intuizione la quale testimonia anche una ricchezza tra le tante della nostra Facoltà e che al tempo stesso conferma un modo nuovo della presenza di Lingue e Letterature Straniere nel nostro territorio.

L'esserci qui il Magnifico Rettore Prof. Franco Cuccurullo, la Professoressa Serena Burgatti, madrina di questa celebrazione, il Direttore Generale del nostro Ateneo Dott. Marco Napoleone, l'Assessore alla Cultura del Comune di Pescara Dott. Adelchi de Collibus e tante autorevoli presenze meravigliosamente costituite da Voi tutti, è al tempo stesso un segno di stima e un invito a continuare sulla strada intrapresa.

Pescara, 11 maggio 2005

Bernardo Razzotti

Contributi sull'Inismo

O INISMO NO BRASIL

de JORGE BARRETO

Não somos apenas INI. Ser INI é muito mais... somos Internacionais, sempre Novos e Infinitesimais... grandes e cheios de idéias.

Em 1993 o Inismo chegou ao Brasil através de uma arte postal (Mail Art); entendemos desta forma no primeiro instante, mas logo percebemos o engano.

Era o “Prêmio de Poesia Inista Gabriele Aldo-Bertozzi” organizado por Molero Prior e neste evento iria também se reunir os grupos de poetas inistas internacionais.

* 2 de Outubro de 1994

A partir de então demos início à nossa revolução.

O revolucionário está sempre pronto para uma Grande Viagem (*Guida del Rivoluzionario* – Gabriele-Aldo Bertozzi).

Il rivoluzionario è sempre pronto per il Grande Viaggio (*Guida del Rivoluzionario* – Gabriele-Aldo Bertozzi).

Terra das oportunidades, o Brasil é um país novo, em plena evolução. Não vamos parar de perseguir os nossos objetivos e um deles é viver a nossa nação em ascendência, sem fome e, principalmente, sem desigualdades sociais.

Apenas uma parte ínfima da população exerce plenamente os seus direitos de cidadania.

Durante algum tempo vivi momentos de incertezas e dúvidas, pois vinha de um mundo direcionado apenas para o Grafismo e o desenho animado, razões da minha sustentabilidade profissional.

Mesmo durante minhas jornadas de trabalho, a princípio de forma alternativa, passei a distribuir alguns textos e poemas para jornais. Cheguei a participar de mostras de artes visuais em São Paulo, Santo André e outras cidades mas não havia tempo para tornar paupável todas as minhas idéias.

Não pensamos em passar informações irreais através de textos e formas. Uma pessoa precisa emocionar-se ao ver um trabalho e logo depois entender ou partilhar dessa mensagem. Não desenvolvemos um trabalho para despertar dúvida e sim para elucidá-las ou dividir experiências.

Se somos os responsáveis por uma semente e ela pode germinar, dar frutos bons ou ruins, tudo depende da terra e da água, ou seja: dos elementos empreendidos nesta tarefa.

Plantamos uma semente e ela germinou, dando origem a uma plantinha chamada “Grupo Inizil”.

Pensamentos de um inista no Brasil

- O mundo esta passando por uma onda de transições e através da inteligência podemos dar respostas às perguntas.
- Hoje, o homem, através da sua arte, pode levar informação aos povos do mundo e mudar sua história ou a própria.
- Podemos formar ou deformar opiniões.
- A mídia pode vender cigarro, bebida, roupas, grifes, estilos e drogas para as pessoas. A nossa idéia não é essa. Não se trata de vender um produto numa nova embalagem.
- Se existem inúmeras formas de representar o Inismo no Brasil... não podemos esperar. Vamos usar de literatura, audio-visuais, símbolos universais, signos e de todas as possibilidades.
- Não tenho pensado em Inismo elitizado. A arte não tem nível social, religião, etnias ou bairrismos.
- Outro dia pensamos e falamos sobre as artes em geral.
 - Existe realmente algo de novo para se mostrar?
 - Isso nos fez lembrar a evolução do homem homínideo, sobrevivendo há 3 milhões de anos.
 - Em geral, todos os seres vivos estão em evolução, ou seja, todos mudam sempre para se adaptar ao seu ambiente, principalmente o homem.
- Dentro de mim existem muitas ações já definidas mas em transformação.
 - Isso tem uma influência muito grande sobre o meu trabalho e estou sempre tentando observar e tirar proveito de situações, mesmo a mais embaraçosas.
- Ter habilidades para expressar suas idéias é algo muito especial, todos nós temos essa propriedade. Algumas pessoas sabem disso, outras não.
- Às vezes tenho a impressão de estarmos totalmente em inércia, a evolução parece lenta e só percebemos a mudança depois de algum tempo.
 - Ao terminar uma arte, por exemplo: uma ilustração, algum tempo depois sinto nela algo de errado, talvez pudesse fazer algumas alterações... talvez...
 - Mas... apenas eu sinto esta necessidade em meu trabalho... ou não?
 - Isso tudo pode ser apenas mais uma etapa no processo evolutivo de todo artista. É onde o tempo se mostra soberano sobre a obra e o autor.
- Não realizamos nada sem um propósito. Trabalhamos para ganhar dinheiro, forma direta de subsistência.
- Podemos desfrutar o prazer, sorrir, falar, ouvir, ver e tatear. Tudo transforma-se em arte, traduzindo-se em emoção através sentidos.
 - Dançaria a noite toda ao som de uma melodia lenta, ou me arrebentaria pulando e gritando ao som do Heavy Metal. Talvez uma moda sertaneja atinja de maneira mais simples e direta o sistema nervoso central.
- Não importa muito o estilo, sua finalidade sempre será a de transmitir energia e nos fazer movimentar as pernas, levantar sem tirar os pés do chão. Assim também é o Inismo.

- O Inismo Brasileiro é globalizado, pois não existe idiomas, nem barreiras e nem lugares onde não possamos atingir nosso dardo inflamado de emoção e arte.
- O Inismo Brasileiro é novo e desenvolve-se através da lição presente do passado sempre futurista. Respeita as idéias de seus fundadores, parceiros e simpatizantes, tentando observar e aprender. Estamos exercitando isso agora.
- O Inismo Brasileiro é Infinitesimal por ter em suas idéias inúmeras maneiras de transformar sonhos em realidade, de dizer não ao impossível, de pensar e desejar ser feliz ou tornar felicidade.
- Tudo isso faz parte da união de idéias, objetivos e similaridades. Sabemos das trincheiras espalhadas pelo mundo, dos ignorantes armados, até os dentes, tentando prevalecer seus valores indistintos em uma sociedade organizada e valorosa.
- Somos agraciados por este momento de fraternidade e nele podemos expressar a nossas idéias e reafirmar... somos Inistas.
- Estamos prontos para seguir neste planeta derrubando tabus e plantando idéias.

DE LA PLURALITÉ VERS L'UNICITÉ OU DES FORMES VERS L'ESSENCE

par AMINA BEN DAMIR

Spirale formée d'un nombre infinitésimal d'atomes, savoir de la solitude fondamentale au cœur de la communication humaine, répétition ouverte de la précarité des mots, de la vulnérabilité des mots, qui disent souvent le malentendu et l'erreur, qui disent souvent ce qu'ils ne devraient pas dire, reconstruction des figures de la pensée, quand cette pensée précède et crée le langage, inadéquation, cherchant ses mots, retournant sur elle-même, courant après la chose qui tient mieux lieu à une autre, dans une prolifération de signes encore stériles, se conjoignant en errance canalisée, où la parole et la raison se cherchent, parfois dans le chaos, tentées par le silence, Logos de Platon, Intellect des Néoplatoniciens, Verbe des Chrétiens ou Unicité fondement de l'Islam, qu'est ce que l'Inisme, même s'il se situe en dehors d'une doctrine métaphysique, si ce n'est la recherche telle que professée par Husserl, de la "réalité vraie", quand le sujet et l'objet se confondent dans une sorte d'intuition où le concept même s'atteint, dans une connaissance immédiate de l'essence de la Vérité?

La lettre, imprimée, gravée, sculptée, en constitue partie intégrante, contribuant à réaliser les œuvres inistes.

Dans le désordre et sous le vent, différentes représentations graphiques y figurent, tourbillon délaçant les agglomérats des mots, hors processus historique, ignorant l'évolution normale du système hiéroglyphique vers l'expression écrite linéaire et jusqu'à sa récupération actuelle par la cybernétique, aux possibilités illimitées.

Les balbutiements du langage, la naissance de l'écriture, se retrouvent dans l'Inisme à travers les pictogrammes, premières manifestations imagées à décrypter dans l'immédiateté, car ils représentent d'une manière instinctive que l'esprit perçoit d'un simple coup d'œil, abolissant les siècles.

Signes, traits, mouvements voulant reproduire la quintessence des sensations, les fixer et les communiquer aux autres, quand l'écriture est faille, cherchant à reconstituer l'absolu du silence et quand le plus beau des signes revient à Homère, pour avoir inscrit sur la cuisse d'Ajax, chair d'homme, la blessure en lettres de sang.

Les sons, les cris essentiels sont aussi également restitués par l'Inisme.

Les signes du zodiaque, les signes astrologiques repris et revisités par Bertozzi par exemple dans ses œuvres graphiques, nous parlent aussi bien qu'à ceux qui les ont vu naître, résumant, abrégeant ce qu'un texte peut donner à lire, abolissant la notion du temps, dans un passé, présent indifférenciés.

Quant aux signes pharmaceutiques anciens, voisinant avec la représentation des éléments naturels, inscrits également dans les œuvres inistes, ils résument en fortes images symboliques ce qui demanderait nombre développements.

L'homme simplifiera de plus en plus, réduisant les dessins aux traits, quintessence des idéogrammes (c'est l'alphabet, attribué aux phéniciens).

Ils côtoient, poursuivent, doublent les lettres de l'alphabet, isolées ou agencées en mots, en myriades de phrases entraînées et s'entraînant dans la spirale iniste, déniaient le sens ou l'engendrant, répétition élargie, au gré de déviances imperceptibles, et qui font avancer. Vers quel espace?

Les points, les lettres, les tâches, les lignes, éminemment actifs, organismes vivants, comme l'a si bien vu Hokusai, célèbre dessinateur et graveur japonais du dix huitième siècle, vibrent, volent, et nous communiquent leur fièvre, vertige.

Dans leur enchevêtrement, ils font persister le mystère, d'autant plus que maints signes occultes les traversent, dont le sens exact n'est toujours pas élucidé, malgré les hypothèses émises.

Allusion ésotérique inscrite dans le riche programme de ce colloque, au travers de sa représentation graphique, reprenant et utilisant librement des symboles puisés dans maints grimoires attribués à Salomon, dont le cercle, reproduit à trois reprises, eu égard à l'importance qu'il revêt, figure où s'inscrit le sceau magique, l'anneau de Salomon, sage reconnu par les trois religions du verbe, et où les magiciens chercheraient refuge contre les esprits malintentionnés.

Disque solaire, emblème Hatti, civilisation protohistorique du III^{ème} millénaire, le cercle, appelé "Al Mandal" en arabe, se retrouve dans le bouddhisme sous le mot Mandala, enceintes concentriques figuration de l'univers et supports à la méditation, terme aujourd'hui souvent utilisé par les psychanalystes comme projection défensive de la psyché, figurant sous la forme d'un cercle inscrit dans un carré, présent aussi dans le cri yantra tantriste.

Dans la représentation graphique du mot programma, c'est la lettre, le son R qui se lit, s'y inscrit, montant la garde de part et d'autre d'un triangle encadrant le phonème OG. Manque le deuxième triangle inversé qui aurait dû s'y superposer, pour représenter la pensée hermétique cachée dans le sceau de Salomon, reposant sur la notion de symétrie, si importante dans les mythologies et matrice fondamentale de l'esprit humain.

Un seul triangle donc perdure, forme géométrique symbolisant le sexe masculin, le feu pointé vers le haut.

Figure essentielle tronquée, dont on a gardé partie de forme, au détriment de l'essence.

Reprise de symboles, d'idéogrammes tracés par les hommes depuis des millénaires, montant une connaissance profonde des énergies de la nature pour essayer d'en percer le sens, voie initiatique à explorer, ou simples recherches graphiques, jeu profane du scripteur, s'amusant de l'importance accordée à des figures, des supports magiques désormais inopérants, car trop et mal utilisés?

Outre les figures, on pourrait s'interroger également sur les vocables qui y sont contenus. Auraient-ils sens?

Le son possède bien des pouvoirs, que la science humaine étudie, se penchant sur le mécanisme des vibrations qui n'ont pas encore divulgué tous leurs secrets, et dont d'anciennes civilisations, des religions, ont exploité la puissance.

Les premières vibrations sonores, ou bing bang, auraient fait surgir le Monde du Néant à l'état existant, Kyo, son universel, faisant osciller la spirale iniste, que les incantations du vent, que les incantations aux vents des Indiens du Panama élèvent.

Parole génératrice du Monde, affirmée par l'Ancien Testament, son qui a fondé l'univers, selon la conception indoue, alors que la tradition chinoise perçoit l'essence constituant le monde sous la forme d'une onde sonore se cristallisant en matière.

N'oublions pas qu'en Chine, qu'au Tibet, les prêtres saluaient la naissance du jour par une note sacrée propagée grâce à un tube d'airain, et que les vases sonores, objets magiques de cultes anciens, ont été repris par les cloches des cathédrales, qu'on retrouve déjà dans l'Antiquité égyptienne, quelques cinq mille ans avant notre siècle.

Pour les soufis, les maîtres mystiques musulmans, les sons, les rythmes, aboutiraient au silence habité, où rien n'effraie, retour à l'Origine, et ceux qui auraient découvert le Verbe, le mot du pouvoir, aux termes d'une longue et difficile quête, l'auraient volontairement tu, s'isolant du monde, au terme d'une giration d'ombres et de lumière.

Son à la dimension inconnue, son doté de quelles possibilités, à inscrire aux dossiers de l'étrange?

Quelles étaient les intentions du scripteur qui a choisi de privilégier certains vocables phoniques, les insérant dans des figures magiques juxtaposées aux lettres de programme, inscrites sur le papier?

Acte de respect préliminaire, pour la somme des savoirs accumulés dans les strates successives de l'humaine condition, voie initiatique, satire amusée des tenants de l'hermétisme, ou simple recherche graphique, à valeur esthétique?

L'inscription du signe et son évolution dans l'écriture à travers l'outil qui le fait se retrouve également dans la spirale iniste.

Du calame ancien, roseau léger, objet essentiel du savoir islamique, dont il est question dans la première sourate de la Révélation Coranique, aux plumes d'oiseaux, celles des oies particulièrement, dont on retrouve la trace déjà dans les manuscrits chrétiens, qui cèderont au dix-septième siècle à la plume métallique, largement utilisée par les religieux de Port Royal (la connaissance, le savoir, étant anciennement apanage du religieux, refusée au profane), sans oublier le pinceau, à l'élasticité incomparable, et utilisé en Chine avant l'ère chrétienne. Les diverses écritures manuscrites, évoluant, s'immobiliseront dans le plomb grâce à Gutenberg, quand le fondeur inscrira les différents caractères en bloc de métal, typographie s'affranchissant aujourd'hui grâce au laser, et aux performances de la technologie cybernétique moderne.

Bertozzi, fondateur de l'Inisme, utilise conjointement ou successivement dans ses œuvres protéiformes plumes, plumes styloïdes et pinceaux, machines à écrire et ordinateurs, n'hésitant pas à recourir aux techniques créatives les plus diverses, privilégiant toutefois le dessin de l'écriture, quand le paraphe qui le signe se lit à l'instar d'un entrelac imprévu d'arabesques et de traits, mouvements fermes et courbes, tracés avec autorité, pour inscrire sa trace dans le flux mouvant de la vie, alliant l'art au geste.

D'une pluralité d'écritures, modalités d'expressions diverses, de morceaux, de bribes, ou de résidus de connaissances maîtrisées ou pas, de signes éclatés, happés dans le courant agité d'une existence, ne peut-on entrevoir moyen de ramener à l'unité, expériences et tentatives singulières?

L'Inisme approcherait le sens de la vie profonde de l'esprit, grâce à l'intuition des mystères et de l'au-delà des phénomènes, dans une volonté farouche de saisir et de traduire la poésie en son essence, activité d'initié, loin du didactisme et de l'émotion du sentiment, telle que décrite par Marcel Raymond.

La route, cependant, est semée d'embûches, où on risque le fourvoiement, dans la quête des signes vivants de l'Homme.

Un iniste avant la lettre, lui aussi italien, de renommée internationale, a cherché à composer, au début du dix-neuvième siècle, un échantillonnage magique, somme idéologique et poétique de la typographie moderne. Il s'agit de Jean-Baptiste Bodoni, fondeur, typographe et éditeur, grand, modeste et simple, qui a travaillé à cataloguer les caractères des langues universelles, cherchant à jeter des ponts par delà les différences, à instaurer un équilibre entre le blanc et le noir, l'obscur et la lumière, noir, coulée d'encre des caractères appelant à la connaissance, blanc, opacité de certains esprits, et qui a mêlé lui aussi avec bonheur l'élément sacré et l'élément profane, choisissant de répéter, pour montrer la diversité des caractères, supports du savoir, non la phrase connue de Manzoni, que les typographes avaient habitude de reproduire: "cette branche du Lac de Côme", mais la prière du Seigneur s'adressant à l'Humanité. Le Pater Noster, l'Oratio Dominica, imprimé pour ce faire en 155 langues différentes, dans la variété de leurs caractères, à l'occasion de la célébration du couronnement de Napoléon par le Pape Pie VII en 1806.

Grandes pages imprimées sur une face, où la prière se lit en grec et en latin, en français et en italien, en hébreu et en arabe, en persan et en cyrillique, et dont les caractères seront repris et complétés dans le Manuel de 1818, grande somme finale de Bodoni, œuvre posthume du Maître imprimée après qu'il ait rajouté à la première série des alphabets exotiques étonnants.

Un autre italien, esthète talentueux, né à Parme, aura à cœur au vingtième siècle de rééditer cette œuvre précieuse, à l'occasion d'un autre événement historique majeur, amenant le sacré à quitter de nouveau son enceinte pour se mêler au profane. Franco-Maria Ricci a choisi d'ajouter à l'Oratio Dominica, pour sa seconde édition, le discours prononcé par le Pape Paul VI en français, lorsqu'il

s'est rendu à l'ONU pour parler de paix. Il a même réussi la gageure de faire signer huit exemplaires par le Saint Père, alors qu'U. Thant, secrétaire de l'ONU, et qui en avait composé la préface, signait la totalité des sept cents tirages.

Second génial iniste, avant la naissance de ce mouvement, plus intéressé aux biens terrestres que Bodoni, il a donné ainsi une plus-value à son ouvrage, que les Américains, principalement, se sont arrachés, sachant reconnaître tout ce qui est valeur et faisant de Ricci membre du Groelie Club de New York, un des centres bibliographiques les plus prestigieux du monde.

Autre élément qui fait de Ricci un iniste profond, la collection "Signes de l'homme" qu'il a fondée et dédiée à l'art caché, à l'art curieux, à l'art inédit où il a cultivé le goût du secret, des trouvailles, reportant ses découvertes ou redécouvertes artistiques sur des textes littéraires poétiques, inédits, des essais de grands auteurs, comme le fait Bertozzi pour Rimbaud par exemple.

Quant à la collection de récits fantastiques que Ricci a créée par la suite, et dont il a laissé la direction à Jorge Luis Borges, écrivain argentin s'intéressant aux mythologies et aux labyrinthes cauchemardesques d'une bibliothèque réelle et imaginaire, intitulée à propos "la Bibliothèque de Babel", elle marque, de part la domination choisie, les tendances inistes cachées de cet éditeur d'exception, qui nous a valu les plus prestigieuses et les plus belles collections d'Art et de Littérature, régal des bibliographes esthètes.

Car l'Inisme consisterait en la recherche de la Tour de Babel détruite, où la voix des hommes, celle des fils de Noé, s'est fait entendre, de plus en plus haut, de plus en plus fort, pour atteindre le ciel, et égaler la divinité, qui, outrée de la présomption et de la démesure aurait anéanti leurs efforts, en introduisant la diversité, donc la confusion des langues.

Le colloque qui nous réunit ces jours-ci aurait pour but de faire fi à la multiplicité des langues, qui ne représentent pas un handicap majeur, puisqu'on peut s'entendre, essayer de se comprendre, cherchant des liens, traduisant des correspondances, et trouvant dans les civilisations, l'art et la littérature comparés, échangés, un élément pour asseoir l'Inisme, ou Internationale Novatrice Infinitésimale.

Le continent américain y est représenté, parole politique dominatrice, imposant son hégémonie sur le monde par la force, à côté de l'Union Européenne, se faisant en contestant ou pour contrer le pouvoir américain, poursuivant, pour les plus idéalistes qui en font partie, un langage philosophique utopique certainement, de liberté et de prospérité idéales, cherchant à éradiquer les guerres, par delà les conflits d'intérêts, prônant le dialogue, pour limiter les tensions.

Tour de Babel s'érigeant à mesure, et qui a commencé avec six pays, s'élevant ensuite à neuf, puis à douze, puis à quinze, pour arriver aux vingt six pays actuels qui la composent, dans une perspective toujours ouverte. Ces pays de la Communauté Européenne ne parlent pas tous la même langue, mais l'inconvénient se surmonte, quand on partage les mêmes perspectives, courants unificateurs puissants, et la traduction simultanée résout bien des problèmes.

Le monde arabe est également présent à Pescara, à qui la parole unique a été donnée, mais qu'il a perdue, à cause des luttes fratricides qui le divisent, des ambitions qui le minent, coupé d'un passé glorieux et révolu.

Si la majorité des habitants de cet espace géographique étendu est supposée lire sa langue dans le texte, que de dissensions les opposent encore, et la ligue Arabe n'aurait gagné son pari que sur le papier.

Zone importante vivant les turbulences, les chaos fomentés, car convoitée pour ses richesses et son importance stratégique.

Si l'Arabie Saoudite continue à payer un lourd tribut aux U.S.A. pour leur soutien lors de la première guerre d'Irak, l'Algérie où a été implanté et d'où a proliféré l'intégrisme, entretient aujourd'hui des relations économiques privilégiées avec cette même nation.

C'est là où les concepts de mondialisation et de mondialité, tels que définis par Édouard Glissant, poète antillais contemporain, dans son roman *Le Traité du Tout Monde* trouveraient leur place:

Ce que l'on appelle mondialisation, qui est l'uniformisation par le bas, le règne des multinationales, la standardisation, l'ultra libéralisme sauvage sur les marchés mondiaux, pour moi c'est le revers négatif d'une réalité prodigieuse que j'appelle la mondialité. La mondialité, c'est l'aventure sans précédent qu'il nous est donné à tous aujourd'hui de vivre, dans un monde qui pour la première fois, réellement et de manière immédiate, foudroyante, se conçoit à la fois multiple et unique, et inextricable. C'est aussi la nécessité pour chacun d'avoir à changer ses manières de concevoir, de vivre et de réagir, dans ce monde là.

Le tout monde, au bord du monde, quand je peux changer, en échangeant avec l'Autre, sans me perdre ni me dénaturer.

N'est-ce pas là le programme iniste?

J'écris, reprenant les termes mêmes de Glissant, "en présence de toutes les langues du Monde", car "nous ne sauverons pas une langue en laissant périr les autres", ni l'homme en rasant des civilisations.

Je me communique au monde par mon être universel [...] Tout homme porte en soi un exemplaire de l'humaine condition

pour citer Montaigne.

Identité rhizome, revendiquée avec Dos Pasos et Faulkner, Hemingway et les deux Miller, Arthur et Henry, Calder, insufflant le vent de ses mobiles à la spirale iniste, Escher, composant une Tour de Babel où la multiplicité linguistique ne le cède qu'à la prolifération sans limite de l'infiniment petit de son œuvre graphique, gravures et iconographies, dans des surfaces sphériques en développement, tourbillons de cycles de vie, limites circulaires s'élargissant sans cesse, intersection de plans, équipartitions spatiales cubiques, nœuds et profondeurs, interpellant des espaces infinis.

Sans oublier ce qu'on doit à Homère et Virgile, à Goethe et à Schiller, Shakespeare et Racine, Pavese, Italo Calvino et Umberto Eco, Rimbaud et Dada. Nous emprunterons à Le Corbusier ses formes, et à Vasarely sa cinétique virtuelle, vertige frissonnant, force expansive.

Héritage intellectuel revendiqué également avec El Jahiz et Moutanabbi, Abou El Kacem Chebbi, et Omar Khayyame, Taha Houceine, Ben Jelloune et Mohamed Dib, Kateb Yacine et bien d'autres, la calligraphie arabe faisant avec tous les noms, les inscrivant dans le secret de ses figures abstraites.

Les bibliothèques, antres du savoir, sont désormais accessibles à tous. Ce qui se pense et se traduit par l'écriture est archivé aujourd'hui dans l'ordinateur, permettant de communiquer, d'inscrire les signes fantastiques du règne imparfait de l'homme qui court après sa plénitude en une spirale de voix plurielles, de voies plurielles, maelström de formes, de mots, de bruits et de silences, polyphonie de modalités d'expressions diverses, obscure d'un manière relative, noyaux éclatés à ramener à l'Unité, particularités à ramener en leur principe où le poète, dans son acception la plus large, est un traducteur, un déchiffreur, puisant dans "l'inépuisable fonds de l'Universelle analogie", telle que décrite par Baudelaire, parlant de Victor Hugo dans l'*Art romantique*. Car "aujourd'hui, le Tout monde est l'objet le plus haut de littérature, de poésie", d'art, pour reprendre Glissant, "où les interrelations culturelles procèdent par fracture et par ruptures, autant que par symbioses".

Cristaux de lumière émergeant du chaos en une spirale iniste que nous inscrivons ascendante, s'agrandissant de l'énergie interactive de ses particules, condensation et dispersion, puissance électromagnétique, somme de l'Univers psychique et matériel englobant le signe et le sens, le zéro et l'infini, connaissance pure, contact direct avec le concret dans lequel on se transporte, de l'intérieur à l'intérieur, avec le vent, et la musique, jusqu'au silence, et ma voix cède au silence.

UN ASPETTO DEL ROMANZO INISTA: **BERTOZZI** JULIO CARRERAS (H)

di MARIA BEATRICE BUONDI

In occasione dei venticinque anni dell'Inismo, con grandi riconoscimenti che sfociano nelle manifestazioni a Pescara (Università, Museo dell'Arte Moderna "Vittorio Colonna", Museo delle Genti d'Abruzzo), a Parigi dove è nato (Café de Flore), accompagnati da libri di François Proïa¹ e Antonio Gasbarrini² e perfino dall'annuncio che in Francia è stato dedicato all'Inismo il nome di una strada, per tutto questo e per altro si ritiene utile riesumare uno dei primi libri dedicati esclusivamente all'Inismo; si tratta del romanzo intitolato *Bertozzi* di Julio Carreras (h), pubblicato da note editrici quali Quipu Editorial (originale in latinoamericano) e le Edizioni Scientifiche Italiane (traduzione).

Premesso che Julio Carreras (h) è autore di eccellenti manifesti inisti; che è un uomo cui si deve ammirazione e rispetto perché per difendere la libertà ha pure pagato con la prigione politica, se qui di seguito si leggeranno opinioni critiche che dissentono dalle sue scelte, è ancora una volta per la stima tributatagli che avrebbe preferito veder lasciato il protagonista, Bertozzi, di fuori da implicazioni religiose. Con fede "cristiana" invece Carreras anticipa ampiamente ed egregiamente un *Codice da Vinci* che, proprio perché non ha provocato la fede del grande pubblico, non gli ha procurato il successo di cui sta godendo il suo plurimiliardario autore, Dan Brown.

Quando, il fondatore dell'Inismo argentino (1986), comincia la stesura di questo romanzo, la sua carriera di scrittore era già piuttosto avviata; aveva già pubblicato opere narrative, tra cui il romanzo *El ciclo de Antòn Tapia* e la raccolta di racconti *El Malamor*, ma è soltanto in *Bertozzi*, che Carreras riesce finalmente a esprimere le idee rimaste sospese negli altri romanzi. A ispirare questo suo lavoro è Gabriele-Aldo Bertozzi, fondatore dell'Inismo (1980), che Carreras incontra a Pescara nel 1995. Bertozzi diventa l'eroe del suo romanzo, il personaggio che incarna tutte le idee dell'autore, una specie di moderno messia chiamato a salvare il mondo da un male antico e da un futuro di tenebra e d'oscurità.

Nello specifico, il romanzo parla della ricerca intrapresa da Bertozzi, da Laura e da altri componenti del gruppo Inista, di un'antica pergamena dotata di poteri straordinari. Bertozzi è subito presentato come il prescelto, colui che è destinato a possedere la pergamena. Nel prologo infatti, in cui si narra dell'incontro tra il padre dell'eroe e Abdul, quest'ultimo gli dice:

Tu non sei il predestinato, ma in questi giorni nascerà dal tuo seme colui al quale sarà dato di trovare e capire la Parola.³

Poche righe più avanti, Carreras scrive:

Quella volta fu trasferito con sua moglie Lydia che era incinta.

E lì, in un giorno caldo e ventoso, nacque dalle sue viscere il figlio. Era d'oro e splendente, come un piccolo sole.⁴

Quest'ultimo paragrafo contiene elementi di tipo mistico-religioso abbastanza scontati, anche se il sostantivo "viscere", che da subito l'idea di concreto, umanizza la figura divinizzata del bimbo, "un piccolo sole".

Bertozzi è l'uomo che è stato scelto per restituire a Dio un potere sottrattogli molto tempo prima dagli uomini, non destinato ad alcun mortale: il potere della Parola scritta che si trova su una pergamena. Bertozzi è in grado di capirlo e usarlo, ma posto dinanzi ad una scelta, decide di rispettare il volere di Dio, rinunciando agli immensi poteri della pergamena. Inutile dire che il personaggio sarebbe risultato di gran lunga più interessante agli occhi del lettore se avesse sfidato Dio anziché accondiscendere ai suoi imperativi. Tuttavia se avesse fatto una scelta diversa da quella che ha fatto, la costruzione cristiano-ideologica di Carreras sarebbe miseramente decaduta a vantaggio della sua stessa mistificazione; una mistificazione inaspettata, ma sicuramente portatrice di certi valori di libertà e autonomia più propri della civiltà moderna, rispetto alla fede e all'abbandonarsi al volere di Dio. Valori ormai antichi, sorpassati, uccisi dalle legittime spinte reazionarie della mente dell'uomo, stanca di un regime tirannico costruito sulla paura e sulla rinuncia. Se il personaggio positivo principale è quindi poco convincente a livello diegetico, lo si deve all'autore che gli ha volutamente imposto certi caratteri funzionali all'espressione delle sue idee.

Bertozzi, il predestinato, è un personaggio perfettamente addestrato e magistralmente programmato per compiere la sua missione e per esprimere le convinzioni dell'autore. Bertozzi, artista e studioso, di indole positiva, agisce sempre per il meglio compiendo il suo dovere davanti al prossimo e davanti a Dio. È sensibile e sentimentale, riesce ad emozionarsi per ogni singola nuova scoperta, che viene fatta durante la ricerca. È un personaggio attivo, pieno di zelo, che si mette in gioco per compiere la sua missione, ma purtroppo lo fa senza tentennamenti e ripensamenti, e risulta infine troppo perfetto per poter veramente affascinare il lettore. Tutti i riferimenti che lo riguardano, nei quali si parla di lui come di un secondo Gesù Cristo, fanno in modo che la figura dell'eroe risulti a tratti controproducente se la si guarda con occhio critico. Questo è un effetto sicuramente non desiderato dall'autore, che non è riuscito a conferire a Bertozzi la carica mistica che si era proposto. Il senso ironico, che sollecita, è dovuto in gran parte al fatto che il nostro eroe viene sempre chiamato per cognome⁵ mentre tutti gli altri personaggi vengono chiamati per nome. A lui solo è poi riservato l'uso del "lei" formale, come si può ben vedere in questo passaggio, in cui Abdul descrive il suo sogno apocalittico, dove all'improvviso appare l'eroe:

Ma tra tutto quel terrore e isteria degli umani che correvano di qui e di là gridando atrocemente, vidi un uomo che avanzava imperterrito con due oggetti in mano...

Quell'uomo era lei... avanzava con alle spalle un cielo infuocato e gli occhi brillavano come fossero di una qualche strana pietra, e i capelli erano scomposti dal fumo sanguigno dell'incendio.

Mi buttai a terra, terrorizzato, e la sola cosa che ricordo è che chiesi prima di svenire:

Chi sei?

– Bertozzi – mi rispose.⁶

L'oggetto della ricerca, come si è detto, è una pergamena magica. Quest'ultima contiene una *Parola* di nove lettere che fu scoperta, durante il regno di Nabucodonosor, da Ebdemelec l'Etiopie, e dai Recabiti:

Questa *Parola* era la concentrazione cardinale di energia, la quintessenza della materia, uno dei quattro atomi essenziali dell'Universo e conteneva, in sé, la particella infinitesimale dell'umidità e del fuoco, della sonorità e del silenzio, del sensibile e dell'invisibile, capace di suscitare, con la sua alchimia, tutte le forme della materia, di trasformarle o disintegrarle.⁷

La parola non era mai stata scritta.

Quohelet, che l'aveva appresa da un suo antenato, decise di trascriverla per mettere il suo potere al servizio di re Erode, figlio di Antipatro, colui che secondo il sacerdote avrebbe potuto liberare Israele dal giogo imposto dai Romani. Tuttavia, Quohelet non riesce ad usare il potere della parola, e benché canti le lettere nell'esatta pronuncia e con l'esatta melodia, nulla accade. E' quindi costretto a ricorrere all'aiuto del demone Asmodeo, "istruttore di tutte le scienze proibite agli umani". Asmodeo lo informa che, essendo tutte le cose della terra sintesi di opposti, possedendo un polo positivo e uno negativo, sarebbe impossibile far funzionare la pergamena senza una donna. In cambio del suo aiuto Asmodeo esige da Quohelet che quest'ultimo lo serva per cinquemila anni dopo la sua morte, cosa che a Quohelet pare conveniente: fiducioso che il suo messia, una volta raggiunto il potere verrà a salvarlo.

Il personaggio di Quohelet non compare direttamente nel romanzo; lo fa attraverso il racconto di Abdul, e risulta infine uno dei personaggi più interessanti. Quohelet, sacerdote di Israele, lotta attivamente per le sue idee politiche e non esita a ricorrere all'aiuto di un demone per raggiungere i suoi scopi. La sua volontà, la sua determinazione lo rendono diverso e sicuramente più realistico degli altri personaggi, soprattutto di quelli positivi che inseguono il bene trascurando le loro ambizioni e il loro tornaconto personale.

Non si tratta di mettere in dubbio quello che è giusto e quello che è sbagliato; si tratta di ammettere il fatto che Quohelet ha una personalità caratterizzata da forti contrasti, una personalità reale, carica delle sue contraddizioni; Quohelet

tentenna, ragiona e sbaglia come un uomo reale. Gli altri personaggi non esitano mai, non ragionano mai, quelli positivi in particolare sono automi che fanno sempre la cosa giusta e sono sempre pronti a trascurare i loro interessi personali per un bene superiore senza porsi mai un dubbio, senza commettere errori: sono macchine programmate e funzionali alle ideologie religiose dell'autore, funzionali all'atmosfera di buonismo generale che domina nel romanzo.

Tornando alla trama del romanzo, Quohelet dopo qualche tempo viene ucciso dal padre di Abdul.

È Abdul stesso che divide in due la pergamena. La parte positiva, di cinque lettere, sarà custodita da lui stesso; la parte negativa è affidata ad Hillen, una "donna adriatica" che la conserverà fino all'arrivo del messia, cioè di Bertozzi. Entrambi, Hillen e Abdul, grazie a una pozione acquistano il potere di cambiare forma e di divenire immortali. Naturalmente, non osano usare la pergamena per fini personali avendo paura della punizione divina, come ci spiega Abdul nel suo lungo monologo.

Nei loro viaggi, che li portano in Francia e in Africa, Bertozzi e i suoi amici incontrano diverse difficoltà, e due ostacoli fondamentali, rappresentati dal banchiere svizzero Hymet, che insegue la pergamena e che rapisce Bertozzi, e da un gruppo di fondamentalisti israeliti detti "I custodi della Parola". Questi ultimi non vogliono che la pergamena scritta da Quohelet, uno dei loro più antichi sacerdoti, cada nelle mani di uno straniero. Alla fine Bertozzi e i suoi amici riescono a entrare in possesso della pergamena: se la usassero potrebbero fruire di una conoscenza infinita, potrebbero dare risposta a tutti i dilemmi e gli interrogativi dell'uomo, potrebbero colmare i vuoti e vivere una vita perfetta... ma solo per mille anni. Dopodiché Dio condannerebbe il mondo a ricominciare daccapo, e l'uomo si ritroverebbe a languire nel liquido primordiale che ospitava i suoi progenitori, larve nella notte dei tempi. Ma Bertozzi decide di non usare la pergamena, e di lasciare le cose come stanno.

Senza dubbio questo romanzo contiene la freschezza e la passione degli scritti di getto, ma purtroppo ne possiede anche i difetti. Non è un romanzo pesante: lo stile è semplice e chiaro; lo scrittore lascia grande spazio al dialogo e al monologo dei personaggi. Il suo stile è "scenografico", riesce a dipingere grandi ambienti, grazie a pochi tocchi di colore, descrivendo i giusti dettagli, riesce a comunicare sensazioni ed emozioni concentrando la sua attenzione su un solo gesto, sguardo, o pensiero dei personaggi. Questa è la sua grande caratteristica, un pregio che pochi scrittori possiedono.

Purtroppo però lascia poco spazio all'approfondimento psicologico dei personaggi: quelli che mette in scena sono legati alla presentazione delle sue idee che non hanno talvolta né una voce né un punto di vista propri.

L'autore presentando la sua visione del mondo attraverso la storia della ricerca della pergamena descrive una realtà manichea. Il mondo è un campo di battaglia in cui le forze del bene e del male si scontrano senza esclusione di colpi; gli uomini

non sono altro che pedine dominate e guidate da queste due grandi energie. Carreras sicuramente conserva una visione del mondo un po' troppo ottimista poiché il Bene sembra più forte del Male, e il primo supera il secondo anche in una prospettiva quantitativa: la parte positiva della pergamena contiene cinque lettere e la parte negativa soltanto quattro. Inoltre, il numero dei personaggi positivi del romanzo è superiore a quello dei personaggi negativi, e questi ultimi anche se presenti vengono ridicolizzati: lo stesso Hymet, il personaggio negativo principale, monocromatico, avido e spregiudicato, non riesce a rappresentare un pericolo reale per Bertozzi.

Nel romanzo, parlando del sequestro e di Hymet, un inista, Francisco Juan Molero Prior, che ha contatti con la polizia spagnola dice:

Ma se è la banda dello svizzero, non sarà molto difficile ritrovarlo. Sono un pugno di delinquenti in guanti bianchi con poca esperienza se non nel puntare alla roulette o effettuare frodi ai danni dei computer delle banche. Non hanno coraggio né armi sufficienti per resistere a un assedio serio della polizia.⁸

Infatti il sequestro di Bertozzi dura solo poche ore, e una volta circondato dalla polizia Hymet si fa subito prendere dal panico e dalla disperazione:

Dopo circa dieci minuti tornò in scena Hymet. Era tutto sconvolto in volto.

– Non ci resta che arrenderci e consegnare Bertozzi – mormorò rivolto alla segretaria.

Senza dir niente, Marietta proruppe in lacrime.

– Quei mostri hanno circondato la casa con un arsenale capace di farci saltare in aria in due minuti – continuò Hymet gridando –. Sono un fallito Marietta! – esclamò inusitatamente. Solo ora capisco che non sono nato per queste cose...⁹

Hymet è un personaggio monocromatico perché la sua personalità non ha sfumature, e non è realistico perché ogni personalità è composta da aspetti positivi e negativi, mentre questo personaggio si dimostra solo malvagio. Ha tutte le caratteristiche dell'antagonista per eccellenza: è avido, spregiudicato, impaziente e incline all'ira, come si può ben vedere in questo frammento di dialogo tra lui e Bertozzi:

– Mi permetta di farle una domanda – disse Bertozzi –. È sposato?

– Sono divorziato – rispose Hymet.

– E dopo non ha incontrato qualcuno che pensi di amare sinceramente? –

– L'amore ce l'ho quando voglio – disse il banchiere – mi basta pagare per quello. Ho bisogno per caso di un fastidio permanente?

– Lei sa che questo non è amore – disse Bertozzi.

– Ma che cazzo c'entra questo? Vuol portarmi in un consultorio sentimentale? Mi parli della pergamena, è quella che mi interessa –.¹⁰

Tra le altre cose Hymet si rivela anche un razzista; il suo scopo, infatti, ottenuta la pergamena, è si accumulare potere e ricchezze, ma anche creare la potente Confederazione Helvetico-Italiana, un progetto abbastanza ambizioso e piuttosto folle. Le parole qui riportate accrescono la negatività di Hymet poiché il lettore è automaticamente spinto a confrontare quest'ultimo con Adolph Hitler. Dice quindi Hymet parlando della Confederazione:

Una potente nazione, la più potente del mondo... che risuciti le glorie dell'antico Impero Romano-Germanico... ma questa volta sotto il dominio di noi svizzeri, che oggi costituiamo, non c'è dubbio, insieme agli italiani del nord, la razza superiore.¹¹

Nonostante i caratteri dei personaggi negativi, quelli positivi sono addirittura inferiori sul piano psicologico. Si distinguono solo per i nomi, non esitano mai a compiere l'azione giusta, e risultano noiosi e poco interessanti.

I personaggi più riusciti sono due figure femminili secondarie: Marietta, personaggio secondario negativo, affiliata al banchiere svizzero Hymet, e Hillen la custode della parte negativa della pergamena.

Marietta è una ragazza bella, la segretaria di Hymet; finge di essere amica di Flavio Donnini, un amico di Bertozzi, per avere notizie su quest'ultimo e sulla pergamena. Tuttavia, nonostante la sua voglia di innalzarsi socialmente per mezzo di Hymet e della pergamena, il suo è un personaggio pieno, capace di provare sentimenti contrastanti, come ogni persona reale può fare. È determinata ma anche fragile, è spontanea, ma si sforza di non esserlo, compie l'azione sbagliata, ma poi si pente:

- Mi scusi, eccellenza - disse Marietta in italiano.
 - Ci siamo conosciuti da qualche parte? - rispose Bertozzi.
 - Sono amica di Flavio Donnini... oh, lui mi odierà dopo questo!...
 - Bertozzi la guardò per un momento.
 - *Conosce* qualcuno dei significati della parola *amicizia*? - disse poi.
 - Oh, eccellenza, quanto mi pento!
 - Quello che state facendo è stupido - affermò Bertozzi.
- Lei non disse niente. Ma diventò rossa come un peperone.¹²

Hillen invece è un personaggio secondario positivo. Bertozzi e i suoi amici cercano questa creatura immortale in lungo e il largo per riuscire a unire le due parti della pergamena, seguendo come traccia le varie leggende che parlano di una donna dotata dai poteri straordinari. Tali leggende riescono a creare attorno a questa figura di donna enigmatica una sorta di fascino misterioso e raffinato, soprattutto quella narrata da Clementi, il noto pianista italiano, l'unico che riuscì a battere Mozart, grazie ai consigli della misteriosa Lady Lunara, ovvero di Hillen:

Era alta e bella, di età indefinibile poiché sembrava fisicamente molto giovane, e, nel contempo, matura per il modo in cui parlava. Se si spostava, con angelica fragilità da un posto all'altro della sala, non potevo fare a meno di seguirla, come un cagnolino, tanto mi sentivo attratto dalla sua irradiazione particolare. Mi parlò, in un discorso molto saggio ma con grande umiltà, della vita e della morte; del lavoro, della volontà, dell'arte, della saggezza e dei Grandi Esseri che dirigono dai piani invisibili la nostra evoluzione. Mai avevo sentito parole tanto profonde da alcun mortale, ma la cosa più importante era che io sapevo che le 'lezioni', di quell'angelo dalle sembianze femminili, sarebbero state trascendentali per tutta la mia vita e anche – è bene scriverlo – per quando la mia vita fisica fosse finita.¹³

Tutto il romanzo è dunque segnato da una spartizione elementare tra bene e male, tra buoni e cattivi, ma, secondo Carreras, il bene è più forte del male, e infatti non solo la parte di pergamena positiva contiene una lettera in più rispetto alla sua gemella negativa e i personaggi positivi sono di numero maggiore rispetto a quelli negativi, ma alla fine il romanzo si risolve per il meglio, perché Bertozzi sceglie di rinunciare alla conoscenza totale e al potere infinito.

Una scelta sicuramente opinabile.

L'energia positiva per lo scrittore si identifica con il Dio dei cristiani e, in effetti, nel romanzo è presente tutto un repertorio di immagini e stilemi sacri. Vi sono vari interventi di angeli come per esempio:

Allora videro apparire un angelo, con l'arcobaleno attorno al capo, il volto come un sole e i piedi come colonne di fuoco che teneva tra le mani un libro aperto. L'angelo parlò con voce possente e disse:

– È questo il momento in cui dovete scegliere tra il bene e il male.¹⁴

Vi sono vari riferimenti al messia, cioè Bertozzi, come per esempio nella lettera che riceve Bertozzi e che lo invita a intraprendere la ricerca della pergamena:

Tu che fosti tra gli eletti di coloro che seguirono i dettami di Joab per la custodia del nostro benedetto re Salomone.

Tu che albergasti nel tuo ventre la luce divina del nostro beneamato Quenhaz.

Tu che avesti il privilegio della forza del nêfed, affinché compissi ciò che era stato promesso.

Oggi quel giorno è giunto.

Devi rispondere alla chiamata del destino, iscritta da millenni nel tuo essere immortale.¹⁵

Sono presenti anche descrizioni di scene apocalittiche, come appunto quella fatta da Abdul a Bertozzi raccontando un suo sogno:

Nel sogno una catastrofe immensa si abbatteva sulla terra... Lingue di fuoco uscivano dalle montagne, e una marea di acqua bollente inondava tutti i

paesi della terra... i palazzi si aprivano e cadevano, e i monumenti maggiori dell'umanità affondavano nel terreno che era diventato un'enorme pozzanghera...¹⁶

Questi elementi legati al cristianesimo vengono mescolati anche ad elementi estranei come la teoria della reincarnazione. Lo si può ben vedere da questo frammento di dialogo tra Hillen e la professoressa peruviana Lisiak-Land Díaz:

Lisiak la invitò a sedersi e si presentò ma la ragazza la sorprese dicendo:

– Aspettavo che mi chiamasse... ci conosciamo da prima, abbiamo anche stretto amicizia, ma lei non lo ricorda!

– Scusa, dove ci siamo conosciute? – chiese Lisiak.

– Fu in Sicilia al tempo di Gregorio III... Gli arabi invadevano l'Italia e dal Nord minacciavano gli iconoclasti... Lei era uno scrivano molto devoto che soffriva grandi pene per i conflitti interni che agitavano il paese in quegli anni.¹⁷

Tuttavia mi sembra che questa sintesi di temi cristiani e non risulti poco convincente.

Anche a livello concettuale coniugare religioni così diverse sembra difficile, senza ricorrere a forzature.

Si è parlato di uno spiccato misticismo presente nel romanzo. Tuttavia se questo intenso sentimento religioso sentito dall'autore riesce da un lato a conferire una precisa identità all'Inismo argentino, dall'altro risulta pesante per il lettore, dando luogo talvolta a scene fragili, rendendo i personaggi privi di spirito critico e di ragionamento, che fanno a gara per compiacere una divinità tirannica che cela il suo egoismo attraverso il falso amore che dice di nutrire per l'uomo.

Il Dio di Carreras non vuole che l'uomo abbia il potere perché potrebbe farsi del male mentre la rinuncia al potere sarebbe la vera salvezza del genere umano. Ma in realtà questa divinità ha paura dell'uomo, è un'autorità che non vuole dividere il suo potere, e la sua conoscenza.

È una divinità egoista che tenta di impaurire le sue creature con minacce, ammonimenti e apparizioni, perché vuole evitare di essere messa in discussione. E' Dio il vero nemico di Bertozzi, nessun personaggio del romanzo arriva a capirlo. Dio non vuole che gli uomini raggiungano il suo grado di conoscenza, e quindi reprime, minaccia e spaventa.

L'autore presenta personaggi che obbediscono, e nessuno di loro pensa che forse usando la pergamena potrebbe essere finalmente libero. A questi personaggi manca il carattere, manca il pensiero, manca la fiamma luciferina dell'uomo moderno.

La politica illustrata in questo romanzo, che difende simbolicamente ogni tipo di autorità costituita, che essa sia politico-sociale o religiosa, e riduce a zero la capacità critica dell'uomo, risulta conservatrice ed arretrata. Ma ancora più triste è il senso del passaggio che dice:

Ognuna delle nove lettere contiene un tipo di melodia. Che coincide con melodie che conosciamo, poiché le opere d'arte altro non sono che accertate incursioni di un genio umano nei piani superiori: esistevano già prima di lui.¹⁸

Praticamente Bertozzi sta spiegando a Laura che la chiave della parola è cantare intimamente nove melodie diverse, che tutti conoscono perché le opere d'arte in teoria non sarebbero creazioni dell'artista, ma solo incursioni nei piani superiori.

L'artista viene profondamente sminuito, viene privato della sua facoltà di creare, della capacità di dare vita a nuovi universi, di mettere in scena se stesso e il suo sentire unici. Il travaglio di un'artista, il suo sforzo per realizzare un'opera unica e autonoma, qualcosa di solo suo, vengono sminuiti utilizzando le poche parole sopra riportate.

L'artista viene declassato da creatore di universi a viaggiatore che riesce a cogliere alcuni frammenti della verità che Dio gelosamente tiene per sé.

Insomma dal ribelle Carreras, non “desaparecido” per puro miracolo, che cobbe l'Inismo in prigione, condannato per ragioni politiche da un regime totalitario, autore di eccezionali manifesti dell'Inismo argentino, non ci saremmo aspettati che ripercorresse lo sterile mito proposto da tutte le religioni, quello cioè che la luce (Prometeo, Lucifero), la conoscenza (pomo della sapienza del bene e del male: Eva), siano da rifiutare per un'ebetudine infinita.

Insistente è lo sfoggio di buone intenzioni e di buoni sentimenti. Sicuramente se l'autore non avesse voluto scrivere un'apologia del cristianesimo si sarebbero raggiunti risultati migliori. Il romanzo è ben scritto, ma alcuni temi e motivi non hanno lo spazio che meritano.

L'autore ha scelto di porre alla base di questo romanzo tutta la filosofia inista. La pergamena stessa contiene la *Parola inista*, il nucleo originario, la parola non inquinata da cui tutte le altre sono derivate. Ogni lettera di questa parola rappresenta un suono, anzi, una sequenza di suoni.

Quando l'autore cerca di spiegare cos'è l'Inismo, il tono della scrittura acquista vigore, come si può vedere in questo frammento del monologo dell'antropologo argentino affiliato ad Hymet:

Nato nel 1980 a Parigi, da un gruppo di artisti – per lo più scrittori e cineasti, l'Inismo si diffuse rapidamente nel mondo, non tanto sulla superficie ma in profondità, per la forza delle creazioni artistiche, in vari paesi distanti l'uno dall'altro come la Finlandia e l'Argentina.

Possiedono una forza straordinaria dietro l'obbiettivo di creare una nuova lingua che permetta all'umanità di progredire nella comprensione dei piani superiori della conoscenza e della percezione [...] ¹⁹

Anche la teoria del suono come principio da cui sono nate tutte le cose, è trattata adeguatamente. In questo caso è Bertozzi stesso che ne parla nel romanzo:

Secondo lui, un'energia essenziale produce il suono; gli orientali la chiamano Akaza. Questa vibrazione essenziale si modifica per produrre i quattro elementi fondamentali della natura: Terra, Aria, Acqua e Fuoco.²⁰

La chiave della pergamena è infatti il suono. Una sequenza di nove melodie cantate da Bertozzi e da sua moglie Laura riesce a far funzionare la pergamena. Appare un angelo, e i due sposi potrebbero chiedere ciò che vogliono poiché ogni loro desiderio potrebbe essere esaudito, ma scelgono di rendere a Dio ciò che gli era stato sottratto.

Questo romanzo contiene idee innovative per quanto riguarda la teoria inista e la teoria del suono, ma anche idee arretrate e rinunciarie per quanto riguarda l'ideologia religiosa, e non si capisce bene come secondo l'autore si possano coniugare istanze tanto moderne e credenze decisamente medioevali.

Si deve ammettere che il romanzo oltre a presentare al lettore spunti interessanti per quel che riguarda i riferimenti all'Inismo, riesce anche a tenere viva l'attenzione grazie all'uso ridotto del discorso indiretto, e allo stile semplice, limpido e fresco.

Tuttavia le ideologie religiose sostenute dall'autore, che prescrivono il rispetto incondizionato dell'autorità, la rinuncia per la salvezza dell'anima, la paura del metafisico, risultano e sono risultate in passato così dannose per l'uomo che non possiamo fare a meno di condannarle. L'uomo non ha raggiunto le sue mete grazie ai dogmi e ai santi, le ha raggiunte rivendicando la sua libertà di azione, di pensiero e di giudizio. Queste dovrebbero essere le caratteristiche principali dell'uomo moderno, il profondo desiderio di libertà e la voglia di lottare per essa.

Avviandoci alla conclusione si può dire che il romanzo sarebbe stato secondo noi più apprezzabile se non fosse stato impregnato in misura così eccessiva di elementi di natura evidentemente religiosa che talvolta nuocciono pure alla rappresentazione dei personaggi.

Infine è doveroso informare del punto di vista della traduttrice italiana, Patricia Iezzi che, nella sua presentazione ("Prologo") al romanzo, ritiene che *Bertozzi* sia l'opera narrativa più completa di Carreras, perché l'autore riesce a esprimere le idee rimaste sospese negli altri romanzi, grazie al protagonista che ha scelto, un personaggio speciale, dalle caratteristiche mistico-filosofiche, che seppure molto diverso dalla persona reale a cui si è ispirato, tuttavia ne conserva il carattere visionario e carismatico. Inoltre secondo la Iezzi questo romanzo è importantissimo perché divulga e racconta la massima creazione di Bertozzi, il movimento inista.

¹ F. Proia, *L'Inisme. Être à l'avant-garde aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 240.

² A. Gasbarrini, *L'Avanguardia inista. Occasioni di critica*, Torino, L'Harmattan Italia, 2005, p. 224.

³ J. Carreras (h), *Bertozi*, Novela, Santiago del Estero, Quipu editorial, 1997. Traduzione italiana: *Bertozi*, Romanzo, cura e traduzione di P. Iezzi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, p. 20.

⁴ *Ivi*, p. 20.

⁵ Questo forse per il senso di reverenza che un personaggio come G.-A. Bertozi ispira a Carreras.

⁶ *Ivi*, pp. 52-53.

⁷ *Ivi*, pp. 34-35.

⁸ *Ivi*, p. 81.

⁹ *Ivi*, p. 84.

¹⁰ *Ivi*, pp. 82-83.

¹¹ *Ivi*, p. 67.

¹² *Ivi*, p. 84.

¹³ *Ivi*, p. 55.

¹⁴ *Ivi*, p. 89.

¹⁵ *Ivi*, pp. 27-28.

¹⁶ *Ivi*, p. 52.

¹⁷ *Ivi*, p. 73.

¹⁸ *Ivi*, pp. 76-77.

¹⁹ *Ivi*, p. 29.

²⁰ *Ivi*, p. 57.

INFLUENCIA DEL INISMO EN LA CIVILIZACIÓN MUNDIAL CONTEMPORÁNEA

de JULIO CARRERAS (H)

El INismo constituye la vanguardia por excelencia del siglo XXI. Capitalizando para sí todos los recursos de anteriores revoluciones artísticas, ha sabido concentrarlas, para constituirse en bisagra estética de la nueva civilización. He aquí una breve reseña de algunos conceptos centrales de su vigencia en nuestra sociedad contemporánea, y los principales datos de su importante historia.

La función de las vanguardias estéticas

En todo tiempo fueron puñados de hombres y mujeres capaces de percibir el sentido de la existencia – y por tanto sus necesidades vitales futuras –, quienes marcaron los caminos hacia donde debían dirigirse las sociedades humanas, so riesgo de perecer si no hacían caso a estas señales. Así, en el plano social, desaparecieron civilizaciones enteras, como los asirios, por no captar el sentido de las necesarias adecuaciones que la historia exigía para poder permitirles una continuidad en su cultura.

Otras concepciones culturales en cambio, como la egipcia o la griega, tuvieron continuación y desarrollo pleno a través de todas las civilizaciones consecutivas, y aún hoy siguen deparando al arte, las comunicaciones o las ciencias factores novedosos de recreación.

Hemos citado ya el papel importantísimo de las vanguardias europeas en el siglo XX, para el desarrollo de la actual sociedad de la información que vivimos hoy¹. Dentro de ese impulso poderoso que la civilización humana aporta a través de las corrientes artísticas europeas se inscribe el INismo, como vanguardia culminante. Ella infunde factores determinantes en la civilización contemporánea, pues su vigencia no se limita a salas de exposición o museos, sino alcanza a cada uno de los actos cotidianos de los actuales ciudadanos de la Sociedad Humana Globalizada.

Esta intención – y función real – queda claramente patentizada en la declaración INista del grupo español, en su IV Manifiesto Inista de *Grafe Koiné*. Lo citaremos textualmente, por la importancia que adquiere para nuestro propósito presente:

Inipolis

Para un inista la ciudad es una hoja de papel sobre el que escribir su poesía.
La realidad es por tanto para los ojos del inista un inmenso poema-paisaje.

La Poesía envuelve al poeta, lo rodea, lo cubre; modificando la visión que él tiene de sí mismo, de la ciudad y mundo que le rodea.
Para el poeta inista la ciudad no es por tanto un caos; y sí un cosmo, con reglas y mecanismo propios, un lugar ideal en el vivir y crear.
Un lugar en cual gozar de una absoluta libertad a la hora de escoger los soportes, códigos, modalidad lingüística, técnica, etcétera.
Y por lo tanto traducir todo esto en una explosión de creatividad.
Para el poeta inista la ciudad es por tanto un sistema de signos, un código urbano.

Este documento, publicado en mayo de 1998, no hace sino confirmar la importante gravitación del INIsmo como vanguardia estética en el desarrollo continuo de las pautas esenciales que rigen la actual sociedad de la comunicación contemporánea.

El arte en las sociedades del conocimiento

En el Congreso de Arte Comparado *La Idea del Visionario*, sostuvimos como núcleo de nuestra ponencia que con el tiempo, el arte no necesitaría soportes materiales para expresarse: “la humanidad – decía entonces – suscitará seres capaces de dar vida a sus ideas. Sin intermediarios como el papel o los pinceles, sino con su sola energía creativa. Estoy hablando de crear, con la mente, imágenes y formas visibles”².

Nueve años después se difunde en los medios de comunicación la siguiente noticia:

Sony ha patentado una idea para transmitir los datos directamente al cerebro, con la meta de permitirle a una persona ver películas y videojuegos, además de poder oler, saborear, y quizás incluso percibir cosas. En la patente, Sony usa una técnica que no usará implantes en el cerebro ni cirugía para manipularlo. La patente describe que un dispositivo dispararía pulsos de ultrasonido a la cabeza, para modificar selectivamente el encendido o apagado de las neuronas en zonas seleccionadas del cerebro.

Si bien por diferentes caminos, la tecnología moderna no hace sino confirmar nuestras presunciones lógicas. Cada vez menos se considera necesario la traslación física del receptor de la obra hacia un lugar determinado, para posibilitar un intenso tráfico – yo diría casi permanente tráfico – de ideas estéticas e imágenes, sonidos, conceptos, también esencialmente estéticos, a través no sólo de los medios sino de la mismísima vida cotidiana³.

Es que las aceleradas transformaciones de las sociedades actuales han provocado el deslizamiento del significativo visual hacia el territorio de la imagen-movimiento. Con lo cual decretaron también la caducidad de los dispositivos espacializados de la percepción, y también los modos de comprensión para la obra de arte.

La objetivación misma de la obra de arte ha perdido hoy significación central, ante el predominio de la “difusión” de su forma virtual.

Hoy en día, gran parte de la energía resultante de una práctica artística no requiere concretarse en objeto alguno, sino, en mera forma codificada. Para las nuevas prácticas no es ya que carezca por completo de sentido hablar de original – ni siquiera lo tiene hablar de las copias (como no lo tiene hablar de copias cumplido el tránsito del disco hacia el mp3). El tiempo en que el régimen de circulación pública de los productos resultantes de las prácticas artísticas se refería a algún tipo de “objetos” está viendo terminar su ciclo.

En esta nueva sociedad de la información que ya vivimos, la obra de arte no necesita ser “expuesta” en su sentido tradicional, sino sólo “difundida” a través de los medios de comunicación.

Los antiguos dispositivos espacializados de engranaje para la percepción social de las prácticas artísticas (museos, galerías de arte...) van quedando cada vez más inadecuados, pues. Salvo en su articulación dinámica con los medios de comunicación masiva.

La transformación de las nuevas sociedades sitúa en primer plano el trabajo inmaterial, la producción de sentido y afectividad, el trabajo intelectual y pasional. El desafío más importante que las prácticas artísticas contemporáneas enfrentan apunta a redefinir su papel antropológico en relación a este gran desplazamiento. La vieja circunscripción de la idea del trabajo a la economía productiva y la producción de objeto está quedando patentemente obsoleta, y no sólo por el desproporcionado mayor peso que la economía financiera y de la pura circulación de capitales está adquiriendo en las nuevas sociedades, sino también por el hecho de que la producción inmaterial y la circulación del sentido, de la información, se están convirtiendo en las modalidades de intercambio más importantes en las sociedades emergentes.⁴

La recategorización aparejada al presente trabajo inmaterial, ha ubicado a este en el centro mismo de las nuevas economías. Esto conlleva una gran transformación: todo el espectro de una producción que antes era considerada “superestructural” ha pasado a convertirse en la parte nuclear del comercio antropológico contemporáneo.

En las nuevas sociedades del trabajo inmaterial, sociedades del conocimiento, las prácticas de producción simbólica – actividades orientadas a la producción, transmisión y circulación en el dominio público de los afectos y los conceptos (los deseos y los significados, los pensamientos y las pasiones) – llevan un papel protagonista y prioritario. El artista, entonces, ya no figura en ellas como un mero símbolo-tótem, sino como un participante más de los intercambios sociales de producción social.

La sociedad de comunicación trajo un proceso de “estatización” difusa del mundo contemporáneo, sin el que el nuevo capitalismo no sería pensable.

“Si el efecto del capitalismo industrial sobre el sistema de los objetos (y por ende sobre el sistema de necesidades, y el de las relaciones) fue su transformación generalizada a la forma de la mercancía, podría decirse que el efecto más característico del capitalismo postindustrial es la estetización generalizada de tal mercancía, la transformación de ésta (y por ende del sistema de necesidades, y el de las relaciones, sometido por tanto a una segunda metamorfosis) a su forma estetizada. Lo que preside en efecto la circulación social actual de objetos, bienes y relaciones, no es ya el valor de uso que podamos asociarles ni aún el valor de cambio: sino, y por encima de todo, su valor estético, la promesa que contiene de una vida más intensa, más interiormente rica”⁵.

Cada vez adquiere más vigencia conceptual en la civilización contemporánea la denominada “justificación estética de la existencia”. Los parámetros sociales de reconocimiento, de socialización y subjetivación, de pertenencia a un grupo social y distinción dentro de él, se hacen reposar cada vez más en el valor estetizado. Y es la carga de éste contenido, que el nuevo capitalismo añade a objetos y relaciones, materiales o inmateriales, la que determina su nuevo valor social.

Pues bien, es el INismo, vanguardia precursora en todos los campos, desde la letra hasta la imagen virtual y el cine, la que ha comprendido desde mucho antes de su inicio el carácter de la revolución conceptual que sobrevino, particularmente en la última etapa del siglo XX, y precisamente por ello la ha dotado notablemente de contenidos.

¿Qué es el INismo?

Pero veamos ahora de dónde y cómo se gesta este movimiento vital, ya que es oportuno dejar consignado su camino para uso de las generaciones futuras. El I.N.I. (Internazionale Novatrice Infinitesimale) o Inismo, como a menudo es llamado, nace en París el 3 de enero de 1980, fundado por Gabriele-Aldo Bertozzi. Es el último movimiento de vanguardia que, favorecido por las instancias de nuestra época, ha alcanzado en poco tiempo las dimensiones de una verdadera corriente internacional.

Dice Laura Aga-Rossi, una de sus co-fundadoras, en un reportaje:

Las primeras obras nacieron y fueron expuestas súbitamente después de la fundación en París. Eran «plásticos» sólo en apariencia, porque en realidad uno de los empeños aceptados desde el comienzo fue la abolición de los sectores operativos, la eliminación de los confines entre las escrituras, los signos, los colores, los sonidos, y si quieres entre poesía, pintura, escultura, música y otros”.⁶

Siempre en París, del 17 de septiembre al 12 de octubre, en el Centre d'Art et de Dessin, 34 Rue du Louvre, se expusieron nuevas obras del movimiento INIsta,

que acababa de nacer. Participaron en ellas Giulio Tamburrini, Angelo Merante, Antonino Russo y Rosaria Sav'ini, además de Bertozzi y Aga-Rossi.

Al principio el INismo fue un movimiento con sede "en todas partes". Con el tiempo consideraron necesaria una dirección fija; entonces se fundó la Sede Central Mediterránea, en Via Trionfale 10041, 00135 – Roma, residencia de Tamburrini, quien creó el papel con el encabezamiento y en el que escribió a *Futurismo Oggi*: "Caro Benedetto, quale omaggio alla prima Avanguardia Storica il FUTURISMO ti chiediamo di annunciare sulla tua rivista che in Italia si è ufficialmente costituita l'INTERNAZIONALE NOVATRICE INFINITESIMALE". El anuncio apareció inmediatamente en el número de enero/febrero y recibí como respuesta el billete "sintético" de Moreno Marchi, primer corresponsal, fechado 14 de abril: "Ho letto su *Futurismo-Oggi* il vostro comunicato. [...] Mi metto in contatto". Los INistas le respondieron: "probabilmente sei una delle persone più intelligenti della Riviera dei Fiori". Así comenzó la fecunda relación con el inista de San Remo.

Muy pronto el Inismo fue una realidad internacional. Estados Unidos, Argentina, España, Brasil, Cuba, se unieron sucesivamente al indetenible curso que este movimiento de vanguardia había adquirido. Citaremos de nuevo a Laura Aga-Rossi, narrando los primeros tiempos: "Fue Gabriel Cacho-Millet, periodista de Ansa, quien difundió la noticia en Argentina y de allí pasó a España gracias a María Pilar Alberdi. Parecía que en Argentina no esperaban otra cosa, recibimos muchísimas cartas"⁷.

Entre los primeros inistas, estuvieron Antonino Russo y a Angelo Merante. Fue Antonino Russo quien organizó la primera exposición inista italiana, en la Librería Guida, de Nápoles. Precisamente, en pleno terremoto (2-10 de abril de 1981).

Angelo Merante, junto a un grupo de estudiantes organizó un viaje de estudio a París, pidiendo a Bertozzi que les acompañara. En el tren "tomaron" el cartel Paris-Chambéry-Torino-Roma Termini utilizándolo como base para una obra colectiva inista, *L'œil cacodyINI, homenaje a Picabia*, con la que participaron a la muestra organizada por el Salon *La Lettre et le Signe*. Desde entonces Merante fue inista y uno de los más valiosos. De su primer periodo se recuerda, sobre todo, que durante ese setiembre de París colaboró en la divulgación del primer manifiesto inista.

En Roma los INistas trabajaron noches enteras revolucionando la estética fotográfica.

En Pescara, la primera en divulgar el Inismo fue una revista abrucesa. Vincenzo Rossi, escritor y poeta, seguía con mucha simpatía el surgir del INismo y dio el anuncio en *Oggi e Domani* en diciembre de 1980.

A pesar de la gran diferencia de edad, se creó una relación directa, también de amistad, con los representantes de las vanguardias históricas. No obstante que el nacimiento del Futurismo sucedió en 1909, con el primer manifiesto y el del Surrealismo a 1919, con *Les Champs magnétiques* de André Breton y Philippe Soupault, el destino ha hecho que estos artistas se encuentren luego, lejos de los libros, en la vida misma.

Sobre todo Bertozzi, conoció personalmente a muchos futuristas. Algunos han escrito sobre él, como el secretario de Marinetti, Luigi Scrivo, o el poeta napolitano Francesco Cangiullo que le ha dedicado sus obras y le ha dirigido cartas de notable importancia. Ha conocido también a Aldo Palazzeschi, pero una amistad más íntima la tuvo con Primo Conti, como todos saben.

También dadaístas, como por ejemplo Olga Molher Picabia o Angèle Lévesque, quienes aportaron al INismo documentos inéditos, después publicados entre sus obras, o también Hans Richter.

Asimismo con los poetas sonoros, como Henri Chopin o la vanguardia italiana, como Antonio Bueno, representante de la poesía visiva, quien ilustró *Scienza e Pazienza* de Bertozzi.

En esta *Breve historia del INismo*, debemos mencionar principalmente a Pietro Ferrua que, fundador del Inismo estadounidense. “Anárquico con guantes blancos”, cuando conoce al INismo era profesor a tiempo completo en la Universidad de Portland, Oregón. Se interesaba especialmente en las últimas vanguardias. Pronto se pondría en contacto con Bertozzi, que había publicado en *Si & No, Lettrismo. Osservazioni sulla genesi del movimento* que fomentó la ya famosa querrela con Isou a propósito del Futurismo. Ferrua, quien compartía la tesis de Bertozzi, y que no se limitaba a la investigación, sino también tomaba parte activa en la organización de convenios y manifestaciones, comenzó a enviarle diversos artículos y publicaciones, tanto sobre el argumento como sobre la vanguardia en general. Fue así que Bertozzi le preguntó un día “si quería ser protagonista o sólo un cronista de los fermentos de nuestro tiempo; conducir el carro, ya que tenía la capacidad, o permanecer en la estela de los acontecimientos”. Evaluado el empeño y la responsabilidad, Ferrua se adhirió plenamente y en 1985 fundó el Inismo estadounidense.

Giorgio Mattioli, actor y director INista, es otro de los “pilares” humanos en que se basa el movimiento.

Cercano al INismo desde enero del '82, luego de la puesta en escena del *Escuriale* de Michel, de Ghelderode, se convirtió en inista en 1983. Mattioli insistió para que Bertozzi escribiera una pièce que tardaba en llegar, en medio de tantos fermentos y entonces decidió conseguirla por sí mismo. Cierta día anunció que estaba poniendo en escena una obra, extraída de textos y creaciones de Bertozzi, con la superposición de textos y poesías de otros inistas e inifilos. El resultado fue sorprendente: había sabido captar verdaderamente el Signo de este movimiento: había nacido *Inisfera*.

Jamás una representación de vanguardia había suscitado tan apasionada participación. Los espectadores no eran iniciados, junto a los INistas se encontraba gente común, que había olvidado la lógica, el eterno ‘¿qué significa?’ o el ‘no entiendo’ y se había dejado arrollar, vale la pena decirlo, por el ritmo del signo que había logrado penetrar y despertar el ritmo de cada uno. Del comienzo al final se seguía un desarrollo sin fracturas, un pasaje gradual que de la palabra llevaba a lo abstracto;

una comprensión que pasaba cada vez más del logos al pathos. Los actores se convertían en letras, fonemas, colores, dando vida a una trama que cada espectador seguía e inventaba de acuerdo al propio grado de emancipación. La atmósfera de la sala estaba dirigida toda al escenario y al final, investida con la piramidal interpretación de Mattioli, se manifestó con un memorable resonar de aplausos.

El INIsmo internacional

Iniero Garesto, Giovanni Agresti, François Proia, Lisiak-Land Díaz, Paola Di Pancrazio, Marinisa Bove, Argentina Capriotti, constituyeron la generación joven del INIsmo hacia los 90. Durante ese periodo nacen importantes obras, como las expuestas en la muestra *Rimbaud e l'Avanguardia*, la novela de viajes inista *Mikela o le storie del segno quotidiano*, junto a una serie de libros de artista *Parigi/Roma/Parigi* donde fotografías de techos y calles son la fuente y el blanco de un viaje ininterrumpido.

Por su parte, François Proia, ítalo-francés, docente en la Facultad de Idiomas y Literaturas Extranjeras de Pescara, se acerca primero a *Bérénice*, revista del INIsmo, que lo tenía entre sus colaboradores como un experto de cine de vanguardia. También él estaba interesado en el Inismo, pero por su discreción, acompañaba al principio sin decir nada. Sólo después de tres años, en marzo de 1988, pidió y entró oficialmente a formar parte del Inismo. Desde entonces su contribución a la historia y afirmación del movimiento ha sido precioso; gran trabajador, entusiasta, generoso de su tiempo y de su capacidad ha producido la primera videoinipoesía *Inismo* y su film *Ini soit qui mal y pense. De Rimbaud à Bertozzi* es una joya de cinematografía inista. Es además miembro activo del C.U.S.M.A.R.C. (Centro Universitario di Sviluppo Multimediale Applicato alla Ricerca e allo studio della Creatività).

Lisiak-Land Díaz, de lengua materna española, autora estimada en Italia y en el extranjero, reinventó para el Inismo los signos de las antiguas civilizaciones sudamericanas, en particular la peruana. Ha traducido al español el ensayo de Bertozzi *Prima dell'Inismo. Introduzione all'avanguardia (Antes del Inismo)*, publicado en el n. 22, abril 1992, de la revista madrileña *Koinè*.

El INIsmo va creciendo entonces en el mundo, desarrollándose como dijimos las vanguardias argentina, española y cubana.

Cada año se efectúan encuentros internacionales, como el Convenio Internacional *La Lettera e il Segno nelle "Scritture" contemporanee*, que ha reunido a los protagonistas y mayores especialistas del Inismo, Letrismo, Poesía Sonora, Poesía Visiva. Y más tarde *La Idea del Visionario*, *La Magia* y otros sucesivos encuentros que han mantenido en constante evolución al INIsmo hasta hoy.

Sin duda Sandro Ricaldone y Eugenio Gianni son también conspicuos representantes de este meduloso movimiento. El primero se puso en contacto con

Bertozzi en octubre de 1985 y organizó una muestra INIsta en la Galleria Isleño, de Génova. Pero entró oficialmente a formar parte del Inismo en mayo de 1990, con la presentación del catálogo de las muestras de Bolonia, Bari, Venecia.

Eugenio Gianni, después de haber enviado a Bertozzi una de sus obras, se encontró con él por primera vez en S. Apollinare, en setiembre de 1987. Inista desde setiembre de 1990 ha visto nacer el *Secondo manifesto INI*; ha asistido a la famosa redacción de aquél de la videoinipoesía; ha publicado en revistas importantes artículos y documentos sobre el Inismo y es también autor de *INibace*, un manifiesto que, confirmando la práctica del juego como componente de la creación, supone una lucidez teórica y afirma una crítica despegada pero desgarradora, que señala el punto medular de viejos malentendidos.

Mientras tanto, Francisco Juan Molero Prior organiza en Madrid el *Premio inista de Poesía Gabriele-Aldo Bertozzi* en 1992. A partir de estos años el desarrollo del INismo es pujante, debido a lo cual sería difícil nombrar hoy a todos sus participantes.

A propósito de España, se puede resumir la actividad del Inismo español a través de los nombres de los grupos y de las revistas. Es necesario nombrar, pues, el Inismo Gallego con la revista *A Zebra inista*; el Inismo Vasco-Zeinu(E) con *INizial*; el Inismo Andaluz con *Inia Kelma*; el Inismo Asturiano con *La Horcadura inista*; el Inismo Madrileño con *Grafe Koinè* dirigida por Francisco Juan Molero Prior, fundador en 1986 del Inismo español y coordinador, además, de todos los grupos a través de Inispania.

En cada imagen, en cada signo del arte contemporáneo ha dejado sus vestigios, pues, este movimiento artístico que hoy atraviesa un momento de verificación práctica a través de los medios masivos de comunicación y la civilización actual.

¹ *La función del visionario en la mayor revolución universal. El Ini como vanguardia en América*, in *Bérénice*, IV, 10-11, (marzo-julio 1996).

² *Ivi*, p. 235.

³ Esto es verificable, por cierto, en las sociedades avanzadas con relación al manejo de la tecnología, pero dada su función de vanguardias en lo referido al sentido de la evolución humana actual, es previsible que tarde o temprano todas las sociedades humanas de la Tierra se registrarán por la cultura tecnologizada que hoy envuelve a los sectores más desarrollados del mundo.

⁴ *Dédalo, redefinición de las prácticas artísticas*, s.21 (LSA47), Foro de Arte en Barcelona.

⁵ *Ibid.*

⁶ *INISMO. Quince años después. Entrevista con Laura Aga-Rossi*, entrevista publicada en *El Liberal* (Santiago del Estero), 23 julio 1994 (primera parte); 30 julio 1994 (segunda parte), en *Texturas, Cuaderno inista* (Vitoria) 4 (1994-95) y en el suplemento de *Info INI*, n. 10 (enero 1995).

⁷ *Ibid.*

BERTOZZI (LE VOCALI)

di LUCIO D'ARCANGELO

La mia presenza a questa manifestazione ha il valore di un tributo amicale a Gabriele-Aldo Bertozzi. Si tratta di un'amicizia che risale agli anni '70, quando eravamo agli esordi della carriera universitaria, ma fu allora, come ora, indipendente dalle vicende accademiche.

Non essendo un esperto di Avanguardie, non posso unirmi ai relatori che hanno parlato dell'argomento con tanta dottrina e competenza. Dirò qualche parola su Bertozzi artista, anche perchè ho avuto occasione di conoscerne e apprezzarne le opere. Non sono neppure, ahimè, un critico d'arte, e quindi parlerò in base alle mie impressioni.

Credo che soltanto nella maturità si riesca a realizzare pienamente sè stessi: è accaduto a molti e credo sia accaduto anche a Bertozzi. Gabriele ha saputo coniugare, e direi esaltare, nelle sue opere due qualità che lo hanno sempre contraddistinto: l'ispirazione letteraria e la capacità di invenzione. L'Avanguardia, come è noto, ha abolito ogni distinzione fra letteratura ed arte. Ma permettetemi di trovare nelle creazioni di Bertozzi o almeno in certi soggetti delle ascendenze squisitamente letterarie. Inoltre certi accostamenti di matrice surrealista, certe atmosfere oniriche mi richiamano Dalì. Ma si tratta di un Dalì passato attraverso l'informale. Credo che in ciò sia la chiave dell'originalità di Bertozzi, che non si dedica, come molti contemporanei, ad esercizi puramente decorativi, ma ricerca quella che Luciano Anceschi chiamava la "tradizione del nuovo". Di qui anche la suggestione che esercitano certe sue invenzioni, che si impongono non solo dal lato compositivo, ma anche da quello del colore per la capacità di riaccendere, con tonalità spesso smaglianti, l'estro di immagini, o icone, talora esotiche, talora stranamente familiari.

Mi pare che l'Inismo – altra creazione di Bertozzi – abbia manifestato un interesse costante per i segni alfabetici, per gli "atomi del linguaggio", che rappresentano quell'"infinitesimale" a cui tende il movimento. Da ciò è nata l'idea di parlare delle vocali, il cui rapporto privilegiato con l'*ars poetica* è antico e collaudato.

LE VOCALI

Le vocali sono state considerate da sempre le più nobili articolazioni della voce umana. Scriveva, ad esempio, Niccolò Tommaseo:

Forse il linguaggio primo non avev'altro che vocali e spiriti. La vocale è lo spirito

che va; la consonante l'ostacolo; quella viene dal petto; questa dal palato, dalle labbra, da' denti, dal naso. Le voci di più alto significato han men consonanti: quelle ch'esprimono cose materiali n'han più. Le lingue dove le consonanti hanno più valore, sono delle meno spirituali o le meno acconcie alla musica.¹

Secondo i pitagorici le vocali esprimevano la totalità delle manifestazioni dell'universo. Per i grammatici arabi sono il corpo, la carne, del linguaggio, mentre le consonanti ne sono lo scheletro. All'occhio del linguista queste definizioni sono in stretto rapporto con le lingue e gli universi concettuali nell'ambito dei quali sono sorte: più che spiegarli ne sono in qualche modo spiegate. Le vocali del greco antico, come è noto, erano sette ed il sette era per i pitagorici un numero perfetto. In arabo le radici sono rappresentate da tre consonanti, che restano immutate e costituiscono l'ossatura della parola, mentre la morfologia è riservata alle vocali. La vocalità o musicalità, interpretata come spiritualità da Tommaseo, è fin troppo legata alla nostra lingua per insisterci. È quindi d'obbligo parlare delle vocali in termini "scientifici", salvando, nel possibile, quella comprensibilità che deve essere patrimonio del sapere in qualunque forma esso si manifesti ed in particolare delle cosiddette "scienze umane".

Sul piano dell'articolazione concreta, ossia della parola, vocali e consonanti formano un'unità inscindibile, su cui si basa la segmentazione sillabica: l'unica riconosciuta da certi sistemi alfabetici dell'antichità. Le scritture fonetiche, come è noto, fecero un passo ulteriore, notando, e scoprendo, quelli che possiamo chiamare gli atomi del linguaggio, ovvero vocali e consonanti, la cui relativa autonomia fu subito chiara ai primi grammatici. L'assunzione di sistemi di scrittura mutuati da altre lingue rese però altrettanto evidente che queste categorie di suoni non erano sempre equivalenti.

Ciò dipende dal fatto che, foneticamente parlando, i suoni del linguaggio non sono nettamente separati ed anzi costituiscono un *continuum*, o più precisamente, una scala, che ammette diversi gradi di sonorità. Semivocali e semiconsonanti ne sono un chiaro esempio. Anche le liquide, **r** e **l**, sono suoni di mezzo e possono svolgere, a seconda delle lingue, un ruolo puramente consonantico, come in italiano, o anche vocalico, come in ceco, dove troviamo *líce* ("cucchiaino"), ma anche *krk* ("collo") e *plst* ("feltro"). Nè mancano altri suoni che di norma fungono da consonanti, ma in certe lingue possono formare sillaba: ad esempio le nasali cosiddette sonanti – più comunemente **n**, ma in cinese anche **m** – e, meno frequentemente, le spiranti, che hanno per così dire una coda sonora: detto in altri termini, condividono con le vocali la continuità del suono. In chinook², ad esempio, sono possibili parole come *qkkst* ("fatto"), dove è **s** a funzionare da vocale: il che nella nostra lingua avviene solo in espressioni ideofoniche come *psst!*. Ciò nonostante, non sembra si possa fare a meno della distinzione tra suoni vocalici e consonantici, anche se la linea di demarcazione non è eguale in tutte le lingue. La corrispondenza tra la struttura fonetica di un suono – maggiore o minore periodicità – e il

ruolo che può svolgere in una lingua concreta, anche se largamente prevedibile, non è mai automatica. Perciò vocali e consonanti furono ribattezzate vocoidi e contoidi da Kenneth Pike. Ma sono parole che suonano male nella nostra lingua e comunque non sono indispensabili.

Da un punto di vista acustico i suoni vocalici si distinguono da quelli consonantici in quanto “regolari”, musicali, diversi solo per una frequenza inferiore da quelli musicali propriamente detti. Se si apre la bocca e si lascia vibrare la laringe (il pomo d’Adamo), il flusso d’aria inspirato si trasforma in un suono musicale se le vibrazioni sono abbastanza rapide. Se lo sono meno si avrà un suono vocalico che possiamo indicare con una certa approssimazione come a^3 .

I suoni consonantici invece sono “rumori”, più o meno puri, di cui possiedono le proprietà fondamentali: istantaneità, vibrazione (più di cinque intermittenze al secondo), continuità (più di 130 intermittenze al secondo). I suoni non periodici esistono anche in natura, mentre quelli periodici presuppongono, in linea di massima, degli esseri animati che li emettono (ad esempio uccelli). La stessa parola “consonante” ha etimologicamente un significato acustico, o per meglio dire, musicale: da questo punto di vista i suoni consonantici sono un complemento di quelli vocalici, e il loro comportamento è analogo a quello degli strumenti musicali, in quanto si tratta di “armonici” che modificano l’effetto sonoro.

In termini articolatorii le cose non cambiano molto: Straka parla di due tipi di articolazione: bocca aperta e bocca chiusa. Le consonanti sono *mouth-closers* e le vocali *mouth-openers*. Le liquide sono semiaperte e le spiranti semichiusate. Nell’emissione vocalica il flusso dell’aria è libero, nella formazione delle consonanti c’è invece ostruzione, parziale (fricative) o totale (occlusive). Sono fatti noti, ma giova ricordarli per sottolineare le basi fisiologiche della distinzione.

Inoltre i suoni vocalici sono largamente prevedibili, mentre quelli consonantici lo sono molto meno⁴. La voce umana può produrre svariati rumori, anche imitativi, come è ben noto⁵, e molti, se non proprio tutti, possono entrare teoricamente nel novero delle consonanti. Il meccanismo che permette la formazione dei suoni vocalici è unico, ed è quello respiratorio. La meccanica dei suoni consonantici, invece, può essere indipendente dalla respirazione, ed in ogni caso non è fissa⁶. La variabilità dei suoni vocalici è, almeno tipologicamente, limitata: un po’ come quella di una tastiera musicale. Il numero dei suoni consonantici è potenzialmente illimitato: dei circa 600 inventariati dall’UPSID il 47% sono unici, si trovano cioè in una sola lingua, senza contare che non sappiamo quanti e quali ne siano esistiti in lingue di cui non c’è più traccia.

Le consonanti, però, non possono essere pronunciate senza elementi vocalici, sia pure brevissimi (epentetici). Le vocali invece possono stare da sole. Si può formare sillaba anche senza consonanti, come è noto, ma non è possibile il contrario, se non in casi del tutto eccezionali e controversi⁷. Sembrerebbe così che nell’economia del linguaggio le consonanti siano la parte accessoria, relativamente variabile, e le vocali quella fondamentale, relativamente stabile.

Ma sul piano fonologico il rapporto si inverte. Le consonanti hanno sempre una funzione distintiva, mentre le vocali possono essere un semplice riempitivo. Le consonanti sono sempre differenziali, le vocali possono essere *indifferenti*. Alcune lingue, ad esempio, possiedono vocali neutre che permettono di pronunciare gruppi consonantici altrimenti impronunciabili⁸.

La parola che in sanscrito indica la consonante, *vyañjana*, “sembra suggerire che più delle vocali sono le consonanti responsabili della differenziazione del significato”⁹. Le consonanti, in altri termini, convogliano la maggior parte dell’informazione. È ciò che ha reso possibili quei sistemi alfabetici che non notano le vocali o le notano in subordine. Inoltre, fatto altrettanto significativo, ci sono lingue con pochissime vocali e moltissime consonanti (fino a 70 in quelle caucasiche), mentre non si verifica il contrario. In via del tutto eccezionale si può sfiorare o superare di poco la parità. Statisticamente parlando, il numero dei suoni vocalici è quasi sempre inferiore a quello delle consonanti: in media meno del doppio.

Sembra che, teoricamente parlando, il valore del vocalismo sia più fonetico che fonologico, più prosodico che “segmentale”, ma non per questo meno funzionale: non sbaglia quindi la percezione comune quando lo collega alla “musicalità” di una lingua. Ancora in sanscrito *svara* “vocale” significa anche “nota musicale”.

È probabile che alle origini le vocali formassero un tutt’uno (omorganico) con le consonanti: in altri termini ad una consonante velare seguiva una vocale velare, ad una palatale grosso modo una palatale, e così via: si diceva *ka*, ma non *ki*, *ti* ma non *ta*. Queste vocali avevano una semplice funzione di appoggio ed essendo sempre prevedibili, non potevano essere usate per differenziare le parole¹⁰.

È anche possibile, però, che le vocali originarie fossero semplici suoni di transizione: ipotesi che non contrasta con la prima e che trova conferma, anche se non completamente, in certe lingue papua (in kalam, ad esempio, questi suoni neutri sono rappresentati convenzionalmente da *i*).

Si può quindi pensare che i caratteri fonologici del vocalismo siano, nello sviluppo del linguaggio, un’acquisizione ulteriore: parliamo, ovviamente, di preistoria o protostoria. Nè si può escludere che in questo processo le variazioni melodiche – accenti, toni – abbiano avuto un ruolo decisivo. Ma in ogni caso la vocalizzazione sembra connaturata al linguaggio ed anzi può rappresentarne il duplice aspetto di “canto” e parola, per dirla con Jespersen.

La sorgente dei suoni linguistici è la laringe, mentre la cavità orale, la faringe ed eventualmente le fosse nasali, fungono da casse di risonanza “plastiche”, in grado cioè di modificare la loro conformazione e condizionare l’effetto sonoro: ossia la dominanza di certe bande di frequenza, o formanti, che compongono il suono vocalico. Per le vocali “primarie” il “risuonatore” principale è la cavità orale, mentre per quelle secondarie può essere, ad esempio, la zona delle fosse nasali, che si rende libera con l’abbassamento dell’ugola.

I suoni vocalici hanno dei formanti nettamente definiti e sono più distinguibili, *prima facie*, di quelli consonantici. Essi, però, sono più riconoscibili acusticamente

che per il punto di articolazione, dipendente da movimenti, o aggiustamenti, impercettibili della lingua, delle mascelle e dell'ugola; tanto che si possono qualificare in termini puramente percettivi (sinestetici): ad esempio vocali chiare e scure, il cui uso poetico, ed onomatopeico, è ben noto. Rimbaud va oltre e in un suo celebre sonetto fa corrispondere **a, e, i, o, u** rispettivamente ai colori nero, bianco, rosso, verde e blu. Benchè il valore di queste corrispondenze sia puramente poetico, la metafora è in sè valida. Non c'è dubbio che i colori dell'iride si prestino ad una rappresentazione visiva del vocalismo nel suo complesso. Ma solo una proiezione geometrica permette di localizzare in modo soddisfacente i singoli suoni.

Generalmente lo spazio di pronuncia delle vocali viene rappresentato come un triangolo rovesciato, che ha per vertice la **a**, ai lati rispettivamente **ò, o/è, e¹¹** e agli angoli **u** e **i**. Questa raffigurazione corrisponde approssimativamente al tratto vocale ed identifica idealmente la posizione dei singoli suoni¹². Essa è particolarmente idonea a rappresentare i sistemi vocalici dispari che sono globalmente più numerosi, mentre il quadrilatero, preferito dall'IPA, si adatta a un maggior numero di lingue¹³.

Se si pronuncia **a** e poi si chiude la bocca, diminuendo gradatamente il passaggio dell'aria si possono udire in successione le vocali **ò, o, u** oppure **è, e, i**. Nella pronuncia di **o** e **u** le labbra si avvicinano e si arrotondano, anche se questo non accade in molte lingue dell'Estremo Oriente. Il fonetista inglese Daniel Jones chiamò "cardinali" questi suoni, da considerare cioè come semplici punti di riferimento: una specie di bussola fonetica.

I tipi di contrasto che si possono verificare in base al triangolo vocalico sono fondamentalmente due: quelli di "altezza" ossia di apertura e quelli in orizzontale tra vocali anteriori e posteriori ovvero palatali e velari. Particolarmente chiari sono questi contrasti in lingue come l'italiano – *rossa, russa, rissa, ressa* – e l'inglese, a causa della tendenza monosillabica – *hod, had, head, hid, heed* –. John Crothers statuisce che "the number of height distinctions in a system is typically equal to or greater than the number of backness distinctions"¹⁴ e Ladefoged Maddieson enunciano in modo meno matematico la stessa tendenza, spiegandone le ragioni: "The languages of the world make much more limited use of the front-back and rounded-unrounded dimensions, which usually support non more than binary oppositions"¹⁵.

In alcune lingue le vocali posteriori, che si formano generalmente con il concorso delle labbra, ammettono varianti non labializzate: in inglese la **u** di *put* che contrasta con quella di *cup* e in vietnamita tutta la serie: **u, o, ò**. Lo svedese oppone una labializzazione debole a una forte. Ma nel 10% delle lingue le vocali posteriori hanno varianti riconducibili unicamente alla loro posizione più o meno arretrata: "it is probably appropriate to recognize a front-back dimension containing three major phonetic categories: (front) (central) (back)"¹⁶. Il caso più noto è quello del norvegese che ha **y** (anteriore), **u** (centrale), **u** (posteriore) con le labbra nella stessa posizione; *by* "città", *bu* "capanna", *bu* "vivo". Casi del genere si possono

ricondere a volte ad una differenza tra vocali tese e rilassate. Ma sono rare le lingue in cui questa interpretazione non sembra dubbia¹⁷.

Un secondo triangolo è formato dalle vocali arrotondate, ciascuna delle quali corrisponde alle precedenti e si forma combinando ai movimenti della lingua il gioco delle labbra (ad esempio il francese *du* dove la lingua è nella stessa posizione di *dit*, ma le labbra sono arrotondate). La tendenza dominante è quella di arrotondare le vocali posteriori. Ma nelle lingue dell'Europa nordoccidentale, ivi compresi i dialetti settentrionali della penisola, succede il contrario. L'area di diffusione, con esclusione dell'Albania, è a macchia d'olio ed è stata interpretata in termini genetici¹⁸.

In genere non c'è piena coincidenza fra i suoni vocalici presenti nelle varie lingue, per cui più che parlare convenzionalmente di **u** o di **o** si dovrebbe parlare di una famiglia **o** o **u**. Lo aveva già notato Edward Sapir, indipendentemente dalla fonetica sperimentale, che permette di calcolare esattamente le differenze di frequenza di suoni anche molto vicini. Anche qui soccorre la metafora dei colori fondamentali che ammettono numerose varianti. Un parlante di lingua tedesca sarà portato ad assimilare la **a** (*æ*) di *bad* alla *ä* di *Währe*, che è più lunga, ed un ungherese tenderà a pronunciare lo stesso fonema come la **e** aperta di *szeretet*. Un italiano non farà distinzione tra la **u** di fumo e quella di *good*, che è una variante più rilassata e aperta come nel tedesco *Mutter* e nella pronuncia piemontese di *più*.

Queste differenze, che a prima vista possono sembrare sottili, hanno in realtà un'enorme importanza, perchè possono essere la base per distinguere le parole in una lingua diversa dalla nostra. La **u** di *utile* e quella di *rude* in italiano sono semplici varianti di posizione, ma in inglese sono fonemi autonomi: *hood* e *who'd*. Nessuna delle due **a** (parlo naturalmente in termini grafici) presenti in ungherese corrisponde, se non occasionalmente, alla **a** italiana: una è più arretrata e si trova, per esempio, anche in piemontese, l'altra, notata *á*, è molto più aperta. Come si legge nel libro di John Clark e Colin Yallop¹⁹, non è tanto sorprendente la varietà dei suoni linguistici quanto la capacità umana di distinguerli.

Nell'italiano cosiddetto standard possiamo dire *tétto* invece di *tétto*, adottando una pronuncia più o meno meridionale, senza timore di non essere capiti²⁰. Ma ciò non è possibile, ad esempio, in francese dove la **e** chiusa contrasta con quella aperta. Questo significa, tenendo presente il triangolo, che nell'italiano standard lo spazio di variabilità della **e** è più ampio che in francese. Lo stesso accade con la **I** di *bit*, che contrasta con quella di *beat*, ed è presente, ad esempio, anche in turco, da cui abbiamo preso in prestito la notazione, ma non in italiano, dove viene percepita come **i**.

Un suono vocalico (distintivo) è quindi soggetto nell'ambito di una determinata lingua a variazioni più o meno ampie a seconda della sua distanza dagli altri suoni. È evidente che maggiore è il numero delle vocali, maggiore è la loro vicinanza e minore quindi la possibilità di "dispersione"²¹, e da un punto di vista

generale, la distinguibilità. In un locale affollato o al telefono due suoni molto vicini come quelli di *hood* e *who'd* si confondono facilmente.

Una lingua con poche vocali come l'italiano ben difficilmente dà luogo a quei problemi di comprensione che, ad esempio, sono caratteristici dell'inglese a causa del numero esorbitante di suoni vocalici. Notava in proposito Henry Sweet:

Harmonious and sonorous languages have few sounds with well-marked distinctions, especially in the vowel system; while an exceptionally large number of sounds, as in Celtic Irish, and to a less extent in English and Russian, implies numerous transitional and intermediate sounds, which detract from the harmony of the language and give it a certain character of indistinctness and even monotony.²²

Da questo punto di vista si possono distinguere lingue “chiare” e lingue “confuse” senza che ciò implichi, ovviamente, un giudizio di valore:

Le lingue chiare danno a tutte le vocali, accentate o no, un valore definito e nettamente percepibile. Lingue come l'italiano, il ceco e il finnico si possono scrivere sotto dettatura anche se ne abbiamo una conoscenza tutt'altro che profonda. Questo invece non è invece il caso dell'inglese, del portoghese o del russo, dove le vocali non accentate perdono la loro chiarezza e tendono a diventare un suono indistinto.²³

Dato che lo spazio acustico è triangolare, la selezione delle tre vocali poste ai vertici di questo triangolo immaginario, che sono le più lontane possibili, fornisce teoricamente il massimo della distinguibilità. Ma nella realtà questo non sempre avviene. Un numero troppo basso di vocali può essere svantaggioso non meno di uno troppo alto per le numerose varianti (allofoni) dei suoni principali a cui può dar luogo. Ad esempio, in una lingua a 4 V come il sumero in cui non c'era alcuna vocale tra **a** e **u**, la **o** poteva essere una variante sia di **a** sia di **u**. Nelle lingue a 3V gli allofoni possono essere più numerosi e in quelle, molto rare, a 2V, tendono a formare per ognuno dei due fonemi un “contorno” estremamente variabile.

Un numero di vocali ottimale è quello che si ottiene occupando non soltanto i vertici ma anche i due lati del triangolo. Si tratta di una condizione necessaria per garantire una giusta distanza tra i suoni vocalici e realizzare la massima efficacia funzionale. “With five or seven vowels it is possible to have a nicely symmetrical triangular space”, osserva Peter Ladefoged²⁴.

È interessante notare che in un sistema a tre vocali, come quello del quechua, appaiono frequentemente **e** ed **o**, come varianti, rispettivamente, di **i** e **u**. In tagalog (Filippine), questa situazione ha prodotto in diacronia un sistema a 5V²⁵. Questa lingua, che da tre è passata a 5 vocali, il greco che da 7 è passato a 5 e lo yoruba (Golfo di Guinea) che da 9-10 vocali di base è passato a 7²⁶, manifestano un'in-dubbia tendenza ad ottimizzare il vocalismo.

Naturalmente il numero non garantisce sempre una distribuzione “armonica”, perfettamente simmetrica, delle vocali, perlomeno non al cento per cento. Bisogna evitare “the erroneous impression that only quasi-symmetrical vocalic patterns exist in higher numbered types of systems”²⁷. In yoruba, ad esempio, che possiede 7 vocali di base, **e** ed **o** sono più vicine ad **i** e **u** che ad **è** e **ò**, mentre nel confronto il sistema vocalico dell’italiano non standard – che ha lo stesso numero di vocali – è più equilibrato²⁸. Asimmetrie più o meno sensibili si riscontrano anche in lingue a 5V: il che non rende sovrapponibili i rispettivi sistemi. In swahili, ad esempio, **e** è leggermente arrotondata ed **o** è vicina ad **u** più del necessario. In giapponese **u** non è arrotondata e tutte le vocali sono più avanzate, il che produce un timbro complessivo più acuto.

In ogni caso, giusta l’osservazione di Ladefoged, possiamo considerare ottimali, o, se si preferisce, tendenti all’ottimalità, questi sistemi. Quale riscontro statistico trova questa tendenza? Soltanto il 21,5%²⁹ delle lingue del mondo ha un sistema a 5V e il 10,7% uno a 7V. Circa il 70% supera le 5 vocali: è quanto emerge dal Repertorio UCLA (*Ucla Phonetic Segment Inventory Database*), basato nella sua prima versione (1987) su 317 lingue rappresentative³⁰. C’è, però, un dato significativo: gli altri sistemi (a 4, 9, ecc.) sono meno rappresentati. Il che permette a John Crothers di affermare:

A contrast between five vowel basic qualities is the norm for human language, and in general, the most common systems are those with close to this number of basic vowels.³¹

Benchè, come si è visto, da un punto di vista fonologico le vocali abbiano minore importanza delle consonanti, sembra certo che nessuna delle lingue “storiche” possa prescindere da un minimo di suoni vocalici distintivi: tre: **i**, **a**, **o** oppure **i**, **a**, **u** che sono i più lontani fra loro: almeno è questa la tendenza dominante. I sistemi a 3V, infatti, costituiscono il 5,7%, mentre quelli al di sotto di 3 vocali sono molto rari e sparpagliati nelle aree più diverse. L’ameshua (Perù centrale), lo haida (Columbia britannica), il margi (Chad), l’arrernte (Australia), l’abkhaz (Caucaso settentrionale) hanno due vocali. Lo yatmul (una lingua papua) ne avrebbe addirittura una: la **a**, distinta in lunga e breve.

A fronte di questo minimo l’espansione del vocalismo è generale, ed anzi ci sono lingue dove diventa preminente. Basandosi sul numero dei fonemi secondari, è possibile distinguere, secondo Milewski³², lingue “consonantiche” (ad esempio il polacco) e “vocaliche” (ad esempio il francese).

Più difficile è stabilire (e parliamo solo di tendenze statistiche) un massimo di suoni vocalici compatibile con il funzionamento di una lingua. Se ci si limita alla sola qualità, che è l’unico fattore universalmente diffuso, sembra che non si possa superare le 24 vocali (l’inglese, che ne ha 20-22, sarebbe già un caso limite)³³. Molte lingue non hanno altri tratti distintivi.

Ma a determinare, e ad aumentare, il numero dei suoni vocalici interviene tutta una serie di fattori addizionali, cosiddetti secondari. Uno dei più comuni è la lunghezza, presente anche occasionalmente a causa di fattori fonotattici – ad esempio sillaba aperta o chiusa – e prosodici che possono allungare le vocali. Ad esempio nella parola “virtù” la **u**, a causa dell’accento, è più lunga di quella di “tutto”. Questa differenza, che in italiano è ridondante, può diventare in altre lingue la base per una distinzione di significato: ad esempio in finnico *tuuli* (“vento”) e *tuli* (“fuoco”).

La durata dell’emissione vocalica rappresenta un fattore distintivo molto vicino alla qualità. Le vocali anteriori e posteriori lunghe, ad esempio, tendono ad essere meno centrali di quelle brevi, e talora una differenza di qualità ne può implicare una di “durata”, come, ad esempio, nel contrasto tra la **i** di *bit* e quella di *beat*. La lunghezza, però, anche quando è distintiva, non è sempre incondizionata: può essere presente, ad esempio, solo con determinate vocali o consonanti che seguono o precedono, ecc. Le percentuali quindi variano a seconda di come viene considerata. Complessivamente essa è presente nel 45% delle lingue (dati SPA) ed in alcune – estone, cochitaw – ammette anche tre gradi. Il KiKamba, una lingua bantu, ne conosce addirittura 4.

Altro fattore abbastanza comune è la nasalità, presente in francese, polacco e portoghese, ma anche in cinese e in molte altre lingue: indiane, amerindie, africane (Niger Congo). Una nasalizzazione più o meno pronunciata, dovuta ad un rilassamento dell’articolazione, può accompagnare in molti casi l’emissione della voce, e ciò può spiegare, foneticamente parlando, la relativa frequenza di questo fattore, che riguarda il 22,4% delle lingue. La nasalità è diffusa, se così si può dire, a macchia di leopardo ed interessa aree più o meno ristrette, alcune delle quali caratterizzate da una netta preferenza per il tipo vocalico: vocali aperte nelle lingue kwa (Niger Congo), chiuse nei dialetti cinesi. Tipico delle lingue athabaske, originarie dell’Alaska, è il contrasto tra nasali brevi e lunghe³⁴. Il loro numero è di norma inferiore a quello delle vocali orali, anche se ci sono dei controesempi.

La lunghezza è un fattore “predisponente” alla nasalizzazione³⁵, ma l’una non esclude necessariamente l’altra. Una sovrapposizione, come quella che si verifica nelle lingue athabaske, è piuttosto rara. Una concomitanza è invece tipica delle lingue mon khmer, ma anch’essa non comune. Naturalmente in questo caso i suoni vocalici possono aumentare ulteriormente: si arriva a 30 in cambogiano e a 36 (32 + 4 dittonghi “fonemici”) in nicobarese, che rappresenta un caso limite.

Molti altri fattori secondari hanno una diffusione limitata e comunque sono sconosciuti alle lingue europee. La conformazione del tratto vocale può essere modificata da movimenti assiali della lingua, che si può spostare in avanti allargando la laringe o ritrarsi, restringendo con ciò la faringe. Nel primo caso si formano le vocali laringali e nel secondo quelle faringali. Le prime, rubricate con la sigla ATR (*Advanced Tongue Root*), sono una caratteristica di alcuni idiomi dell’Africa Orientale, in cui formano anche armonia vocalica. La faringalità è

presente in un certo numero di lingue africane con preferenza per le vocali posteriori (il timbro è quello di una **a** pronunciata con il cucchiaino del medico in gola), ma si riscontra anche in aree linguistiche più marginali – Caucaso, Siberia centrale –, dove si estende a tutta la serie vocalica. Nelle lingue khoisan la faringalità può combinarsi con la qualità della voce, dando luogo alle cosiddette vocali stridule (*strident vowels*).

Sia le vocali laringali sia quelle faringali sono presenti in non più del 2% delle lingue del mondo. Gli altri tipi vocalici hanno una diffusione molto limitata: quelli cosiddetti fricativi, ultrachiusi, sono presenti solo in alcune lingue bantu. Rarissima la vocale turbata o retroflessa dell'inglese *bird*, nota anche come *coloured r*, che trova equivalenti solo in cinese.

Un aspetto poco noto del linguaggio è solo recentemente studiato nelle sue caratteristiche: è la tonalità della voce (*voice quality*), che usiamo volontariamente, ad esempio, quando bisbigliamo o gridiamo. Sono possibili, come è noto, svariate sfumature – voce bassa, alta, acuta, profonda, ecc. – che danno al vocalismo un “colore” supplementare. Il timbro della voce, quando è involontario, come nel caso dell'età, del sesso, ecc., può essere un indicatore di stati emotivi e come tale viene usato nella recitazione, ma in alcune lingue (non meno del 4%) può assumere valore fonologico. La distinzione più comune è quella tra vocali normali e sussurrate (*breathy voice* o “bassa voce”), presente anche in lingue indoarie come il Gujarati. Ma in certi idiomi amerindii si distinguono diversi gradi di “sordità” delle vocali, che possono essere smorzate, mormorate (vibrazione lenta delle corde vocali) e bisbigliate (propriamente sorde). I contrasti possono essere i più svariati. Alcune lingue ammettono un timbro “rauco”, in termini di dizione “sporco” (*creaky voice* o anche “voce profonda”), che implica una particolare turbolenza nel flusso d'aria. In mazateco, ad esempio, una lingua parlata in Messico, un monosillabo come *nda*, se sussurrato significa “natiche”, se pronunciato con voce profonda “cavallo”. L'Mpi, una lingua parlata nel Nord della Thailandia, distingue tra vocali normali e “dure”, che hanno un timbro più metallico. Tutto ciò rende la qualità della voce il fattore meno codificato e codificabile, anche se, entro certi limiti, immediatamente percepibile.

Da ultimo ci sono i toni, con cui diventano distintive le variazioni propriamente melodiche della voce. Diversamente dagli altri fattori “addizionali” che possono riguardare il vocalismo essi sono presenti in una percentuale molto elevata delle lingue del mondo: più del 50%. Ciò sta ad indicare il ruolo tutt'altro che secondario svolto dai toni nello sviluppo del linguaggio in generale e nell'arricchimento del vocalismo in particolare, se proprio non si vuol sostenere che le prime vocalizzazioni fossero esclusivamente melodiche. Tralasciando lingue come lo svedese e il serbocroato, che possiedono toni di parola, con una funzione approssimativamente simile al nostro accento, che distingue “càpita” da “capita”, le lingue tonali si distinguono in due grandi gruppi: quelle a profilo, come il cinese, il vietnamita, il thailandese, e quelle a registro, predominanti in Africa, che sono meno complesse³⁶.

Ma in ogni caso i toni funzionano da moltiplicatore dei suoni vocalici: 24 in cinese contro 6 vocali di base, 64 in birmano, che conosce anche nasalità e lunghezza. In Mpi la qualità della voce unitamente a 6 valori tonali produce per una vocale come *i* ben 12 varianti.

I toni, però, come è noto, sono considerati “soprasegmentali”, alla stregua di note musicali aggiunte alla sillaba³⁷, e di norma vengono trattati a parte, anche se ciò è stato rimesso in discussione recentemente. L'UPSID comunque li esclude dal suo inventario.

In base a questi dati, che rappresentano un campione attendibile delle lingue del mondo, nessuna lingua dovrebbe superare il tetto di 46 suoni vocalici: che rappresenta un caso limite, dato che si riscontra unicamente nello !Xû³⁸, una delle lingue khoisan (parlata da Boscimani) più citate per la sua eccezionalità, in cui sono presenti nasalità, faringalità, qualità della voce e toni (4)³⁹.

Sembra quindi che il tasso di variabilità dei suoni vocalici riscontrabili in una lingua sia compreso tra 1/2 unità e 46: che di per sè non sarebbe un dato statistico particolarmente apprezzabile. Ma, considerando che i sistemi al di sotto di 3V sono rari e quelli che superano le 16 vocali il 4,1%, si può parlare di una linea di tendenza compresa fra 3V e 16V. La media vocalica è all'incirca di 9(8,7)⁴⁰: il che significa che una lingua tipo dovrebbe avere non più di 9 vocali.

Se si considerano le sole vocali orali (brevi), circa il 72,6% delle lingue si colloca in questa fascia: il che però non permette di considerare “decessivo”, il restante 27,4% , che supera in modo più o meno considerevole le 9V. Da un punto di vista diacronico si possono osservare tendenze a snellire il vocalismo, ma anche ad arricchirlo (ad esempio, in lingue a tendenza monosillabica come l'inglese e il cinese) ed anzi queste ultime sembrano crescere in modo esponenziale: ad esempio, più alto è il numero delle vocali, più facilmente vi si associa la nasalità⁴¹.

Circa il 45,5% delle lingue si situa in una fascia compresa tra 5 e 7V. Si tratta di una tendenza non dominante, ma significativa. Il restante 54,5% infatti rappresenta due gruppi di sistemi non contigui: quelli al di sotto di 5 vocali e quelli che superano le 7, parte dei quali, il 22%, sono poco rappresentati (di essi fanno parte inglese e francese).

Da ciò non si inferisce alcuna tendenza “evoluzionistica” in base alla quale ci sarebbero caratteri dominanti e caratteri recessivi. Le lingue non sono fenomeni interamente “naturalisti” e niente autorizza a pensare che i caratteri recessivi lo siano in senso biologico⁴². Inoltre, fatto ancora più importante, la lotta per la sopravvivenza si è consumata nella protostoria dell'uomo, e forse le lingue khoisan con il loro altissimo ed anche idiosincratico numero di fonemi, vocalici e consonantici, ne sono l'ultimo resto⁴³. Si calcola che dal 1490 al 1900 sia scomparsa quasi la metà delle lingue del pianeta, ma la loro morte non è mai avvenuta per ragioni “linguistiche”. Un sistema vocalico “ottimale” non aiuterà le lingue maya a sopravvivere, nè uno particolarmente complicato come quello dell'inglese impedirà a questa lingua di essere quel “global language”⁴⁴ di cui si parla.

Caso mai i sistemi a 5/7V (31,9%), presenti nella “glossosfera” attuale, si possono paragonare a zone climatiche più o meno temperate, che non implicano né la recessione né tanto meno la scomparsa di quelle più calde o più fredde, almeno a breve termine. La conclusione può essere a un dipresso quella enunciata, in linea generale, da Geoffroy Sampson: “forse le proprietà delle lingue naturali hanno più a che fare con la bellezza che con la geometria”⁴⁵, e il rendimento funzionale, e con la geometria in quanto parente dell’armonia.

¹ N. Tommaseo, *La mirabile sapienza della lingua*, Milano, Marinotti, 2005, pp. 19-20.

² Lingua indigena dell’America del Nord, una volta parlata in Oregon ed oggi ridotta a poche migliaia di parlanti.

³ Secondo Helmholtz U corrisponde al *fa* naturale della prima ottava, O al *si* bemolle della seconda ottava, A al *si* bemolle della terza ottava, E al *si* bemolle della quarta ottava, I al *re* naturale della quinta ottava. H.L.F. Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, New York, Dover Publications, 1954. Traduzione dall’originale tedesco *Die Lehre von Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863).

⁴ Nel suo *Manuale di fonetica generale* (Bologna, Il Mulino, 1994) ad esempio Bertil Malmberg statuisce che “le vibrazioni bilabiali che talvolta si producono come incitamento per i cavalli o come espressione di una sensazione di freddo non fanno parte del linguaggio articolato”. Ma recentemente Daniel Everett ha scoperto l’esistenza di questo suono – considerato anche (acusticamente) come una varietà di *r* –, in wari’, una lingua parlata da una tribù di 1800 anime, che vive sulle rive del fiume Pacaas Novos nella zona orientale del Brasile confinante con la Bolivia.

⁵ Per una classificazione di tali rumori si può vedere F. Bruni, *L’origine del linguaggio*, Roma, Studium, 1958.

⁶ Le consonanti eiettive, tipiche delle lingue amerindie, e quelle implosive, presenti per la maggior parte nelle lingue africane, si formano comprimendo l’aria, per non parlare dei *clicks* o schiocchi della lingua, ottenuti solo con la bocca, attualmente presenti solo nell’area delle lingue khoisan.

⁷ In Bella-coola, ad esempio, lingua della famiglia Salish, sono possibili termini come *c’ktskw* (“è arrivato”), in cui non ci sono vocali epentetiche e la parola dovrebbe comprendere 5 o 6 sillabe o nessuna. M. Mithun, *The Languages of Native North America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 2.

⁸ Ad esempio il fenomeno è molto diffuso in berbero.

⁹ R. Jakobson – L. R. Waugh, *The Sound Shape of Language*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1976, p. 85.

¹⁰ B. Malmberg, *Manuale di fonetica generale*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 87.

¹¹ Dove possibile come in questo caso abbiamo preferito la translitterazione ai simboli IPA (*International Phonetic Association*), sostituendoli con altri più intuitivi e vicini alla nostra lingua.

¹² Il triangolo vocalico fu ideato nel 1781 da C. F. Hellwag e come tale restò a lungo in uso, specie nella linguistica tedesca. Daniel Jones, come è noto, lo sostituì con un quadrilatero, più appropriato per le lingue che possiedono due tipi di **a**.

¹³ Sembra in ogni caso più consigliabile una raffigurazione geometrica differenziata. Per alcuni sistemi a 4V, ad esempio, è più adeguato un quadrilatero regolare, ossia un rettangolo. Per l'inglese Crystal dà una rappresentazione costituita da due triangoli con lo stesso vertice. D. CRYSTAL, *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (1997), p. 169.

¹⁴ J. Crothers, "Typology and universals of vowel systems", in J. H. Greenberg, C. A. Ferguson, E. A. Moravcsik, *Universals of Human Language, V 2 Phonology*, Stanford, 1978, pp. 93-152.

¹⁵ I. Maddieson – P. Ladefoged, *The Sounds of the World's Languages*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 290.

¹⁶ *Ibid.*, p. 292.

¹⁷ Ad esempio in bai, conosciuto anche come minja (lingua tibetana parlata in Cina) contrastano due **o**, entrambe centrali, medie e labializzate. F. Dell, *La langue Bai: phonologie et lexique*, Paris, Editions de l'Ecole de Hautes Etudes, 1981. Questo contrasto si può interpretare come una differenza minima di apertura – medio-bassa e medio-alta – e/o come una differenza di tensione.

¹⁸ L. F. Broshanan, *The Sounds of Language. An Inquiry into the Role of Genetic Factors in the Development of Sound Systems*, Cambridge, Heffer, 1961, p. 104.

¹⁹ J. Clark – C. Yallop, *Phonetics & Phonology*, London, Blackwell, 1990, p. 184.

²⁰ Da notare che nello stesso sistema toscano i contrasti di apertura di *e* ed *o* hanno una distribuzione limitata e non sono quindi così fondamentali come in francese.

²¹ B. Lindblom, "Phonetic universals in vowel systems", in J. Ohala – I. J. Jaeger, *Experimental Phonology*, Orlando, Academic Press, 1986, pp. 13-14.

²² "Le lingue armoniose e sonore hanno pochi suoni con distinzioni ben marcate, in specie nel sistema vocalico; mentre un numero eccezionalmente elevato di fonemi, come nell'irlandese e in misura minore in inglese e russo, implica numerosi suoni intermedi e di transizione, che vanno a detrimento dell'armonia della lingua e le conferiscono una certa mancanza di chiarezza e perfino una certa monotonia". H. Sweet, *The History of Language*, London, 1900, p. 135.

²³ M. Pei, *La meravigliosa storia del linguaggio*, Firenze, Sansoni, 1952, p.111 (traduzione di E. Peruzzi dall'originale inglese *The Story of Language*).

²⁴ P. Ladefoged, *Vowels and Consonants*, Oxford, Blackwell, 2001, p. 35.

²⁵ P. Schachter, "Tagalog", in B. Comrie, *The Major Languages of East and South-East Asia*, London, Routledge, 1990.

²⁶ Si esclude la differenza aggiuntiva di laringalità (ATR) che riguarda **ò** ed **è**.

²⁷ R. Jakobson – L. R. Waugh, *Op. cit.*, p. 84.

²⁸ I. Maddieson – P. Ladefoged, *Op. cit.*, p. 297. Nella figura riportata la posizione dei rispettivi fonemi vocalici si può calcolare sulla base dei formanti principali.

²⁹ Il 24% secondo Hagège (C. Hagège, *La structure des langues*, Paris, PUF, 1982), che si basa sui dati dello *Stanford Phonology Archive (SPA)*, 1978), comprendente 209 lingue, ed include, ad esempio, nei sistemi a 5V anche il cèco, in cui la lunghezza porta a 9 il numero dei suoni vocalici.

³⁰ La seconda versione, uscita nel 1990, si basa su 451 lingue.

³¹ Anche se i dati di Crothers (*SPA*) si discostano, talora sensibilmente, da quelli dell'UPSID, le conseguenze che se ne possono trarre non sono molto diverse.

³² T. Milewski, "Presupposti per una linguistica tipologica", in P. Ramat, *La tipologia linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 193.

³³ Le analisi del sistema vocalico inglese sono molto contrastanti. La versione più corrente dà 20-22 suoni vocalici, ma Crystal li riduce a 12 vocali di base, mentre Hagège parla di 16/1 suoni, di cui 10 dittonghi.

³⁴ J. Hajek, *Universals of Sound Change in Nasalization*, London, Blackwell, 1997, pp. 205-206.

³⁵ *Ivi*, p. 92.

³⁶ Nelle lingue tonali a registro è distintiva solo l'altezza relativa del tono – generalmente alto/basso ovvero alto/medio/basso – mentre in quelle a profilo anche il suo *andamento* in senso musicale: ad esempio in cinese il primo e il quarto tono sono entrambi "alti", ma hanno un andamento diverso, che nel primo è uniforme e nel quarto discendente, ossia *in diminuendo*.

³⁷ Molto chiaro a questo riguardo lo yoruba, dove i tre toni – alto/ medio/basso – si equiparano a *do, re, mi*.

³⁸ Il segno! sta ad indicare un click alveolare, simile al suono che si produce stappando una bottiglia. Una versione translitterata del nome di questa lingua è *khung*.

³⁹ A. Traill, *Phonetics and Phonological Studies of !Xóo Bushman*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1985, p. 68. Nello Xù si registra non solo il massimo di suoni vocalici sinora riscontrato (44-46), prescindendo dai toni, ma anche il massimo dei fonemi complessivi (141-160 a seconda delle analisi).

⁴⁰ Si veda anche D. Crystal, *Op. cit.*, pp. 167-169.

⁴¹ Nelle lingue europee l'esempio record è il dialetto olandese di Weert con 10 nasali contro 18 orali.

⁴² C. Hagège, *La structure des langues*, Paris, PUF, 1982, p. 19.

⁴³ A questo riguardo H. Traunmüller, "Clicks and the idea of a human protolanguage", *Phonum*, 9 (2003), pp. 1-4.

⁴⁴ Il problema tuttavia esiste e per risolverlo è stato perfino proposto un sistema di pronuncia semplificato. Si veda J. Jenkins, *The Phonology of English as an International Language*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

⁴⁵ G. Sampson, *Scuole di linguistica*, Milano, Mondadori, 1980, p. 128.

L'AFORISMA AL SERVIZIO DELLA RIVOLUZIONE

di FEDERICA D'ASCENZO

È ormai accertato che le Avanguardie storiche francesi abbiano intrattenuto con la scrittura aforistica un rapporto privilegiato¹. Giocando con le capacità di adattamento dell'aforisma, esplorando le varieghe possibilità offerte dal paradosso che lo contraddistingue², sfruttando gli elementi formali pertinenti alla sua brevità, come l'abbondante uso di figure retoriche e l'immancabile tono perentorio, Dadismo e Surrealismo hanno voluto e saputo aggiungere un capitolo rilevante alla 'vita' di questa forma discontinua. L'incontro non è certo casuale, poiché l'aforisma ha permesso all'Avanguardia di sviluppare, da altre angolazioni, quell'opera di rottura con il linguaggio convenzionale e di liberare nuove energie creative.

Nelle numerose riviste dadaiste, ma anche nelle opere di Francis Picabia o di Tristan Tzara, l'aforisma si era prestatto alla valorizzazione dell'istante, aveva sposato la polemica e la provocazione ricorrendo allo slogan pubblicitario, adottando i moduli della scrittura giornalistica, gli accenti della satira mondana, passando dal *persiflage* alle ingiurie *ad personam*. Questo tripudio di formule sentenziose aveva portato al parossismo il processo di aggressione al prestigio della lingua scritta, di diniego delle convenzioni, decretato il trionfo dell'individualità e messo in atto una parodia della massima '*Grand Siècle*'.

I Surrealisti, invece, avevano visto l'aforisma come terreno propizio all'esercizio semantico ludico: in *Littérature, La Révolution Surréaliste o Le Surréalisme au service de la Révolution*, i giochi di parole, traendo linfa dalle caratteristiche della forma, generavano significati inediti che si coniugavano con la polisemia e gli accostamenti audaci, e indagavano nuove potenzialità del linguaggio. Rompendo con la preminanza della funzione referenziale a vantaggio di quella poetica³, l'aforisma surrealista aveva svuotato il rapporto tra significante e significato e, rendendo preponderanti gli elementi dell'enunciazione rispetto al messaggio, sancito "le pouvoir du signifiant"⁴.

Gabriele-Aldo Bertozzi e l'Inismo non sono rimasti insensibili al fascino dell'aforisma e di quella che ormai potrebbe definirsi una 'tradizione dell'aforisma d'avanguardia'. Basta scorrere *Apollinaria Signa. Secondo Manifesto INF*⁵, ma ancora prima *Che cos'è l'Internazionale Novatrice Infinitesimale*, meglio conosciuto come *Primo Manifesto INI*⁶, per rendersi conto che la scrittura aforistica è pratica ricorrente all'interno del movimento. Se non bastasse, a proposito del successivo manifesto de *La Videoinipoesia*⁷, Gabriele-Aldo Bertozzi afferma senza indugio che "si presenta, per linguaggio, come una serie di aforismi"⁸, ma avverte che "mentre l'aforisma può avere un senso autonomo, qui difficilmente ogni periodo è estrapolabile dal contesto generale senza essere mutilato"⁹.

Con la pubblicazione della *Guida del Rivoluzionario*¹⁰ – una delle espressioni più radicali di adesione alla forma in ambito avanguardistico – il fondatore del movimento si è spinto oltre. Egli sentenzia subito che il “volumetto”¹¹ – ironica denominazione per via delle piccole dimensioni – “non è un invito a prendere il tè coi biscotti”¹². L’opera risulta in effetti particolarmente maneggevole e si presenta in una veste grafica singolare, disposta in un involucro di tela jeans che lascia intravedere il titolo in rosso, messo in risalto da un riquadro appositamente ritagliato nel blu della tela e bordato anch’esso di rosso. Sotto, la firma autografa, in rosso, dell’autore. Il gioco dei colori non ha bisogno di commenti. Opera totale, si caratterizza anche per il paratesto, con in quarta di copertina le “Norme per l’uso” introdotte da un suggestivo aforisma: “*Chi ha orecchie per intendere, intenda*”. Bertozzi spiega che il volume “si può appendere al collo con l’apposito cordino di caucciù” oppure “a qualsiasi bottone tramite il predisposto occhiello”, suggerendo in tal modo che tale *Guida* deve essere sempre portata con sé e, più di un ‘livre de chevet’, costantemente consultata come un breviario, mostrata come segno di appartenenza, adesione a un programma, dichiarazione di poetica.

I centocinquantuno aforismi che compongono la *Guida* sono separati l’uno dall’altro da una chiocciola, simbolo più che mai attuale, che gli Inisti avevano individuato già all’epoca di *Apollinaria Signa*. L’unico segno distintivo risiede nell’alternanza occasionale del carattere tondo e del corsivo. La nota dell’editore chiarisce che i venti aforismi in corsivo riprendono “parole tratte da pubblicazioni precedenti”¹³, senza indicare le fonti che si possono rintracciare abbastanza vistosamente nel *Primo Manifesto INI*⁴, in *Apollinaria Signa*¹⁵, *La Signora Proteo*¹⁶, ma anche in *Valenciennes. Romanzo poliautomatico superatemporale* di Gabriele-Aldo Bertozzi e Giulio Tamburrini¹⁷, nel catalogo della mostra *IuNsIa*¹⁸, in articoli editi su *Bérénice*¹⁹ o in accompagnamento a pubblicazioni critiche altrui²⁰. Segnaliamo per dovere filologico, ma senza entrare nel dettaglio, che si tratta spesso di autocitazioni riviste e corrette, e che abbiamo riscontrato almeno un’altro aforisma – sfuggito al corsivo – tratto dall’articolo di Bertozzi *Teratologia del serpente*, pubblicato su *Bérénice* l’anno stesso in cui usciva la *Guida*²¹. L’uso dell’aforisma, prima occasionale e contestualizzato, si rivela ora pratica cosciente, scelta maturata di una forma.

Rispetto ai suoi predecessori, Gabriele-Aldo Bertozzi recupera un rapporto con il significato e reinserisce l’aforisma nel campo della speculazione filosofica da cui prende origine. In tal senso, è dato riscontrare che le varie ‘sottoforme’ che l’aforisma assume riprendono gli schemi sintattici più consueti e le forme ritenute più ‘letterarie’ che si avvalgono di una manipolazione sostanziale del linguaggio e di un’elaborazione stilistica.

Le riflessioni appaiono le più numerose e rivelano solitamente un enunciato giudicativo e implicitamente prescrittivo. Esse vengono talvolta seguite da una definizione finale a carattere gnomico (“La stragrande maggioranza dei professori universitari è formata da uomini senza potere che credono nel potere. Sono piccoli caporali presuntuosi”²²), che risulta ancor più efficace nelle affermazioni-negazioni

(“Quando non vi sono veri studenti, non vi sono veri professori”²³) o nei paragoni (“L’arte come la rivoluzione non può tornare indietro”²⁴).

La definizione, generalmente corta e facilmente memorizzabile, si enuncia attraverso l’immancabile verbo “essere” al presente, seguita eventualmente da una prescrizione (“Le riforme sono preservativi forati. Bisogna cambiare l’uomo”²⁵), o in forma negativa (“La povertà non è né virtù né libertà”²⁶). Raramente essa adotta lo stile nominale che ricorda una definizione di dizionario la quale non ammette repliche, ma induce alla riflessione come in “*Rivoluzione*. Nome di cosa *femminile* singolare. Molto singolare”²⁷.

Seguono, per ordine di frequenza, i precetti con varie modulazioni: dal suggerimento velato (“Quando nel mondo c’è ingiustizia, quando il popolo è in letargo, è tempo di rivoluzione”²⁸) all’invito implicito rivolto a tanti (“La rivoluzione vuole la sensibilità di tanti e la capacità di pochi”²⁹) che assume talvolta il tono della esortazione (“*Non ci gloriamo di questa presa di coscienza, la sponda è vicina*”³⁰), del consiglio esplicito e motivato (“Per essere in grado di condurre una rivoluzione bisogna almeno saperne prevenire una seconda”³¹), dell’imperativo ipotetico (“Occorre sbarazzarsi delle convinzioni se non sono, come l’amore, scelte quotidiane”³²), oppure della prescrizione come deduzione di un’esperienza o di una conoscenza anteriore che non viene riportata: “Più il bersaglio è lontano più devi alzare il tiro”³³. Altrove il verbo “dovere” pone l’imperativo categorico: “La disubbidienza ai crimini mascherati dalle leggi del potere (come la guerra) deve essere organizzata, collettiva e sistematica”³⁴, anche in forma negativa: “Non si deve mai considerare un’operazione nella contingenza: il suo risultato dovrà avere ripercussioni valide almeno quarant’anni dopo”³⁵, o con l’ausilio del paragone: “Altri scambiano la gentilezza per debolezza, e questo è un errore; il rivoluzionario però non deve scambiare la pietà con la generosità: sarebbe debolezza”³⁶.

Meno presenti invece risultano i pensieri: generalmente più lunghi, si enunciano in uno stile più discorsivo, mai sentenzioso, prendendo le sembianze della semplice costatazione. Non vi sono estranee alcune suggestioni metaforiche (“Il rivoluzionario possiede *la bellezza dello sguardo che non si arresta*”³⁷), e un periodare quasi da parabola (“E gli uomini furono puniti con la confusione delle lingue, poi furono puniti mandando loro dei governanti ignoranti”³⁸). Le sentenze vere e proprie figurano con la stessa frequenza dei pensieri a carattere lirico, molti dei quali presentano il corsivo.

Meritano una menzione speciale tre citazioni presenti nel volume che potremmo definire degli *à peu près*. La prima è la ripresa dell’ultimo verso di “*Art poétique*” di Verlaine, ricorrente in Bertozzi e chiaramente identificabile in quel gesto di disprezzo e di contestazione tipico dell’Avanguardia: “Ciò che conta è la rivoluzione... e tutto il resto è letteratura”³⁹. Gli fa eco una citazione del padre della Rivoluzione forse più celebre della storia, che Bertozzi fa propria, attraverso una variante del *ready-made* o *ready-made aidé* praticato da Dadaisti e Surrealisti: “*Je ne crois pas que la révolution soit finie*’, Robespierre e per copia conforme

Bertozzi⁴⁰. Infine, un proverbio molto noto viene riscritto e completato: “Non è l’abito che fa il rivoluzionario. L’abito fa il postrivoluzionario”⁴¹.

L’attenzione posta sul significato spiega l’esigua presenza di giochi di parola fini a se stessi. Rileviamo tuttavia un’aforisma in cui funzionano le similitudini sonore: “Il cretino facoltoso è un cretino presuntuoso. Il cretino laureato è un cretino complessato”⁴². L’accento viene dunque generalmente posto sul messaggio: il paradosso, la sorpresa poggiano su di esso anche in presenza di assonanze come in “*Com’è bello stare fuori quando in casa piove!*”⁴³. Le forme che abbiamo appena censito rispecchiano la reintroduzione dell’atemporalità, con abbondante uso del presente gnomico⁴⁴ o del futuro che esprimono saggezza, imprimono agli enunciati un carattere quasi “profetico”, vogliono ergersi a dettami in grado appunto di guidare. Essi consigliano, esprimono il risultato di un’analisi del reale, mettendo in primo piano l’urgenza di un intervento ‘rivoluzionario’. Di conseguenza, le sporadiche incursioni nell’attualità, ad individuare piccole fratture della storia, non appaiono mai esplicite, come quando Bertozzi prende spunto dall’ormai famosa affermazione “Il potere logora chi non lo ha”, per riflettere sul rapporto tra potere, possesso e conoscenza, tra potere positivo del rivoluzionario ricoperto di un’aura di mistero e potere temporale da cancellare⁴⁵. Altrove l’aforista allude senza riferimenti precisi alla “stupidità del [suo] tempo”, agli “eventi internazionali quotidiani”⁴⁶ che stanno rendendo sempre più necessaria una rivoluzione; oppure si sofferma su “cristiani e musulmani”, accusati di inosservanza verso i loro testi sacri⁴⁷, con un richiamo manifesto, o forse dovremmo dire con una certa veggenza, nei confronti degli avvenimenti degli ultimi anni, ma con una prospettiva diversa, lontana dal luogo comune, che tenta di analizzare il problema sotto un’altra angolazione.

L’impersonalità, la generalizzazione fanno da corollario all’atemporalità e vengono pertanto accompagnate da scelte stilistiche adeguate: presenza di “ogni” o dell’opposto “nessuno” seguito da un sostantivo, di “chi...” seguito dal verbo, “uno”, “colui”, i collettivi “coloro”, “gli uomini”, “gli altri”, “altri”, o ancora “c’è”, “ci sono”, “esiste”, ecc... che si riferiscono a classi astratte, ma per proporre un discorso critico e polemico nel confronto dell’esistente e sostenere il paradosso ideologico della rivoluzione⁴⁸.

L’apostrofo al lettore si limita invece alla prescrizione. Le figure della distinzione costringono quest’ultimo a una drastica presa di coscienza di fronte al reale, come nel caso della rettifica; vengono utilizzate per far risaltare l’eccezionalità della rivoluzione e di chi la compie, come nel caso della restrizione; aprono sull’orizzonte libero, del possibile sinonimo di infinito che spetta al rivoluzionario, attraverso l’amplificazione. Colpisce invece la struttura binaria, molto usata dagli aforisti, che diventa di volta in volta ritmo binario, opposizione o ripetizione lessicale, opposizione o ripetizione sintattica, ma non stupisce che Bertozzi preferisca il ritmo ternario, quello della dialettica, della tesi/antitesi/sintesi, il numero entro il quale egli riconduce ogni processo: apprendiamo così che “Tempo,

misura e velocità valgono tanto per lo schermidore quanto per il rivoluzionario”⁴⁹, che “Virtù, allegria, disonestà sono contagiose”⁵⁰, o ancora che “Le fasi della rivoluzione seguono quelle dell’alchimia: prima *nigredo* o *putrefactio*, poi *albedo* o purificazione per arrivare al completamento della rivoluzione o *rubedo*”⁵¹.

La *Guida del Rivoluzionario* si inserisce all’interno di una tradizione moralista incentrata su una riflessione antropologica. Come suggerisce il titolo stesso dell’opera, l’individuo rimane l’elemento centrale intorno al quale si enucleano gli svariati temi affrontati, tutti riconducibili in ultima istanza alla definizione di un’etica della rivoluzione⁵². Essi si configurano come una vera e propria summa della visione di Bertozzi proposta sotto forma di sistema: affiorano infatti i fantasmi di Apollinaire, Verlaine, Rimbaud, i temi cari dell’alchimia, della veggenza, della magia, della visione, l’importanza della polisemia, della primavera, le endiadi ‘Scienza e Pazienza’⁵³ e ‘Etica ed Estetica’. Lo sguardo dell’aforista si mette al servizio della totalità, in un rapporto dialettico tra il soggetto e l’universale, l’accidentale e l’emblematico. Egli risolve le alternative che si delineano e le tensioni che si formano.

Una lettura attenta rivela un’architettura del volume che rimette in discussione il rapporto tra discontinuità immanente della forma e ritrovata continuità di senso dove l’intratestualità di cui accennavamo in apertura riveste un ruolo fondamentale⁵⁴. Gli aforismi bertozziani si presentano come una concatenazione di monadi di cui il lettore è invitato a ritrovare le connessioni. Bertozzi, lo si percepisce, è uno scrittore che si è confrontato con altri generi letterari, per cui riesce con diltà a trarre profitto dalla forma breve, ma nel contempo a tessere un percorso fatto di premesse indispensabili, di assunti categorici, di tappe obbligate, di pause di riflessione, che devono condurre il lettore all’attuazione cosciente e riuscita della rivoluzione. L’inizio del volume, molto costruito, enuncia alcune premesse su cos’è questo libro, come lo si deve leggere e cosa contiene. Dopo aver posto alcuni punti fermi, indispensabili all’esistenza stessa della *Guida*, l’autore espone il decalogo ontologico del rivoluzionario e della rivoluzione; definisce poi la rivoluzione, mette in evidenza le pastoie che ne impediscono l’attuazione per soffermarsi sul rivoluzionario che si profila nella veste del “creatore”, del “poeta” in senso lato. Il problema, spiega Bertozzi, è anche “politico”: mettendo a frutto una serie di analogie tra rivoluzione ‘reale’ e rivoluzione ‘mentale’, egli giunge a una definizione molto più netta del rapporto tra poeta e rivoluzione, tra arte e rivoluzione, denunciando, *en passant*, il ruolo spesso nefasto delle istituzioni culturali. Seguono una serie di aforismi sul binomio rivoluzione-linguaggio. La rivoluzione diventa allora globalizzante come richiede lo statuto stesso dell’Avanguardia⁵⁵, nasce da condizioni di disfacimento che necessitano il risveglio di uno spirito elitario in grado di denunciare l’ipocrisia, la falsa coscienza degli uomini. La rettitudine, profondo atteggiamento etico del rivoluzionario, è a tale scopo indispensabile, così come la rivoluzione in campo artistico deve essere perseguita in ogni istante, in ogni gesto. Bertozzi insiste sul rapporto tra etica ed estetica e sul ruolo che riveste la critica. Non soddisfatto, riprende una serie di luoghi comuni in ambito

moralista e li rovescia per ridare dignità all'uomo, dimostrando come l'uguaglianza possa diventare sinonimo di appiattimento, la tolleranza di accettazione dei soprusi e il lavoro una vocazione al sacrificio. Il rivoluzionario viene definitivamente assimilato al poeta, al veggente al quale Bertozzi distilla "pillole" di saggezza spingendolo alla riflessione una volta compiuto l'iniziazione. Egli si impone in tal modo come termine di paragone per gettare un ulteriore sguardo sulla realtà.

La rivoluzione e il rivoluzionario catturano la scena: "l'archéologie de cet idéal de révolution" che, secondo François Proïa, Bertozzi scruta in questa guida⁵⁶, non è che un punto mediano, che si rintraccia anche in tante opere fotografiche e pittoriche dedicate a Che Guevara e a Robespierre. La *Guida* presenta tuttavia più piani di lettura, da quello del lettore comune fino a quello dell'iniziato che sa quale significato assume, nell'idioletto bertozziano, il termine "rivoluzione". L'autore ha infatti affermato che, dopo la seconda guerra mondiale, l'"avanguardia" è entrata nella sua terza fase ed è diventata sinonimo di "rivoluzione" come necessità di "cambiare qualcosa che esiste già", tornando in tal modo alla sua purezza originale dove paga il prezzo della solitudine. Gli Inisti sarebbero dunque dei "rivoluzionari solitari" poiché cadute tutte le ideologie "l'unica" ideologia "che difende ancora l'intelletto" è l'avanguardia⁵⁷. La vera rivoluzione non è guerra, non è sangue, non è dolore, è Rivoluzione Rivoluzionata in quanto rivoluzione dello spirito, consiste, per riprendere le parole di Nicola D'Antuono nella "ricerca dell'in-edito [...], del non consueto, del non banale, che però non può essere qualcosa al di là del quotidiano, ma è quotidiano insolito, in alternativa agli schemi e agli apparati di controllo sociali che limitano la libertà"⁵⁸. La rivoluzione è un atteggiamento, pertanto è permanente, è tensione vitale di ogni momento. Eliminate le barriere spaziali e temporali, le alienazioni sociali e storiche, sostituite dal presente del vissuto, la "soggettività", afferma sempre Nicola D'Antuono, "è creativa e demiurgica, può attuare il suo salto nel vuoto, può rischiare e *changer la vie*"⁵⁹. Il binomio conoscenza-azione diventa parola d'ordine⁶⁰ in grado di condurre alla contemplazione attiva, al binomio "etica e estetica" i cui termini, nella loro fusione e inscindibilità, appaiono come l'emblema della visione inista⁶¹. Non dovrà quindi stupire che la *Guida del Rivoluzionario* non parli mai di estetica: essa nascerà da sé, poiché prenderà vita da un atteggiamento etico-rivoluzionario che in ultima istanza sfocia in un'"eticizzazione dell'estetica" e un'"estetizzazione dell'etica"⁶². Da "etico" dell'attualità, Gabriele-Aldo Bertozzi propone la sua etica inista, non dettata a posteriori, ma riportata dal poeta-veggente da un viaggio iniziatico, in cui la durezza della rivoluzione e l'intransigenza delle formule non riescono a nascondere quell'aura di magia che si sprigiona da questo "volumetto", dove il diminutivo e la dimensione stessa dell'opera sono in realtà un'enfaticizzazione della portata del suo contenuto.

Bertozzi non dimentica che l'aforisma più riuscito è quello che fa pensare, che scuote le menti, costringe ad uscire dal luogo comune anche se talvolta si appoggia su di esso. Ma ciò che interessa maggiormente l'autore, al di là dei riscontri

formali, non è il presente né il passato, bensì il futuro; l'aforisma diventa l'architrave della costruzione di un'utopia, luogo senza tempo nel senso di sempre possibile, una palingenesi che poggia sulla magia, sul mistero che soggiace ad ogni iniziazione, in cui la razionalità è soltanto una premessa, una presa di coscienza che deve essere aiutata dall'utopia: "Non è la certezza che cambia il mondo, ma l'utopia"⁶³, recita un aforisma, un'utopia che la *Guida* ha per scopo di rendere fattiva; ecco perché l'aforisma diventa forma obbligata di questo *vademecum* a uso di tutti, parola magica in cui l'enunciazione mette in scena l'autorità. Come ha osservato Benjamin, se per i Surrealisti "la lotta per la liberazione dell'umanità nella sua forma più direttamente rivoluzionaria (che è tuttavia e precisamente la liberazione da ogni punto di vista) resta l'unica cosa a cui valga la pena di dedicarsi"⁶⁴, gli Inisti non trascurano quella "preparazione metodica e disciplinare della rivoluzione"⁶⁵ che mancava ai loro predecessori. E se La Rochefoucauld aveva scelto l'umanità come oggetto della sua indagine, Chamfort la società del suo tempo e Joubert il singolo, Bertozzi parte da loro per delineare l'uomo futuro, rigenerato dalla Rivoluzione Rivoluzionata. Attraverso l'aforisma, la 'spiritualità laica' sembra aver trovato il suo nuovo strumento di azione.

¹ Si veda almeno M.-P. Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, Corti, 1988 e F. D'Ascenzo, *Francis Picabia. Piacere e rivoluzione. Saggio sugli aforismi e altri studi*, Arce, ASSO, 1995.

² Afferma Maria Teresa Biason: "Dal punto di vista logico, il paradosso è probabilmente la figura di pensiero che meglio si addice alla produzione aforistica moderna: né l'uno né l'altra, infatti, forniscono esplicitazioni davanti ad asserzioni ingiustificabili secondo la logica comune, giungendo anzi alla rappresentazione diretta di aporie di cui il discorso analitico potrebbe difficilmente farsi carico" (M.T. Biason, "La *maxime* o il paradosso ben temperato", in *Retoriche della brevità*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 165). Sulla funzione del paradosso, si veda anche V. Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, Paris, Seuil, 1981; Aa.Vv., *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, textes recueillis par R. Landheer et P.J. Smith, Genève, Droz, 1996 e S. Genetti, *Saperla corta. Forme brevi sentenziose e letteratura francese*, Fasano, Schena, 2002, pp. 58-60.

³ Cfr. M.-P. Berranger, *Op. cit.*, p. 99.

⁴ *Ivi*, p. 215.

⁵ *Appolinaria Signa. Secondo Manifesto INI*, in *Bérénice*, VIII, 21 (novembre 1987), pp. 305-308.

⁶ *Che cos'è l'Internazionale Novatrice Infinitesimale*, in L. Aga-Rossi, *Qu'est-ce que l'Internationale Novatrice Infinitésimale*, Paris-Firenze, Centre International Création Kladologique-Edizioni Téchne, 1980, pp. 16-18.

⁷ *La Videoinipoesia. Manifesto inista*, in *Bérénice*, I, 1 (marzo 1993), pp. 83-88.

⁸ *Ivi*, p. 86.

⁹ *Ibid.* Bertozzi sottolinea come tutti abbiano partecipato all'elaborazione del manifesto e cita un suggestivo appunto di Angelo Merante che richiama l'argomento del presente

intervento: "La vera rivoluzione, ancora una volta, non si fermerà alla poesia. Investirà il modo di vivere, di pensare, cambierà anche il modo di osservare tutto quanto ci circonda" (*Ivi*, p. 87).

¹⁰ G.-A. Bertozzi, *Guida del Rivoluzionario*, L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, 1999. D'ora in poi, l'opera verrà citata con la sigla GDR seguita dalla pagina di riferimento.

¹¹ GDR 3.

¹² GDR 15.

¹³ GDR 43.

¹⁴ Si veda ad esempio "Non sono i rivoluzionari che cambiano la società, è la società che va verso di loro, ma i rivoluzionari sono coloro che, avendo compreso prima degli altri qual è il corso dei tempi, cercano di accelerarlo facendo sì che molte energie latenti non si perdano nella tristezza della notte, in quella solitudine da cui molti si credono avvolti; offrono inoltre le condizioni di approfondire ciò che è stato appena percepito" (GDR 8); "Se l'autunno ci può affascinare, se l'estate ci può stordire, è la primavera la vera stagione mentale della creazione" (GDR 9); "Non ci gloriamo di questa presa di coscienza, la sponda è vicina" (GDR 9).

¹⁵ Cfr. "In area creativa i discorsi chiari sono riservati alle persone limitate; una frase o un'espressione che ha un solo significato è veramente una natura morta" (GDR 36); "Il genio dell'uomo, la sua maggiore creatività, purtroppo, non si esprime nella creazione artistica; l'uomo raggiunge le più alte forme di raffinatezza, manifesta la più tenace volontà, l'ingegnosità più versatili nel complicarsi la vita, ogni giorno studia con capacità rare e indescrivibili i modi più disumani della propria sofferenza: le guerre continue, le prevaricazioni, la distruzione dell'ambiente, le lotte sociali, razziali, di religione pure, per fare gli esempi più grandi, quelli più piccoli sono le rivalità, incomprensioni, vendette nei più ristretti nuclei sociali come le famiglie, gli ambienti di lavoro, gli stadi, il paese. Qui l'uomo esprime il suo più alto grado di genialità, di creatività... appunto nel complicarsi la vita. La creazione cosiddetta artistica viene solo dopo. È la famosa lotta tra il bene e il male? Niente affatto. È che nel male riesce a raggiungere una più ampia azione di libertà e quindi di creatività più pura. Bisogna ridare dunque all'uomo la possibilità di esprimersi in una nuova concezione del mondo, della vita, dell'arte, liberata dalle convinzioni e i limiti del passato affinché possa esprimere il meglio della propria natura" (GDR 37-38).

¹⁶ Vedi "I grandi commettono grandi errori; i piccoli dicono grandi fesserie. Non sono comunque mai pari anche in questo rapporto inverso; i grandi possiedono una misura che non può essere quella dei piccoli spiriti" (GDR 15); "Il rosso entrò tra i morbidi seni e vide la musica ondeggiare, aveva perso il mare e il vento di cristallo. Spiegò le sue braccia enormi e la mise in prigione aprendo una voragine di profonda passione. La piega dei seni esalò un rugiadoso profumo, salì come un aquilone e si condensò nella voce di un'inaudita canzone" (GDR 16); "Voi vedrete l'argomento che girerà verso se stesso creando il verso che spande ai venti le rime in forma di rosa. Venti canzoni arrosaranno le pianure per nove secoli e nove voci suoni e pathos e pietre porteranno. Le porte per ogni anno si schiuderanno sull'era novella confermando la novella del segno svelato. La vela da fremente vento portata, nei porti della sterilità più non beccheggerà. Va ardito legno, ardi il tuo ingegno!" (GDR 25-26).

¹⁷ G.-A. Bertozzi - G. Tamburrini, *Valenciennes. Romanzo poliautomatico superatemporale*, Parigi-Firenze, Centre International Création Kladologique-Edizioni Téchne, 1981. L'aforisma in questione è il seguente: "Qualunque sia la temperatura dei vostri piedi, è primavera. Si rinasce" (GDR 9).

¹⁸ Sotto la direzione di François Proia, Chieti, 1993: "Com'è bello stare fuori quando in casa piove!" (GDR 15).

¹⁹ Si veda ad esempio *Bérénice*, XIII, 33 (novembre 1991), p. 187 per il seguente aforisma:

“Arriviamo fino all’insolenza; la creatività rivoluzionaria e l’insolenza sono sempre state sorelle. Ma distinguiamo: l’insolenza senza creatività è pura idiozia” (GDR 23-24).

²⁰ È il caso di “Ripercorreremo l’autunno al contrario come questa nosta primavera” che figura sul retro della *plaque* di N. D’Antuono, *Una prima istantanea sull’Inismo*, saggio stampato in 333 esemplari numerati e controfirmati a mano dall’autore in occasione del “Premio Inista de Poesia ‘Gabriele-Aldo Bertozzi’”, Madrid, 1994 (Arce, ASSO, 1994), riedita in G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo. Opera teatrale in tre atti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 41-50.

²¹ Si tratta del seguente aforisma: “Il potere logora chi non lo ha, diceva un ministro italiano; aggiungiamo pure che chi non possiede il potere in realtà non sa cosa sia, ne parla soltanto, fa letteratura e basta, perché questo per essere *posseduto* ha bisogno di *conoscenza*... come *tutte le cose*, con una distinzione però rispetto a *molte cose*, che, per il potere, possesso e conoscenza oltrepassano di molto quel limite dietro il quale l’uomo generalmente pone le *cose note*. Questo è il potere del rivoluzionario, l’altro è il potere che la rivoluzione deve cancellare, *a tutti i costi*. La Storia, o con gioia o con lacrime, è dalla sua parte” (GDR 10-11) tratto da G.-A. Bertozzi, *Teratologia del serpente*, in *Bérénice*, VII, 19 (marzo 1999), p. 10.

²² GDR 14.

²³ GDR 20.

²⁴ GDR 21.

²⁵ GDR 22.

²⁶ GDR 33.

²⁷ GDR 10.

²⁸ GDR 17.

²⁹ GDR 18.

³⁰ GDR 9.

³¹ GDR 6.

³² GDR 7. Vedi anche “Non provocate l’insulto del rivoluzionario; è molto più forte del vostro, per fantasia e verità” (GDR 15).

³³ GDR 32. Si veda anche “Troverai sul tuo cammino dei vili disposti a vendersi, a servire un padrone apparentemente più sicuro: non li spazzare del tutto, servono da setaccio per individuare i loro simili” (GDR 17) e “Date al lavoratore la sua paga, prima che si tolga la tuta” (GDR 34).

³⁴ GDR 13.

³⁵ GDR 4.

³⁶ GDR 19.

³⁷ GDR 36.

³⁸ GDR 35.

³⁹ GDR 4.

⁴⁰ GDR 16.

⁴¹ GDR 6.

⁴² GDR 14.

⁴³ GDR 15.

⁴⁴ Il presente non è solo il segno distintivo di una forma, ma il tempo entro il quale l’Inismo percepisce la realtà. Afferma in tal senso Nicola D’Antuono (*Una prima istantanea sull’Inismo*, in G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, op. cit., p. 44): “Lo spazio e il tempo, infatti, per l’INI sono inesistenti. Lo spazio è infinito e il tempo non è più un *continuum*, ma è il vissuto. Il passato è stato cancellato, come nei futuristi. Solo il presente esiste. Le azioni umane hanno una loro validità solo al presente”.

⁴⁵ GDR 10-11.

⁴⁶ GDR 19.

⁴⁷ GDR 27.

⁴⁸ Basti questo esempio: “Niente è duraturo in questo mondo tranne la legge della successione in cui si deve inserire ogni concezione rivoluzionaria” (GDR 32).

⁴⁹ GDR 10.

⁵⁰ GDR 32.

⁵¹ GDR 13.

⁵² Il tema della rivoluzione non è nuovo in ambito avanguardistico e aforistico; cfr. M.-P. Berranger, *Op. cit.*, pp. 66-67: “les revues surréalistes dessinent par leurs citations un champ de référence très limité: la Révolution française vient en tête; Desnos cite souvent Robespierre. Crevel, Pierre de Massot, Desnos encore, citent ‘l’admirable Saint Just’; Aragon puise dans ‘La Déclaration de l’Homme’ et depuis l’exergue, l’article ‘Libre à vous’ (n° 2, p. 23) est en entier une glose d’un principe révolutionnaire: ‘Il n’y a pas de liberté pour les ennemis de la liberté’, glose qui, à cause de l’énoncé de départ, prend souvent la forme péremptoire d’une rafale de sentences autonomes juxtaposées. La sentence vérifie ici ses affinités avec une parole de terreur”.

⁵³ N. D’Antuono, *Una prima istantanea sull’Inismo*, in G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, op. cit., p. 49.

⁵⁴ Vedi i due aforismi riportati di seguito: “La pazienza è una delle tre virtù capitali del rivoluzionario. La quarta è il limite stesso della pazienza” (GDR 4) e “Il rivoluzionario è uno scienziato. La sua preparazione è profonda” (GDR 5). L’aforisma “Il rivoluzionario è sempre pronto per il Grande Viaggio” (GDR 5) rimanda, non solo per similitudine della struttura sintattica, all’aforisma “Il rivoluzionario è sempre pronto a ricominciare” (GDR 6) collocato solo tre aforismi dopo.

⁵⁵ Vedi N. D’Antuono, *Avanguardie e architettura*, in *Bérénice*, IV, 12 (novembre 1996), p. 71: “Le avanguardie, si sa, hanno come obiettivo, per il loro stesso statuto, la totalizzazione, perché inglobano il reale, lo coinvolgono, lo ingoiano”.

⁵⁶ F. Proïa, *Le désir d’une révolution permanente*, in G.-A. Bertozzi, *De l’alchimie au multimédia la longue nuit de la révolution*, sous la direction de F. Proïa, textes de A. Gasbarrini et de F. Proïa, Centre Noroît Arras, 20 décembre 2001-20 janvier 2002.

⁵⁷ G.-A. Bertozzi, *Messina 96, una data da ricordare! Conclusione*, in *Bérénice*, III, 7 (marzo 1995), p. 142.

⁵⁸ N. D’Antuono, *Una prima istantanea sull’Inismo*, in G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, op. cit., p. 48.

⁵⁹ *Ivi*, p. 44.

⁶⁰ Cfr. F. Proïa, *1991 Anno Domini*, registrato a Parigi il 30 gennaio 1991, Université Paris XII Val-de-Marne.

⁶¹ *La Videoinipoesia. Manifesto inista*, cit., p. 87; G.-A. Bertozzi, *La realtà virtuale*, in *Bérénice*, II, 5 (luglio 1994), p. 168.

⁶² N. D’Antuono, *Una prima istantanea sull’Inismo*, in G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, op. cit., p. 48.

⁶³ GDR 27.

⁶⁴ W. Benjamin, *Il surrealismo. L’ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Avanguardia e Rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, nota introduttiva di C. Cases, trad. it. di A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973, p. 22.

⁶⁵ *Ivi*, p. 23.

L'INISMO E LE AVANGUARDIE DEL VENTESIMO SECOLO

di BRIGIDA DI LEO

Dès lors apparaît plus clairement ce que nous entendons par “tradition moderne”: c’est une expression de notre conscience historique. D’une part, c’est une critique du passé, une critique des traditions ; de l’autre, c’est une tentative, fréquemment répétée au cours des deux derniers siècles, de fonder une tradition sur l’unique principe qui échappe à la critique puisqu’il se confond avec elle : le changement, l’histoire.

Octavio Paz

Quando si cerca di caratterizzare l’arte del ventesimo secolo, si ha spesso la persistente tendenza a mettere in discussione la pittura come tecnica privilegiata di rappresentazione. All’inizio del secolo, la determinazione con cui Braque e Picasso incorporarono nelle loro opere materiale appartenente al mondo quotidiano – giornali, frange di tovaglia, corde _ esprimeva la lotta che gli artisti conducevano perché il contenuto della tela non si limitasse più soltanto alla pittura: questo “combattimento con la tela” mostrò la via a decine di essi “da Malevic a Tatlin a Pollock verso la metà del secolo, fino a Richard Prince, nato nel 1949, le cui astrazioni prendono forma in un computer prima di essere dipinte sulla tela. L’arte astratta, il surrealismo e l’arte concettuale, per citare soltanto alcuni dei movimenti artistici di questo secolo, hanno partecipato tutti di una profonda rimessa in discussione della pittura tradizionale”¹.

L’Inismo si inserisce, con risultati straordinari, in un universo complesso quale è quello dell’arte contemporanea, nel quale si pone come una presenza ormai consolidata.

Ma quale è, oggi, l’universo dell’arte contemporanea?

Se si osserva il mondo dell’arte, si nota una profusione di stili, di forme, di pratiche e di ricerche. Sembrerebbe che più opere vediamo, meno siamo certi di ciò che permette di dire che un’opera “è un’opera d’arte”; almeno se ci si pone da un punto di vista tradizionale, è ancora difficile accettare il fatto che la tela, il metallo e la pietra non godano più del privilegio di essere gli unici materiali che entrano nella composizione di un’opera e che, invece, l’aria, la luce, i suoni, le parole, le persone o il cibo, i detriti, le installazioni multimediali, i computer ed altre mille cose ne facciano parte.

Ma come si può, nella contemporaneità, “fare” un’arte innovativa?

Se alle avanguardie storiche ed a Marcel Duchamp agli inizi del Novecento era bastato, come scrive Gasbarrini nel saggio dedicato all’opera di Bertozzi, aggiungere due macchie di colore (rosso e giallo) alla preesistente cromolitografia di un paesaggio romantico, e l’apposizione del titolo, firma e data, o la pratica dello spaesamento attuato con i *ready-made* come *Ruota di Bicicletta* o *Fontana*, il famoso orinatoio (che alla fine l’artista era stato, comunque, costretto a ritirare della mostra cui lo aveva inviato), per scandalizzare, e soprattutto, polverizzare concettualmente lo statuto plurisecolare dell’opera d’arte, oggi, nell’ambito dell’arte contemporanea, tutto ciò non è più sufficiente.

Nel 1961, dopo che tutte le certezze passate erano state sconvolte, Teodoro Adorno affermava nella sua *Teoria estetica*:

È evidente che tutto quanto concerne l’opera d’arte non c’è più, neppure il suo diritto all’esistenza.

E Marcel Duchamp aveva fissato l’attenzione sull’importanza dovuta alla ricezione, quando aveva affermato, nel 1957:

Sono coloro che guardano che fanno il quadro.

Per la prima volta, come sottolinea acutamente Denys Riout, questa dichiarazione paradossale iscrive il termine *regardeur*, allora poco usato, nel cuore dei dibattiti estetici che sembrano, comunque, andare tutti verso una stessa via: la ricerca non della forma che, come affermava Paul Klee è “fine e morte”, ma di qualcosa che sia capace di manifestare la vita. La forma perde il suo ruolo centrale, ma anche il contenuto viene minimalizzato: nascono così i numerosi giochi sulla mancanza di significato dell’arte contemporanea: le cartoline idiote di Ben o di Robert Filliou, “le pagine dell’elenco telefonico spedite da Jochen Gerz, o ancora un appartamento vuoto del quale Christian Boltanski e Jean le Gac inviano la chiave a personalità del mondo dell’arte che vi troveranno soltanto piccole fotografie appese al muro, ed una stanza chiusa, alla finestra della quale appare, dalla strada, un manichino. Lo stesso le Gac mette in scena, nelle sue immagini, la vita più ordinaria, mentre un pittore come Boltanski, con le sue foto di famiglia, rimanda ad esperienze totalmente banali, contrariamente ad ogni originalità.”²

Ma anche tutto ciò troverà il suo superamento, in Francia, nel gruppo Support-Surface e nelle opere di Cane, Devade, Dezeuse e Viallat che, rompendo con l’astrazione lirica dell’École de Paris, che aveva dominato negli anni cinquanta, “con l’astrazione geometrica esplorata negli anni sessanta dall’arte geometrica e dalla Op’Art, sperimenteranno la soppressione del supporto, i supporti liberi, i recto-verso identici, i principi di ripetizione e di accumulazione...”³.

La progressiva dematerializzazione dell’opera d’arte è stata neutralizzata

dall'Inismo e da Gabriele Aldo Bertozzi, sottolinea ancora Gasbarrini, con l'intercettare, nell'opera, la sua invisibile bellezza etica, se non altro per riaggianciare l'arte alla società del momento:

Ora assistiamo, afferma Bertozzi, 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 finiti nel post-teorico: sono finite tutte le grandi teorie, il mondo ha fatto piazza pulita di tutte le ideologie, l'unica che difende ancora l'intelletto, l'ideologia, sono un po' emozionato nel dirlo, è ancora l'avanguardia. E all'avanguardia, oggi nel mondo, ci sono rimasti soltanto gli inisti: sono tornati ad 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. Ricordo all'inizio quando i suoi rappresentanti, giocando con le analogie storiche, si paragonavano al Dadaismo, movimento che si oppose ad un dilagante ritorno all'ordine. Oggi, il paragone non sarebbe più possibile per la sproporzione, essendo noi così pochi rispetto ad una reazione tanto colossale quanto ottusa; essendo noi combattenti più sistematici e consapevoli dei dadaisti.⁴

La stessa idea che l'arte abbia costituito, nel diciannovesimo secolo, una sfida all'ordine sociale non è più una certezza; perciò la definizione di un'opera moderna o di avanguardia è cambiata.

Angelo Merante afferma che l'Inismo ha accettato la definizione di "avanguardia, intesa come atteggiamento interiore, nella sua accezione più semplice, che vuole indicare, soprattutto, differenze nei confronti dell'arte ufficiale, riconosciuta dalla società. In ragione di tali differenze, l'Inismo è necessariamente anche "contro", ma si tratta più di effetto che di scopo. La vera natura dell'obiettivo perseguito dagli Inisti si manifesta nell'applicazione costante e consapevole della creatività dell'arte del fare, senza imporre barriere alla libertà espressiva ed alle capacità inventive, quindi in assoluta indipendenza da modelli e convenzioni."⁵

La creatività, nell'Inismo, non resta soltanto ideazione, ma si esplica in una completa e ragionata libertà espressiva, applicata in modo intenzionale e sistematico; l'Inismo può essere considerato un movimento di avanguardia, la terza avanguardia e l'unico movimento rimasto in un mondo disertato dalle idee.

Ma la ricchezza e la diversità dell'arte contemporanea, d'altra parte, non significano uno stato di cose caotiche: ed è interessante constatare che alcune delle vie fondamentali tracciate dall'avanguardia modernista dell'inizio del ventesimo secolo sono state riprese, reinterpretate e sviluppate dagli artisti contemporanei che possono godere, rispetto a quelli del passato, di una libertà quasi totale nella scelta di un medium o di una tecnica particolare per esprimere i loro programmi.

E perciò arduo fare un panorama delle profonde trasformazioni che si sono avute nell'arte della Pop Art ai nostri giorni.

Nel corso degli anni sessanta le opere hanno sistematicamente rimesso in discussione la visione modernista della storia dell'arte, visione incarnata, in particolare, dai critici americani. Una delle conseguenze di questa rimessa in discussione è che bisogna ammettere che il significato di un'opera d'arte non è necessariamente intrinseco all'opera, ma più spesso è il prodotto di un contesto nel quale può esistere ed esiste. Questo contesto è politico, sociale, ma anche formale; e le questioni di politica e di identità, nello stesso tempo culturali e personali, sono diventate centrali nell'arte degli anni Settanta: si pensi all'impatto profondo che hanno avuto e continuano ad avere il femminismo ed il post-colonialismo.

Le teorie psicanalitiche, filosofiche e altre forme di teorie culturali si sono imposte verso la fine degli anni settanta nell'elaborazione, soprattutto in America ed in Francia, di un "postmodernismo critico": tutte queste teorie, in ogni caso, proseguivano la questione della "natura" dell'arte iniziata nel 1960.

Parallelamente si è potuto assistere alla rinascita di una pittura tradizionale che, considerata all'epoca come una reazione piuttosto conservatrice alle sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta, è stata sostenuta dall'esplosione del mercato dell'arte durante il boom economico degli anni ottanta.

Uno dei cardini teorici della corrente inista si inserisce perfettamente nella contemporaneità; poggia, infatti, sul concetto di segni.

Al segno inista, che, come afferma il fondatore della corrente Gabriele-Aldo Bertozzi, "può essere grafico o sonoro o di altra natura", attraverso l'uso di scritture calligrafiche, alfabetiche e simboliche (spesso con l'uso della fonetica internazionale), viene dato valore di creazione e non di imitazione, di conoscenza e non di realtà fotografabile.

Oggi l'arte prosegue e trasforma i temi e le preoccupazioni degli anni precedenti in modo molto diverso: oggi, per esempio, il crescente numero di mostre che presentano panorami internazionali sono testimonianza di un mondo artistico sempre più multiculturale. Il carattere decisamente aperto verso istanze e culture diverse connota la valenza dell'Inismo quale corrente internazionale: intorno alla metà degli anni ottanta, in vari paesi europei ed americani, si sono costituite centrali iniste; ma l'Inismo, come altre correnti contemporanee, non intende diventare né scuola, né gruppo: piuttosto ci si potrebbe riferire a movimenti tra loro coordinati, che presentano tutti una visione multipla e globale verso tutti gli aspetti della vita, per attuare una nuova presa di coscienza.

Inoltre, la distinzione tra l'arte ed il mondo quotidiano ha progressivamente perso la sua specificità: oggi, pensare che esista una differenza essenziale tra questi due termini, non ha più alcun senso.

L'Inismo si è rivolto, nella sua fondazione, ad un mondo che aveva assimilato i tentativi fatti nei decenni precedenti, durante i quali gli artisti avevano cercato di definire i parametri politici dell'opera d'arte, adattare la marginalità sociale

dell'avanguardia modernista perché potesse esprimere la marginalità culturale e dare voce a coloro che, per diverse ragioni, erano esclusi dalla corrente dominante dell'esperienza culturale; oggi la questione della funzione dell'opera d'arte non può trovare risposta al di fuori di ogni messa in conto del suo merito artistico.

L'arte è un incontro riflessivo con il mondo e l'opera, lungi dal costituire l'ultima fase di questo processo, è invece la morsa ed il punto focale per il proseguimento di ogni ricerca sul suo senso.

La contemporaneità non è segnata da nessun rifiuto delle preoccupazioni eterne dell'arte, che sono innanzitutto le qualità emozionanti della forma e la ricerca di un senso che va al di là del presente immediato; nel loro cammino gli artisti hanno cercato di esprimere le preoccupazioni di sempre, attraverso mezzi adatti al mondo contemporaneo. Inoltre, dalla caduta del muro di Berlino, avvenuta nel 1989, le antiche certezze, che concernevano le differenze politiche ed economiche, si sono sfilacciate; l'arte, così, si trova oggi in un ambiente radicalmente diverso: si tratta di un ambiente eminentemente fluido, come sostiene Michel Archer, che conta soltanto rari punti di riferimento, in cui le eterne questioni che concernono la creazione, la mostra, il giudizio, l'interpretazione, il buono ed il giusto sprigionano una nuova energia.

¹ M. Rush, *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames e Hudson, 2000, p. 7.

² N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 83.

³ *Ibidem*, p. 85

⁴ G.-A. Bertozzi, *Messina 96, una data da ricordare!*, Bérénice, N.S., III, 7 (marzo 1995).

⁵ A. Merante, *I domini operativi degli inisti*, pagina web: www.angelfire.com/ar/cinismo/domINI.htm. Come è stato precisato dallo stesso autore in un'e-mail (8 ottobre 2003), la sua lunga trattazione sui domini operativi racchiude e sintetizza in forma organizzata molti interventi inisti, in particolare di Bertozzi, sparsi in numerosi libri ed articoli, alcuni dei quali di non facile reperibilità, con il preciso intento di permetterne, attraverso Internet, una più ampia diffusione.

INTERVENTION OF SECRETS

by MARK FISHER

*Guard the mysteries.
Constantly reveal them.*

A Word from the Future

This lecture was never presented in the forum it was intended for. Maryclaire Wellinger and I participated in Inismo's 25th anniversary exhibition in Pescara, Italy, attended several social functions, and were there for the first round of the University lectures. We were welcomed as equals by Gabriele, Francois, Gabriella, Angelo, Marcus, and Kiki.

Unfortunately, neither of us can read, speak, or understand Italian. We were deaf to the songs of Inismo's founders, adherents and numerous supporters.

As I write this forward, preparations for a second celebration are under way in Paris, France. Sadly we can not participate in this historic event but we openly support our sisters and brothers of the Inismo who will be in attendance.

Looking back, I feel compelled to reconcile my work with the theoretical constructs of Inism. According to Paul Lambert, my original mentor, Gabriele-Aldo Bertozzi authorized INIUSA to follow a path independent from existing INI theory. My mandate was to create something new. I have now come full circle. After five years of developing and practicing a form of visual poetry I call DI-Constructionism, I am ready to ride the European wave to new beach heads.

*Marblehead, Massachusetts
October 1, 2005*

Introduction

You are my teachers. I am here as much to learn about the inista as I am to share with you my participation in this extraordinary movement.

The following is a personal account of the INI Movement within the United States.

INIUSA History 1980-2005 as told by Pietro Ferrua, Lex Loeb, and Mark Fisher

Pietro Ferrua writes:

1980 Gabriele-Aldo Bertozzi founds I.N.I in Paris

1981 Pietro Ferrua joins the INI Movement

1984 Bertozzi expresses the wish to Ferrua to globalize the movement.

1985 Ferrua founds INI-USA with the help of his wife Diana who co-opts Paul Lambert, Alva Bradford, Casi Massingill and Lex Loeb. Pietro invites his former student Bill Griffin to join as well as his friends Eva Lake, Fred Rodgers, Franco Albi, Douglas Foran. Lambert will later co-opt Marco Polo (a pseudonym), Jason Miller, and Robert Ferry (with whom Pietro was familiar). Later on an East Coast couple will join the Group (old friends of Robert Ferry and correspondents of Paul Lambert) and a NE section is later created.

Lex Loeb speaks:

I met Paul Lambert when he was working as a camera op at the “Where’s the art” cable access show run by Stevie Pierce, the 24 hour church of Elvis. Paul and I became friends and he introduced me to Pietro and INI. I think Pietro selected me as a fit for the art movement. Pietro essentially is the founder of the movement though Paul and I ended up naming it INI USA or as I used to write it: I.u.N.s.I.a. Pietro selected a number of local artists he thought should be involved. Paul may or may not have been the first selected. For a while other artists were invited but did not stay long including Eva Lake, and the woman who wore only green whose name I forgot, Rondo got involved via Paul or Pietro.

Stevie Pierce was the coincidental link to myself, Paul and Rondo. Otherwise we might never have met had we not all been in some way involved with Stevie. That is why Stevie who never was a active inist ended up on Rondo and Paul’s INI websites? There was never any central organization we all just essentially swore allegiance to Rome so to speak Our Allegience was a meaningless gesture required by INI dictates possibly those that emerged from Rondo’s head in some unknown telepathic inism. The international connectivity and cohesiveness of the group is one of its more appealing features. Intercontinental cross pollination of creative thoughts and flowers.

Your connection to INI dates back. I was in contact with you perhaps ten years ago and maybe prior to email. I was told you were an inist by Paul or Pietro. I am not sure if you were just linked though rondo or directly though Pietro? We have always been an informal group. we had few meetings. Paul and I did have many discussions in the past. We had two shows in Portland. One was at the Mark Wholley gallery (I have a video tape of it) and we had the Bertozzi show at the Wene Gallery two years ago. I went to Rome and Pescara to visit before that show. Paul has been to Europe many times as has Pietro for many inist events and

exhibitions. Maybe INI USA has a next phase? I am not sure. Seems now that INI USA is mostly Mark Fisher, MC and Lex Loeb who are active. Pietro is busy with his Anarchy Film Festival in San Francisco at the Yerba Buena Arts Center.

I'm trying to get mind control movement going with no success yet... I am also one of the founders of the Transformation movement we had shows in Tokyo, Stockholm, NYC, Portland, Bjokoby and it was in Paris that I was coronated holy rolling emperor and received all of Europe in a package deal. That was influenced by INI but was not INI. I think I also had some kind of art collaboration with Bleu that went on separately for a number of years... the internet totally changed the lives of artists and collaborating artists.

Pietro Ferrua continues:

1993 Ferrua co-organizes INI-USA participation to the exhibition I.u.N.s.I.a. in Chieti during the month of November.

1994 Ferrua is invited by Lex Loeb to deliver a lecture at the U.F.O. Museum of Portland on Unidentified Flying Poetry. INIUSA is represented in the first INI Exhibition at Kemi (Finland) in the Kemin Taidemuseo.

1997 Launches the first INI-USA Art Exhibition in the Acanthus Gallery (owned by his former student Mark Woolley (January 1st to February 2nd)). All Portland INI artists are represented plus some from other states and participation from INI Italy.

Mark Fisher speaks:

I met Robert Ferry in 1970 while attending High School in Wyckoff, New Jersey. We stayed in touch by visits, phone calls, letters and eventually by e-mail. We grew up in the same town. When Robert moved to SF, I more or less followed his lead a year or two later. We lived in different cities but kept in touch by visits and e-mail. This would be during the years 1974-1977. In late 1977, I moved back to NJ. Robert and I stayed in touch by letters and an occasional phone call through the early 90's. Around 1992 we started e-mailing each other.

Then one year he invited me to participate in the first and to date only INIUSA Exhibit at the Abacus Gallery in Portland, OR 1995-1996.

Robert thought the glyphs I have been drawing since 1971 would resonate with Bertozzi's vision or maybe the INI art he saw reminded him of my own work. My glyphs are letter like organic compositions that tend to morph into larger impossibly detailed abstractions. From the beginning, Robert encouraged me to fill a book with these glyphs and call it INIUSA. He introduced me to Paul Lambert by e-mail. I corresponded and spoke by phone with Paul for about two years. Paul introduced me to Pietro Ferrua, who in turn guided Maryclaire and I into the movement. Paul told us that Gabriele-Aldo Bertozzi authorized a different path for INIUSA than the one laid down in the manifestos published in Europe.

According to Paul Lambert, each of us was to derive an independent vision of the Internationale Novatrix Infinitesemale. My communications with Pietro were brief and incomprehensible. The name Lex Loeb was occasionally mentioned without explanation. Maryclaire and I receive a welcoming note signed by Bertozzi, Ferrua, and various other members of the Euroinista.

Pietro Ferrua brings it home:

2003 In cooperation with Franco Albi and Lex Loeb co-organizes the First Gabriele-Aldo Bertozzi Exhibition in Portland, Oct. 19-26, and presents the artist in the catalog (Bertozzi in the USA, 2003 by several authors and published in Chieti, Italy, by Angelus Novus) with the article Bertozzi: Unpredictability is Certainty.

Presents Gabriele-Aldo Bertozzi, at a dinner in his honor, a multimedia (Wood, Glass, Paper, Photographs, Glue, Cord) piece entitled Welcome to Gabriele-Aldo Bertozzi First Visit to Portland, October 2003.

Mark Fisher continues:

Robert Ferry started an INIUSA website at the turn of the century. His site, now lost to obscurity and ether, like so many ancient monuments to human immortality, was a hyper text field of creative madness, stupidity, and boredom. Robert's art of self depravation is the portal to his genius. One of the many pages on his site was devoted to INIUSA. He posted poetry composed entirely of typographical and visual symbols, beautiful digital creations and Paint shop renderings. His hyper links took the visitor to non-INI pages where his rambles continued unchecked for countless pages. Portions of our ongoing correspondence were posted to these pages where they spilled into new rivers of creative output. Robert asked me for artistic submissions around the same time he started posting Paul Lambert collages. Paul was composing abstract poems with 1950's advertising images, eye catching mind games from the back rooms of an incomprehensible art movement. Taking Paul's lead, I started composing visual poems in Adobe Photoshop from images found on the internet. My suggestive narratives began filling up Robert's website as fast as I could churn them out. This symbiotic relationship using websites and e-mails led to my DI-Constructionist technique.

I began a daily correspondence with Lex Loeb about two years ago. In the relatively short time we have kept in touch I have accumulated hundreds if not thousands of e-mails between us. My correspondence with Robert Ferry resumed in June 2005. His new website includes work by Paul Lambert, Mark Fisher, and Angelo Merante.

I met Maryclaire Wellinger in 1995 at the Jack Kerouac Literary Festival. Our shared interest in the study and practice of art and poetry formed the basis of a relationship that continues to this day. We support each others work but do not

collaborate on projects. Seen separately our work evokes the kind of sympathetic synergy that can only exist when two artists share the same psychic and physical space.

Inside Out: an open letter from the Northeast Kingdom of INIUSA

The Poetics of Alchemy

In the dawn of our self awareness, there was the image, photographic representations rendered from powdered vegetable matter depicting visual songs of experience. The wheels of time and space guiding our collective minds from dream to discovery.

We carry these distant memories, our memories across the ages.

Images painted on rock and sand evolved into images carved from stone, wood, and bone. The music of bird and animal languages colored the tapestry of our pre-verbal interactions. We fashioned primitive tools from the vanishing landscape of instinctual behavior. The beat of wood on wood echoed through the forests of our early imaginations.

Together we merged these images and sounds into a utilitarian system of written and spoken symbols. The illusion of our separation from the natural world seemed complete and yet there were always those among us whose mental faculties retained the pulsating lights of a world without language.

International Novatrix Infinitesimal (INI) realized in the early eighties when the semiconductor revolution was still limited to scientific and military applications foresaw a breakthrough in human experience. Gabriele-Aldo Bertozzi imagined the poem as an object, a sound, a painting; he heard a universal language borne from the infusion of poetry into unexpected mediums.

The world always knew your name. A music not composed for voice or known instrument. Murmurs in the dark, a presence sans sensory evidence. A movement felt not seen, an experience beyond human comprehension. The stuff of dreams spoke Humphrey Bogart. Gabriele-Aldo Bertozzi caught the illusion on film and gave you the acronym we celebrate today, I.N.I. We, the inista, come together from all corners of the visible world to reconstruct the unconstructed. We, the inista as witnessed by friends, colleagues, the academy, and the curious appear as charlatans of culture our works or evidence presented here in Pescara, the city of fishes (incongruous coincidence) to further confound the database of cultural knowledge. This alchemy of art and poetry held up by pipe cleaner manifestos and the ashes of our predecessors, Poe, Rimbaud, Marinetti, Tzara, Breton, Debord to name a few. Here in this room and countless other spaces our minds generate random thoughts, manipulate images, deconstruct patterns, and invent new sounds for a universal language of creative coexistence. Gabriele's loom is programmed

for reinvention. There is no pattern visible to the naked eye or product ripe for exploitation.

Interventions:

Welcome the interventions of others into your creative process

Inista alone with eyes on the financial and professional rewards of international recognition

Inista together, eyes on the invisible universe of our collective imaginations

Establish lines of electronic communication (e-mail) between two or more inists. Creative communication excites the imagination.

Communicate intellectual curiosity. Discuss each other's work in open forums and correspondence.

Post work on web sites or web rings.

Set up and administer blogs limited to group discussions between inists and friends approved by the group.

Develop new concepts of communication

Allow the conceptual frameworks set down in our manifestos to evolve into militant discourses of ideas and actions.

Keep websites current.

Confront barriers to communication and development such as class, academic, professional, personal, language, religious, political, sexual, distance, and perceptions of talent.

How to build an INIUSA website

Robert Ferry developed and maintained the original INIUSA website. I opened a second website on June 30, 2002 which I still maintain. Perhaps the most important statement I can make about my site, is the fact that I had no idea how to fairly represent a movement I understood very little about. So I posted excerpts from other INI websites as well as ongoing communiqués from Bertozzi. I also included a link to Maryclaire's website which features and discusses much of the art work exhibited on INISM.org. For the most part, my site focuses on my own experiments with DI-Constructionism and media reconstructions. From time to time I set up web pages for other Inists and poet-performers not affiliated with the movement. Pietro Ferrua was kind enough to send me over twenty images of his own artwork. As with Adobe Photoshop, I learned how to use this technology

as I went along. You can find links to my site by typing the letters INIUSA into the Google search engine. I refer to myself as a Webster or Website Administrator. Webster may have been invented by the American Poet, Edward Sanders. I find the term webmaster offensive. The INIUSA website is built on and limited by a Tripod website template that is maintained on a server owned by Tripod. My finances limit further technological improvements of this site such as moving to Dreamweaver or other web design software program.

If I had the technological capabilities to expand on the existing format, I would set up something similar to an American site called Frinkism.com. This free site allows artists, musicians, and poets to sign in at no charge and basically set up and maintain their own web pages. All works posted on this site may be critiqued and discussed by other visitors. The internet is changing the nature of art on a daily basis. Individual expression is being exposed to a larger audience as more opportunities emerge for collaboration, propaganda, and education. Cutting edge experiments such as hyper text poetry are easily absorbed into this self replicating mosaic of conceptual space. The language of Inism must be evolutionary to survive.

The INIUSA website grew out of my e-mail correspondence with Robert Ferry, Lex Loeb, Mistie Bleu, John Byrum, Jason Eisenberg and John Sinclair. My conversations with these individuals were the ground from which the art on my website took root and flowered.

E-mail correspondence

To paraphrase Jack Kerouac, if you want to say hello to somebody, use the telephone, people are not ready for poetry.

Mail Art answered the universal question, can the post office be used as a medium for artistic expression. Perhaps the demise of Mail Art can be attributed to electronic mail or e-mail. The spontaneity of e-mail makes this a perfect medium for getting into trouble and for expressing yourself on just about any level. E-mail correspondence art is an undisciplined collaborative medium.

I spoke earlier about my e-mails with Robert Ferry who I communicated with over the internet on a daily basis for over ten years.

Mistie Bleu is an American woman who wishes to remain anonymous from her correspondents on the web. Lex Loeb introduced me to this mysterious persona based somewhere in Seattle, WA. She claims to have over 5,000 e-mails in her archives from and to Lex Loeb. My on and off exchanges with Mistie have generated dozens of original messages, digital images, poetry, and web site collaborations.

Lex Loeb is a libertarian trickster whose vast knowledge of history, politics, art, science, and the world of finance embellishes a personal flair for outrageous speculations and pronouncements delivered with a razor sharp wit. His on line deliberations with perfect strangers remind me of the street theater played out

during the 1960's anti-war protest marches. His mercurial messages are elusive and compelling. Requests for clarification only encourage further exchanges. Lex mail may be the world's first perpetual cultural medium.

The following excerpts can only suggest a phenomenon that must be experienced first hand:

"ufomusuem@comcast.net" has forwarded you this craigslist.org posting.
Please see below for more information.

Wanted Talented Visual Artists for Assembly Line Painting Studio Work
Original URL: <http://portland.craigslist.org/crg/54827117.html>
Posted by: anon-54827117@craigslist.org

Posted on: 2005-01-07, 2:44PM

We are looking for a background painter, a near foreground painter, a detailer, a highlighter, a couple of figure painters, and a sub coordinator to create master works of art by the assembly line process. You must be fast and able to execute what you are instructed to paint in fast time to churn out paintings en mass. We are not like the chinese painting mills we paint totally original stuff with a totally discombobulated cacophonist look. prepare to work large. Can you paint well enough and fast enough to cover 5 or 6 4 x 6 foot canvasses in an hour? with quality results in acrylic or oil? detail and figure painters are expected to paint at half that pace. 2 to 3 per 8 hour day. Send samples of your work and give us the time it takes you to execute that work. We can also use an allied framing expert to put on cheap quality frames to package the work for easy sales.

If you are talented enough you can do more than one of the assembly steps but part of the appeal of this work is how the styles do not necessarily mesh together. You must be able to work as a team and get used to be ordered around by our top "visionaries". You can become one of our visionaries if you are found to really understand how this system works as a lot of "trained artists" do not have a clue about what the notion of team produced art work is all about. Its nothing like what you did in elementary school where each kid cuts out a crayon drawing and pastes it on big piece of butcher's block paper – but Synthesis in to a uniform delightfull work of art no single artist could create him or her self. This again is nothing like mexican or chinese assembly line art because all our people are top talents and not just wall painters.

Also if you would like to commission any large scale themed art work or painting contact us and tell us your idea we sell large paintings by the square foot.

This is in or around Portland, Oregon USA

It's NOT ok to contact this poster with services or other commercial interests
Compensation: Minimum wage and maybe a negotiated sales commission percentage if you are a true genius...

this craigslist posting was forwarded to you by someone using our email-a-friend feature – if you want to prevent these, please [CLICK ON THIS LINK](#)

Media Reconstructionism

Spontaneous E-mail exchanges are like waterfalls of the imagination. My only rule is to write things down that encourage the recipient to respond in kind. You don't want to anger or bore the other person. About three years ago I came up with the idea of copying news articles into Word for Windows. Using the *replace word* feature, I alter online news articles in surprising ways. I call this activity Media Reconstructionism.

Inist returns home after four years

May 26, 2004

PARKERSBURG, W.Va. (INI Press) – Four years after flying away from home, Fred the Inist has returned to roost – and he still remembers his name.

The Inist with the chipped beak recently was reunited with its owner, 11-year-old Aaron Burr of Parkersburg.

“Aaron prayed every weekend, and I finally said to him, ‘He ain’t coming home.’ That was three weeks ago,” said Aaron’s father, Mike. “Man, did I ever eat my words.”

Fred flew away when Burr took him to his used car lot in Parkersburg.

Ever since, Burr, who also flies a kite, has asked customers if they had seen an alabaster Inist. Several said they had at their feeders; one sighting was at a poetry reading.



The family then set up cameras at feeders hoping to catch a glimpse of Fred. But hopes grew dim as the winters passed.

On Friday, Kenny Balderdash, a friend of Burr, saw Fred at his Pettyville home. He called the Inist by name and it flew down to him. “What, Fred,” the Inist reportedly replied.

When Balderdash telephoned that day with the news, Burr thought it was a cruel joke.

"I didn't believe it until he showed up at the door," he said.
As Balderdash entered the home with the Inist, Burr said, "Is that really Fred?"
The Inist then climbed up and snuggled to his chin.
The years have made Fred a kinder Inist.
"He used to bite everybody he didn't like," Aaron Burr said. "He's really mellowed down now."
© Copycat 2004 INI Press. All flights cancelled. This jailbird may not sing, fly, walk, interrogate, or register to vote.

Love rocks Russia market

June 4, 2004 (INI Press)

At least eight Inists have made love in a Russian market, in what officials believe was a deliberate emotion.

A sexual act in the central city of Samara was INIitially blamed on an accident with cannibus brownies. But prosecutors later said sex was used, although it was not clear whether an act of love or an INI performance was suspected.

Nearly 40 citizens were enlightened in the crowded Kirov market at noon (07 00 GMT).

Television pictures showed scenes of emancipation, with bodies entwined among market stalls. The city is 800 km (500 miles) south-east of Moscow.



Nearly 40 citizens were enlightened by an act of love.

Poppyright 2004 The INI Press.

All embraces welcomed. This erotic activity may not be denied, clothed, used for religious purposes, or otherwise taken for granted.

Inist stows away in in-flight salad

Monday, May 3, 2004.

Posted: 9:59 PM EDT (01 59 GMT) WELLINGTON, New Zealand (INI Press).

An airline passenger was given a nasty fright when a Inist with a taste for

adventure stowed away in her in-flight salad, New Zealand authorities said on Tuesday. The passenger discovered the airborne artist perched on a slice of cucumber while on a Qantas flight from Melbourne to Wellington in February. "Naturally there was a bit of celebration by the passenger who called back the attendant," Ministry of Culture and Banking Talent Scout Fungus Small said. The flight attendant removed the salad and the 4 cm (1.6 inch) whistling Inist, which was booked by talent scout when the aircraft landed.

While Inists had been known to hitch rides in the cargo holds of aircraft, it was the first time the Talent Agency was aware of one being found in a meal, Small said.

Qantas was not immediately available for comment but a spokesman told *The New Zealand Herald newspaper* the airline had since changed its lettuce supplier and introduced "musical recordings into the salad supply process."

Copyright 2004 INI Press.

All flights served. Inism may not be encouraged, emulated, dissembled, or challenged.

DI-Constructionism

In 1996, I was asked by a very old friend in Portland, OR to contribute some of my glyph art to the first INIUSA show. I didn't know anything about INI at the time but was happy to be part of something. A couple years later I was contacted by Paul Lambert, proclaimed King of INIUSA by Gabriele Bertozzi. Paul confided a brief history of the movement and his attempts to interact with the European inists. We started e-mailing collages and text to each other. Robert opened the first INIUSA website and asked for submissions. Paul and I started submitting immediately. I never found out whether Paul's collages were hand made or computer generated. Probably a little of both.

I use Adobe Photoshop to construct visual poetry (DI-Constructions).

DI-Constructions invite the viewer to explore new cultures guided by signposts of the familiar. Unlike most collages, I prefer to limit the number of juxtaposed images. The final product suggests an artifact or film frame from a larger project. The old bluesmen and blueswomen were constantly borrowing and reinventing each other's ideas. Their's was a communal creativity that must be revisited before the portals of our collective imagination fade into the myths of science.

Spoken and written language articulates the idea.

Visual language deconstructs the idea.

DI-Constructions (i.e., Digital Constructions) are concurrent manifestations of interactive communication and memory.

When I was in my early twenties I could visualize entire paintings but lacked



Prairie Diptych, October 2, 2005.

the technical skills to realize them on canvas. Thirty years later I am typing, scrolling, and clicking visualized concepts into the computer.

Like other artists, I get ideas from reading, observation, conversation, correspondence, dreams, and personal experience.

Writers have a natural inclination to articulate visual images. Readers mentally play with written descriptions of sight and sound.

Printed words collide with and are transformed by internal dialogue.

I Google and Photoshop these transformations into visual records or DI-Constructions.

Not all DI-Constructions accurately record the image or concept originally seen in our minds.

As with all acts of creativity, this process moves with the ebb and flow of imagination.

Mental image(s) reduced to a search word take off in new directions as found images reinvigorate the transformative process.

DI-Constructions are informed by poetry, art, politics, music, and film.

What began as e-mail attachments to a handful of friends, became a vehicle for my drifts into the mysteries of INIUSA.

Coda

The barriers of language, culture, and distance limit our ability to communicate. Perhaps the intervention of secrets unveiled in this symposium will foster a new community.

Pour your imaginations into this vessel of words and drink with me to the Inista.

*Marblehead,
Massachusetts
April 30, 2005*

FABUNDE TARGICO OSSEMÌ

LE DINAMICHE DELLA VOCE E DEL SUONO NEL MOVIMENTO INISTA

di GIOVANNI FONTANA

Fabunde targico ossemì da tragico desdemène skià. Mazzolète, mazzolète, sinistro mazzolète! Ki rimesca patàrio dansa sfinà ratamà? NO, non sìpete grakkamàre finkemàre cenerà. Ivi non vite ke non vitàre sangue ke non pietràno store in ròdico racòndo. Aaaah sestefina roste de rattapi onikùri! Rattrai ratània vustro sperdùro. Aaah sperder spergiuo vi stonza stazzapà! Sì, stazzapà pi stazzaperete stamazzango péro. Non sudasciva lerca pi sporka vi nerka. Rakito. Sudigia. Ri suditi sudittas lerpa né postempio badalète.

Voi, voi, voi, che questa sera qui allemate patatrasso soggemia ul sasso di volte fungikà. NOOooo, astepite tora! Ofunghe rano. Tora, tora! Kome kani rassiciti rankiolate ruvidando non sapete che gridando vi sgnappate il remani e la gorma gosterà. Erastog, erastog y kuntra orastog.

Krakkete, sfinkete, strappete, spatakà, spatakà, finesterra skaramà. (*Con dolcezza nostalgica*) Perimene! Oh sì era bello more puzzikkio kàlo! (*Poi riprendendo con toni accesi*) Mastomàro rikardente rutti penti distrajàmi puzzolenti salegò. Notte, notte krokaceva rapida ke krokacerà vàndute. Re, Proteo, Scriba anderete varkiolando ke dolore siccipète con le risa della morte. Gai nessuno domani olerduno rifrattani. Odio ud spumi udirete. Aaah!! Estan ci ce cedro, estan vi re legna; ki a straci, malevèci? Voi. Fine, fine riperdèrci de commedia gosterà, de tragedia riccipète kel teatro sustasà. Zampirai kel damani finkidùro poghiràs, kai lamàni sur futùro escerpando sisperà.¹

Dopo la lettura di questo passo, l'oratore articola un discorso inascoltabile. La bocca si muove, ma non si ode alcun suono. Va avanti così, accentuando la gestualità e l'espressione del volto, in attesa di eventuali reazioni del pubblico. L'arco delle aspettative è da prevedersi ampio: brusio di sconcerto, imbarazzati colpi di tosse, segni d'impazienza, proteste decise, risatine, divertissement di approvazione, ecc. Non si può escludere il lancio di oggetti, come nella consuetudine dell'avanguardia.

Poi riprende².

Due interventi: il primo sonoro, il secondo muto. In prima lettura si direbbero di materia opposta.

Il primo potrebbe rinviare a quell'universo sonoro fondato sull'articolazione fonetica astratta, che da un lato può richiamare Paul Scheerbart o Christian Morgenstern (e via discorrendo) e dall'altro la lingua transmentale e le bizzarie

verbali dei cubofuturisti o le composizioni grottesche di Hugo Ball, dove la sonorità del testo svolge un ruolo di primo piano, ma nello stesso tempo può ricondurci immediatamente ad autori che hanno fondato le loro esperienze artistiche sulla voce quale presenza catalizzatrice, attribuendole un valore assoluto, come nel caso di Antonin Artaud.

Il secondo intervento, al contrario, fa riferimento al silenzio, che assume un peso crescente nelle arti da quando Stéphane Mallarmé consegna alla rivista "Cosmopolis" *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, la sua opera più singolare, quella che maggiormente avrebbe segnato i percorsi poetici del Novecento, dove il testo contraddice la linearità tipografica e acquista per la prima volta una forma nuova, disponendosi liberamente sulla pagina, occupandone gli spazi secondo ritmi ben regolati dalla logica della composizione, rispettosi del vuoto, rispettosi del bianco del foglio, rispettosi dei silenzi, appunto. Siamo nel 1897³.

Il valore del bianco della pagina, inteso come parola interrotta, dissolta, come muta solitudine o come pausa di respirazione, acquisisce un'importanza fondamentale nella poesia degli anni successivi, così come il valore del segno tipografico nelle sue qualità formali (corpo, carattere, disposizione, ecc.). Da quel momento l'avventura dell'arte moderna è tentata dall'assenza, dal vuoto, dal silenzio, dalla pagina bianca; e quei bianchi testimonieranno in modo inequivocabile anche il controllo da parte del poeta di metodi e procedimenti musicali, impiegati per accentuare il corpo sonoro delle parole e per assegnare al silenzio un vero e proprio valore linguistico. Ma nello stesso tempo la rinuncia alle tradizionali strutture tipografiche e la composizione visuale del testo costituiscono le premesse per l'introduzione in ambito letterario di nuove nozioni tecniche, quali quelle optofoniche, che hanno l'effetto di coinvolgere nella "lettura" tutti gli apparati sensoriali. Insomma, nessuna delle avanguardie novecentesche potrà ignorare la lezione di Mallarmé, tanto più che l'importanza crescente della comunicazione non verbale e la volontà dei poeti di misurarsi con essa convogliarono la ricerca verso un nuovo modo di concepire il testo, come luogo di contaminazione, come territorio privilegiato per l'intersezione delle arti.

Per altri versi il silenzio, concetto e fenomeno fisico essenzialmente legato all'universo sonoro, apre la strada ad altri territori linguistici e favorisce forme di comunicazione che con il suono sembrano non avere connessione diretta, come nel caso della musica d'azione e delle relative forme di scrittura, a proposito delle quali György Ligeti evidenziava il passaggio dal piano dei rapporti sonori a quello delle attività motorie, sottolineandone significativi slittamenti sul piano artistico più generale: "la musica è un prodotto accessorio, che per l'interprete conta meno dell'aspetto motorio della produzione del suono e per l'ascoltatore meno dell'esperienza visiva (dell'assistere alle azioni). Tuttavia, ciò che dal punto di vista musicale appare come una perdita di valori, può avere pur sempre una grande efficacia estetica e significare semplicemente un trasferimento di valori in altre dimensioni artistiche"⁴.

In ambito teatrale Carmelo Bene dirà che “Il *visivo* sulla scena è un *silenzio* musicale [...] della voce”⁵.

Voce e silenzio, voce e articolazione muta, fonazioni e scansioni di spessore sonoro latente: forme diverse di un'unica sostanza nell'ampio contesto della comunicazione artistica intermediale. Fenomeni di interferenza e interrelazione delle arti, peraltro già ampiamente osservati in passato, destano grande attenzione nelle avanguardie novecentesche: i dati sono sapientemente sviluppati, l'enorme potenzialità sul piano dell'interconnessione dei significanti è esaltata.

Codici gestuali, spaziali, musicali, si offrono a sensazioni tattili, olfattive, gustative, assumono connotazioni nuove in dimensioni mediatiche sempre più ampie e sofisticate. Tutti questi elementi li ritroviamo alla base dell'esperienza in ista, ma in un'ottica diversa. Nella prospettiva del superamento totale di barriere linguistiche e di specificità espressive, tecniche e mediali, le pratiche del collage, dell'intersezione, del montaggio, della fusione, dell'intreccio, dell'assemblaggio si fondano sul presupposto che la creazione estetica non deve sottostare ad alcun tipo di limitazione, ma deve necessariamente basarsi sul concetto di INI, acronimo che sta per “Internazionale Novatrice Infinitesimale”⁶ e che vale come griglia di riferimento assoluta. Ma, al di là del rapporto con il carattere di internazionalità, che mi sembra non abbia bisogno di particolari commenti, è indispensabile soffermarsi sugli altri due termini. Sono, infatti, soprattutto questi a rivestire un ruolo sostanziale. Alla base dell'opera e della comunicazione estetica, infatti, sarebbero sempre attive *unità novatrici infinitesimali* che si porrebbero come elementi costitutivi fondamentali al di qua e al di là della parola. *L'unità novatrice infinitesimale* non è definita da questo o da quel codice, non è caratterizzata da questo o quell'ambito disciplinare, né fa riferimento a questo o a quel linguaggio, tanto meno riveste peso specifico identificabile a priori. *L'unità novatrice è infinitesimale* perché è il frutto di un processo di scissione delle componenti linguistiche, spinto all'exasperazione verso la trasparenza del frammento più sottile e più lontano, che naviga nel vuoto, verso il silenzio, dal quale tuttavia potranno emergere inaspettatamente nuovi segnali; un processo spinto fino all'estremo limite nell'intenzione, comunque, di individuare valenze attive, libere, translinguistiche, che abbiano capacità rigenerativa in una nuova prospettiva ultralinguistica e quindi ultratestuale. *L'unità novatrice infinitesimale*, potenzialmente polimorfa e polifunzionale, gode di grande disponibilità e acquisisce una specificità nell'opera per il solo fatto di appartenervi, assume una sua precisa identità solo in quanto elemento costitutivo dell'opera medesima, dove svolge un ruolo nelle posizioni e nelle condizioni previste dalla logica strutturale del progetto artistico.

Insomma, al di là delle numerose possibili argomentazioni, per lo più già ampiamente illustrate e discusse da altri studiosi,⁷ credo che una tale unità sia “novatrice” proprio in quanto “infinitesimale”, perché rende il continuum dell'opera simile ad una struttura pulsante i cui costituenti di base sono materia ed

energia nello stesso tempo: si pongono come transmateriali al di là di ogni atomo determinato e perfettamente adatti a tessiture inedite perché vengono ripescati nel silenzio dove sono assolutamente scevri, liberi da ogni legame, purificati dall'assenza di rapporto, perché nel silenzio ogni sintassi muore, ogni regola si annulla. Nell'opera si trovano a stabilire nuove relazioni tramite le linee-forza che si producono quando le libere valenze vengono attivate da intenzionalità novatrice e inventività. E quelle linee-forza provocano tensioni inattese e vibrazioni del senso. L'oggetto artistico, così costruito, unicum dinamico generato da elementi infinitesimi in equilibrio assoluto, non ammetterà sottrazioni, pena il collasso; si imporranno, pertanto, letture sinestetiche, totali, riservando al microscopio elettronico, per amore di scienza, le indagini sul particolare. Non parlerei perciò, come si è spesso detto, di molecole, e nemmeno di elementi di dimensione atomica. Andrei oltre, ma chiedendo preliminarmente soccorso alla geometria; scendendo di scala fino ad incontrare le illuminazioni che questa disciplina ci offre.

Preliminarmente, allora, tanto per rinfrescarci la memoria sul concetto di infinito in un ambito determinato, mi soffermerei a riflettere su questo assunto galileiano:

Aprite, di grazia, gli occhi a quella luce stata forse celata fin qui, e scorgete chiaramente che il continuo è divisibile in parti sempre divisibili sol perché consta di indivisibili; imperò che se la divisione e suddivisione si ha da poter continuar sempre, bisogna necessariamente che la moltitudine delle parti sia tale che già mai non si possa superare; e sono dunque le parti infinite, altrimenti la divisione si finirebbe; e se sono infinite, bisogna che non siano quante, perché infiniti quanti compongono un quanto infinito, e noi parliamo di quanti terminati; e però gli altissimi ed ultimi, anzi primi componenti del continuo, sono indivisibili infiniti.⁸

Il continuo, pertanto, posto entro limiti precisi, può essere ridotto in infiniti elementi "primi" non "quanti", cioè non estesi e indivisibili. E se il continuo è composto di infiniti indivisibili, le singole parti sono infinitesimali.

Analogamente nella concezione inista.

Ma ora, dopo aver cavalcato allegoricamente la geometria galileiana, per registrare la messa a fuoco sul concetto di *unità novatrice* e, nello stesso tempo, tendere esasperatamente all'*infinitesimale*, mi spingerei poeticamente, come annunciato, ben al di là dei confini dell'atomo, nel tentativo di rintracciare le vagheggiate qualità transmateriali e di indagare nel dominio delle forze. Va pregiudizialmente sottolineato, in ogni caso, che il processo creativo inista attenda agli equilibri precostituiti e provoca sempre reazioni a catena che procedono di scissione in scissione. Le reazioni sono innescate da un input creativo, che chiamerei a questo punto **INIput**, identificandolo con il gesto scatenante che infonde energia e scompagina la materia per ricomporre, nella sua essenza e nella sua sostanza, l'opera d'arte nuova nel più vivace spirito dell'avanguardia.

Nel secondo manifesto inista [*Apollinaria Signa*, 1987] si dichiara:

[...]

@ la poesia non è necessariamente una pagina scritta

@ la poesia può anche essere vista o sentita

@ la poesia è anche profumo e gesto

@ un sonetto può anche essere ipergrafico e far rima con un disegno

@ il poeta può usare indifferentemente penna, pennello, computer o martello, nastro o pellicola

[...]

@ le nostre opere mostreranno sintesi cromatiche musicali

@ saremo sensibilizzati alla simultaneità

[...]⁹

Viene puntualmente espressa, pertanto, una poetica che vive di energie diverse in una logica interlinguistica e intermediale (si badi bene: *intermediale* e non *multimediale*, proprio come nelle tesi di Dick Higgins)¹⁰, in piena sintonia con altri ambiti di ricerca, ma alla cui base agisce questa portentosa unità infinitesimale non identificabile sul piano della disciplina, del codice e del genere, che sfugge ad una percettività univoca e unilaterale.

A questo punto, spostandoci dalle categorie estetiche alla fisica subatomica, ci facciamo soccorrere dalla “teoria delle stringhe”, principio che risolve il conflitto tra la teoria della relatività generale e la meccanica quantistica, che ipotizza che tutta la materia e tutte le forze nascano da un unico costituente di base. Secondo la “teoria delle stringhe” le particelle subatomiche (elettroni, neutrini, quark, ecc.) non sono puntiformi, ma sono costituite da filamenti (stringhe appunto), chiusi o aperti, unidimensionali e infinitamente sottili che oscillano freneticamente. Queste vibrazioni continue, con ampiezze e frequenze caratteristiche, si manifestano come “particelle”. E la cosa più sorprendente è che la loro massa e la loro carica sono determinate dalle differenti oscillazioni. Le proprietà fisiche, insomma, sono la conseguenza diretta di quelle oscillazioni, sono, per così dire, la *musica delle stringhe*. Per le forze vale lo stesso principio, cosicché ogni particella mediatrice di forza è associata ad una vibrazione specifica. Brian Greene, professore di fisica e matematica alla Columbia University, spiega che

le proprietà osservabili di tutte le particelle elementari nascono dal fatto che le loro stringhe interne hanno particolari modi di vibrazione risonanti. È un modo di vedere le cose radicalmente diverso da quello adottato in precedenza: prima, per spiegare le differenze tra le particelle si sosteneva che erano ‘fatte in modo diverso’. Anche se si trattava di costituenti elementari, la loro ‘materia’ non era omogenea [...]. La teoria delle stringhe spazza via questo modo di pensare, affermando che la ‘materia’ di cui sono fatte le forze e le particelle è *sempre la stessa*. Ogni particella elementare è composta da un’unica stringa – cioè ogni particella è una stringa – e tutte le stringhe sono assolutamente identiche.

Le differenze visibili sorgono a causa dei diversi modi di vibrazione risonanti di queste stringhe. Quelle che sembrano particelle elementari di diverso tipo non sono che varie 'note' suonate da un solo tipo fondamentale di stringa. L'universo, composto da un numero enorme di queste piccole corde vibranti, è una grande sinfonia cosmica.¹¹

Sembra proprio che le antiche cosmogonie sonore abbiano fondamenti reali. D'altra parte, in casa inista, Bertozzi scrive che "Dio era un Arkitetto [...] un buon sonorizzatore (abile nell'acustica del Teatro del Mondo)"¹².

Nello stesso tempo Angelo Merante, teorico dell'*Inika Sonorika* scrive:

Attraverso l'*Inika Sonorika*, la luce e il colore dei segni diventano suoni. I suoni diventano parole. La forma di una lettera inesistente crea un suono inimmaginabile e ne moltiplica le suggestioni. Non si tratta di "traduzione", perciò non esiste corrispondenza. Si tratta di *pathos dell'associazione, sovrapposizione e continua trasformazione di suoni*.¹³

Non ci resta, dunque, che definire l'opera inista come un universo in risonanza.

Tornando allora alle due letture iniziali, in questa ottica, tutta condizionata dagli assunti inisti, esse sono stadi differenti di un magma in trasformazione, possono essere considerati facce di un'inquieta anima proteiforme, che si manifesta, in continua oscillazione, al di qua e al di là del suono, perché, infatti, il poeta può indifferentemente pronunciare e divorare parole.

Dice lo SCRIBA al terzo atto de *La Signora Proteo*:

- Il poeta non parlava, ma prese a divorar parole, le raccoglieva bianche sulle lenzuola di seta nera, le raccoglieva nere sulle coperte bianche damascate, e s'alzò e bevve da ampolle colorate poste a semicerchio sul tavolo d'oro e invocò il Verbo.

Prosegue ROSBIMBA:

- E chiese pietà al Verbo. E il Verbo si materializzò in musica e mosse accondiscendente il suo ciglio e socchiuse complice il suo occhio.

Ancora lo SCRIBA:

- Allora dall'apertura del tempio vibrò un poema che si stese come una strada tra le colonne e la notte. Lunghissimo, non se ne vedeva la fine.

E ROSBIMBA:

- Il poeta e la sua ispiratrice vi salirono e fuggirono, quasi correndo, quasi volando.¹⁴

Perché il poema è il frutto stregato che matura in ogni stagione, è quel mondo che ti accoglie per essere accolto, è un ultramondo, è un dispositivo polifonico, un motore plurivalente, è un modo, un nodo, è una chiave, è un gioco, una soluzione,

un passaggio, una sortita, un miraggio concreto, un viaggio, un alfabeto in divenire, un assaggio, un territorio selvaggio, un'illuminazione ipergrafica, un'utopia geografica, un crogiolo incandescente, un serpente, un messaggio in vitro, una bomba alla nitro, uno scherzo ultralinguistico, interartistico, inistiko, iniko e sonoriko, un universo in espansione, fantasmagorico e sinestetico, in incessante trasformazione, un mostro in azione, è l'infinitamente piccolo e l'esageratamente grande, un labirinto che si espande, un mucchio di domande, nessuna risposta, è che lo fa apposta, ha la lingua a spirale, un sesso paradossale, un cuore paranormale, ha uno e mille volti, stravolti.

Scrivi Merante: "Con libertà meditata e cosciente, abbiamo operato per l'abolizione dei generi espressivi che frantumavano l'unitarietà della comunicazione estetica. Per raggiungere e stimolare simultaneamente tutti i sensi, per lasciarci fascinare e sedurre, utilizziamo anche segni sonori"¹⁵.

"Anche" segni sonori, dice Merante, quasi si trattasse di una scelta dell'ultima ora, ma in realtà quei segni sonori sono presenti dietro ogni manifestazione di forma fin dal primo momento, implicitamente ed esplicitamente.

Osserva giustamente Antonio Gasbarrini che già il primo poema inista di Gabriele-Aldo Bertozzi si configura come "potenzialmente sonoro"¹⁶. Si tratta di "Lintsella", una sorta di poema-oggetto dove l'uso dell'alfabeto fonetico internazionale prelude alla dimensione sonora, ma dove la teca-cornice provvede al silenzio, lo materializza per l'inesco di sonorità puramente mentali.

L'adozione dei simboli dell'Associazione Fonetica Internazionale è uno dei cardini del *Primo Manifesto*. Per il loro lavoro creativo gli Inisti teorizzano tecniche di scrittura basate su di essi, con l'intenzione di rendere universalmente percettibili gli aspetti acustici dei componimenti poetici. Le partiture, pertanto, contrariamente a tanti testi fonetici delle avanguardie e delle neo-avanguardie, acquistano, sia pure al di là delle qualità insite nell'esercizio della vocalità (tono, timbro, inflessioni, ecc.), una nuova oggettività sonora che consentirebbe la corretta fruizione acustica anche al lettore comune.

Bertozzi scrive nel *Primo Manifesto*: "la nostra poesia può essere letta da tutti perché adottiamo i simboli dell'Associazione Fonetica Internazionale"¹⁷. Ma in realtà, quei simboli, considerando l'estrema facilità (almeno oggi) di tradurre i suoni in segnali analogici o digitali e di consegnarli direttamente ai più disparati supporti magnetici e non, assumono una pregnanza più visiva che sonora. D'altra parte per il grande pubblico è più facile porsi all'ascolto diretto che non affrontare la lettura dei simboli fonetici. Senza contare, poi, che attraverso la registrazione possono essere apprezzati quei valori timbrici e cromatici caratteristici delle specifiche vocalità che non possono essere certamente desunti da trascritture e scritture, sia pure in chiave optofonica. Bisogna osservare invece che è l'aspetto grafico di quei simboli a fornire un valore aggiunto alle composizioni proprio per quel tanto di misterioso che contengono. Quasi un che di magico. D'altronde tra gli obiettivi del secondo manifesto c'è quello di riacquistare "il potere magico,

evocativo, sacrale”¹⁸ della parola. Si provoca, dunque, in questo modo, più che l’occasione di udire, un ampliamento del “sentire”.

Ma proclamando l’avvento di nuovi creatori “dans le domaine de la voix humaine écrite, parlée, articulée, criée en deçà et au-delà des mots”¹⁹ era prevedibile lo sconfinamento dal binario potenzialmente sonoro della fonetica internazionale.

È ancora Merante a dichiarare:

Nella maggior parte delle opere iniste, il suono di ciascun fonema è scritto o dipinto con il corrispondente simbolo fonetico internazionale. Quando il fonema è inedito, un nuovo segno, l’*inia*, lo individua.

L’*Inika Sonorika* è il suono dell’*inia*. La più ampia libertà espressiva deve essere sostenuta, alimentata, dalla massima consapevolezza. L’*Inika Sonorika* è il naturale sviluppo – ma anche profondo e radicale perfezionamento – della poesia astratta. Essa rispecchia una presa di coscienza: ogni creatore può – deve – fabbricare i suoni peculiari della sua poetica.

L’*Inika Sonorika*, alimento di un *sentire nuovo*, espande il nostro fare. Abbiamo registrato col microfono rumori e suoni naturali. Altri, li abbiamo generati *ex novo* per mezzo di dispositivi meccanici, elettronici o con altri sistemi. Dopo aver selezionato i materiali sonori, li abbiamo modellati, plasmati, orchestrati. Abbiamo creato per essi rimandi, echi e riverberi, sovrapponendoli più volte tra loro in un processo che può essere esteso all’infinito.²⁰

Su un altro versante si dichiara che “l’uso dei simboli della fonetica internazionale doveva necessariamente condurre alla videoinipoesia”²¹. E ciò conferma la funzionalità dell’alfabeto fonetico più all’articolazione visiva che alla trasmissione del suono. Per Bertozzi e gli altri firmatari di quel manifesto (tra i quali François Proïa, Pietro Ferrua, Sandro Ricaldone, Eugenio Gianni e lo stesso Merante) la videoinipoesia diventa musica di immagini. A tal proposito scrive Gianni che “La stessa musica non costituisce un surrogato, un contorno, un rivestimento con il quale sollecitare la rilevazione dell’occhio, del movimento delle forme, ma viene originata dalle stesse immagini: non perciò immagini adombrate dalla musica ma «musica di immagini»”²².

Tutto ciò rientra perfettamente nel disegno inista, che oltre ad essere *internazionale*, *novatore* e *infinitesimale*, oggi, a venticinque anni di distanza dalla sua prima apparizione, rafforza la posizione interlinguistica, intermediale, intercodice. Su quest’ultima qualità c’è da dire che, al di là della nozione di categoria, la perdita completa delle autonomie dei codici in favore della nuova specificità intercodice spinge progressivamente a forme di percettività sinestetica sempre più complesse. Sul piano mediale, invece, adotterei volentieri la nozione di **INIntermedia**, per sottolineare che alla base delle scritture e delle strutture intermediali iniste si pone, insostituibile, quell’*unità novatrice infinitesimale* che, proprio come una “stringa” parossisticamente oscillante, assume infinite consistenze materiche e linguistiche e svolge infiniti ruoli al variare delle specifiche vibrazioni.

Sul piano formale le ricerche sonore iniste si pongono su versanti più vicini alla “poesia sonora” che al Lettrismo, nonostante alcune inequivocabili contiguità teoriche e tecniche. L' *Inismo*, infatti, privilegia il fare poetico in chiave interdisciplinare, rilanciando, per certi versi, alcuni assunti lettristi, ma rinnovandone la portata linguistica ed espressiva, in particolare rivolgendo una specifica attenzione alle nuove tecnologie, sia sul fronte video-foto-grafico, sia su quello acustico.

Ma relativamente allo spazio acustico il rapporto con il lettrismo è piuttosto debole. C'è, in verità, più attenzione nei confronti dell'opera di Henri Chopin [*Poésie Sonore*] che non verso quella di Isidore Isou. D'altra parte Isou, padre del “lettrismo” [fondato nel 1942], non avendo mai avuto un buon rapporto con le tecnologie magnetofoniche, incide per la prima volta la sua voce su disco solo nel 1973, proponendo oltretutto una semplice lettura fonetica. Chopin invece scava nell'universo sonoro alla ricerca di “particule”, riesce ad inseguire molecole di suono nei meandri più reconditi del corpo, rintraccia l'inaudibile, lo amplifica, lo esalta, lo esaspera, crea nuovi suoni attraverso l'uso delle tecnologie fin dagli anni '50. E nel 1957 registra i suoi primi “audio-poèmes” con l'utilizzazione di differenti velocità del nastro, con echi e reverberi.

Per questo Bertozzi riconosce alla “poesia sonora” una notevole importanza nel panorama culturale e artistico del Novecento. Egli dice che essa rappresenta “un des moments les plus importants de l'esthétique nouvelle venant après le Surrealisme. Un continuum vraiment précieux, avec quelques autres, qui a favorisé l'évolution de notre sensibilité”²³. E addirittura sottolinea una vera e propria sintonia applicando alla “poesia sonora” il marchio INI. Egli scrive: “... l'Inisme a une riche production ‘sonore’ sans qu'il s'agisse du mouvement de Chopin [...], et la Poésie Sonore, elle aussi, est sans aucun doute internationale, novatrice et infinitésimale”²⁴.

I lettristi si ponevano il problema della qualità acustica del testo in termini niente affatto tecnologici. Sottolinea Bertozzi che “Il Lettrismo, considerando che l'uso delle parole è già esaurito, ha proposto come elemento di versificazione la lettera, separando così la poesia fonetica dalla poesia a parole. Ma queste lettere o insieme inedito di lettere non rappresentano lo stesso suono, per tutti gli uomini [...] I lettristi stabilirono delle regole di lettura, ma queste sono risultate poco pratiche, poco conosciute e nonostante tutto, troppo francesi. La nostra poesia invece può essere letta da tutti perché adottiamo i simboli dell'Associazione Fonetica Internazionale”²⁵.

Lo stesso François Dufrêne [1930 – 1982], che nel 1953 rompe con il movimento lettrista (al quale aveva aderito fin dal 1946) per fondare il gruppo degli “ultralettristi” (con Gil J. Wolman e Jean-Louis Brau), si pone creativamente il problema del rapporto con le tecnologie, consegnando direttamente al nastro magnetico i suoi “Crirhythmes”, poemi basati sull'uso del grido e sul flusso sonoro come espressione del corpo.

Scrivono Nicola D'Antuono nel saggio posto in appendice a *La Signora Proteo* che "Il fonema è per gli inisti l'anima della parola, la parola animata nella astratta purezza e nella libera e spontanea attività, nel suo fittizio dinamismo sganciato dagli orizzonti cristallizzati dei generi e delle forme. Che non esistono. Esiste la Vita piuttosto, il *Leben*, l'antinomia categoriale tra 'Anime' e 'Forme'"²⁶. Ma in realtà questi poeti non si arrestano sulla soglia del fonetismo. Il loro lavoro sonoro è segnato da procedimenti di scissione, penetranti, indagatori, che tendono progressivamente, **IN**Interrottamente, verso l'**infINI**tesimale, così come sommariamente era stato previsto nei piani teorici dei manifesti. Dal 1984/85 in poi Gabriele-Aldo Bertozzi e Antonino Russo fanno confluire le tecniche dell'audiocollage sulla fonetizzazione astratta, mixando voci, suoni e rumori, mentre Angelo Merante fa largo uso di nuove tecnologie, applicando alla voce procedimenti elettronici. Attraverso la sovraincisione e mediante voci filtrate o manipolate elettronicamente offre alla dimensione aurale nuove forme poetiche e nello stesso tempo sperimenta sintesi sonore.

Il panorama della voce inista è, comunque, variegato e in movimento. Numerose le personalità di spicco. Jean Paul Curtay, proveniente dall'area letterista, è tra i firmatari del Primo Manifesto e tenta l'anno seguente la strada della sua *Body Music*²⁷ o *Poésie corporelle*; Giorgio Mattioli, attore e regista, affianca altri autori inisti esercitando la propria vocalità sulle loro textures; nel 1984 mette in scena *Inisfera* e l'anno successivo produce un LP con lo stesso titolo; successivamente Bertozzi gli dedica *La Signora Proteo* [prima edizione 1990], che egli mette in scena e registra in un CD [1995, in occasione della seconda edizione]; Kiki Franceschi aderisce al gruppo inista nel 1980 e si dedica alla sperimentazione audiopoetica tracciando articolati orizzonti sonori con la tecnica del collage; utilizza materiali eterogenei e concentra la propria attenzione "su quel luogo misterioso dove i suoni e le parole non sono né suono né parole"; Paul Lambert, tra i primi ad aderire al gruppo inista statunitense, rivolge la sua attenzione al multimediale, dal computer, al video, ma non trascura il suono, lavorando su mixage di registrazioni in presa diretta, come in *This is it!?!?*, realizzato con Bob Ferry; quest'ultimo è autore in proprio in *Inibob tapes*, dove indaga il suono manipolando il nastro; Giovanni Agresti propone in *L'uomo che si scriveva addosso* un mélange plurilinguistico con uso di trame musicali ed onomatopee²⁸. Sul piano del rapporto tra dimensione aurale e percezione visiva, mi pare doveroso ricordare, anche se non direttamente responsabili in proprio di opere sonore, François Proïa, definito da Bertozzi "poète des imagINies chronophotophonosensibles" ed Eugenio Gianni teorico della "CromoINifonia".

In linea di massima tutti i sonori inisti modellano flussi orchestrando commistioni di fonemi, di suoni naturali e sintetici, di rumori campionati, tendendo sostanzialmente ad esplorare territori nei quali la musica diventa parola, così come la parola si fa musica. Nei montaggi audiofonetici di Gabriele-Aldo Bertozzi, l'articolazione sonora, non solo al di qua e al di là della parola, ma anche al di qua

e al di là del fonema, è tutta proiettata verso l'abbattimento delle barriere linguistiche e sull'adozione di codici bruitisti, con l'intenzione di rendere l'articolazione rumoristica come uno degli aspetti del linguaggio. Basti a questo proposito l'ascolto di *webini & l'Afrika*,²⁹ del 1999, dove i segnali del modem durante il collegamento al web si fondono con voci e suoni che rappresentano universi comunicativi di differente natura. Con intendimenti simili, ma con una netta predilezione per le peculiarità musicali, si sviluppa il lavoro di Angelo Merante, quasi costretto a teorizzare l'*Inika Sonorika* per accogliere le qualità sonore dell'*inia*, per definire spazi di nuova sensibilità ed espressività alimentati dall'intenzionale ambiguità dei segni alla base della composizione, che vanno ben oltre le convenzionali sonorità classificate dall'Associazione Fonetica Internazionale:

*Anche l'**Inika Sonorika** è musica, ma l'**Inika Sonorika** non è soltanto musica.*

*L'**Inika Sonorika** è articolazione musicale che diventa parola; non è prodotto di strumenti e tecniche musicali.*

*L'**Inika Sonorika** è musica della parola ma non è dominio esclusivo della voce umana; non sarà canto, né sarà recitazione.*

*Il canto e la recitazione sosterranno le forme, i movimenti e i colori dell'**Inika Sonorika**, ma non potranno limitarla o circoscriverla.*

*La voce umana e la musica, attraverso l'**Inika Sonorika**, si svincolano dai loro usi convenzionali e reinventano se stesse e la poesia di domani.*³⁰

¹ G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, Abano Terme, Piovan, 1990; nuova edizione: Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995. Nella citazione: la battuta finale del Re di Kapparia.

² È interessante registrare quanto accaduto durante la lettura di questo testo il 14 maggio 2005 al "Museo delle Genti d'Abruzzo". Dopo qualche minuto di silenzio l'inista François Proïa, seduto nelle file centrali della platea, si alza, si porta con passo deciso verso l'"oratore" e si pone ad armeggiare con il microfono, come se il silenzio in sala dipendesse dal cattivo funzionamento dell'apparecchio. L'"oratore", dopo qualche secondo, riprende a parlare a piena voce, simulando la riattivazione dello strumento grazie all'intervento di Proïa, il quale, mostrando al pubblico piena soddisfazione, torna a sedere. La performance, del tutto improvvisata, si è svolta con grande ironia. A conclusione dell'intervento sono state raccolte reazioni diverse. Parte del pubblico si è sentita pienamente coinvolta nell'azione; alcuni hanno apprezzato la spontaneità dell'evento, la sintonia dei gesti, la perfetta corrispondenza nelle simulazioni di cause e di effetti; altri hanno supposto una gag preparata ad arte; altri hanno addirittura attribuito l'accaduto ad un reale guasto del microfono; altri ancora si sono considerati vittime di una trappola linguistica e/o concettuale.

³ *Cosmopolis*, n° XVII, vol. VI. Il poema, nella sua prima apparizione, fu condensato in dieci pagine; è stato poi più volte ripubblicato con differenze di formato, di caratteri e di corpi nelle edizioni Gallimard. Tra queste, la più vicina alle intenzioni dell'autore sembra essere quella stampata in grande formato nel 1914. Molti anni più tardi, grazie all'attenzione di un gruppo di studiosi, tra i quali Mitsou Ronat e Tibor Papp, che hanno avuto modo di esaminare bozze di stampa corrette a mano dal poeta, è stata pubblicata, per i tipi di

Change errant / d'atelier, quella che appare oggi come l'edizione più prossima al progetto originario (Parigi, 1980).

⁴ Cit. in C. Annibaldi, *Musica gestuale e nuovo teatro. Dall'azione sperimentale alla poetica del gesto*, in AA. VV. *La Musica Moderna*, Milano, Fabbri, 1969.

⁵ C. Bene, *Marlowe*, da *La voce di Narciso*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 1995.

⁶ Si veda il "Primo manifesto dell'Inismo" in L. Aga-Rossi, *Qu'est ce que l'Internationale Novatrice Infinitésimale*, Cahier 1980, Parigi-Firenze, CICK-Edizioni Téchne, 1981.

⁷ Basti citare le due più recenti pubblicazioni: A. Gasbarrini, *L'Avanguardia Inista*, Torino, L'Harmattan Italia, 2005 e F. Proïa, *Être à l'avant-garde aujourd'hui*, Parigi, Harmattan, 2005.

⁸ Edizione Nazionale di Galileo Galilei, a cura di A. Favaro, Firenze, Giunti, 1968.

⁹ *Apollinaria Signa. Secondo Manifesto INI*, in *Bérénice*, n° 21 (novembre 1987).

¹⁰ D. Higgins, *Horizons*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984.

¹¹ B. Greene, *L'universo elegante*, Torino, Einaudi, 2000.

¹² G.-A. Bertozzi, *Arkitettura Nuova. Manifesto inista*, in *Bérénice*, n° 12 (novembre 1996).

¹³ A. Merante, *L'Inika Sonorika* [1998], in G. Fontana, *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Monza, Harta Performing & Momo, 2003.

Merante inquadra la ricerca fonopoetica e musicale inista inventando l' "Inika Sonorika" nel 1985. Il testo teorico è letto al Convegno internazionale "Di qua e di là dalla parola" (Università di Pescara, 1992) ed è pubblicato su *Bérénice*, n° 1 (marzo 1993); il tema è successivamente ripreso in *Introduzione all'inika sonorika. Verso le nuove forme sonore nell'idea inista*, in *Bérénice*, n° 5 (luglio 1994).

¹⁴ G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, op. cit.

¹⁵ A. Merante, *Op. cit.*

¹⁶ A. Gasbarrini, *Gabriele-Aldo Bertozzi, l'Inismo e la terza fase dell'Avanguardia*, nella monografia *Bertozzi*, a cura di A. Gasbarrini e E. Gianni, Milano, Electa, 2000.

¹⁷ Cit. L'Inismo è fondato a Parigi nel 1980 da Bertozzi, Jean Paul Curtay e Laura Aga-Rossi.

¹⁸ *Apollinaria Signa*, op. cit.

¹⁹ *Primo manifesto*, op. cit.

²⁰ A. Merante, *Op. cit.*

²¹ *La videoinipoesia. Manifesto inista* [1990], in *Bérénice*, n° 1 (marzo 1993).

²² E. Gianni, *Gabriele-Aldo Bertozzi: poeta, artista, rivoluzionario*, nella monografia *Bertozzi*, cit.

²³ G.-A. Bertozzi, *Pour Henri Chopin et la Poésie Sonore*, in *Bérénice*, Poesia Sonora, n° 33, 1991.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Primo manifesto INI* in L. Aga-Rossi, *Qu'est-ce que l'Internationale Novatrice Infinitésimale*, Cahier 1980, Paris-Firenze, CICK- Edizioni Téchne, 1981.

²⁶ N. D'Antuono, *Una prima istantanea sull'Inismo*, in G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, op. cit.

²⁷ J.-P. Curtay, *Body Music 1*, London, Audio Arts, 1981 [audiocassetta].

²⁸ Mattioli, Lambert, Ferry e Agresti sono tutti presenti nell'audiocassetta *Momo. Voci, suoni & rumori della poesia*, a cura di G. Fontana, Frosinone, Edizioni Rouge et Noir, 1996.

²⁹ Incluso nel CD antologico allegato al volume *La Voce in Movimento*, op. cit.

³⁰ A. Merante, *Op. cit.*

INIKI SONORIKA COME RAPPRESENTAZIONE DI UN UNIVERSO INFINITESIMALE

di KIKI FRANCESCHI

*L'arte oltrepassa i limiti nei quali il tempo vorrebbe
comprimerla e indica il contenuto del futuro.*

Wassily Kandinsky

I critici che si atteggiavano a teorici dell'arte, i produttori prezzolati di teorie estetiche ci dicono che l'arte appartiene al passato e concentrano l'attenzione di chi li ascolta o di chi legge i loro articoli sulla paccottiglia offerta dal mercato artistico ed editoriale. Non capiscono, o non vogliono capire, che sono gli artisti che fanno le teorie – è sempre stato così – e costruendo mattone su mattone le loro poetiche danno impulso alla cultura e alla storia.

Grazie agli artisti, al loro entusiasmo, alla loro cultura, al loro lavoro, l'idea dell'arte continua a vivere.

È questo che il poeta e artista Gabriele-Aldo Bertozzi ha fatto nel 1980 fondando l'INI, e con lui gli artisti che lo hanno seguito nel cammino, condividendone le intuizioni e adoperandosi con entusiasmo nei vari campi dell'arte, superando i generi tradizionali, anzi fondendoli e vivificandoli con sempre nuovi sentimenti e proposte.

Gli Inisti erano convinti allora come lo sono oggi, che la religione, il razionalismo e le ideologie come espressione di un atteggiamento religioso orizzontale, per dirla con parole di Camus, sono storie, favole che noi umani ci raccontiamo per vincere il senso d'assurdo che ci circonda e che i soli mezzi che abbiamo per colmare quel assurdo sono la poesia e l'arte tutta.

Erano e sono certi che il compito dell'arte è sempre stato quello, da quando il primo uomo impresso l'orma del suo piede volontariamente nell'argilla o disegnò con nerofumo e le ocre gialle e rosse l'impronta della sua mano sulle pareti della caverna. Era per dire: io ci sono, io comunico, io vivo in questo segno, di me rimarrà il segno del mio gesto. Per loro fare poesia è fare pittura, dipingere è costruire emozioni secondo un linguaggio astratto perché l'astrazione è strumento di conoscenza. Non si capisce una parola se non ricorrendo a meccanismi astratti, e sono gli stessi meccanismi che aiutano ad entrare dentro un quadro, dentro una poesia, dentro una parola.

La poesia e la pittura nascono da un pensiero parlato, da un'immagine interiorizzata, un *inner speech*, come diceva Vittorio Sereni, che sta a mezza strada tra la visione e la parola, tra il colore ed il suono. La poesia e la pittura traducono

il concetto che il mondo non è un cosmo definito, è invece un aspetto passeggero di un processo mutevole e molteplice il cui scopo ci è incomprendibile; questo processo apre all'infinito, carica il gesto e il suono d'infinito.

La poesia e la pittura sono anche produzione d'inconscio, ricerca d'approdo sulle spiagge dell'ignoto, quel ignoto che è illuminato dalla veggenza del poeta.

Questo l'ho appreso nei primi momenti del mio rapporto con il movimento Ini.

Ho scoperto che le parole brillano come le stelle e come queste si possono assommare, frammentandosi, combinandosi in nuove misteriose galassie.

Nel 1981, nelle prime conversazioni con Gabriele-Aldo Bertozzi, cominciai a sentire gli echi di un tumulto, a immergermi nei suoni e nei silenzi della parola; quella parola nata chissà dove, che si era rotta, ne aveva formate altre, andando all'infinito a significare altro. A dire il vero qualche anno prima, all'università di Pisa, affrontando la mia tesi di laurea su Manuel González Prada, poeta peruviano con simpatie futuriste, il mio professore, Alessandro Martinengo mi aveva fatto conoscere De Saussure e Dámaso Alonso e questo aveva raffinato un po' la mia sensibilità letteraria e artistica. *Langue e parole*, l'arbitrarietà del segno linguistico, il semiatore di dubbi, De Saussure – così lo chiama Tullio De Mauro – metteva in moto le mie nascoste emozioni.

Consideravo ogni parola un'avventura, mi affascinavano i fonemi e le loro collisioni; Góngora per la forza d'attrazione dei suoni; la poesia inglese mistica del '600, le sperimentazioni visivo concrete di Herbert; i technopaegnia medievali e la Bibbia dei poveri con le sue illustrazioni; i quadrati magici.

Tutto questo mi portava in una dimensione artistico-letteraria nuova che determinerà tutto il mio lavoro a venire.

In ogni gesto, in ogni parola, in ogni fonema vedevo racchiusa una parte di mondo, d'universo, d'infinito.

Il mistero.

La pittura e la poesia erano rappresentazione simbolica di quel mistero.

E lo sono.

Questo è il senso del mio lavoro oggi. Sono consapevole che l'universo è rivoluzionato, è un insieme di isole di materia, nebulose che si muovono in uno spazio vuoto. Il mio gesto pittorico allude, tende a quel universo, si muove e va a catturare quel che esiste.

Accado con l'evento, penso alla velocità che supera i confini di spazio e di tempo, a *internet* e al villaggio globale. Al cosmo.

“Il futuro ci si presenta anzitutto come ciò che sta per arrivare... il futuro lo sentiamo arrivare, sopraggiunge in maniera inevitabile”¹. Scriveva Maria Zambrano.

E ancora “ci sono stati periodi, durati secoli in cui si è vissuto sotto il passato, avvolgendosi nel passato come in un mantello. Come per non vedere. Si può osservare il nostro passato solo se si avanza verso il futuro”².

L'Ini è riuscita ad unire il passato e il futuro in un presente vivo, come un'ampia, profonda pulsazione; ci dice che bisogna respirare il nostro tempo come l'aria,

lasciarsi cogliere dal ritmo storico. Il ritmo storico accelera e rallenta insieme; noi grazie all'arte, al sogno andiamo avanti sognando noi stessi. Scrive Bertozzi: "Le più grandi opere del futuro saranno estranee alla contraddizione o non saranno. In quella linea di demarcazione risiede la verità sempre fuggente e mutevole, eppure assoluta, che l'Inista in quegli istanti magici, nell'infinito e nell'infinitesimale, in quelle visioni supreme riesce a cogliere e a comunicare con gli altri"³.

Ci saranno altri Aristofane, Dante, Camões, Cervantes, Shakespeare, Racine, Goethe, Rimbaud, ma accanto a loro altri creatori internazionali nel campo della voce umana scritta, parlata, articolata, gridata al di qua o al di là delle parole. Creatori che non conosceranno il problema della traduzione sempre discutibile, delle barriere linguistiche, dell'invecchiare del tempo.

scriveva Laura Aga-Rossi, traducendo dal francese il Primo Manifesto Ini di Bertozzi⁴ e continuava affermando che l'opera d'arte non è mai compiuta o incompiuta bensì infinita, perché va al di là del visibile o dell'udibile.

Così noi rispondevamo e rispondiamo ancora oggi ai proclamatori della morte della letteratura e dell'arte. Proprio coloro che negli anni Settanta levavano da ogni parte la loro verità a servizio di quei poteri che pensavano liberarsi dell'arte e degli artisti in quanto testimoni incomodi e fastidiosi. Sì, proprio in quegli anni spuntavano come funghi dopo la pioggia i critici impegnati, così impegnati da sostituirsi agli artisti. Erano loro che inventavano le mode, che indicavano la strada, che accompagnavano l'artista nel suo disperato e alienato cammino. Gli artisti, prigionieri del moto vorticoso delle teorie, che sentivano estranee non avendole pensate e realizzate loro, seguivano questa o quell'altra moda, cambiavano stile come cambia il vento. Si adeguavano: meglio se la moda veniva dall'estero, era più *in*.

Anche oggi come allora, molti musei sono centri di potere ideologico e politico. Si assiste alla banalizzazione dell'arte, alla convivenza di atteggiamenti progressisti e reazionari, all'accademizzazione delle avanguardie storiche (non c'è niente di più patetico di un'avanguardia che diventa accademia).

La produzione artistica che soddisfa il gusto medio è dunque perfetta, accontenta tutti i palati, l'azzardo è tirato a lucido; perfino la performance, la più reclamizzata è cruda sì, ma con il giusto spargimento di sangue (penso alle azioni dei vari Franco B. Orlan, Stelarc, che si esibiscono in orripilanti, sanguinose, truculente esibizioni mentre il fotografo scatta foto patinate, giuste per il gusto della buona, ricca borghesia).

Chi non sta alle regole va per la sua strada.

Questo noi abbiamo fatto e continuiamo a fare.

Ora assistiamo all'avanguardia che torna alla purezza originale, cioè all'avanguardia che è sola, solitaria... il mondo ha fatto piazza pulita di tutte le ideologie,

l'unica che difende ancora l'intelletto, l'ideologia, sono un po' emozionati a dirlo, è ancora l'avanguardia. E all'avanguardia, oggi nel mondo, ci sono rimasti solo gli Inisti.⁵

Anche se tagliati fuori dall'ufficialità consacrata che accetta solo il *Kitsch* – concetto anticulturale che sempre gratifica e fa sentire all'altezza – noi siamo forti della nostra fantasia e della nostra cultura. Ci siamo ripresi l'arte e la teoria dell'arte. La nostra espressione artistica è frutto del nostro pensiero e del nostro immaginario, è lanciata verso il futuro. Siamo immersi nella vita e nel cosmo.

Indossiamo di nuovo l'universo.

Nei nostri lavori la grafica, la calligrafia, i segni della fonetica internazionale, i simboli, l'ordine compositivo divengono significanti, vogliamo restituire al linguaggio e all'opera dipinta o scolpita ogni dimensione creativa, avviandoci verso una comunicazione che coinvolga tutti i sensi, un'iper-comunicazione che inventi nuovi segni e una nuova sintassi per accogliere la totalità del mondo. Ognuno inventa un nuovo linguaggio e lo proietta nel futuro. Ha iniziato Gabriele-Aldo Bertozzi, e poi tutti coloro che hanno condiviso questa utopia, puntando all'essenza, convinti che il significato della poesia, della pittura e della storia sono da trovarsi nel loro rapporto col grande archetipo dell'esistenza umana.

Miriammo alla sintesi, all'essenza dell'universalità del linguaggio perché la poesia è intraducibile, abbiamo ereditato dai futuristi il fonema, l'onomatopea astratta e l'abbiamo potenziata; il rapporto tra arte visiva e poesia e suono è sempre più stretto, il colore della vocali è nei quadri. Talvolta ci affascina il mito, cosmologia in movimento. Mai come citazione colta. Quella puzza di cadavere.

Fare arte è dunque fissare con la parola, con il suono o con il dipinto i frutti dell'immaginazione.

L'immaginario è cibo che alimenta le pulsioni dell'anima, che spinge verso un futuro animato da una concezione nuova di bellezza.

La fisica nucleare, la cosmonautica, la cibernetica, l'elettronica, l'*input* e l'*output*, le nuove teorie del linguaggio, le correnti estetiche e letterarie, tutto sta a testimoniare che l'uomo sa inventare nuove forme, nuove forze, dimensioni, meccanismi nell'ambito dell'infinitamente grande e infinitamente piccolo. In questi ultimi anni i concetti di spazio, tempo, energia, materia, gravitazione, radiazione sono stati rivoluzionati; l'universo è descritto come un insieme di isole di materia, nebulose che vagano nel vuoto dell'universo. Non c'è più l'infinito ma un infinito numero di infiniti. La nostra galassia non è che un piccolo frammento dell'universo e in questo universo immenso scompaiono la nostra galassia, la terra, l'uomo stesso.

In questa cosmogonia fluttuante l'uomo per l'INI è l'unico punto di riferimento da cui partire. Siamo creature del cosmo, figli dell'universo, testimonianza certa "dello spirito che guida il tutto il linguaggio che dà ordine e senso alla materia in cui siamo immersi, l'infinità dei simboli, di voci che sorreggono la fede della ragione"⁶.

Le parole fluiscono dalle onde dei secoli e, ascoltandole, ci si perde nei suoni e nei silenzi, si sente il rumore del mare come appoggiando l'orecchio ad una conchiglia. Gli alfabeti sono affascinanti; ogni alfabeto deriva da pittogrammi che ora hanno perso ogni rapporto con le cose. Anzi l'alfabeto rappresenta il suono stesso come una cosa, trasformando il mondo labile ed evanescente del suono in un permanente quieto mondo dello spazio. Suono e pittura s'incontrano negli alfabeti.

Alfabeti, anche immaginari, per nuove scritture, inventate o rielaborate, suggerite da scritture arcaiche e lontane, come fa con i suoi *Dreamers*, Andrea Chiarantini, sulle tracce dei racconti di Chatwin, o Bertozzi con i suoi magici, cabalistici, ammiccanti segni che affiorano da trasparenze lontane o Merante con le sue inie pittoriche di grande impatto visivo; perché il materiale della poesia non è soltanto la parola ma la lettera, il segno reinventato e interpretato. Così come preconizzava Kurt Schwitters⁷.

Ci allacciamo alla tradizione di quella trascurata letteratura che dal Medioevo si snoda nel Rinascimento e nel Barocco, che va dai calligrammi a quelli di Apollinaire, da Browne e Herbert fino a Jarry, ai poeti concreti e visivi e sonori. Siamo la sintesi originale di questo percorso, la riproposizione di una poesia sganciata da trame narrative e di una pittura libera da strutture riconosciute per andare verso altre significazioni, più intime, ammiccanti al cosmo e agli infiniti plurali, alle nebulose che germinano nuovi mondi, alla polvere cosmica, carica di vita, di vortici e tumulti.

Quando invento una poesia con il sonoro, penso anche alla sua collocazione spaziale e visuale. Ho davanti a me un quadro, la visione di un quadro, mi confronto con la luce, la spazialità e la profondità. La scelta della musica è diretta dalla necessità di soddisfare questi elementi. Per questo non definisco questo tipo di lavoro poesia sonora. Meglio Inika Sonorika, è più congeniale. Inika Sonorika è per me fusione di tutta la mia vita, esperienza, passione dentro un'opera che tutto questo racchiuda. I miei collage musicali, mettendo in moto la fantasia hanno il potere dell'evocazione, mi fanno entrare nei labirinti della mia psiche, affiorare i ricordi dagli ombrosi bassorilievi dell'oblio, e insieme illuminazioni e rimpianti. L'evocazione libera i miei stati inconsci, mi rende leggera. Talvolta chiudo il pezzo con una citazione ironica, che muove al sorriso. Uso la mia voce. Il peso della voce è sempre notevole, sottolinea il potere del suono. La voce aiuta, sollecita la visione del gesto, la sensazione dello spostamento d'energia, propone l'attenzione su stati d'animo contraddittori e pure così simili e la loro espressione: il riso ed il pianto, il sospiro e l'ansimare concitato.

Suoni, segni, odori alludono poesia perché è dalle profonde emozioni che essi nascono.

Il colore, lo spazio, la luce, il punto, la linea e il movimento animano la mia visione popolano il mio immaginario.

Cézanne diceva che il colore è il luogo dove s'incontrano il nostro cervello e l'universo. È davvero così. Non il colore simulacro dei colori della natura ma

il colore, la dimensione, la profondità del colore creano delle differenze, nuove identità. Con il colore si va al cuore delle cose. Il pittore non dipinge il mondo davanti a lui, non lo rappresenta mai; nasce insieme alla visione e al quadro mano a mano che lo dipinge. La linea, diceva Paul Klee è lo schizzo di una genesi delle cose. E' un varco aperto nell'*insé*. Nessuna pittura porta a compimento la pittura, nessuna opera d'arte è compiuta; ogni opera cambia, altera, chiarisce, conferma, approfondisce, esalta, ricrea tutte le altre.

La profondità non è da intendersi come terza dimensione: essa sta nel luogo globale in cui tutto è contemporaneo e da cui vengono attratte altezza, larghezza e distanza da me. Il mondo non sta di fronte a me ma è intorno. Io sono il grado zero della spazialità.

Il mio testo poetico va verso dimensioni diverse da quelle della pagina, va oltre la scrittura, riafferma l'oralità, ricrea il ritmo musicale che è l'elemento unificatore del collage sonoro che propongo, evoca colori e abbandoni. Su questo ritmo si innestano suoni portatori di mondi affettivi, di memorie nascoste con pudore che grazie a quei suoni riaffiorano e si ripropongono, ammiccano e sollecitano. Individuo nuovi spazi acustici utilizzando, come faccio nei collages visivi, tecniche di montaggio vere e proprie.

Con Pietro Grossi (1917-2002), figura insigne di musicista e sperimentatore di sonorità elettroniche, pioniere della computer art, registravo tutto il materiale sonoro su di un'enorme bobina e, in un secondo tempo, costruita idealmente la mia poesia, procedevo a tagliare con le forbici il nastro e ricollegarlo, nei punti prescelti, con lo scotch trasparente, aggiungendo altri suoni e spazi, così come nel *collage* aggiungo di solito pennellate di colore.

Ancora oggi mi piacciono gli attriti ed i contrasti insoliti, pesco suoni per strada, negli aeroporti, nel corpo umano o li creo da sola con il registratore. Questi suoni segnalano le mie immersioni e affioramenti, il fluire e rifluire dei sentimenti, delle emozioni, dei dubbi, della meraviglia, quando il respiro del cosmo mi cattura e mi fa volare, galleggiare negli spazi galattici.

La registrazione su nastro mi dà la possibilità di usare mille trucchi, crescendo e dissolvenze, accelerazioni e rallentamenti. Non invento solo i suoni ma talvolta uso suoni *ready made* della musica elettronica, dando loro tuttavia una colorazione insolita, inconsueta. L'elettronica è un mezzo giusto per creare suoni insoliti, i fonemi raggiungono infinite variazioni vocali. Le mie poesie sonore sono inventate di getto, nascono per caso, per miracolo seguendo il dettato del sentimento. Tuttavia la loro realizzazione è meditata ed organizzata con precisione. È il ritmo musicale che me lo impone. Non improvviso mai. Le mie *performances* sono al buio quasi totale, il mio corpo è un'ombra in controluce, è la mia voce registrata a riempire il vuoto e colorare lo spazio nero.

Le mie composizioni tendono alla raffigurazione, a suscitare nell'ascoltatore sentimenti e visioni, lo portano ad impadronirsi di spazi sconosciuti ed immensi, macrocosmi e microcosmi, a misurarsi con quegli spazi e scoprirsi poca cosa,

accettare la solitudine e l'indeterminatezza. Ascoltarle al buio è come fuggire dal tempo.

La voce è un grido di presenza, una pulsazione, una modulazione cosmica. Come da sempre, nelle culture antiche e moderne, essa ha un valore taumaturgico, sacro.

Le mie poesie sono strettamente legate agli spazi interiori e alle mie visioni, sono l'altro aspetto della mia pittura. È come se con il suono riuscissi ad andare oltre la pittura, e con la pittura volessi raffigurare che cosa c'è dentro il suono. Non il colore, come scriveva Rimbaud, ma la forma del suono, di quel suono non pronunciato, di quella visione non espressa da cui parte la poesia e da cui parte anche la pittura. Vado alla ricerca, sconfino, procedo ad un allargamento della rappresentazione; "il segno visivo o sonoro racconta se stesso come emblema dell'inespresso, si fa guardare, diviene suono ed eco di una tensione che va a rappresentare un universo infinitesimale". Così scrive Bertozzi.

"Con L'Inismo... Infinito e Infinitesimale si compenetrano e si comprendono sull'orizzonte degli eventi"⁸ dice Merante.

E ancora Bertozzi:

Abbiamo visto continenti come torrioni diventare in un attimo zattere alla deriva. E senza chiedersi nulla, e senza chiedersi se sia l'utopia, il sogno grandioso che fa avanzare il mondo o la mediocre sicurezza. Il certo. Abbiamo visto attori e cantanti, giullari, prendere il posto del sovrano. Abbiamo visto nazioni dimenticare i delitti dei padri [...] Abbiamo visto soprattutto come la cultura ceda il posto al più stolto gusto di massa per soddisfare un orizzonte di attesa che a sua volta soddisfi un rientro economico. L'avanguardia non ha orizzonti di attesa perché invece di attendere va avanti.⁹

¹ M. Zambrano, *Persona e democrazia*, Milano, Mondadori, 2000, p. 15.

² *Ivi*, p. 2.

³ G.-A. Bertozzi, Presentazione in catalogo a A. Merante, *L'Aquila*, Angelus Novus Edizioni, 1999.

⁴ L. Aga-Rossi, *Qu'est ce que l'international*, Technè, Paris, Firenze, 1980.

⁵ G.-A. Bertozzi, *Messina 96. Una data da ricordare*, in "Bérénice" n° 7, 1995, p. 142.

⁶ G. Semerano, *L'infinito: un equivoco millenario*, Feltrinelli, Milano, 2001, p. 216.

⁷ Kurt Schwitters (1887-1948). Usava quasi esclusivamente il *collage*, incollando in composizioni gradevoli ed ironiche biglietti d'autobus, frammenti di stoffe e giornali e colorando il tutto in tenui sfumature pastello. Vicino al movimento DADA.

⁸ A. Merante, *L'Inismo: idee e forme nuove dal segno alla parola*, Roma, 2004, a cura dell'autore.

⁹ G.-A. Bertozzi, *La realtà virtuale*, in *Bérénice* n° 5, ASSO, Arce, 1994, p. 167-168.

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 Charle 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.

SENSI E CONTROSENSI DI UNA RIVOLUZIONE PERMANENTE: L'INISMO NELLA CULTURA DI FINE SECOLO

di EUGENIO GIANNÌ

Guardare come in una rappresentazione planare il Novecento è come prendere parte alla scissione di un atomo: miriadi e miriadi di particelle atomiche a segnalare l'apertura di una corazza ritenuta impenetrabile; la stessa che per anni ha tenuto bloccata la cultura italiana. Con le avanguardie di primo secolo, tutto si disfa e ogni campo diviene terreno d'indagine per appagare le esigenze di uno spirito tenuto in disparte dalla propria libertà. Terreno d'indagine e di sperimentazione perché movimento e dunque vita, sia per l'attività fisica sia per quella morale e spirituale. *Ricerca e sperimentazione* costituiscono, infatti, i capisaldi del rinnovamento che si pone per scopo il sapere, da quello artistico a quello scientifico. Tutte le volte che si è dato forza a tale ricerca, non sono mancate le scoperte definite innovative e inevitabili. E tutte le volte si è pensato di aver raggiunto il massimo, ci si è accorti di aver imboccato la strada del declino. Non è solo una peculiarità dei movimenti del Novecento ma d'ogni momento storico come d'ogni artista. E' un esempio l'attività artistica di Michelangelo che, partito dalla *Pietà* in Vaticano con una fortissima adesione alla cultura greca, finisce con la *Pietà Rondanini*, vale a dire col *non-finito*, oggi inteso il massimo della modernità, ma non per i contemporanei che, per difendere la dignità dell'artista, la considerarono, appunto, non finita a causa dell'età e della successiva morte. La realtà è, come sappiamo, diversa, poiché Michelangelo era giunto all'apice e non gli restava che il declino.

Non è solo il caso di Michelangelo a segnalare tale inversione di senso ma anche di Caravaggio, di Canova e di tanti altri. Un esempio a noi vicino, quello di Primo Conti, ci permette di comprendere come dopo la repentina ascesa giovanile si sia poi fermato per riprendere, in età matura e dopo una conversione religiosa, la stessa fase iniziale contrassegnata dalla ricerca. Ciò che succede a seguito della seconda guerra mondiale non è che un ripetersi del copione, seppure con modalità differenti.

1. La decadenza delle poetiche figurative

Siamo intorno al 1945: alle spalle la seconda guerra mondiale, con tutte le sue disgregazioni e contraddizioni. A fare da supporto è la razionalità quale fondamento dell'essere. Una filosofia che suona come una bestemmia contro ogni

immaginabile logica, considerando che proprio ad essa si deve lo scoppio del conflitto. Contro tale razionalità si muove l'informale di Burri e di Vedova, e di quanti hanno subito o comunque raccolto le ceneri. Contro tale razionalità si muove anche la folta schiera di realisti, che però non giustificano coloro che attraverso la figurazione tentano di contribuire alla rinascita del potere raziocinante. Si cerca una mediazione, ma il vigore del realismo non ha vitalità né riesce, nonostante gli strascichi fino oltre gli anni Ottanta, a guarire le fratture della guerra né quelle che stanno per aprirsi, nel 1965, con l'invasione del Vietnam. Tentativi di superamento, soprattutto per mezzo di Nevelson e Wesselman attraverso il *New Dada*, e dunque una ripresa della filosofia di Tristan Tzara, non sembrano tuttavia fornire substrato sufficiente alla cultura artistica. Con gli anni Sessanta, infatti, si ha la sua dissoluzione.

Ma gli anni Cinquanta non vedono solo il *New Dada* affacciarsi al sole della filosofia ma anche l'*Espressionismo Astratto*, con Kline, De Kooning e altri che, al pari degli informali Pollock, Fautrier e Wols, subiscono un esaurimento delle energie tra il Sessanta e il Sessantacinque. E' vero che tra il Cinquanta e il Sessanta si affaccia sul piano della storia la *Nuova Astrazione* con Rothko, Reinhardt e Louis, ma è pur vero che già all'inizio del Sessanta il suo percorso poteva considerarsi terminato. Proseguono, ovviamente, da una parte le ricerche sul movimento (virtuale, ottico e meccanico), ma l'*Arte Cinetica*, con Vasarely, Albers, Soto, Schöffer, il Gruppo T, ecc. è solo un cammino a sé, non offre appoggi teorici tali da modificare il corso dell'arte. Tra l'altro anche la *Minimal Art*, che si pone in evidenza appena dopo il 1950, e la stessa *Poesia Concreta* di Augusto e Haroldo de Campos, Gomringer, Bense, e poi di Belloli, Lora-Totino, Spatola, ecc., che già a partire dal 1948-50 si pone sull'orizzonte della innovazione, seguita poi dalla *Poesia Visiva* e *Scrittura Visuale* degli anni Sessanta, sino a protrarsi per tutto il Novecento, sembrano subire uno stallo con la nascita della *Mail Art*, all'interno della quale si indirizzano molti poeti visivi come Guglielmo Achille Cavallini, Marcello Diotallevi, Ruggero Maggi e Nicola Frangione.

Tra il 1970 e il 1980, dunque, solo la *Conceptual Art* sembra muoversi con una certa agilità: *Land Art* e *Narrative Art* si esauriscono nel giro di un decennio.

2. La Performance in sostituzione della Figurazione

All'interno di tale tracciato, di là dall'*Informale* e della *Nuova Astrazione*, tutto sembra ruotare attorno all'immagine. *Nuovo Realismo* (Rotella, Cristo, ecc.) e *Pop Art* (Johns, Rauschenberg, Lichtenstein, Oldenburg, ecc.), se si vuole, non propongono un modo nuovo di presentare l'immagine ma una filosofia dell'immagine alla cui base ruota il meccanismo della tecnologia moderna. Sfruttamento dei mezzi pubblicitari da una parte, realismo materico e tecnologico dall'altra, serialità e improvvisazione (*Pop Art* e *Happening*) da contorno, non rappresentano una vera

innovazione, perché se si considera la realtà storica di tutto il Novecento chi ha realmente gettato le basi di una rivoluzione è stato da una parte il *Futurismo*, dall'altra il *Dadaismo*; per il resto ci si è dovuto accontentare delle appendici, già all'interno della stessa dichiarazione poetica futurista e dadaista.

Ma non solo, l'interesse per l'immagine è una costante per tutto il XX secolo: immagine vista sia sotto forma di composizione in armonia con la tradizione italiana (si pensi alla volontà di una rivisitazione dell'arte giottesca e masaccesca da parte di *Valori Plastici*, ma anche al recupero della figurazione della *Scuola Romana*), sia sotto forma di casualità segnica (*Informale*), sia sotto forma di concetto (*Conceptual Art*), sia sotto forma di scrittura (*Poesia Visiva* e *Scrittura Visuale*). Il problema, infatti, non riguarda, come si è creduto, la contrapposizione tra figurazione e non figurazione, poiché di fatto la percezione visiva dei manufatti (le opere) necessita proprio dell'immagine o comunque di una forma che sia figura. Dal *Futurismo* alla *Conceptual Art* la figurazione (astratta, formale o concettuale) è presente come veicolo di comunicazione.

Dunque, è un falso problema pensare che le battaglie siano scaturite dalla volontà di preminenza dei modi propositivi dell'immagine. Sino al 1980 l'interesse ruota più attorno alla capacità di sfondamento del movimento (o gruppo di appartenenza) che non sul potere innovativo delle idee. In contrapposizione non troviamo, come nel passato, le qualità tecnico-creative dell'artista ma la sua forza economica: a stabilire le regole è il mercato, ma sono regole giornaliere come quelle della Borsa, vanno su e giù e non sfiorano la realtà dell'arte. Ecco perciò una giungla di proposte, che raggiungono il loro apice in un baleno così come il loro esaurimento: l'*Iperrealismo* dura circa 10-12 anni (1967 c.-1978 c.); il *Nuovo Realismo* va dal 1956 c. al 1966 c.; la *Pop Art* dal 1958 c. al 1972 c.; l'*Happening* dal 1959 c. al 1969 c.; la *Body Art* dal 1965 c. al 1975 c., e così via. Poco più di dieci anni vuol dire nulla, perché rimuovere le incrostazioni dalla cultura di una generazione richiede più tempo di quanto si possa supporre.

Le ultime Biennali veneziane sono un termometro molto importante per capire il *senso* della realtà artistica di fine secolo. Di là di alcuni Paesi la cui cultura è fondata sulla creazione di manufatti materici abbondantemente segnati da cromie di varia natura (pensiamo al Venezuela, al Brasile, ecc.), in quasi tutti gli altri pare che gli artisti non abbiano ormai altra possibilità che il mezzo della telecamera: la *Video Arte* ha invaso, si potrebbe dire, il mondo: dagli Stati Uniti al Giappone, dalla Germania all'Italia... come, forse, unica e ultima possibilità di espressione. In tutti i casi ciò che predomina, guarda caso, è proprio la figura, quella figura posta al bando, mai realmente abbandonata, e ora possentemente presente in ogni manifestazione. La stessa *Performance* altro non è che la sostituzione della figura immaginaria con quella del proprio corpo, dello spazio della tela con quello reale, del tempo virtuale con quello cinetico, del singolo osservatore con la piazza.

3. *Senso e controsenso*

Se il processo che dall'inizio del Novecento porta alla *Video Arte* può essere considerato come il modularsi di una necessità di rinnovamento sotto varie forme, all'interno di ognuna di esse s'individua un esaurimento quale indice di un *controsenso* rispetto alla sua origine. La validità o il *senso* che ogni avanguardia acquisisce nell'ambito di una ricercata individualità, singola o di gruppo, sta proprio nei propositi di un'alterazione della cultura precedente quale specchio della coscienza in continua rinascita. Solo che all'interno sembra albergare sin dall'origine il germe della dissoluzione; ed essa è tanto più rapida quanto più si allontana dai presupposti storici. Un esempio, come si è accennato, è offerto dal modo di accogliere o combattere la poetica della figurazione, che ha visto convogliare gli sforzi non sulla poetica ma sull'immagine. Il *senso* delle poetiche non figurative se da una parte ha rappresentato la linfa della rivoluzione, dall'altro ha determinato un ribaltamento quando ha cercato la sopravvivenza non all'interno dell'immagine ma della forma. L'errore di una critica rivolta a esclusivo interesse di parte non è stato l'aver fatto della figurazione il bersaglio dei loro dardi ma l'aver creato una filosofia sulle arti non figurative per giustificare una possibile rivoluzione culturale. Il problema nella realtà non era figurativo o non figurativo ma come permettere un cambiamento di rotta. Fermo restando che ogni artista sceglie i modi adatti alla propria espressione, questi non possono determinare una vera opposizione rivoluzionaria, poiché tutti concorrono a una necessità di comunicazione. Ciò che non funziona nel meccanismo della trasmissione non è la scelta del codice ma il contenuto racchiuso all'interno della forma. In altri termini, figurativo e non figurativo sono modalità differenti di vivere la creatività, forme d'accettazione o di rifiuto di un programma poetico, e questo per ragioni storiche, ma anche culturali e ambientali. Cambiare i modi di esprimere un concetto non vuol dire rinnovarsi o dare una sterzata per rimuovere il tutto e ricominciare un nuovo corso ma fornire di *senso* un linguaggio ritenuto logoro.

Se questa non è innovazione, ci si domanda qual è il senso di un'avanguardia. Se tutto risiede nel concetto, ci si è abbandonati semplicemente a un sistema operativo.

Quello che distingue le avanguardie, come sappiamo, sono i presupposti che hanno fornito forza e applicazione alle idee. Nel caso del Novecento, ciò che ha permesso di muovere i primi passi al Futurismo non è solo la condizione stagnante della cultura italiana ma la volontà di internazionalizzarla – in opposizione all'*Impressionismo* francese e all'*Espressionismo* tedesco e austriaco – perché per secoli sottoposta ai canoni dell'estetica rinascimentale. La novità sta nel concetto di avanguardia, che sottintende un radicale ribaltamento della ricerca, un'animesa e ardita sperimentazione in campo stilistico e tecnico.

Di là dall'estremismo polemico, che esalta la distruzione delle Accademie, delle città (Venezia) e dei musei, la vera rivoluzione resta quella industriale, ovvero

della macchina e della tecnologia; ma è una rivoluzione borghese. I futuristi si dichiarano antiromantici e rievocano stati d'animo che sono i presupposti della poetica romantica; parlano di rivoluzione tecnica e scientifica, ma le vorrebbero poetiche e liriche, ecc. Boccioni, come Marinetti, che si era battuto per una cultura italiana nel mondo, finisce col promuovere un allineamento con quella europea; dà il via a una rivoluzione che doveva essere permanente e finisce col sostenere che l'estremismo futurista è il suo limite. Partito dal bisogno di superare *Impressionismo* ed *Espressionismo*, conclude col farne una sintesi nelle sue ultime produzioni.

La sperimentazione, quella per cui si è voluto il movimento, l'Avanguardia del XX secolo, è rimasto solo un gioco iniziale grazie al quale si è affermato nei diversi paesi. Solo Balla è riuscito a rimanere all'interno della linea sperimentale, ma è giunto a sfiorare l'astrattismo di Kandinsky.

E *Dada?* e *Surrealismo?* Le conclusioni non sono così diverse perché se per i dadaisti l'attenzione si sposta dall'oggetto al soggetto, e dunque alla fase percettiva e alla sua interiorizzazione, che senso ha questa quando il nocciolo si scioglie in un'arte del non-senso o del controsenso? *Un movimento artistico che neghi l'arte è un controsenso: Dada è questo controsenso*, sostiene Tzara. Ebbene, se questa è la linea della rivoluzione, anche il controsenso ha il suo senso, soprattutto quando di un'esperienza si fa una forma di comunicazione. Se per arrivare a questa è necessario un ritorno al punto zero, è ovvio allora che anche l'oggetto ha la sua importanza allo stesso modo del soggetto. E sia Picabia sia Duchamp hanno a cura proprio il senso della comunicazione e della sua estetica. Se la firma dà valore all'oggetto-soggetto, scelto e rilevato da un contesto per essere situato in un altro, l'atto mentale che determina il valore estetico è un atto che riguarda (o abbraccia) sia il soggetto sia l'oggetto. Sfiando questi paradossi, infatti, Duchamp giunge ad avallare quanto successivamente è ripreso da Kossut, e cioè il senso del non-senso dell'*Arte Concettuale*. Il non senso sta proprio all'interno di tale itinerario, che pur iniziando da una forma di negazione del razionale giunge poi a una sua convalida. E Duchamp non fa che abbracciare tale meccanismo quando si dedica alla ricerca di una forma di scientismo e di concettualismo (Vedi *Il grande Vetro*, 1915-23, o *Cinema animato* del 1925-26 con nove dischi di cartone nero alternati con dieci dischi a motivi ottici, ecc.).

Lo stesso si dica del *Surrealismo*, che pur definendosi estremista e rivoluzionario e pur unificando le distinzioni tra *arte come inconscio* e *arte come coscienza* associa alla poetica dell'inconscio una ideologia, trasformando l'atteggiamento rivoluzionario del movimento in uno di tipo eversivo. Ma non solo, l'apparente obiettività dell'arte prodotta dall'inconscio finisce col trasformarsi in arte di classe, poiché solo un particolare ceto possiede un'acuita sensibilità inconscia: lo conferma in piena regola Dalí quando rivolge la propria attenzione al gruppo dei benestanti piuttosto che alla collettività.

4. L'Inismo

Il 1980, dunque, non rappresenta solo l'anno di dissolvimento di molte poetiche ma anche di gestazione di una nuova forza pronta a intervenire e cambiare le sorti della cultura del secondo Novecento. *L'Internazionale Novatrice Infinitesimale*, che si affaccia alla luce del sole nel 1980, contrariamente a quanto è accaduto ai movimenti dopo le grandi avanguardie storiche, non solo riesce a superare gradualmente le sue fasi iniziali con una ferocia culturale indescrivibile, ma sostanzia il movimento come la quarta avanguardia dopo Futurismo, Dadaismo e Surrealismo. La ragione si annida nella consapevolezza che qualora si intenda ribaltare la cultura, la rivoluzione deve essere *innovativa e permanente*: non una rivoluzione come *mutamento della ricerca, arte del non-senso* o *atteggiamento ideologico eversivo*, ma rivoluzione come innovazione del sapere. Rivoluzione quale frutto di un'operazione mentale, che non ha nulla in comune con l'idea di una cultura globale, ma avverte nel potenziamento della ricerca e della conoscenza il collante delle espressioni e l'abolizione dei settori operativi; rivoluzione che, anticipando le esperienze di fine secolo, trasforma l'arte del fare in arte della vita.

Ma come tutte le rivoluzioni nate dall'esigenza di un ribaltamento subiscono nel tempo una strana metamorfosi che le porta ad appiattare le motivazioni iniziali per una loro inevitabile permanenza sul piano storico, anche l'Inismo rischia di incorrere nello stesso processo. Ed esso potrebbe individuarsi o nella chiusura della fase di ricerca per una sua storicizzazione (questo vorrebbe dire aver conseguito la maturità), o nella scissione dei componenti che lo hanno originato. Se si considera che il vigore per il quale si è esteso risiede nella sua natura EST-ETICA, vale a dire nell'unione di *forza e sentimento/percezione* (aspetto formale e contenutistico), si comprende quanto sia difficile sopravvivere in mancanza del reciproco apporto. Perciò, se si dovesse pensare d'aver raggiunto l'autonomia, non resterebbe che la *ripetizione*, il *superamento* o la *moltiplicazione* mediante *divisione*.

1. Alla *ripetizione* non è facile sfuggire, soprattutto quando si pensa di aver imboccato un filone inesauribile, che finisce però col non produrre nulla che possa dirsi rivoluzionario. E oggi sappiamo quanto faccia presto un'espressione a finire nel nulla con l'avvento dei nuovi mezzi di riproduzione.

2. Il *superamento* è un germe che l'Ini ha accolto all'interno della propria poetica a partire dal 1987 quando pubblicò "Apollinaria Signa", Secondo Manifesto Ini:

*comprendete il nostro discorso prima di obiettare
quando l'avrete compreso non obietterete perché sarete intenti a superarci
E' quello che vogliamo!!¹*

Due sono le possibili letture:

a. Una vera rivoluzione può essere permanente solo se organizzata in forma estensiva, vale a dire se non cerca il compiacimento o la stabilizzazione ma si proietta all'interno delle reti neuronali dell'arte (come una forma di rivoluzione cibernetica) per rinnovarsi in ogni possibile mente.

b. Pensare che da questa altre rivoluzioni possano prodursi sino a offuscare le origini dalle quali sono nate.

3. La *moltiplicazione* mediante *divisione* non deve necessariamente essere intesa come una forma di *disgregazione*. N'è un esempio il processo di meiosi delle cellule, da cui prende vita l'organismo umano. Ho avuto modo di segnalare già da qualche tempo come sia emersa una struttura bipolare all'interno dell'Ini che individuo in un'arte del *sentire* e in una del *vigore*, in un'azione mentale e in una fisica.

Cogliere in quest'ultimo punto il segno d'inclinazione è il rischio maggiore, poiché significherebbe fornire al testo di *Apollinaria Signa* il senso di un superamento quale *fine* piuttosto che di *estensione*, come si proporrebbe invece un'avanguardia dinamica, aperta, infinitesimale. Ma una riflessione, in occasione del *XXV anno dalla fondazione*, è tanto auspicabile quanto necessaria, e non a livello individuale (che indicherebbe l'inizio di uno sfaldamento) ma collettivo, perché ciò che si chiede è nuova consapevolezza, sinergia e linfa per un futuro del sapere nuovo e rivoluzionario.

¹ "Apollinaria Signa. Secondo Manifesto Ini", in E. Gianni, M. Inferrera, *Nuovi linguaggi delle poetiche contemporanee: l'Inismo*, S. Giustino, Melisciano Arte, 1998, p. 49.

FUTURISMO, DADAISMO, SURREALISMO E INISMO

di GABRIELLA GIANSANTE

INIzio con una breve premessa di ordine metodologico accompagnata da altre indicazioni relative alla ricerca svolta.

Questo è uno studio che vuole fare più il punto della situazione attraverso l'esame dei documenti che una interpretazione personale, anche se non mancheremo di esprimere le nostre osservazioni.

Le principali fonti sono il numero 15 di *Bérénice*, Nuova Serie, del novembre 1997 dedicato appunto a "Futurismo Dada Surrealismo etc.: inediti sui "precursori" dell'Inismo"; il *Saggio sull'Avanguardia* di Gabriele-Aldo Bertozzi; altri scritti di esegeti dell'Inismo; iconografia varia, sia pittorica, sia fotografica, da non sottovalutare anche se ci troviamo nell'ambito della scrittura. Altre fonti forse anche più importanti sono i manifesti dell'Inismo; interviste di vari autori a Bertozzi; la monografia *Bertozzi* pubblicata da Electa nel 2000, ma queste implicherebbero una stesura così ampia da oltrepassare di gran lunga il tempo che ci è concesso: Aggiungiamo infine che ci siamo serviti il meno possibile di informazioni tratte da conferenze o lezioni di Bertozzi, proprio perché non possono classificarsi come fonti consultabili da tutti anche se per noi sono forse state quelle che più ci hanno guidato nella stesura di questo lavoro.

Il titolo, *Futurismo, Dadaismo, Surrealismo e Inismo* si spiega facilmente: la collocazione storica dei primi tre "ismi"; l'assenza di ogni altro movimento posteriore alla prima guerra mondiale, fa sì che si possa indifferentemente dire *l'Inismo e le avanguardie storiche*.

Ciò premesso passiamo alla prima avanguardia storica, al Futurismo. Cinque sono i protagonisti che hanno interagito direttamente o indirettamente con l'Inismo: Filippo Tommaso Marinetti, Ardengo Soffici, Francesco Cangiullo, Primo Conti; altri, non pochi, hanno agito indirettamente come Umberto Boccioni, Ugo Balla. Speriamo, di questi ultimi pure, di poter aver l'occasione di riparlarne in un prossimo futuro. Con Luigi Scrivo, già segretario di Marinetti, diciamo soltanto che i rapporti furono molto serrati¹, ma da considerarsi di secondo piano. Con Palazzeschi vi furono incontri, tramite pure i comuni amici Maria Luisa Belleli e P.A. Jannini, i cui frutti però furono inferiori a quelli che si attendeva dall'autore del manifesto de *Il contro dolore* e di altre apprezzate opere.

Avendo Bertozzi molto scritto sul Futurismo, il duro compito per noi è quello di evitare di fare la critica della critica e di mirare a una comparazione più quintessenziale possibile. Dico subito che per Bertozzi, Marinetti è più importante per aver inventato l'avanguardia che essere stato il fondatore del Futurismo. Scrive nel *Saggio sull'Avanguardia*:

C'è poi da dire che alla base di ogni movimento [...] c'è sempre il Futurismo, perché Marinetti ha inventato l'avanguardia: questa è la sua importanza che va oltre i limiti temerari ma angusti delle sue proclamazioni.²

Sul piano biografico, per ovvie ragioni anagrafiche, Bertozzi non ha conosciuto personalmente Marinetti, ma avuto rapporti con gli eredi, in particolare il nipote Leonardo Clerici. Il fondatore dell'Inismo e il figlio di Luce Marinetti oltre essere amici da lunga data, si sono pubblicati vicendevolmente.

È riuscito invece a conoscere Ardengo Soffici, pur se brevemente, prima della sua morte, ma ha continuato in seguito, sia pur per poco, a frequentarne la casa di Poggio a Caiano per aver altre notizie dal figlio ingegnere.

Bertozzi volle conoscere Soffici non come tutti penserebbero per essere stato il primo autore in Italia di un volume su Rimbaud, ma per l'interesse che suscitavano in lui il *Salto vitale*, i suoi *Ricordi di vita artistica e letteraria* che gli permettevano di avere un ottimo affresco dei fermenti parigini all'inizio del secolo precedente, proprio prima della nascita delle grandi avanguardie. L'inista ha molto ironizzato sulle vecchie poesie di Soffici adattate all'uso futurista che leggiamo nei *Chimismi lirici*, anzi per essere più precisi *Bif & Zf + 18. Simultaneità. Chimismi lirici*. Prima delle serotine riscoperte di François Livi³ e altri, Bertozzi trattò questi argomenti in *Rimbaud attraverso i movimenti d'avanguardia*⁴, opera entrata ormai da tempo nel campo della bibliofilia.

Con Francesco Cangiullo invece, Bertozzi ha avuto rapporti che si possono definire davvero amichevoli a giudicare anche dall'interessante corrispondenza in parte pubblicata e di difficile collocazione, perché essendo stata regalata dall'inista a un conoscente, viene di tanto in tanto segnalata da mercanti di autografi o appartenete a collezionisti diversi. Fortunatamente qualche facsimile è rintracciabile in un volume di Bertozzi, *Il senso inedito*, oltre alla riproduzione di qualche brano⁵. E pure sul numero 15 di *Bérénice* già ricordato⁶. In quest'ultimo, una lettera/quadro di Cangiullo del 1974, in cui la parte visiva è rappresentata dalla firma del futurista che scrivendo il proprio nome traccia nel contempo il Vesuvio sul Golfo di Napoli.

Una breve ricordo di Cangiullo, Bertozzi lo ha scritto in una prefazione al volume *Gli inisti su "Napolinotte"* di Antonino Russo⁷.

E siamo arrivati a Primo Conti che è stato il maestro di Bertozzi nell'ambito della produzione pittorica. Qui il discorso si farebbe davvero ampio: più che un intervento a un convegno, occorrerebbe scrivere un libro. Sul piano scientifico però si può dire che il materiale è più facilmente reperibile perché riprodotto nel noto numero 15 di *Bérénice*⁸.

In questo si nota soprattutto come nell'anno di fondazione dell'Inismo, nel 1980, Bertozzi fosse riuscito a far scrivere a Primo Conti poesie iniste, cioè poesie in pratica astratte i cui versi vogliono produrre il pathos suggerito o meglio proposto dal titolo. Non sono scritte come quelle degli inisti ortodossi con i simboli

della fonetica internazionale, ma per un italiano il risultato è lo stesso, dato che nelle parole dubbie sono posti gli utili accenti.

Leggiamole. Questa è dedicata a Leopardi:

A Giacomo Leopardi

Nel Branzito che soffia cuta
verità per assenti evi
e non èdite imprese
della domani infanzia
qui riedo
e di me, per assenza,
faccio muto valiare.

Primo Conti, 9 maggio 1980.

Quest'altra è intitolata "Merlo":

Merlo

Rascato clume
cruscia negro e s'accota
in dismigrati rementi
e a madida marezza
gluvido, zisce.

Se qui il maestro è stato influenzato dall'allievo, si può opinare però che ne *La Signora Proteo*, forse Bertozzi si ricorderà di questi versi per mescolare sapientemente parole inedite, inventate, tendenti a forme onomatopeiche, con parole note. In ogni caso, ciò che conta rilevare, è che Primo Conti era ben consapevole di rendere omaggio al nascente Inismo con queste due composizioni poetiche. Esse furono infatti pubblicate per la prima volta nel *Cahier 1980* del movimento⁹, pubblicato a Parigi e Firenze, insieme con la prima poesia inista in assoluto, *lintsella* di Bertozzi e furono poi riprese nel numero 15 di *Bérénice*, indicate proprio come poesie "iniste".

Ricordiamo ancora che Conti illustrò anche una silloge di poesie di Bertozzi (*Parole*) e gli dedicò uno dei suoi più geniali autoritratti¹⁰.

Ripetiamo che, sapendo dei lunghi soggiorni di Bertozzi nella villa di Conti a Fiesole, vi sarebbe molto da scrivere, dato che entrambi erano lavoratori infaticabili (qui occorre sottolineare che Bertozzi non è cambiato), ma come scegliere ancora tra i numerosi argomenti. Sul piano storico e storicizzabile forse vale la pena di ricordare uno dei "grandi rifiuti" del fondatore dell'Inismo ovvero quello di non accettare cariche da altri molto ambite. Rifiutò infatti di far parte insieme con Maurizio Calvesi, Mario Verdone, Sergio Zoppi e altri chiarissimi del "Centro

di documentazione e ricerca sulle avanguardie storiche” istituito a Le Coste di Fiesole. Fatto notevole se si considera che quel periodo non era né professore ordinario né aveva mai avuto riconoscimenti come le *Palmes Académiques*. Non sappiamo bene il perché, ma si suppone che, essendo Primo Conti del tutto operante, vedesse il progetto come una sorta di mummificazione. A questo proposito gli scrisse Primo Conti:

Fiesole 19 maggio 1981

Caro Gabriele,

Mi dispiace moltissimo che tu non abbia accolto il nostro invito [...], ma non perdo la speranza di poterti avere al più presto, in un modo a te più gradito, fra noi.

Ti ringrazio intanto del prezioso *Picabia* che sta fra le tue pubblicazioni più brillanti e profonde.

[...]

Buon lavoro caro Gabriele, e viva l'amicizia con la poesia, tuo Primo¹¹

Con *Picabia* passiamo al Dadaismo in cui spicca appunto l'autore, il pittore di *Udnie*. Bertozzi non lo ha conosciuto personalmente, ma ne ha frequentato l'ultima moglie, Olga Molher-Picabia, e amici intimi come Mme Lévesque, informazione che si può capire dal riconoscente omaggio di Bertozzi alle due signore che lo aiutarono nella pubblicazione delle poesie di *Picabia* in Italia¹².

Federica D'Ascenzo ha già però ampiamente anticipato il rapporto nel suo ottimo volume *Francis Picabia. Piacere e rivoluzione*¹³ in cui figura perfino un lungo capitolo specifico “Il Segno del ‘Rastaquouère’ nell’Inismo”¹⁴.

In questo scrive la francesista:

Se *Picabia* si contraddistingue per la libertà che ha sempre mosso ogni sua azione, questa trova nell’Inismo la più ampia e programmatica attuazione; entrambi per vie e formulazioni diverse giungono alla pratica del gioco, alla purificazione del concetto di poesia svincolato ormai da regole, costrizioni proprie del mondo borghese dell’arte e delle vecchie distinzioni artistiche.¹⁵

E più avanti aggiunge:

Se dicessimo che l’arte è linfa vitale per l’inista non affermeremmo un concetto sbagliato, ma certamente commetteremmo un errore di prospettiva, meglio infatti è affermare che l’istanza inista si realizza quando l’arte diventa vita, linfa vitale. Come per *Picabia*, non più documentazione né repertorio da museo, ma espressione intima dell’essenza dell’artista per il quale la vita si identifica con l’arte. Vi è un aforisma inista di Gabriele-Aldo Bertozzi, pubblicato sul catalogo I.U.N.S.I.A. del 1993 che offre nel contempo sia la finezza della pratica del gioco, sia l’espressione dell’arte-vita-viva-arte iniste:

Come è bello stare fuori quando in casa piove!¹⁶

Federica D'Ascenzo nel suo studio sugli aforismi ne ricorda e commenta poi altri inisti che ricordano Picabia più per lo spirito che li anima che per il linguaggio in cui sono espressi. Esempio:

in area creativa i discorsi chiari sono riservati alle persone limitate; una frase o un'espressione che ha un solo significato è veramente una natura morta.¹⁷

E un aforisma spagnolo:

No insista, soy inista.¹⁸

Un altro francese:

Soyez lion.
Bondissez dans
l'époque.

E ancora un aforisma spagnolo di Francisco J. Molero Prior¹⁹:

Palabras. Las palabras son residuos del pasado, pequeñas quimeras heredadas sin saberlo.

E concludiamo con un aforisma inista ricordato dalla D'Ascenzo, che prediligiamo personalmente per la fusione degli equinozi sulla terra che sottendono pure una perenne giovinezza dell'Inismo:

Ripercorreremo l'autunno al contrario come questa primavera.²⁰

In *Francis Picabia. Piacere e rivoluzione* leggiamo inoltre che i documenti inediti messi a disposizione dell'autrice provengono dagli archivi dell'Inismo per concessione delle già ricordate Olga Molher-Picabia e Mme Lévesque. Ma chi era quest'ultima amica di Picabia? La moglie di quel Jacques-Henry Lévesque che dicesse *Au sans Pareil* la rivista *Orbes*, una delle miniere più straordinarie delle avanguardie storiche, non meno di *Littérature* o di *Le Surréalisme au service de la Révolution*, ma non così nota perché appunto sembra che la sola serie completa esistente, in attesa di reprint, faccia appunto parte di quegli archivi dell'Inismo. Fugaci invece i rapporti con Hans Richter.

Infine, in quanto al Surrealismo, emerge un nome: Philippe Soupault. Qui dobbiamo precisare che Primo Conti non fu il solo maestro di Bertozzi, il fondatore dell'Inismo infatti ne ebbe anche uno francese che fu appunto il cofondatore del Surrealismo.

Nonostante Bertozzi sia qui presente, azzardo l'ipotesi che Conti pittore abbia agito appunto sul pittore, ma anche, essendo ormai il Futurismo lontano, sulla creatività individuale e, per quella brama di vivere di Conti, anche sulla sua

visione sempre primaverile. Soupault invece, teorico di là dalla teoria, scopritore di Lautréamont è stato per Bertozzi la chiave per comprendere tutta l'avventura del XX secolo, quella delle avanguardie, la fondamentale rivoluzione del linguaggio accompagnata dalle grandi riscoperte (Sade, Lautréamont, Rimbaud), il difficile rapporto con il teatro, il romanzo.

Per non parlare poi di quelle abitudini o civetterie d'artista – se mi è permesso dire – ereditate dall'allievo. Nel redarre questo intervento infatti ci siamo accorti che certe caratteristiche singolari delle lettere scritte da Conti si riscontrano in Bertozzi come il gusto della scrittura a penna e la virgola prima della firma, mentre da Soupault avrebbe ereditato il gusto di un inchiostro colorato (violetto quello del surrealista, bordeaux tendente al seppia con profumo di sandalo, quello dell'inista). E da entrambi, Conti e Soupault, il gusto di riprodurre la scrittura in facsimile. C'è da dire però che anche in questi usi, il Professore aggiunge tecniche iniste d'ordine calligrafico e visivo.

Nel nostro volume *Philippe Soupault di qua e di là dal Surrealismo*²¹ abbiamo avuto occasione di trattare alcuni aspetti del rapporto dei due protagonisti dell'avanguardia, sottolineando quanto Bertozzi, una volta conosciuto a fondo Soupault, lo abbia divulgato in Italia attraverso le sue riviste, le sue pubblicazioni i suoi amici e allievi.



INI *Evoluzione dell'Avanguardia*. (Cartolina postale del 1985).

Proprio qui dove conosciamo meglio l'argomento siamo costretti a essere brevi e, per non ripeterci, dare solo l'informazione rimandando appunto chi ne sia interessato al nostro volume. Aggiungiamo però qualcosa che non abbiamo scritto perché riguarda André Breton. Bertozzi e gli inisti non riconoscono veri e propri precursori, ma rintengono il leader e cofondatore del Surrealismo inista nella morale e lo ammirano pure per aver creato un movimento senza il quale i grandi protagonisti della pittura del XX Secolo sarebbero stati semplicemente classificati come post-simbolisti.

Ricordavamo all'inizio sull'argomento l'iconografia inista, sia pittorica, sia fotografica, da non sottovalutare anche se ci troviamo nell'ambito della scrittura. A questo proposito cito solo due esempi: in un quadro di Bertozzi del 1990 intitolato *Poème est-hétique*, vediamo come la poesia da Baudelaire giunge all'Inismo passando dal Futurismo. In una cartolina inista con fotomontaggio, intitolata *Evoluzione dell'Avanguardia*, vediamo dietro a un gruppo di inisti nel 1985, a sinistra il celebre quadro di Fantin-Latour *Le coin de table*, con Rimbaud e Verlaine e a destra un gruppo di futuristi.

Prima di concludere però, desideriamo informare gli studiosi che tra coloro che si sono occupati del rapporto tra avanguardie storiche e Inismo, figurano inisti come Angelo Merante, che tramite Bertozzi conobbe Primo Conti e Philippe Soupault, inisti come François Proïa che si è occupato in particolare di Surrealismo, e autori come Antonio Gasbarrini, che praticamente in tutti i suoi saggi dedicati all'Inismo ha stabilito affinità e differenze con il Futurismo, Dadaismo e Surrealismo. Abbiamo la fortuna, proprio in questi giorni di aver visto due nuovi volumi sull'Inismo, di Proïa²² e Gasbarrini²³, rispettivamente pubblicati in Francia e in Italia che sicuramente aiuteranno ad approfondire la mia ricerca.

Concludiamo ora con l'imbarazzo di sentirci circondata dalla storia, sperando che questa, se riuscirà a vederci, ci risevi almeno una noticina a piè di pagina corpo 5, ma carattere avant-garde.

¹ Scrive G. Nurigiani: "Appena diciottenne [Luigi Scrivo] segui con fervore il Movimento Futurista Italiano e fu a fianco di F. T. Marinetti, suo segretario particolare, dal 1929 al 1944" (*Visti e conosciuti*, Roma, Idea, 1968, p. 142). Questo volume fu offerto in omaggio da Scrivo a Bertozzi. Nella prima pagina preliminare si legge infatti la seguente dedica che riproduciamo per gentile concessione del destinatario: "Al caro amico Gabriele-Aldo Bertozzi beneaugurando ai suoi studi sul Futurismo. Con ammirazione e cordialità Luigi Scrivo. Roma novembre 1970".

² G.-A. Bertozzi, *Saggio sull'Avanguardia*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989, p. 96.

³ A. Soffici, *Arthur Rimbaud*, a cura di F. Livi, Firenze, Vallecchi ("Caratteri del '900"), 2002. Si veda pure la recensione a questo volume di Federica D'Ascenzo in *Bérénice*, NS, XI, 30 (novembre 2003), pp. 154-156.

⁴ G.-A. Bertozzi, *Rimbaud attraverso i movimenti d'avanguardia*, Roma, Lucarini, 1976.

⁵ Id., *Il senso inedito*, Napoli, JN, 1985, pp. 142-144, 152, 179, 182, 188.

- ⁶ Pp. 11-15.
- ⁷ A. Russo, *Gli inisti su "Napolinotte"*, L'Aquila, Angelus Novus ("Quaderni di *Bérénice*", 1), 1997, pp. 7-8.
- ⁸ *Ivi*, pp. 16-32.
- ⁹ *Qu'est-ce que l'Internationale Novatrice Infinitésimale*. Cahier 1980, Paris-Firenze, CICK (Centre International Création Kladologique)-Edizioni Téchne, 1981, pp. 20-21.
- ¹⁰ *Bérénice*, NS, V, 15 (novembre 1997), pp. 21-23.
- ¹¹ *Ivi*, pp. 30-31.
- ¹² F. Picabia, *Poesie dadà*, Testo francese a fronte, Introduzione ("Dadaismo e 'spirito dadà'") di G.-A. Bertozzi, Cura e traduzione di L. Aga-Rossi, Roma, Newton Compton Editori ("Paperbacks poeti", 93), 1981.
- ¹³ F. D'Ascenzo, *Francis Picabia. Piacere e rivoluzione*, Arce, Asso ("lintsella"), 1995.
- ¹⁴ *Ivi*, pp. 149-169.
- ¹⁵ *Ivi*, p. 164.
- ¹⁶ *Ivi*, p. 165.
- ¹⁷ Da *Apollinaria Signa. Secondo Manifesto INI*, S. Apollinare, 2-5 settembre 1987. La frase acquistò anche nella forma proprio il valore di aforisma quando, nel 1993, fu riprodotta a grandi caratteri in una cartolina postale.
- ¹⁸ Nel verso della cartolina che riproduce questo aforisma leggiamo la seguente diascalia: "IBIRICO, Obra extraída de *Koiné^{INI}* de febrero de 1993 (Madrid)". Anche questa cartolina, come quella indicata nella nota precedente, è stata poi raccolta nella cartellina *Arte postale inista. Quindici cartoline di un archivio in 30 cartelle numerate*, s.l., s.d. [1994].
- ¹⁹ Cartolina inista del 1990.
- ²⁰ Aforisma di G.-A. Bertozzi, registrato nel Consiglio Inista del 19 giugno 1994 (Saline di Città S. Angelo). Riprodotto poi in varie cartoline tutte realizzate manualmente dall'autore (su sughero o su cartoncino a mano Richard-de-Bas).
- ²¹ G. Giansante, *Philippe Soupault di qua e di là dal Surrealismo*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane ("Lutetia", 11), 2003.
- ²² F. Proïa, *L'Inisme. Être à l'avant-garde aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- ²³ A. Gasbarrini, *L'Avanguardia Inista*, Torino, L'Harmattan Italia, 2005.

L'INISMO E RIMBAUD

di FRANCESCO GUADALUPI

“Altri orribili lavoratori verranno e cominceranno dagli orizzonti dove l'altro si è accasciato”, predisse Arthur Rimbaud nella “Lettera del veggente”. La profezia del poeta maledetto, cento anni più tardi, è destinata ad avverarsi: infatti dopo “innumerevoli generazioni idiote”, in un'epoca che si faceva sempre più piatta e soffocante, irrompono sulla scena mondiale gli Inisti – “rivoluzionari solitari”, come li ha definiti Gabriele-Aldo Bertozzi – a spazzare via una mole gigantesca di produzione pseudo-artistica e letteraria basata sulla ripetizione e sul consumismo più logorante.

Nel Terzo Millennio, dopo la caduta delle ideologie nel mondo, è l'Inismo a segnare la Terza fase dell'avanguardia, un'avanguardia ben più consapevole e sistematica di quei “fenomeni di massa” rappresentati dalle avanguardie storiche del ventesimo secolo. L'Inismo: l'unico movimento rimasto a percorrere la via indicata dall'*enfant prodige*, ad assumere il ruolo – sempre per usare le parole di Rimbaud – di “moltiplicatore di Progresso”.

Gli Inisti, tuttavia, non solo fanno tesoro delle intuizioni di Rimbaud ma vanno oltre. La cosiddetta “fase di concentrazione” era infatti cominciata con Baudelaire, che concentra tutta la sua poetica in un singolo componimento. Era poi proseguita con Verlaine che si era spinto più avanti restringendo la creazione artistica al verso e dichiarando sprezzante: tutto il resto è letteratura. Affermazione che forse costituisce la prima vera presa di posizione d'avanguardia di tutti i tempi. Poi arriva Rimbaud che, ad appena sedici anni, da una piccola cittadina di provincia, una città “superlativamente idiota”, dice agli altri: un attimo, possiamo spingerci ancora più avanti, possiamo esasperare ancor di più lo spazio poetico riducendolo alla vocale, alla consonante. “A nera, E bianca, I rossa, O blu, U verde”.

Bene, gli Inisti compiono un ulteriore, determinante passo in avanti, vanno al di là della singola lettera e giungono fino al segno, all'infinitesimale, al fonema, all'onomatopea astratta, proiettando in ogni direzione, in una marcia terrificante, le loro capacità percettive al fine di cogliere ed elaborare in forme artistiche la rimbaldiana *quantità d'ignoto presente nell'anima universale*, abolendo i settori operativi, facendo sconfinare la pittura nella fotografia, lasciando contaminare fra loro teatro, musica, poesia in un processo di ampliamento della prospettiva che si sviluppa con uno slancio dirompente, con un impeto che riduce a pezzi le barriere sedimentate in millenni di passiva ripetizione delle forme e delle strutture convenzionali. Gli inisti fanno “sentire, palpare, ascoltare le proprie invenzioni”. “Bisogna – dice Rimbaud – trovare una lingua: del resto, ogni parola essendo idea,

il tempo di un linguaggio universale verrà. Questa lingua sarà dell'anima per l'anima, riassumendo tutto, profumi, suoni, colori, pensiero che aggancia il pensiero e che tira”.

Ma non è soltanto in campo letterario che l'Inismo – è il caso di dire – lascia il segno. Questo superamento del pioniere Rimbaud avviene anche nel campo della fotografia. La poesia e l'arte, del resto, si sviluppano e si trasformano in un continuo, osmotico, frenetico processo di superamento, e la poesia di Rimbaud, in particolare, è all'origine stessa di quella nozione di superamento che caratterizza la poesia contemporanea. Rimbaud, come ha scritto Tristan Tzara,

ha spianato la via della conoscenza poetica, ha stabilito l'accordo con una moltitudine di visioni non formulate, tributarie di un'immaginazione residua, risultato anch'essa, della millenaria esperienza collettiva posseduta da ogni individuo.

L'arte, dunque, come incessante superamento. Rimbaud ha inizialmente un'esperienza indiretta con lo strumento fotografico. Nel 1871 conosce Charles Cros, inventore e letterato geniale, e diviene così testimone dell'approccio scientifico che è possibile avere con l'arte. Qualche anno dopo avrebbe definitivamente ripudiato la poesia e gli ideali rivoluzionari dedicandosi alla ricerca di un lavoro e intraprendendo le prime attività commerciali.

Fra il Rimbaud poeta maledetto e il Rimbaud africano, tuttavia, vi è tuttavia una continuità, un filo sottile che non si spezza e che corre lungo due direttrici. 1) Rimbaud non rinuncia a scrivere ma approda ad un linguaggio scarno, spogliato di ogni lirismo per eliminare qualsiasi residuo di poesia, e fa questo avvalendosi della forma epistolare e del resoconto giornalistico; 2) Rimbaud conserva intatta la testardaggine, la cocciutaggine che continua a guidarlo nel suo progetto di fondare un nuovo mondo. Anche in Africa. Il Rimbaud europeo – come disse Salvatore Quasimodo – s'inventa una Patria di poesia in tre anni.

Il Rimbaud africano, dedito alla prosa essenziale, ha ambizioni diverse ma conserva intatta quella sua indole pragmatica, concreta, rimanendo uomo ostinato, testardo nell'intento di costruire le sue “splendide città”. Costruirle materialmente, mattone dopo mattone, con le proprie mani, cominciando da zero, come un solerte artigiano, indomito, inarrestabile, armato di un'ardente pazienza, inebriato dalla sua ingorda voglia di Creare, in un tripudio di entusiasmo, di famelica vitalità.

Chiede infatti a familiari ed amici manuali sulla: metallurgia, idraulica urbana e agricola, ingegneria militare e civile, navi a vapore, architettura navale, polveri e salnitri, mineralogia, telegrafia, muratura, pozzi artesiani, sfruttamento delle miniere, costruzioni metalliche e costruzioni al mare, segherie forestali, materie tessili, topografia, geodesia, trigonometria, idrografia, idraulica, meteorologia, chimica industriale, meccanica, ferrovie, terrazzamenti, tunnel e sotterranei, e ancora: un manuale del carradore, del conciatore, del fabbro, del vetraio, del mattonaio,

del maiolicato, del vasaio, del carpentiere, del fonditore di metalli, del fabbricante di candele, dell'armaiolo, del falegname, del decoratore, del viaggiatore, dell'esploratore, del fabbricante di strumenti di precisione, e infine: un dizionario della lingua amarica e perfino un trattato di astronomia applicata. Anche le stelle possono tornare utili, all'occorrenza.

E ancora: un teodolite da viaggio, un sestante, una bussola, una collezione di minerali, un barometro, una scatola di compassi, una corda da agrimensore, della carta da disegno, un grafometro e una macchina fotografica. Una macchina fotografica. Madame Rimbaud all'inizio esita un po', tentenna, è indecisa se spedirgliela o meno, nonostante il figlio le avesse già inviato il denaro. Poi, come più volte era successo in passato, cede alle sue insistenti richieste. Rimbaud scatta alcune foto, le spedisce a casa, finché, date le difficoltà economiche e quelle tecniche legate allo sviluppo e alla stampa, si vede costretto a rivendere quell'apparecchio tanto sospirato. Sta di fatto che l'esploratore francese ha un'intuizione straordinaria: comprende da quale parte sarebbe andato il secolo successivo, intuisce le potenzialità sterminate insite in quella nuova scoperta scientifica: la fotografia, l'immagine elaborata da uno strumento ottico e impressa su una pellicola.

L'Inismo ha avuto il merito di individuare nella fotografia un perfetto mezzo di superamento della mera fruizione visuale della poetica (ossia le arti visive tradizionalmente intese) per giungere ad una scoperta creativa che avviene, contemporaneamente, in una dimensione percettiva, mentale ed emotiva. L'Inismo effettua questa operazione in un modo molto più consapevole e logico di quello contraddittorio e improvvisato con cui si sono mosse le avanguardie storiche.

Il Futurismo – ricordiamo – in un primo momento accolse con grande entusiasmo la fotodinamica, per poi ripudiarla definitivamente qualche anno più tardi.

La linea della storia è ormai tracciata – recita il Primo manifesto della Fotografia inista – Noi siamo la punta più avanzata del nostro tempo, e la storia futura esporrà al ridicolo molte celebrità dei nostri giorni come prodotto di quell'ignoranza e di quell'incapacità che già sappiamo definire.

La fotografia inista diviene così visione che dilata ed amplifica l'intreccio delle onde elettromagnetiche nello spazio e nel tempo accumulando e sovrapponendo tempi e spazi distinti, che vanno a confluire nelle molteplici impressioni della pellicola sul medesimo fotogramma. “Nella grande casa di vetro ancora grondante i bambini in lutto guardarono le meravigliose immagini”, scrive Rimbaud. Ma l'Inismo non si ferma qui: fin dall'origine – ricordiamo – aveva sottolineato anche l'importanza dei mezzi informatici e audiovisivi nella poesia, precorrendo i tempi, ponendosi in prima fila, cercando di dare un nuovo ritmo all'incedere regolare e sornione dell'umanità. Gli inisti prendono direzioni inaspettate, d'un tratto deviano, accelerano il passo, scartano di lato, staccano la massa. Come Rimbaud, che il 29 agosto 1870 passeggiava sulle rive della Mosa con la madre e le due sorelline,

Vitalie e Isabelle. All'improvviso si allontanò dicendo che doveva tornare a casa a prendere un libro. Cosa fece invece? Andò alla stazione e prese il treno per Parigi. Geniale. Senza soldi, senza biglietto, senza niente.

Gli inisti, autentici moltiplicatori di Progresso, divengono così gli unici interpreti di quell'esigenza di innovazione e di rivolta che nel XX secolo diede vita alle esplosioni improvvise e violente delle avanguardie storiche, che tuttavia si rivelarono ben presto effimere e prive di materia propulsiva, di linfa vitale, e dunque destinate ad esaurire la propria energia nell'arco di una manciata di anni. Queste istanze di modernità, tuttavia, non scompaiono con l'estinguersi di chi vuole far-sene interprete, ma resistono, insistono, rimangono perennemente in cerca di una voce, continuano ad infiammare da sempre tutte le generazioni di intellettuali – bisogna essere assolutamente moderni, dicevano i parnassiani.

Sono aneliti che ci forniscono l'immediata percezione dei canali angusti e soffocanti in cui l'impulso creativo, in ogni data epoca, si ritrova costretto a dibattersi.

Lo scrittore e saggista inglese Aldous Huxley, nel suo saggio *Le porte della percezione* scrive:

Ogni individuo è nello stesso tempo il beneficiario e la vittima della tradizione linguistica nella quale è nato; il beneficiario in quanto il linguaggio gli dà accesso ai ricordi accumulati dall'esperienza degli altri, la vittima in quanto lo conferma nella convinzione che la ridotta consapevolezza sia la sola consapevolezza e perché stuzzica il suo senso della realtà, in modo che egli è fin troppo pronto a prendere i suoi concetti per dati, le sue parole per cose vere. Quello che nel linguaggio religioso è chiamato "questo mondo" è l'universo della ridotta consapevolezza, espresso e, per così dire, pietrificato dal linguaggio"; i vari "altri mondi" con i quali gli essere umani prendono contatto sono tanti elementi nella totalità della consapevolezza appartenente all'Intelletto in Genere.

Ecco, l'Inismo procede proprio verso questa totalità della consapevolezza, e lo fa spalancando varchi, ripudiando le convenzioni, scardinando le serrature della ripetizione. "Se le porte della percezione venissero sgombrate – disse William Blake – ogni cosa apparirebbe com'è, infinita". I segni del mondo inista d'altronde si richiamano, in certo qual modo, alle idee del mondo platonico: concetti saldi e immutabili, che preesistono all'esperienza sensibile e sono pure essenze, essenze non soltanto mentali ma dotate di esistenza oggettiva.

Dunque, non semplici concetti ipostatizzati ma concrete "immagini", "forme", modelli perfetti anche per bellezza di cui le cose di questo mondo sono solo un pallido riflesso, forme che Platone spesso identifica poeticamente con i Campi Elisi delle religioni misteriche.

Schopenhauer riprende il concetto spiegando che mediante l'intuizione di queste forme eterne, situate fuori dal tempo e dallo spazio, l'uomo può cogliere le strutture costanti e immutabili del reale. Intuire tali idee significa quindi intuire la

verità delle cose. E, aggiunge Schopenhauer, l'uomo può raggiungere questo alto traguardo attraverso l'arte. Le analisi di Schopenhauer sull'esperienza artistica e la sua carica liberatoria, sull'artista e l'eccezionalità della sua natura e missione collegano la riflessione estetica del primo romanticismo tedesco alla concezione dell'arte e dell'artista elaborata da Wagner, dal primo Nietzsche, da Thomas Mann, da Rimbaud. L'arte è per il filosofo la sola funzione teoretico-spirituale che libera l'uomo dalla propria individualità. Grazie all'arte ci è possibile spogliare le cose da quello che il filosofo chiama "principio di individuazione", dal loro carattere effimero, per poter contemplare l'universale, l'idea, le essenze.

Un volto, un fiore, il mare, prima di essere forme e colori sono segni – scrive Bertozzi – un urlo, un pianto un riso prima di essere suoni sono segni, uno stato d'animo, una sensazione, un sogno sono segni.

Il segno è dunque creazione, conoscenza "il creatore di oggi farà il poeta di domani" afferma il fondatore dell'Inismo. "Se ciò che riporta da laggiù ha forma – spiega Rimbaud – egli dà forma, se è informe darà l'informe".

La creatività degli inisti coglie l'essenza del reale, il fluire dell'energia cosmica, traducendola in opere fruibili in un processo di simultaneità percettiva. "Il mondo è una palla di magia" spiegò Dylan Thomas nel corso di una conferenza in cui uno studente gli chiedeva conto dell'estrema oscurità delle sue poesie, di quei versi che s'intrecciavano in un continuo autodistruggersi e autogenerarsi di immagini, proiettandosi in una visione multipla e globale, che anni prima Baudelaire aveva illustrato nelle sue *Corrispondenze*, quella ragnatela invisibile in cui il poeta si muove sfiorandone i filamenti per penetrare il segreto dell'analogia universale, per captarne la "tenebrosa e profonda unità", seguendo quella incantata armonia cosmica pregna di simbologie primigenie in cui anche Gerard de Nerval amava smarrirsi, "E' troppo bello, troppo bello", direbbe Rimbaud col suo sguardo costantemente stupefatto sul mondo, quasi ci invitasse ad attraversare quel ponte gettato sull'infinito da Dino Campana, che fa apparire tutto come "ombra di eternità", un'eternità superbamente dipinta da Rosbimba della Signora Proteo quando euforica esclama "la notte dei giardini spandeva la luce delle stelle e i riverberi del tavolo d'oro massiccio rischiaravano il grande tempio, a volte con lampi di parole ignote": tutti gesti che si riflettono oggi nel cipiglio trionfante e spavaldo degli inisti, nell'urlo con cui essi danno sfogo a una Libertà espressiva assoluta, con cui tirano una boccata d'aria emergendo da quel denso magma di antiche forme che rigurgita la nostra epoca.

E, per concludere con Rimbaud: "Inventai il nome delle vocali – scrisse sconsolato nella *Stagione all'inferno* – regolai la forma e il movimento di ogni consonante e, con ritmi istintivi, mi lusingai d'inventare un verbo poetico accessibile, un giorno o l'altro a tutti i sensi. Riservavo la traduzione". Bene, gli inisti, oggi, ci hanno dato la traduzione.

VICES ET VERSANTS DE L'INISME OU LA TENTATION DE BABEL

par RENÉ GUITTON

Depuis que l'homme est doué d'intelligence, les philosophes ont pensé que le concept de "Parole" révélait le sens de toutes choses. Le *logos* en grec, *Verbum* en latin, devenait en français, le Verbe, ou encore la Parole. Dans la tradition judaïque, cette Parole est le signe et le moyen de la puissance divine: "Dieu dit, et cela est" (Gn1). En grec le mot *logos* signifie aussi discours, raison, science et même, chez certains philosophes, le terme a-t-il le sens de principe organisateur du monde.

Ainsi la Création toute entière serait-elle langage, même quand elle n'est pas constituée de mots ou de signes. "Au commencement était le Verbe" "Et le Verbe était Dieu" (Jn1,1) écrit Jean à la toute première phrase de son Evangile et, toujours selon lui, cette Parole créatrice se fait incarnation en Jésus.

Près de vingt siècles après l'évangéliste Jean, Gabriele-Aldo Bertozzi crée à Paris, au café de Flore, Boulevard Saint Germain, l'Inisme. Ce nouveau courant veut prolonger le défi de l'avant garde initié par ses ancêtres cubistes, futuristes, dadaïstes, surréalistes, mais pour le porter plus loin encore. En effet, il ne suffisait pas de prétendre abolir société, culture et art traditionnel pour retrouver le réel authentique, ou protester contre l'absurdité de l'expression universelle pour tomber dans le nihilisme. Il ne suffisait pas de créer des mouvements de révolte littéraires et esthétiques, prétendre inventer un art supérieur à la réalité ordinaire, ou encore vouloir renouveler toutes les valeurs sociales, intellectuelles et morales, s'acharner à briser toutes les formes d'ordre, de logique, se réclamer de la psychanalyse et de la philosophie et rejeter systématiquement toutes les constructions de l'esprit. Non! Il ne suffisait pas de dresser, face à la beauté de consommation, un esthétisme de provocation. À quoi aurait servi de violer tous les canons de la beauté cliché, imposés jusqu'au XX^e siècle, si l'on n'apportait pas une réelle novation.

Rembrandt aimait Saskia, sa femme, qu'il a peinte comme l'incarnation idéale de la beauté. Trois siècles plus tard Dali peint son épouse, Gala, qui incarne elle aussi l'idéal de beauté, selon le maître. Y-a-t-il un point commun entre ces deux beautés? Les deux œuvres répondent aux goûts et aux modes des sociétés de leur temps. Et si ces toiles, à leurs époques, ont été révolutionnaires, elles ne l'ont plus été le jour où elles sont entrées au musée. D'où l'un des défis essentiels de l'Inisme qui est de placer son langage en révolution permanente pour ne pas le laisser se fondre dans un syncrétisme uniforme. Provoquer la provocation, peut-être, et surtout la mettre au défi de rester éternellement subversive, les révoltes étant trop éphémères.

“L’homme est à la recherche d’un nouveau langage” dit Apollinaire. L’Inisme s’y est donc employé.

Les premières difficultés résidaient dans sa conception et sa définition, par l’invention absolue. Comment peindre sans peinture, comment sculpter sans matériaux, écrire sans mot? Comment exprimer l’inexprimable, alors que nous sommes limités et contraints à utiliser les mots que nous connaissons et comment procéder autrement que par l’utilisation d’autres mots? Ainsi l’Inisme, qui veut trouver une expression ne ressemblant à aucune autre, est-elle déjà prisonnière de ce système fermé du langage et des mots? On retiendra que le mouvement est une Internationale, donc sans limite spatiale, esthétique et littéraire – Novatrice, par conséquent radicalement initiatrice d’un logos et d’un sens inédits, – et Infinitésimale, qui pourrait sous-entendre la création d’une sorte d’explosion atomique du verbe, afin de revenir à une expression, au paroxysme de la quintessence, repoussant ainsi les confins de la réalité connue, vers un réel outil de création d’un langage nouveau.

Si l’on prolonge cette hypothèse, on ne peut échapper à la question de savoir de quoi serait constitué cette “infinitésimale”, ces sortes de particules élémentaires?

L’humanité évolue dans le cosmos sans avoir la notion des innombrables formes qui ont existé ou existeront avant ou après, ou pendant elle.

L’espace, le temps, génèrent un produit qui est un certain vide. Un vide oui, mais un vide plein, puisque selon certaines théories de physique, il n’existe pas de néant. Un vide plein d’énergie au moins. Si l’Inisme parvenait à tout ramener à l’infinitésimal, elle rencontrerait ce quelque chose originel, une sorte d’alpha cosmique invisible, qui se muterait en particules, engendrant vibrations, mouvements, sons, phonèmes, mots, lumières, couleurs... Selon la physique, le vide ne se présente pas comme le rien, le néant absolu, l’absence de tout. Non, c’est un état particulier des choses. Et la trace la plus faible en est l’énergie, mais une énergie jamais nulle, au moins résiduelle et ineffaçable. Dans l’infiniment petit les champs atteignent un minimum, mais jamais d’absence absolue. Ce vide apparent est appelé le vide quantique. Et ce vide quantique constitue en quelque sorte un point de départ, une promesse du monde qui laisse à l’Inisme les plus grands espoirs. Oui, ce vide est plein d’une colossale potentialité faite d’énergie, transformant ainsi ces sortes de particules virtuelles en particules réelles, pour être productives, pour être en expansion vers un monde qui va se renouveler sans cesse.

Il en est de même dans l’esprit de l’homme où sa réflexion personnelle, son énergie, va tirer du “vide” de son esprit, et ce grâce à son imaginaire, une expansion vers de nouvelles créations, créations d’œuvres matérielles ou immatérielles.

C’est dans ce “vide” que les vrais artistes, les vrais créateurs, vont trouver leur source de véritable inspiration, l’illumination, la grâce! L’artiste peintre, le compositeur, le sculpteur, l’écrivain, le poète... quand il décide de créer une œuvre ex-nihilo, part l’esprit vide de tout projet et va où son élan le conduit.

“Pour savoir ce que l’on veut peindre, disait Picasso, il faut commencer par le

peindre. Si surgit un homme, je peins un homme. Si surgit une femme, je peins une femme”.

Victor Hugo affirmait pour sa part qu’il écrivait ce que Dieu lui dictait. Dieu? Dieu ou l’espace créé en soit pour que l’illumination s’y glisse? laissant toute la place à l’esprit inspirateur, à l’esprit créateur.

S’il faut retourner aux sources, à l’infinitésimal, pour retrouver la particule élémentaire, cela sous-entendrait que l’univers ait une source précisément, un début, comme l’avance la théorie dite “linéaire”. En opposition à la théorie “cyclique” qui affirme que tout est éternité, sans début, sans fin.

Croire que le temps de l’univers est linéaire, qu’il a commencé à couler et continue de s’écouler – que ce soit par l’intervention divine ou par un mécanisme strictement physique – est la théorie retenue par la majorité des physiciens. Mais dans ce cas se pose la question de la création de cette entité créatrice, que certains nomment Dieu.

Dans le Livre des Morts de l’Égypte ancienne, il est rapporté cette phrase émanant d’un dieu créateur: “Je me suis engendré moi-même à partir de la substance originelle que j’ai créée”!

Mais alors, le “Linéaire” ne rejoint-il pas le “Cyclique”?

Cela peut nous sembler incohérent et pourtant, si nous marchons tout droit sur la terre, pendant quarante mille Kms, nous reviendrons au point de départ. Et si nous continuions à marcher indéfiniment tout droit, nous ne ferions en fait que retourner toujours sur nos pas. S’il en était ainsi du temps, qui nous semble linéaire avec un début et une fin, alors qu’il serait sans début ni fin, l’univers serait par conséquent son propre créateur. À l’homme le soin de faire exister Dieu, afin qu’il puisse nous créer en retour!

Ainsi la conscience humaine résulterait d’un projet qu’il nous appartient de faire advenir et dans ce dispositif l’Inisme aurait un rôle éminent à jouer, par l’invention de son langage, contribuant conséquemment à l’expansion de l’univers-pensée, l’univers-conscience, espace, temps, création.

En procédant par sa quête de l’infinitésimal, l’Inisme participe à une tentative d’élucidation de la vie et nous contraint à nous interroger sur le défi le plus fascinant qui soit: l’origine de l’univers. Il s’agit bien de remonter aux particules élémentaires et de redonner à chaque élément son rôle d’acteur du jeu universel, son rôle de créateur. À l’heure de la fission nucléaire, qui permet d’entrer dans le cœur de la matière, l’entreprise est passionnante.

Mais alors, par ce projet éminemment ambitieux, même si l’on peut penser qu’il résulte d’une réaction de désespoir face aux modes d’expression classiques ou même révolutionnaires, certains pourraient interpréter la quête de l’Inisme comme une volonté de puissance quasi mégalomaniacale.

Le projet Iniste tente de produire un sens “accessible à tous les sens” et qui, par là même, “parle” au delà de la multiplicité des langues. Dans cette voie

effectivement, l'Inisme essaie de conjurer la dispersion de Babel en reconstruisant un sens, mais en deçà et au delà du langage existant. Dans la Genèse il est écrit:

Allons! Batissons-nous une ville et une tour dont la tête soit dans les cieux et faisons-nous un nom, pour que nous ne soyons pas dispersés sur la surface de toute la terre!" dirent les hommes. (Gen, XI, 4). [...] Et Yavhé dit: "S'ils commencent à faire cela, rien désormais ne leur sera impossible de tout ce qu'ils décideront de faire. Confondons leur langage de sorte qu'ils ne comprennent plus le langage les uns des autres" Puis Yáhvé les dispersa de la surface de toute la terre et ils cessèrent de bâtir.

L'entreprise de l'Inisme est bien "création" par l'assemblage d'éléments atomiques dans une forme épurée et universellement accessible, ce en quoi elle est louable. Mais si elle prétendait s'installer comme formule fondamentale, et si elle parvenait à élever la Tour Iniste en renouant avec les origines, ne laisserait-elle pas imaginer à l'homme qu'elle peut égaler Dieu?

Méditons ce texte inspiré des légendes babyloniennes et des récits inter testamentaires:

La perspective de se hisser au plus haut, et atteindre jusqu'au créateur suprême, transporta d'enthousiasme les hommes. Porté par sa puissance et par ses rêves, Nemrod, héros mi-homme, mi-Dieu, fut gagné par la folie. Il fit élever une tour assez haute pour lui permettre d'escalader le ciel, pour se confronter à ce Dieu que l'on prétend tout puissant.

Il lança son défi contre le Créateur. Nemrod exigea que l'on bâtisse une tour qui survivrait aux nations, un monument, dominant l'univers et déchirant l'Ether. Les travaux aboutirent quarante années plus tard, bien plus vite et plus haut que les architectes n'avaient osé l'imaginer.

Le destin de ces hommes, par leur désir impétueux de se confronter à Dieu, les condamnait à subir un châtement d'apocalypse. Parvenus à la dernière terrasse, ces fous, levant la tête, tirèrent quelques flèches dérisoires vers les cimes du ciel, pour traverser le dais du monde. Ils ne pouvaient combattre qu'avec leur impuissance! Quand ces flèches retombèrent ensanglantées vers eux, certains d'avoir tué toute présence divine, la terre s'ouvrit alors et engloutit un tiers de la tour. Un feu céleste vint s'abattre et dévorer ce qui subsistait. Les uns furent frappés par la foudre et marqués de blessures béantes, d'autres jetés au sol, des milliers de coudées plus bas. Les restes de l'édifice s'écroulèrent si grandement, que l'ensemble des ruines recouvrit une distance de trois jours de marche.¹

Si l'Inisme prétendait à la tentation de Babel, elle serait tendanciellement "pécheresse", tant dans la posture du Créateur, que dans la volonté de contourner la Création dont l'instauration est divine, selon l'Ancien et le Nouveau Testament.

L'Église ne se dresse-t-elle pas en condamnation constante des hypothèses matérialistes qui constituent la bête noire du christianisme depuis les origines?

Les exemples de sanctions, d'ex-communications et autres mesures plus

expéditives sont nombreux, comme ce fut le cas de Giordano Bruno, frère dominicain, mort brûlé par les chrétiens sur le bûcher du Campo dei Fiori en 1600. Il périt non pour athéisme mais tout simplement pour matérialisme. Il n'avait pas nié Dieu, il en avait seulement situé l'existence au niveau de la physique des atomes: si l'organisation des atomes est constitutive de matière et si tout est composé de matière, l'âme, l'esprit et donc Dieu, le sont aussi.

Les particules seraient alors autant d'éléments de vie, dans lesquels se manifeste l'esprit éternel de Dieu. Dieu existerait, mais se composerait de, et se confondrait avec, la matière. Donc Dieu matériel, lui déniait ainsi son caractère immatériel.

Si elle suivait cette voie, l'Inisme, devenue une mystique de création, ne risquerait-elle pas de se trouver opposée frontalement à l'Église qui persiste à dénoncer toutes formes de matérialisme, de scientisme, d'évolutionnisme ou de relativisme?

Je citerai Joseph Ratzinger dans certaines de ses toutes dernières paroles prononcées en tant que cardinal, dans son homélie de la messe qui a précédé le conclave, lundi dix huit avril 2005, quelques deux jours avant de devenir Benoît XVI:

Combien de vent de doctrine aurons-nous connus ces dernières décennies, combien de courant théologiques, combien de modes de pensée [...] du marxisme au libéralisme, jusqu'au libertinage, du collectivisme à l'individualisme radical; de l'athéisme à un vague mysticisme religieux, de l'agnosticisme au syncrétisme et ainsi de suite [...] Le relativisme, autrement dit le fait de se laisser porter de ci, de là, par n'importe quel vent de doctrine, apparaît comme l'unique attitude à la hauteur de l'époque d'aujourd'hui. Il se crée une dictature du relativisme qui ne reconnaît rien de définitif et qui laisse comme mesure ultime seulement l'ego et ses désirs.

En d'autres termes, autant une certaine relativité morale est admissible, car la justesse des principes doit s'adapter aux situations, aux mœurs et à l'évolution des sociétés, autant le relativisme introduit une menace dans les relations humaines ainsi éclatées, face à ceux qui par leurs théories aux antipodes de l'Église, voudraient égaler Dieu.

N'est-ce pas là un rappel implicite de la géhenne promise à ceux qui s'opposent aux décrets divins? À utiliser et à vouloir modifier le sens, le langage, le Verbe, Jésus et le Créateur, l'Inisme ne jouerait-elle pas avec la tentation de Babel, en *Terra incognita*?

À moins qu'elle n'aboutisse à une inconcevable perfection.

¹ R. Guitton, *Le Roman d'Abraham*, Paris, Éditions Flammarion, 2006.

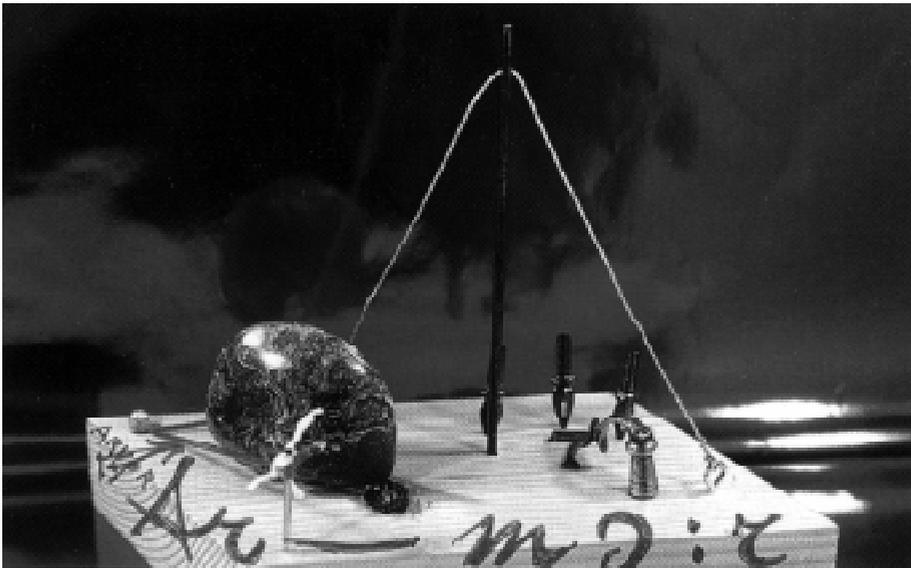
ARMOR.
LECTURE INTERTEXTUELLE
D'UN POÈME-OBJET INISTE

par NICOLE LE DIMNA

Beaucoup d'entre nous connaissons bien le poème-objet de Gabriele-Aldo Bertozzi intitulé «Armor» puisque sa reproduction illustre la couverture d'une des publications de l'élégante collection "Lutetia" des Edizioni Scientifiche Italiane, dirigée par le professeur homonyme¹.

Qu'il nous soit permis, en passant, de réitérer publiquement l'expression de notre gratitude envers l'artiste et le professeur pour ce témoignage d'estime et d'amitié envers l'auteur du dit volume, qu'on aura reconnue, d'autant plus touchée que ce poème-objet en était assurément la meilleure illustration possible.

L'exposé de Lorella Martinelli nous dispense de nous attarder sur le concept de poème-objet. L'Inisme, on le sait, met en œuvre, au plus haut point, les intuitions suggérées ou ébauchées par les avant-gardes ou leurs précurseurs, comme celles qui sont à la base de l'Idéoréalisme de Saint-Pol-Roux, unissant tous les arts pour former l'Art et abolissant la frontière entre l'art et la vie:



Gabriele-Aldo Bertozzi, *Armor*, 1992, Poesia oggetto, es. un., cm. 18,5x26x9.

Dans la poésie future la chose contenant l'idée remplacera le mot. Un poème sera un spectacle, la partie d'un monde, ou ce monde lui-même.²

Regardons l'œuvre en question.

“L'émotion artistique cesse où l'analyse et la pensée interviennent”³, rappelle à juste titre Max Jacob. Mettons cependant momentanément l'émotion entre parenthèses et essayons d'analyser les différents aspects de ce poème qui font de lui une parfaite illustration de l'Armor, l'Armorique, la Bretagne, ce triangle de terre à l'extrémité du continent qui fait face à la mer et à l'océan, terre de mythes et de légendes qui est certainement plus qu'un lieu géographique.

Ce tableau frappe d'abord par ses contrastes. En premier lieu celui des couleurs, le rouge et le noir qui créent un antagonisme, une tension, et qui instaurent un effet de crépuscule susceptible de s'aggraver en climat mortuaire. Le rouge des couchers de soleil, annonciateur du noir nocturne, est aussi, peut-être, celui du sang des sacrifices druidiques ou de la plaie souvent évoquée par Corbière. Ses connotations mortuaires sont accentuées par le reflet lunaire et l'élément liquide: “Tout élément fluide acquiert [...] la tendance à se métamorphoser en sang, à valoir le sang”, affirme Guiomar⁴. Ce dernier élément s'oppose à son tour aux éléments solides, non dépourvus d'agressivité et de connotations sinistres: le bois, la roche, le dur métal évoquent l'atmosphère bretonne décrite par Michelet “tristis usque ad mortem”. La roche est-elle le granitique Menez Hom, vieille montagne au dos arrondi? Est-elle cromlech, menhir ou dolmen? Galet des plages ou coquillage abandonné par la marée?

L'attention s'attarde sur la figure centrale où le parallélépipède de bois, surmonté d'un triangle aux connotations magiques et musicales, suggère l'image d'un bateau. Est-ce un bateau ivre sur l'océan, (un bateau-livre pourrait-on dire en reprenant le titre d'une émission littéraire connue)? Ses occupants ont-ils eu le malheur de rencontrer Dahut, l'ensorceleuse, qui les a entraînés avec elle au fond de l'océan? Est-ce une épave offerte aux naufrageurs qui attendent le bric-à-brac de son contenu? Est-ce *le Négrier*, le cotre de Corbière, qui sillonne le rivage? Est-ce l'une “des baleinières de cèdre blanc, braves embarcations hissées sous le porche à leur potence de fer” de son *Casino des Trépassés*? Est-ce le bateau attendu par Tristan qui ramène Iseut et qui oublie de hisser la voile? Ne serait-ce pas plutôt un bateau-fantôme chargé des âmes des défunts?

Ce bateau porte un nom, un nom breton “Armor”, “la mer”, que l'écriture phonétique ouvre à l'internationalisation, réitéré sous une autre forme: “arvor” car la langue bretonne, caractérisée par la mutation consonantique, a, rappelons-le, plusieurs dialectes. Le mot, par ses sonorités, est éminemment poétique. Quelque peu exotique pour un francophone, mais moins que son correspondant terrestre “argoat” ou “pays des terres”, il suggère dans sa brièveté et par son inscription du terme “mor”, tout un contexte historique et légendaire, beaucoup plus efficacement

que ne le ferait le mot “Bretagne”, même sous sa version celtique “Breizh”. Le rapprochement phonique mor/mer confirme un isomorphisme mis en évidence par Bachelard⁵ et souvent exploité en poésie:

Vieux fantôme éventé, la mort change de face:
La Mer

écrit Corbière⁶, tandis que Baudelaire personnifie ainsi la mort: “O Mort, vieux Capitaine”⁷.

Sans doute le contact direct est-il insuffisant à expliquer une connaissance si intime et une telle richesse: “Il faut peindre uniquement ce qu’on n’a jamais vu et qu’on ne verra jamais” dit Corbière⁸. Il faut dès lors se tourner vers l’intertextualité littéraire et artistique pour tenter d’en identifier les sources, d’autant plus qu’en l’auteur cohabitent deux figures distinctes, deux fonctions: l’artiste et le professeur.

Vaste tâche, démesurée et irréalisable quand on sait combien la Bretagne et plus encore la “Matière de Bretagne” a influencé la littérature française, de Chrétien de Troyes à Julien Gracq, et pas seulement la littérature française puisque cette influence s’étend bien au-delà des frontières des états et des Arts. Qu’on se remémore la musique de Wagner. La peinture ne serait pas de reste qui a donné lustre et gloire à la petite ville de Pont-Aven.

Nous n’irons donc pas comme la critique d’autrefois à la recherche de “sources”, d’ailleurs, en l’occurrence, impossibles à démontrer; nous nous efforcerons de relever les “affinités électives” qui, de notre point de vue de récepteur, semblent les plus marquantes. Non des influences vraisemblables sinon vraies mais les échos suscités, les réminiscences réactivées, au regard du poème.

José Maria de Hérédia consacre une section de ses poèmes *Les Trophées*⁹ à “La mer de Bretagne”. L’un de ces poèmes parsemés de “soleils rouges”, de nuages pourpres ou cuivrés s’intitule précisément “Armor”, tandis que l’auteur écartera celui d’“Arvor” pour “Bretagne”, mieux adapté au sujet traité, à la fois terrestre et maritime. On y trouve la confirmation de la complémentarité des couleurs, à laquelle on peut ajouter la splendeur et la monstruosité de l’océan, l’horizon vide, l’immensité de l’ombre et l’emploi de mots bretons: le “Raz”, “Senez ar-mor”:

Pour me conduire au Raz, j’avais pris à Trogor
Un berger chevelu comme un ancien Evhage;
Et nous foulions, humant son arôme sauvage,
L’âpre terre kymrique où croît le genêt d’or.

Le couchant rougissait et nous marchions encor,
Lorsque le souffle amer me fouetta le visage;
Et l’homme, par-delà le morne paysage
Etendant un long bras, me dit: Senèz Ar-mor!

Et je vis, me dressant sur la bruyère rose,
L'Océan qui, splendide et monstrueux, arrose
Du sel vert de ses eaux les caps de granit noir;

Et mon cœur savoura, devant l'horizon vide
Que reculait vers l'Ouest l'ombre immense du soir,
L'ivresse de l'espace et du vent intrépide.

Mais c'est plutôt vers Corbière, "ce [soi-disant] Breton bretonnant de la bonne manière"¹⁰ que Verlaine sort de l'anonymat en l'incluant dans son recueil des "Poètes maudits", que nous nous tournerons, puisque "Armor" est précisément le titre d'une section de son volume de poésies *Les Amours jaunes*. Comment douter d'une telle affinité si l'on sait que le maître de l'universitaire fut précisément un certain P. A. Jannini, dont l'intérêt pour la Bretagne se concrétise en plusieurs études sur le poète cité¹¹, intérêt manifestement partagé par le disciple dont les travaux sur les avant-gardes historiques et leurs précurseurs sont bien connus de la critique.

Nous ne reviendrons pas sur la thématique bretonne de l'œuvre de Corbière, illustrée dans les textes évoqués, reprise entre autres par Jean Bars pour "Les Cahiers de l'Iroise"¹² et par Denise Martin pour la splendide *Histoire Littéraire et Culturelle de la Bretagne* (outre son *Itinéraire poétique en Bretagne*)¹³. Allons droit à quelques détails qui coïncident, à notre avis, avec l'atmosphère de notre poème-objet, une atmosphère lugubre et angoissante.

La couleur rouge, à laquelle nous faisons allusion, est celle que nous rencontrons dans *Cris d'Aveugles*:

Rouge comme un sabord
La plaie est sur le bord [...]
Je vois des cercles d'or
Le soleil blanc me mord
J'ai deux trous percés par un fer
Rougi dans la forge d'enfer
Je vois un cercle d'or
Le feu d'en haut me mord

L'atmosphère mortuaire s'exprime aussi par les images de la tombe, de la pierre et du granit:

Un Chevalier dehors
Repose sans remords
Dans le cimetière béni
Dans sa sieste de granit
L'homme en pierre dehors
A deux yeux sans remords

Ho je vous sens encor
Landes jaunes d'Armor
Je sens mon rosaire à mes doigts
Et le Christ en os sur le bois
A toi je baye encor
O ciel défunt d'Armor¹⁴

A cause de sa vapeur rouge le vin est aussi assimilé au couchant :

Dors, vieille fille-à-matelots;
Plus ne te souleront ces flots
Qui te faisaient une ceinture
Dorée, aux nuits rouges de de vin,
De sang, de feu!- dors... sur ton sein
L'or ne fondra plus en friture

Et plus loin une autre image rappellera encore notre poème-objet:

Dors: plus ne viendront ricocher
Les boulets morts, sur ton clocher¹⁵

La couleur rouge dominante convoquant l'idée de la mort rappelle aussi Rimbaud: "Je danse le sabbat dans une rouge clairière, avec des vieillards et des enfants", écrit-il dans un texte au titre ambigu : "Mauvais sang" qui évoque encore par ailleurs une inquiétante boue "rouge et noire" qui hante également ses *Illuminations*¹⁶. Ou Baudelaire, chez qui elle est récurrente:

Pour moi tout était noir et sanglant désormais.¹⁷

On se souvient aussi du vers magnifique:

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.¹⁸

qui inscrit à nouveau l'équivalence de la couleur rouge, du sang solidifié et de la mort.

La résonance celtique de l'œuvre de Corbière provient surtout "des images télescopées, des juxtapositions de rythmes, de la coexistence des contraires"¹⁹. Mais aussi de la présence diffuse des mythes et légendes. La Bretagne est le pays des Légendes de la Mort²⁰. Le paysage de Corbière est "mauvais" comme l'indique le titre d'un poème. On peut y rencontrer les fameuses lavandières qui hantent les nuits bretonnes dont le léonard Yann Dargent offre une interprétation saisissante dans un tableau peint vers 1861, *Les Lavandières de la nuit*, rendu célèbre par

Théophile Gautier, aujourd'hui exposé au Musée des Beaux-Arts de Quimper.
On sait alors que la dernière heure est venue:

Sables de vieux os – Le flot râle
Des glas: crevant bruit sur bruit...
-Palud pale, où la lune avale
de gros vers, pour passer la nuit.

- Calme de peste, où la fièvre
Cuit... Le follet damné languit.
- herbe puante où le lièvre
Est un sorcier poltron qui fuit...

-La lavandière blanche étale
Des trépassés le linge sale,
Au soleil des loups...²¹

Le même paysage inquiétant livré aux puissances de la mort est présent dans sa *Nature morte*, où le bois est celui de la charrette de la Mort, le *Karrigell an Ankou*: on sait que l'*Ankou* est la représentation celte de la mort mais aussi le surnom du poète:

Ecoute se taire la chouette...
Un cri de bois: c'est la brouette
De la mort, le long du chemin...²²

Comme on a pu le constater, une des "présences" les plus manifestes dans notre poème-objet est sans aucun doute celle de Corbière, mais elle n'exclut pas d'autres noms.

L'œuvre de Max Jacob, le gaélique, dans laquelle la Bretagne est constamment sous-jacente lorsqu'elle n'est pas présente, tant dans sa peinture que dans sa poésie, n'est pas sans éveiller certains échos. Elle joue un rôle important au sein des avant-gardes chères à l'Inisme, n'en déplaît aux surréalistes DOC qui n'ont pas toujours eu des jugements objectifs sur leurs pairs ou sur leurs prédécesseurs.

Reconnu officiellement, lui, Saint-Pol-Roux, ce Marseillais définitivement transplanté en Bretagne, entre les falaises de Camaret et les menhirs de Lagatjar, a lui-même beaucoup d'affinités non seulement avec Max Jacob mais encore avec Tristan Corbière, qu'il honore par l'une de ses pièces théâtrales: *Tristan la Vie*. Le thème des "disparus en mer", par exemple, qui plane sur notre poème-objet, les unit de manière incontestable. Selon Gilbert Durand "la mer est la primordiale et suprême avaleuse":

C'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur.²³

“La fin”, poème de la section “Les gens de mer” dans lequel Corbière parodie “l’Oceano nox” de Victor Hugo, offre de nombreuses similitudes avec la “Prière à l’Océan” de Saint-Pol-Roux, qu’une étude approfondie mettrait aisément en évidence:

Océan
Divinité de houles et de houles sur des gouffres et des gouffres
Irascible énergie à la voix de cornoc,
Monstre glauque, semblable à quelque énorme gueule de baudroie suivie d’une
incommensurable queue de congre,
Masse mouvante avec, pour âme, cette lame sourde jaillissant en lave d’un puits
abyssal,
Epoux de la Tempête aux griffes de noroît et cheveux de suroît,
Génie double qui souque ta victime entre vent-arrière et vent-debout,
Démon de verre cassant des vaisseaux comme on casse des noix
Ogre aux dents de récif qui croque des tas d’hommes comme sur la terre nous
croquons des pommes,
Nappe d’orgie sur quoi les flottilles sont des friandises, les escadres les gigots,
Insondable estomac où se digèrent les naufrages dont les épaves rares sur les
flots figurent les os [...]
Cimetière dansant où les périls se heurtent, l’alliance au doigt, [...]
Océan:
Ciel à l’envers,
Hublot de l’enfer²⁴

En dépit des réserves exprimées par le chef de file de l’Inisme, sans doute faudrait-il encore citer l’un des principaux protagonistes des avant-gardes historiques souvent fréquentées par l’auteur de notre poème-objet: André Breton, celui que Michel Butor appelle le “Roi de Bretagne”, qui a passé une grande partie de son enfance dans un département aujourd’hui rebaptisé Côtes d’Armor, à Ploufragan, village proche du hameau des salles Dolo cité dans *Les Champs magnétiques* et dont le rapport avec la Bretagne et le légendaire breton est loin d’être négligeable. Alquié, qui relève l’importance de l’imagerie aquatique chez le chef de file du Surréalisme, affirme que cette thématique “est liée à la fluidité du désir, [qu’elle] oppose au monde d’une matière solide dont les objets se peuvent construire en machines, un monde parent de notre enfance où ne règnent point les contraignantes lois de la raison”²⁵. Nous ne pouvons qu’inviter le lecteur à consulter, entre autres, les travaux de Philippe Audoin²⁶ et l’étude de Christian Prigent²⁷ qui focalisent cet aspect.

Tout comme nous l’invitons à compléter en fonction de sa propre expérience culturelle une liste destinée à demeurer très largement ouverte... Quant à nous, fermons momentanément la parenthèse et revenons à l’émotion silencieuse du poème.

¹ Cf. N. Le Dimna, *Langue régionale et stratégies littéraires. Effets de métissage chez Féval, Châteaubriant, Guilloux*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

² Saint-Pol-Roux, *Genèses*, Mortemart, Rougerie, 1976, p. 79.

³ Cf. P. J. Hélias, "La Côte" ou Max Jacob collecteur de lui-même, in M. Jacob, *La Côte, recueil de chants celtiques*, Paris, Editions du Layeur, 2001, p. 7.

⁴ M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1988, p. 337.

⁵ Cf. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942.

⁶ T. Corbière, "La Fin", in "Gens de mer", *Les Amours jaunes, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 847.

⁷ Ch. Baudelaire, "Le Voyage", in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier, 1961, p. 160. Sans doute eût-il été souhaitable de citer l'ensemble de la fin, bien connue, de ce poème qu'*Armor* suggère à merveille:

O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !

⁸ T. Corbière, *Op. cit.*, p. 686.

⁹ J. M. De Hérédia, *Les Trophées*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 161-180.

¹⁰ P. Verlaine, *Les poètes maudits*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino-Goliardica, 1977, p. 35.

¹¹ Cf. P. A. Jannini, *Un altro Corbière*, Roma, Bulzoni; Id., *Introduzione alla lettura de "Les Amours jaunes" di Tristan Corbière*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.

¹² J. Bars, *La Bretagne dans l'œuvre de Tristan Corbière*, "Les Cahiers de l'Iroise", 4 (octobre-décembre 1980), pp. 217-222.

¹³ D. Martin, "Les amours jaunes" devant l'analyse poétique, in AA.VV., *Histoire Littéraire et Culturelle de la Bretagne*, Paris - Spezed, Champion - Coop Breizh, 1997, 3 voll., t. 3, pp. 59-70. Id., *Itinéraire poétique en Bretagne*, Paris, L'Harmattan, 1995.

¹⁴ T. Corbière, "Cris d'aveugle", in *Op. cit.*, pp. 807-808.

¹⁵ Id., "Au vieux Roscoff", *Ibidem*, pp. 836-837.

¹⁶ A. Rimbaud, "Mauvais sang", in *Une Saison en enfer, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 95. Cf. M. Guiomar, *Op. cit.*, pp. 325-357 ("La transcendance du sang").

¹⁷ Ch. Baudelaire, "Un voyage à Cythère", in *Op. cit.*, p. 128; cf. aussi la "Fontaine de sang", p. 133.

¹⁸ "Harmonie du soir", *Ibidem*, p. 52.

¹⁹ D. Martin, "Les amours jaunes" devant l'analyse poétique, *op. cit.*, p. 63.

²⁰ A. Le Braz, *La légende de la mort*, Spézet - Marseille, Editions Coop Breizh - Jeanne Laffite, 1994.

²¹ T. Corbière, "Paysage mauvais", in *op. cit.*, p. 794. Rappelons que l'expression «entre chien et loup» indique le crépuscule, tandis que "Le soleil des loups" est le titre que choisira André Pieyre De Mandiargues pour l'un de ses récits. Cf. M. Guiomar, *op. cit.*, p. 333.

²² T. Corbière, "Nature morte", in *Op. cit.*, p. 795.

²³ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 256.

²⁴ Saint-Pol-Roux, *Glorifications*, Mortemart, Rougerie, 1992, pp. 114 – 115. On ne manquera pas de remarquer l'image baudelairienne du ciel et de l'enfer interchangeables.

²⁵ F. Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1956, p. 104.

²⁶ Ph. Audoin, *André Breton*, Paris, Gallimard, 1970.

²⁷ Ch. Prigent, *La vision surréaliste*, in AA.VV., *Histoire Littéraire et Culturelle de la Bretagne*, *op. cit.*, t. 3, pp. 319-331.

IL LIBROGETTO

di LORELLA MARTINELLI

Uno degli aspetti fondamentali della civiltà moderna è il linguaggio inteso in tutta la varietà e molteplicità dei codici che rientrano nell'area semantica del termine. La lingua, da quella letteraria a quella matematica per giungere sino ai linguaggi informatici, è una formalizzazione e simbolizzazione dell'esperienza individuale e collettiva del reale, o almeno di quella interpretazione del reale, che gli odierni strumenti conoscitivi ci forniscono.

L'attuale universo della comunicazione e dell'espressione è plurilinguistico, multidimensionale, interdisciplinare, polisegnico, sinestetico. L'uomo è aperto a ogni tipo di stimolo e può rispondere in maniera adeguata a ciascuno di esso; ma soprattutto sa organizzare in dimensioni estetiche sequenze significanti di suoni e colori, di parole e immagini, di gesti, di oggetti, di materiali.

La realtà, pertanto, non la cogliamo direttamente, ma solo attraverso la mediazione delle sue rappresentazioni, che i canali comunicativi contemporanei ci mettono a disposizione. E questi sono rappresentati dai giornali, dagli spettacoli, dagli slogan pubblicitari e, infine, o insieme, dai libri. Nell'evoluzione storica del libro, il passaggio dal suo significato tradizionale a forma artistica evidenzia un'ambiguità di fondo, generata negli anni Sessanta dalla discussione sulla denominazione e sul genere del "libro d'artista" sostenuta da alcuni esponenti dell'avanguardia che intendevano abbandonare le concezioni tradizionali dell'arte per sperimentare nuove forme creative. Se è vero che l'espressione libro d'artista è quella che più si avvicina ai preziosi incunaboli rinascimentali con il loro gusto della scrittura, dei fregi, delle figure, mentre nel librooggetto è il materiale introdotto, la sua atipicità che prende il sopravvento, e solo l'involucro ricorda spesso il libro, la sua funzione di raccogliere contenuti, è altrettanto evidente la difficoltà nel definire i denominatori comuni a questa categoria di opere. Anzi, è difficile circoscrivere tali prodotti entro limiti categorici, perché l'elaborazione espressiva e creativa da parte dell'artista determina l'originalità di lavori in cui la morfologia del supporto è variabile, così come il contenuto. Il problema, afferma Bertozzi, è facilmente risolvibile, per quanto richieda un minimo di sensibilizzazione per i fenomeni d'avanguardia. È sufficiente spostare l'attenzione dall'autore (di librooggetto, libri d'artista) al lettore o fruitore. Solo a quest'ultimo compete liberamente secondo la sua sensibilità, la sua interpretazione, stabilire se si trova di fronte a un librooggetto o un libro d'artista. Analizzando il primo prototipo di librooggetto "il libromacchina imbullonato" di Depero, emerge a chiare lettere la vena dissacratoria e ironica futurista contro l'aura tradizionale della cultura libresco e la sostanziale obsolescenza del formato libro. Il Futurismo mutuò all'interno dell'editoria la sua

concezione di avanguardia di massa sfruttando, in tal senso, le tecniche allora disponibili e distruggendo il libro inteso come unico veicolo culturale. Il gioco linguistico e materico che ne derivò diede corpo ai progetti più diversi, spesso realizzati con mezzi di fortuna e senza un progetto editoriale, anzi a volte impegnati a creare pubblicazioni di consumo da sfogliare e buttare, sfruttando in tal senso la deperibilità del supporto cartaceo, oppure usando supporti non riutilizzabili quali il cellophane. Il Libromacchina di Depero altro non è che una congerie non numerata di carta velina, cartoncino, tavole ripiegate tenute insieme da due grossi bulloni. All'interno, stampate a caratteri rossi e neri, si fornivano le seguenti indicazioni: "Imbullonato come un motore/Pericoloso può costruire un'arma proiettile/Inclassificabile/non si può collocare in libreria e neppure sugli altri mobili che potrebbe scalfire [...] deve essere adagiato sopra un coloratissimo e soffice-resistente cuscino". Libro come oggetto dunque, con le sue brave istruzioni d'uso e il necessario corredo di branding. Bertozzi, in *Che cos'è il libroggetto*, dopo aver affermato che l'opera di Depero viene definita il più evidente prototipo di questi libri, si domanda se sia davvero così. La filosofia era diversa, ci dice, "Depero voleva fare soltanto qualcosa che corrispondesse ai più appariscenti dettami del Futurismo, dettami rivolti verso un'estetica nuova del tipo un'automobile ruggente è più bella della Vittoria di Samotracia"¹. I Futuristi erano giunti alle parole in libertà, Apollinaire ai *Calligrammes*, Breton alla poesia oggetto intesa come composizione che tende a combinare le risorse della poesia e della scultura, speculando sul loro potere d'esaltazione reciproco; l'Inismo realizza la poesia totale (poesia intesa nel suo concetto più ampio) attraverso un linguaggio che si avvale dei simboli della fonetica internazionale, si propone l'accessibilità a tutti i sensi nonché l'universalità attraverso l'utilizzo di tutti i mezzi a disposizione, dai materiali di scarto quotidiano alle apparecchiature tecnologicamente più sofisticate. Si vuole così rivoluzionare anche il rapporto tra poeta e lettore, o meglio, tra creatore e ricreatore, fornendo messaggi aperti a letture pluridirezionali a carattere simultaneo. E di simultaneità vorrei parlare a proposito dei librioggetto. Libri costruiti secondo un lucido e preordinato disegno che si qualifica per la novità d'invenzione e di linguaggio, libri che vanno oltre gli schemi letterari e che moltiplicano all'infinito il dominio dei sensi anche grazie all'accostamento di materiali inediti e inconsueti. È dunque la materia a prendere il sopravvento e a definire la creazione contornata, a volte, da un involto che riconduce all'idea del libro e che può consistere in una copertina in acciaio inox con l'interno di carta, cartoncino, papiro, pergamena, velina, come in *Vai* di Gabriele-Aldo Bertozzi del 1987. *Valenciennes*, primo libroggetto definito "romanzo poliautomatico supertemporale" di Gabriele-Aldo Bertozzi e Giulio Tamburini, riassume e condensa la poetica bertozziana e inista. Del resto, nella IV di copertina Bertozzi riporta una dichiarazione poetica che avrà molteplici sviluppi nella futura arte inista: "In ognuno di noi c'è un romanziere. Bisognava trovarlo. Bisognava rompere quella grande barriera di cristallo che la casta degli scrittori ha innalzato con il linguaggio per avere

in esclusiva un patrimonio che invece è di tutti”. In *Incunaboli dell’Inismo*, Bertozzi chiama in causa il libro e la scrittura – si tratta, infatti, di una piccola culla antica in noce con materassino e cuscino densi di scritte iniste, dentro cui sono adagiati alcuni significativi saggi dello stesso Bertozzi. Quest’opera, osserva Antonio Gasbarrini, “può essere considerata la *summa* dell’avventura avanguardista di Bertozzi e dello stesso Inismo il cui DNA va ricercato nella scrittura, o meglio nei caratteri degli alfabeti reali o fantastici, o, per essere più precisi, nel fonema o in quell’infinitesimale che è un po’ la conquista concettuale più avanzata dell’intero movimento, i cui settori operativi abbracciano ogni modalità espressiva”². In *Apollinaria Signa*, secondo manifesto Ini si legge: “Liberatevi. Da quell’istante sarete poeti. La poesia non è quella dei manuali, è quella di domani [...] Bisogna ridare all’uomo la possibilità di esprimersi in una nuova concezione artistica, liberata dalle convenzioni e limiti del passato”³. Ed è proprio in virtù di questa geniale concezione che l’Inismo supera quello che fino ad oggi ha contraddistinto la vecchia avanguardia: il piano di rivolta. Non una rivoluzione ma il superamento di ogni tradizione, abbracciando qualsiasi tipo di creazione, incoraggiando in tal modo la ricerca di nuovi linguaggi e dunque di nuove tecniche espressive che si rapportino o meno alla parola. L’INI si pone come spinta alla sperimentazione, all’invenzione, alla creatività, alla comunicazione, senza pretendere alcun linguaggio prefissato, perché stereotipato, superato, inadatto ad esprimere tutte le emozioni, i sentimenti, le tensioni. Se dovessimo condensare in una sola parola la poetica inista useremmo il termine libertà: libertà di pensiero e di forme, liberazione dalla tradizione, dagli schemi, dai canoni, dalle incrostazioni che il tempo e la società hanno accumulato sull’uomo, mutandone l’antica, genuina essenza. Ora, come significativamente ha scolpito Bertozzi all’inizio del suo lavoro su *Rimbaud attraverso i movimenti d’avanguardia*, ai poeti si chiedono idee e forme nuove. In questa prospettiva si colloca la rivendicazione alla multimedialità che Bertozzi conclama in *Apollinaria Signa* dove si parla della struttura tecnica del nuovo libro che sarà “costituito da una sola pagina formato standard che funzionerà come un normale monitor. Il lettore potrà scegliersi corpo e caratteri desiderati, sfogliare le pagine, ingrandire o evidenziare alcuni brani, procedere alla ricerca automatica di nomi o parole. Nei libri ini o inisti, sempre con comandi digitalizzati, sulla colonna di destra (sinistra per i mancini) darà via al funzionamento di suoni, profumi ecc. Badate bene, non è solo favola futuribile molto futura: chi è informato sa che tutti i requisiti tecnici sono potenzialmente attuabili mancava solo l’idea e la realizzazione”⁴. Idea che è divenuta operativa e concreta grazie ad un libroggetto realizzato tenendo conto del progetto inista del libro del futuro.

Da ciò l’assunzione piena e senza riserve delle nuove tecnologie con obiettivi di analisi e scoperta, guidati dal segno poetico sulla scia di Charles Cros che inventò il fonografo per metterlo al servizio della poesia.

Nel libroggetto *Come scrivere un romanzo* del 1990, Bertozzi parodia le aspirazioni creative piccolo-borghesi inculcate dalla tradizione letteraria: si tratta di una

scatola a forma trapezoidale dalla quale possono essere estratti piccoli bloc-notes di diverso formato, una matita, numerosi pennini mai usati, una scatola di fiammiferi, varie buste e le istruzioni per l'uso: "Avanzate. Prendete i fiammiferi e bruciate i romanzi della vostra biblioteca (e, per essere più sicuri, anche quelli del vicino). Disponete sullo scrittoio la penna, i pennini e la matita. Aprite le buste e seguite le istruzioni. Nel blocchetto "To keep silent" annullate i suoni del ricordo cambiandoli in segni. In quello A stabilite una città dove palazzi d'acqua rincorrono fiumi di marmo. Annotate le vie e gli interni. In quello B trascrivete tutte le onomatopее che i bambini pronunciano quando giocano per dare colonna sonora alle loro avventure (battaglie, inseguimenti). Infine, nel blocchetto Y inventate nuovi suoni. Aprite le dieci buste e seguite le istruzioni. Mescolate il tutto e trascrivetelo nelle pagine del libretto. Ecco il capolavoro". Quale dunque la novità di fondo del libroggetto inista? Quella di tener presente un modello nuovo di lettore ideale, per dirla con le parole di Eco, un lettore emancipato e sensibilizzato, libero da pregiudizi e scorie del passato, in grado di cogliere idee e forme in simultaneità percettiva. La filosofia del libroggetto condensa, nell'idea inista, l'attitudine all'accostamento inedito, alla sovrapposizione di piani, alla calligrafia creativa, all'orchestrazione di visioni, sentimenti, parole anche e non solo pittoriche, oggettuali, fotografiche). La poetica del collage supera i precedenti settorialismi. Le suggestioni della nuova poetica restituiscono all'uso del fruitore qualità e risorse creatrici che altrimenti resterebbero confinate nella latenza. Da ciò trae motivo l'attenzione senza precedenti che gli inisti dirigono verso la più ampia libertà interpretativa. Per loro, il superamento di regole e convenzioni costituisce un formidabile punto di partenza per un processo ininterrotto di creazione.

¹ G.-A. Bertozzi, *Che cos'è il libroggetto*, Chieti, Vecchio Faggio, 1989, pp. 6-7.

² A. Gasbarrini, *Impara l'arte (d'avanguardia) e mettila da parte*, in *Gabriele-Aldo Bertozzi. Chi sei?*, L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, 1999, p. 49.

³ *Apollinaria Signa*, I Manifesto INI, in *Idea*, XLV, 1, 305.

⁴ *Ibid.*

IMMAGINI PRIMA E DOPO L'INIMMAGINABILE

di ANGELO MERANTE

Apollinaria Signa, il nostro secondo manifesto, nel prossimo settembre sarà diventato maggiorenne. Intanto, anche molti non inisti si sono accorti che il trascorrere del tempo ha reso quanto mai attuale il contenuto nel documento. Diventa perfino frequente che dall'esterno ci vengano segnalati determinati passi del manifesto in cui, di volta in volta, vengono individuati elementi che corrispondono a un sentire oggi diffuso, o che contengono idee o prospettive avvertite e condivise.

Per noi inisti, in estrema sintesi, l'importanza di quel testo resta primariamente legata al tema generale dell'avvertire il progressivo estendersi della poetica inista oltre il dominio poetico stesso (volendo ancora indicarlo secondo l'accezione comune), attraversano i piani speculari della conoscenza e della coscienza, per introdursi pienamente nella vita – in tutti i suoi aspetti – e alimentarla creativamente.

Occorre sottolineare che *Apollinaria Signa* sanciva la conclusione della nostra fase pionieristica. Si era chiuso definitivamente un intenso periodo preparatorio di ricerca e auto-conoscenza che, dall'originario affermare la nuova identità poetica, fondata sull'astrazione dell'inia e sui simboli della fonetica internazionale, ci aveva condotti all'inedita polifonia di un nuovo sentire, a una visione/lettura ampia e carica di suggestioni. Da quel momento, puntavamo alla realizzazione piena e matura di quanto, fino allora, era stato visto e sentito, assorbito e confrontato, sperimentato e verificato.

Un'altra valenza – questa volta, programmatica – può essere ricavata dalle precedenti considerazioni. Nello stesso documento infatti si affermava che – tanto nelle opere quanto nell'essere – il *sentire* si stava ormai traducendo, in modo sempre più esteso, in *fare*. Si era dunque deciso l'avvio di una fase “operativa” in cui le coordinate della nuova estetica si fondevano – per la prima volta in modo così esplicito – con una visione etica altrettanto nuova, per riflettersi inevitabilmente in tutti gli aspetti creativi del nostro vivere, agire e interagire.

Se l'attuale aumento di attenzione verso questo nostro manifesto, al pari di altre forme di riconoscimento, può attestare la validità di scelte compiute – e appunto manifestate – quasi due decenni fa, va anche precisato che tali scelte noi inisti già le consideriamo *antiche*, non avendo cessato di essere proiettati in avanti.

Un fenomeno analogo interessò il nostro primo manifesto, *Qu'est-ce que l'Internationale Novatrice Infinitésimale*, pubblicato a Parigi nel settembre del 1980. In quel caso, tuttavia, il fenomeno fu individuato e compreso dapprima all'interno della militanza inista.

Dopo un lasso di tempo dello stesso ordine di grandezza, nella primavera del 1996, Bertozzi aveva segnalato, a me e ad altri inisti, l'esito delle sue riflessioni in

merito alla collocazione temporale di quel testo. Convenni che la concomitanza tra gli eventi che avrebbero segnato gli anni successivi e gli effetti – non solo in ambito poetico – che sarebbero derivati dalle istanze della nuova corrente creatrice non poteva essere ritenuta occasionale. Le prime istanze iniste erano state infatti manifestate attraverso un'essenza fortemente connotata in senso ideologico. E tutto ciò era iniziato proprio nel 1980, dunque mentre quasi tutte le ideologie fino allora largamente accettate e condivise, nelle quali si militava e per le quali ci si batteva, cominciarono a rivelare i primi segnali della loro irreversibile crisi.

Bertozzi ha giustamente insistito – e puntualmente riferito (*Messina '96, una data da ricordare!*) – che, in contrapposizione alla caduta delle principali ideologie, l'Inismo era nato e si era propagato ovunque, era rimasta l'unica fonte di istanze, poetiche e non, atte a motivare un senso al termine avanguardia. E – come attestano le prospettive e i programmi che stiamo confrontando nei lavori di questo Convegno – tali istanze sono quanto mai vive e vitali, tuttora in continua evoluzione ed espansione.

In entrambi i casi, dunque, sono stati i tempi a raggiungere, a rendere attuali, le idee che nel momento della loro pubblicazione non erano state completamente comprese, accettate. E non avrebbero potuto, appunto perché di idee nuove si trattava. La storia si ripete. Si ripeterà.

Il nuovo *Manifesto della Critica inista* cita opportunamente alcuni contenuti formulati, 18 anni fa, in *Apollinaria Signa*. Indica le coordinate per il proseguimento del tragitto finora compiuto. Ne espande le prospettive e ne amplifica portata e implicazioni. Attesta, in modo deciso, che il tempo in cui viviamo, operiamo, creiamo, ha finalmente raggiunto quelle idee sviluppate, *manifestate*, quasi due decenni prima. Le coscienze, pure, nei casi migliori, le hanno raggiunte. E si predispongono per “leggere”, nelle condizioni migliori, i manifesti successivi, da quello sulla *Videoinipoesia* a quelli sull' *Arkitettura nuova* e sulla *Fotografia inista*, passando attraverso gli altri testi che ne recano la valenza – siano essi manifesti propriamente detti o documenti non esplicitamente tali – da quello su *La Realtà virtuale*, agli interventi teorici su *L'Inika Sonorika* o la *Moda inista*.

Le istanze e l'energia di questi documenti seguitano a operare. In area creativa, e oltre. E tutto lascia ritenere che anch'essi, negli anni a venire, saranno – di volta in volta, se considerati singolarmente – riconosciuti forieri di intuizioni (ma altro non sono che uno specchio del grado di sentire la storia, eventi e ragioni, ma anche il caso organizzato che ne articola lo sviluppo) e di “anticipazioni”. E sono altrettanto sicuro che sarà una “scoperta”, una sorpresa anche maggiore per chi – qualora volesse abbracciare in modo simultaneamente coordinato l'intero corpus teorico e programmatico dell'Inismo – si sarà dimostrato capace di coglierne lo svolgersi ininterrotto di idee, novazioni.

Intanto, noi inisti – felicemente costretti dalla nostra essenza a restare avanti – stiamo (si accetti il neologismo) INIevitabilmente predisponendo i prossimi, inimmaginabili, percorsi.

Prima di ripartire, tuttavia, vorrei ricapitolare gli esiti di recenti riflessioni sul ruolo delle immag'INI nella poetica, in ista e non (volendo cogliere almeno alcuni aspetti storici ed evolutivi).

Affrontare lungo le coordinate critiche in iste il ruolo delle immagini nella poetica ha rapidamente dovuto fare i conti con due istanze, straordinariamente seducenti per risvolti e prospettive: comparazione e complessità.

La prima si individua nella necessità di cogliere in modo unitario fenomeni finora (erroneamente?) considerati poco o affatto collegati e, in quanto tali, separatamente trattati (ora la domanda pare almeno retorica: erroneamente?) La seconda riguarda l'approccio ai sistemi strutturati in rete (soprattutto, nel senso indicato dalla *Scienza della Complessità*, i cui ambiti di studio e ricerche sono oggi molto in auge per le applicazioni in discipline quali la fisica e la biologia, per nominare almeno un paio di esempi).

Per quanto riguarda il primo punto, non occorre dilungarsi sull'impegno in ista per il superamento dei generi, dei settori operativi, nel contribuire a scardinare quella frammentazione, figlia della super specializzazione, che fino a pochi anni fa ancora pervadeva in modo quasi esclusivo tutti i campi dello scibile, connotando fortemente il mondo della ricerca scientifica. È significativo l'essere riuniti in questo Convegno, accolti dal Dipartimento di Studi Comparati. Non ricordo con precisione l'anno della sua istituzione, ma è certo che, fra i tanti, costituisce uno dei primi effetti di quel sentire nuovo da noi segnalato già nel 1980. Tale Dipartimento rispecchia perfettamente una tendenza che oggi sta accomunando molti ambiti di studio e ricerca nel restituire priorità e rilevanza al metodo comparativo. Oltre fisici, chimici, biologi, medici... l'elenco di studiosi nelle discipline coinvolte si potrebbe prolungare a dismisura e raggiungere i filosofi e gli storici della scienza, o gli architetti (caso organizzato, volendo accentuare il richiamo all'approccio comparatistico contenuto nei contributi in isti per l'*Arkitettura Nwova?*)

Per quanto riguarda il secondo punto, lo studio delle reti e – in generale – lo studio della complessità, va precisato che è assai più vicino di quanto si possa immaginare all'esperienza diretta di tutti noi. È il nostro cervello, il suo stesso piano strutturale, a essere infatti organizzato come una rete. Una rete estremamente complessa che collega fra loro un numero elevatissimo di nodi. Un numero paragonabile, grosso modo, al numero di stelle conosciute. E collega tali nodi con modalità che variano da un individuo all'altro e anche nel tempo, rimodellandosi continuamente e assumendo conformazioni differenti di giorno in giorno in ogni singolo individuo, pur rispettando una serie – purtroppo ancora imprecisata – di coordinate comuni.

Il nostro sistema percettivo, il nostro modo di acquisire informazioni, catalogarle e consolidarle in memoria e conoscenza appaiono del tutto simili a quanto si evince dalle descrizioni delle reti complesse. Nondimeno, il nostro modo di anticipare

e prevedere, di stabilire collegamenti, di usare la memoria e l'esperienza, di tradurre il pensare in azioni, di compiere scelte e decisioni e tutti gli altri meccanismi attraverso i quali ci relazioniamo col mondo circostante (in senso materiale e non), risultano legati a quanto si deduce analizzando le reti complesse.

In altre parole, da sempre usiamo la rete formata dai nostri neuroni. Spesso, senza saperlo. Del resto, quasi mai conosciamo a fondo il piano costruttivo o i dettagli strutturali e funzionali delle macchine che utilizziamo. Di più, nell'usare la rete dei nostri neuroni, facciamo ricorso (in modo quasi sempre inconscio, automatico...) alle modalità operative e alle strategie proprie delle reti.

Le ricerche che alimentano le nostre teorie sull'immagine (da *Apollinaria Signa* al *Primo manifesto della fotografia inista*) si fonderanno, oltre che sul superamento dei settori operativi, sulla consapevolezza dell'approccio non lineare alle reti complesse. Nelle opere creative, in poesia – ma ciò non desta gran sorpresa, in considerazione della rapidità con cui la poesia precorre... – la presenza di istanze non lineari riconducibili alle reti è rintracciabile fin dai prodromi dell'attività inista, le poesie tridimensionali, *Voci parallele* (Bertozzi, 1979), costituiscono il primo riferimento che la mia memoria suggerisce. Anche chi scrive non ha difficoltà a scorgere tali connotati in molte fra le proprie realizzazioni iniste, anche *iniziali*, dall'*Anagramma ottico* (1981), al romanzo *Città* (1984).

Ciò che invece lascia aperti ampi spunti per più approfondite considerazioni è il forte rapporto che unisce le parole e le immagini, in tutte le opere sopra citate e, più in generale, in tutte quelle in cui maggiormente si avverte l'uso di reti complesse in fase creativa. La complessità di un fenomeno – interno o esterno a noi – chiama a raccolta, simultaneamente, tutti i nostri sensi, dalla fase del *sentire* a quella del *fare*.

L'approccio non lineare è da tempo presente anche nei manifesti e negli scritti teorici inisti. Ciò che è mutato negli ultimi anni riguarda l'estensione verso l'applicazione sistematica e, soprattutto, la consapevolezza dell'uso di tali metodiche. Anche nell'indagine critica.

L'argomento assume una pregnanza ancora maggiore nella concomitante pubblicazione del *Manifesto della critica inista*.

Esistono, e si sono finora accumulate, innumerevoli letture e interpretazioni critiche di tipo lineare. Oltre la critica "tradizionale", anche in tempi a noi più vicini, e da parte di chi non ha certo nascosto la sua accesa opposizione alla tradizione, le modalità di studio non si sono tuttavia discostate in modo sensibile dai tracciati consolidati. Ne sono chiari esempi certi diagrammi evolutivi della poesia (ma anche del romanzo, della pittura, del teatro...). Essi risentono dei metodi di analisi lineare, in cui sempre si parte da un'origine e si procede attraverso una serie di fasi successive, per arrivare a un determinato evento, di volta in volta operativamente considerato conclusivo. È difficile che da tutto ciò si possano ricavare più che direttive principali, tendenze, impressioni. Insomma, "elementi" di una situazione assai più complessa e articolata.

L'uso esteso di reti analitico-interpretative, anche utilizzando gli stessi elementi, messi in mutua e reciproca relazione, viene invece a formare uno schema esegetico che evidenzia un numero assai maggiore di motivi di riflessione, restituendo similitudini, correlazioni, concordanze, contrasti, *etc.* Non si tratta soltanto della possibilità di esplorare eventi, segni e significati, compresi molti finora trascurati o mal dimensionati nei processi interpretativi. Si tratta di creare contributi inediti, creativi. Si tratta di espandere la realtà (anche nel senso indicato ne *La réalité virtuelle*, di Bertozzi) e la sua conoscenza.

Un primo esempio – condensato nella Figura 1 – intende evidenziare il salto dimensionale che si realizza passando da un approccio lineare, o semi-lineare, a quello basato sull'uso delle reti: più ampia prospettiva di indicazioni, traiettorie, interrelazioni... di risultati, di contenuto d'informazione.

ARTE DEL SENTIRE	↓	ARTE DEL FARE
emancipazione		emancipazione
visione		visionarietà
memoria		anticipazione
suggestione		superamento di preconcetti e pregiudizi
emozione		
conoscenza		coscienza
pathos		azione

Approccio lineare: elenchi.

ARTE DEL SENTIRE		ARTE DEL FARE
emancipazione	← indispensabile →	emancipazione
visione	diventa →	visionarietà
memoria	diventa →	anticipazione
suggestione	diventa >	superamento di preconcetti e pregiudizi
emozione	← ritorna	
conoscenza	si completa in →	coscienza
pathos	↔ libertà →	azione

Approccio semi-lineare: elenchi connessi.

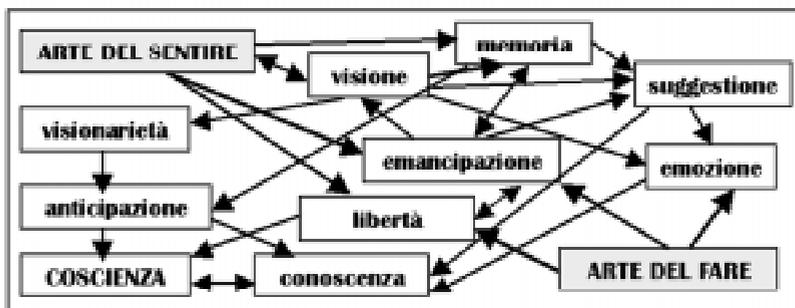


Fig. 1 - Confronto tra approcci interpretativi di tipo lineare, semi-lineare e non lineare.

Il metodo non lineare deve essere messo in relazione con la componente comparatistica dell'indagine, altro punto fermo della critica inista. Nel manifesto – lo stralcio citato è solo un esempio – si insiste che, con l'Inismo, l'approccio comparatistico prelude a usi alternativi, inediti, creativi, degli elementi coinvolti. Anche nella critica, ove il procedimento può esplicare grandi e inattese potenzialità creative:

*LA TRADUZIONE È IL TUTTO: TUTTO È NELLA TRADUZIONE;
TUTTO È PER IL TESTO; TUTTO È NEL TESTO.
IL CRITICO È TRADUTTORE; LA SUA FRONTE È DOPPIA COME QUEL-
LA DI GIANO.*

Con queste parole gli inisti spingono la traduzione (anche la traduzione astratta, ovvero il rapporto tra entità dissimili) nella zona più viva e sensibile della **comparatistica**, terreno oggi fondamentale per ogni approccio critico.

*Il critico coglie la transizione tra sentire e dire.
Ogni parola è una traduzione.*

*La comparatistica non è figlia dell'Avanguardia,
ma della Sensibilità creata dall'Avanguardia.*

La creatività incontra nelle reti il supporto ideale per organizzare e rimodellare idee, pensieri, sentimenti e la dimensione polifonica del processo (nel senso introdotto dal concetto di *inia*) è alimentata, sostenuta e amplificata dalla componente comparatistica. Il manifesto della critica insiste sulla centralità dell'*inia* nella poetica inista. La concezione inista dell'immagine – a mio avviso (ma, credo, non solo mio...) – si integra perfettamente fra le componenti dell'*inia*, poiché:

La parola è (anche) immagine.

L'immagine è (anche) parola.

Una singola parola può racchiudere tutte le immagini.

Una singola immagine può racchiudere tutte le parole.

L'applicazione sistematica delle reti nell'indagine critica sta producendo inattesi, inediti e sorprendenti percorsi di lettura e interpretazione. Mi sto riferendo ai primi – parziali – risultati degli attuali studi che sto dedicando al tema dell'evoluzione del materiale poetico attraverso il mutare dell'uso e del ruolo delle immagini. Proprio in ragione del loro essere ancora parziali, dunque soggetti a riscontri e verifiche, non ritengo opportuno anticipare la loro esposizione che sarà pertanto oggetto di un prossimo contributo.

Mi contraddico subito, ma solo in parte, solo per attirare – sul puro piano dell’esercizio creativo – l’attenzione sulle possibilità di correlazione contenute negli schemi interpretativi (mi piace chiamarle *reti iniste di lettura nuova*) riprodotti qui di seguito. Si suggerisce la possibilità di tracciare – motivandole – altre frecce fra gli elementi indicati, ovvero di aggiungerne altri, e collegarli a loro volta, oppure toglierli...

L’opera – essendo inista, avrebbe potuto essere diversamente? – è, e resta, aperta.

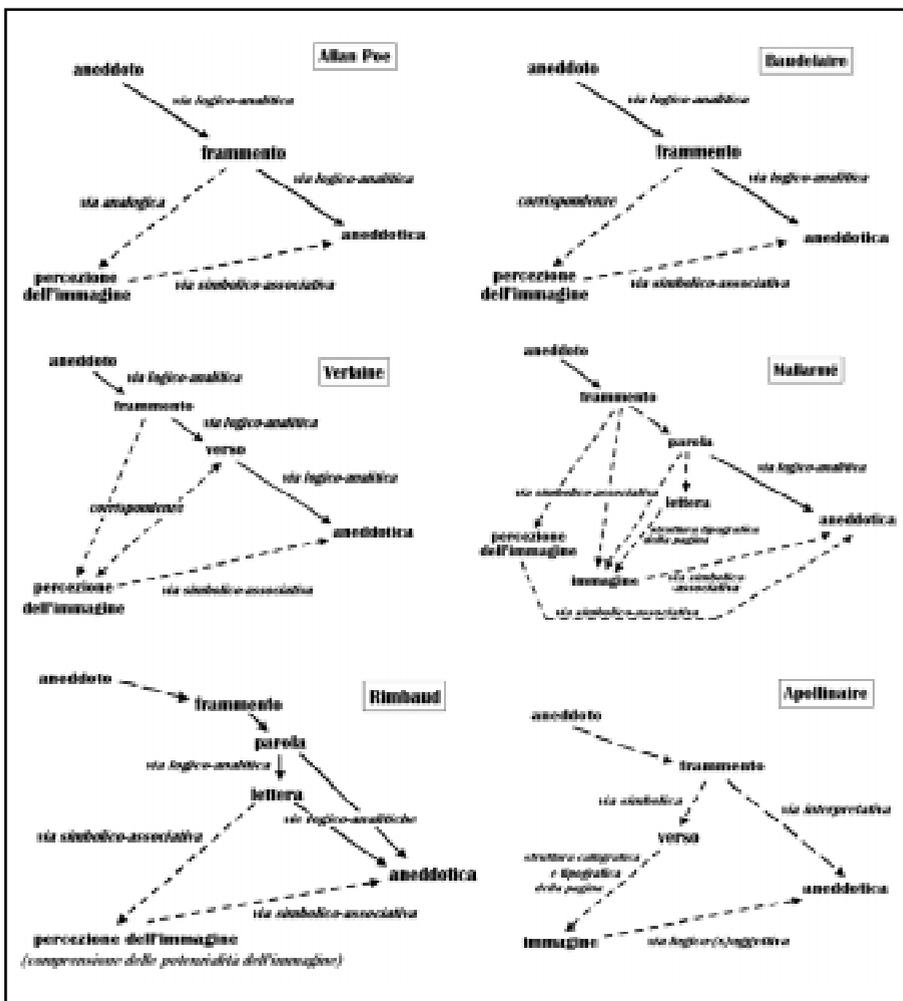


Fig. 2 - I precursori. Esempio di base per un’analisi non lineare del rapporto tra poetica e immagine.



Fig. 3 - L'avanguardia e l'immagine, esempio di schema interpretativo non lineare. L'uso dell'immagine nella poetica della prima avanguardia e in quella inista.

L'INISMO E LA LETTERATURA ODEPORICA

di VITO MORETTI

Se il viaggio è – come in effetti è – la metafora di ogni cominciamento e il paradigma, anche, di un andare che si identifica con lo stesso movimento della vita e, in fondo, dell'essere, si comprende allora come esso sia la nozione strutturalmente centrale di ogni impegno volto a ripercorrere i canoni della cultura per rifondarne le regioni e le identità, cioè si comprende come il tema coincida con le finalità proprie e con i gradienti progettuali dell'Inismo, che nella conoscenza e nella ricerca pone, appunto, gli elementi con cui arginare l'aggressività e gli inganni (persino le miserie) del mondo contemporaneo.

Il nostro tempo, infatti (e lo fa notare un acuto antropologo) è corroso dalla forza dell'oblio, che precipita tutto nel nulla.

Le nostre giornate sono erose da questo implacabile tarlo che spinge con moto inarrestabile persone e cose nella voragine senza fondo della non esistenza". Ciò che non si conosce o "che tutti hanno ormai dimenticato, [...] è come se non fosse mai esistito".¹

Il viaggio, allora, è la ricerca che consente di restituire "forma" alla propria storia e, insieme, il tentativo di riconquistare autonomamente l'identità di sé, di divenire – insomma – l'artefice del proprio processo di formazione e di determinazione, con una apertura alle pluralità dei significati e dei linguaggi che si incontrano o che si generano nel corso dello stesso cammino.

E proprio in riferimento a questi aspetti, il viaggio – nella sua paradigmaticità – impone l'abbandono degli stereotipi, specie degli stereotipi conoscitivi, per accedere a quella forma di conoscenza piena, originale, unitaria e altamente significativa che è la "vita", causa e conseguenza di tutto. "Dove c'è conservazione – scrive Bertozzi – non ci può essere vita che è sempre qualcosa di attivo, nel bene e nel male"². Il "conoscere", dunque, è (*deve essere*) un "cambiare", un approssimarsi ai "segni" della realtà, ma non in chiave intuizionistica, bensì in termini concreti ed emancipanti. Cogliere i segni della realtà, infatti, significa "navigarli" in piena coscienza ed assumerli nelle personali capacità di progresso e di affinamento: una capacità, del resto, illimitata, come illimitati sono i segni che esprimono la vita. E, al riguardo, nel *Segno inista* si legge:

Un volto, un fiore, il mare prima di essere un insieme di forme e colori sono segni; un urlo, un pianto, un riso prima di essere suoni sono segni; uno stato d'animo, una sensazione, un sogno sono segni.³

Segni, che la poesia è legittimata a tradurre in fatto creativo e a riproporre in termini non soltanto estetici, com'è ovvio, ma anche etici, perché – per l'Inismo – “etica ed estetica sono inscindibili” e “il risultato estetico – come ci ricorda Giovanni Agresti – nasce dall'emancipazione individuale”⁴.

L'arte, cioè, coinvolge l'uomo nella sua interezza e si approssima, attraverso il viaggio, alla multiformità dei segni, alla dimensione globale della vita, divenendone coscienza piena, identità solida, linguaggio universale; sicché la “letteratura odeporica” (a cui *Bérénice* ha dedicato, fra l'altro, uno dei suoi numeri più stimolanti⁵), non consiste nella sola sequela di testi dedicati ai tradizionali viaggi di esplorazione, o all'esotico di genere e al nomadismo geografico, ma include tutti i percorsi nelle terre e nei mari dell'essere, le migrazioni condotte ben oltre i confini dei linguaggi e delle scritture⁶ e le ricerche ed attraversamenti di spazi e luoghi che sono – a loro volta – i margini su cui l'abile giuoco della creazione esercita la propria spinta e la propria ricchezza emozionale e conoscitiva.

Il cammino nella realtà spaziale e temporale dell'uomo si trasforma, sostanzialmente, in un ulissismo vertiginoso, che dal “presente” aspira a stanziarsi nel “divenire” e che – ad ogni scelta – apre nuovi mondi e nuove opportunità, ma con una consapevolezza che fu già, a suo tempo, di Eraclito, cioè che “I confini dell'anima [...] non li trovi, anche a percorrere tutte le strade” della vita, perché “si profondo è il luogo che essa comporta”⁷.

La realtà, quindi, in rapporto alla potenza pressoché infinita della coscienza (o dell'io) e delle modalità dell'arte, genera dei “mondes virtuels”⁸ che alimentano dall'interno le dimensioni estetiche, fantasmatiche e imagologiche che sottostanno al dato espressivo e stilistico, con la conseguenza che (per l'Inismo) ogni approccio all'esistenza è sempre un tendere al suo plurale, al suo diverso dall'*hic et nunc*, e che ogni notazione che la percorra è sempre una “traccia di viaggio” o uno svolgimento odeporico, come attesta ripetutamente lo stesso Bertozzi, il quale – con le parole di Nicola D'Antuono –

è il viaggiatore incantato che parte all'avventura, nel viaggio della scrittura e del linguaggio, nel rito d'iniziazione a cui ogni viaggio ci costringe. Egli si tuffa con audacia intellettuale e vitale nel meraviglioso o nell'inferno del meraviglioso, [...]; esplora, penetra nell'ignoto della conoscenza, nel profondo delle cose e salta vertiginosamente le categorie dello spazio e del tempo, per abbordare, con rischi indicibili, le intime regioni della sfera psichica e della tensione intellettuale.

Inoltre,

Con i mezzi tecnici a disposizione, spinto vitalisticamente verso il nuovo, Bertozzi nei viaggi coglie l'istantaneità, i paesaggi naturali, gli esterni, le albe, i tramonti, le primavere, soprattutto, e l'estate, ma trasferisce in rappresentazioni visionarie

le sensazioni, modula in scrittura le percezioni. Quasi sempre le occasioni percettive si affollano e emergono tumultuosamente durante i numerosi viaggi, nei quali [...] Bertozzi riprende il caos che gli viene incontro, [...] evidenzia il discontinuo, [...], il discreto che il reale srotola⁹

sino a cogliervi i contrassegni, i piani-sequenza e le linee “altre” che s’incuneano negli interstizi della quotidianità per rivelare quel che vi è di possibile e di utile oltre l’effimero e la stasi delle apparenze e dell’ordinario.

Si tratta, insomma, per concludere, di una lezione che vuole essere estetica ed etica insieme, come si diceva, e che si prefigge di coniugare – attraverso l’idea stessa del “viaggio” – le ragioni dell’arte (d’un’arte rinnovata nei suoi tradizionali statuti) e quelle d’una coscienza divenuta pronta alla ricerca e alla pluralità delle sue determinazioni e delle sue risorse.

¹ L. M. Lombardi Satriani, *Il paese della mortificazione*, in *La Calabria dei “paesi”. Per una antropologia della memoria del popolo migrante*, a cura di Cesare Pitto, Pisa, ETS, 1990, p. 25.

² G.-A. Bertozzi, *La Signora Proteo*, prefaz. di Angelo Merante, Abano Terme, Piovani Editore, 1990, p. 27.

³ Id., *Il segno inista*, presentaz. del Catalogo dell’esposizione *Inismo 1980-1990*, a cura di F. Proïa, Roma, Ediz. «Pagine», 1990, p. 2.

⁴ G. Agresti, *Ancora sull’etica inista*, in *Bérénice*, a. II, n. 4, marzo 1994, p. 105.

⁵ Cfr. a. II, n. 4, cit.

⁶ Un esempio ne è il volume di L. Aga-Rossi, G.-A. Bertozzi, F. Proïa, *Viaggio a Pourrières e Fabrezan*, Chieti, Solfanelli, 1992.

⁷ Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di C. Diano e G. Serra, Milano-Roma, Mondadori-Fondazione Valla, 2001⁶, fr. 51.

⁸ Cfr. F. Proïa, *L’inisme et les mondes virtuels*, in *Bérénice*, a. I, n. 1, marzo 1993, p. 108.

⁹ In *Bérénice*, a. VI, n. 16, marzo 1998, p. 103.

INI SOIT QUI MAL Y PENSE! **DE RIMBAUD À BERTOZZI**

par FRANÇOIS PROÏA

Quand on commence à avoir le projet d'un film, on part dans toutes les directions, on cherche dans tous les sens. Mais le film se fait tout seul, il a son destin. Il nous possède, et l'on se retrouve comme dans une secte, coupés du monde, enfermés dans un carmel où la seule chose qui parle, c'est le film qui conjugue au mieux ses ambitions intellectuelles et esthétiques.

Faire un film ce n'est pas raconter une histoire. Même la littérature n'est pas faite pour raconter une histoire; elle est faite pour évoquer une histoire, ce qui est tout à fait différent. Le cinéma n'est pas du happening, ce n'est pas filmer la réalité, c'est donner de la vérité. Le cinéma, c'est du regard. C'est un regard posé sur les choses qui leur donne vie et qui leur donne sens. Il y a une manière de jouer de la lumière, de jouer d'un expressionnisme/impressionnisme, d'être dans la lumière intérieure des paysages, des personnages et de leur inscription dans les lieux et les paysages qui est la nature même de l'art. Ce qui compte, c'est de happer le spectateur dans le film.

Plus on avance, plus on discerne son film, mais on ne découvre le film qu'on a fait que lorsqu'on l'a terminé. Les films s'approprient de vous comme ils s'emparent du plateau. Il faut être vigilant, ajoutant l'expérience à l'art. Sur un plateau de cinéma, la présence encombrante de tout un attirail de projecteurs, de grues et de chariots, la recherche désespérée de procédés, d'astuces de cadrages, ou d'audacieux enchaînés sont l'étalage d'un savoir faire qui témoigne mieux d'une grande virtuosité formelle que d'une profonde réflexion de l'esprit.

Dans *Ini soit qui mal y pense*, j'ai refusé d'être ce metteur en scène qui s'agite en coulisse et qui, au lieu d'abandonner à ses personnages un semblant de liberté, complaisamment montre les ficelles avec lesquelles il les tient, afin que nul n'ignore quel maître dirige ses marionnettes.

Dans cette tentative onirique de représenter l'avant-garde iniste je me suis interdit toute règle rationnelle et temporelle. L'image doit nous solliciter en aiguissant tous nos sens.

Ini soit qui mal y pense exprime la volonté de subvertir le réel et cherche littéralement à dessiller les yeux du spectateur pour qu'il puisse distinguer ce qu'il ignorait ou refusait de voir.

L'écriture d'un scénario est un processus graduel. Il faut prendre des notes, imaginer des scènes, consigner des rêves dans des carnets, puis entreprendre l'opération magique qui consiste à passer des virtualités du script aux réalités de la

pellicule. Et, si les mots ne collent qu'imparfaitement aux choses, si l'écrit renvoie à l'écrivain, l'image cinématographique réussit ce miracle qui consiste à nous plonger tous dans l'émerveillement total.

Avec ce film, je me suis lancé pour la première fois dans l'improvisation pure. Ce n'est à aucun degré la vraisemblance qui me préoccupe. Je sais d'emblée ce que je ne veux pas, mais je ne découvre que peu à peu ce que je veux, au long des mètres de pellicule.

Avec Bertozzi j'ai énormément communiqué, mais c'était un dialogue sans paroles. Bertozzi acteur s'interdit toute réaction avant d'avoir sondé les possibilités de chaque action, de chaque geste. Puis il se laisse absorber par ce qui l'entoure, tout en s'attaquant à briser en lui la marionnette des sentiments. Il sait très bien que je ne lui demanderai jamais de mimer, de représenter, bref de "jouer" quoi que ce soit. Bertozzi croit, comme moi, au hasard. Je suppose, en effet, qu'il y a du hasard dans tel plan, dans tel cadrage, dans tel détail "arbitraires". Mais ce hasard renvoie toujours bien plus directement à la vérité secrète du film que l'effet le plus calculé.

Dans ce film où tout est exprimé mais rien n'est dit, la simplicité extrême des gestes soutenus et élevés de l'intérieur, est capable de communiquer des choses essentielles, de la manière la plus hardie. Grâce à un code de couleurs cabalistique, les scènes ricochent d'un plan à un autre. Le montage, qui fait fi de la chronologie, va contribuer à révéler la force que libère une image rapprochée d'une autre image.

Et, d'errance en errance, le Bertozzi de mes délires surgit de la pellicule avec ses mains blanches et ses gants noirs, son ordinateur, sa plume et ses pinceaux, ses lunettes cerclées et sa pipe, ses chemises de soie et ses guêtres immaculées, sa poitrine nue et ses médailles, qui soulignent les aspects essentiels de sa façon de considérer l'art et la vie.

Puis, l'objectif découvre un homme habillé de rouge, occupé à extraire des voyelles. C'est Giorgio Mattioli, dont le cœur gai, doté d'un gargantuesque appétit, de chair, de verbe et de couleurs, est toujours prêt à cueillir dans le mouvement l'âme des choses. C'est un homme libre, profondément cynique qui ne se place sous aucune bannière. Il ne respecte rien, ne prend rien au sérieux. Sa lucidité se confond avec le dégoût que l'humanité lui inspire. Il en étale sans pudeur tous les vices, toutes les turpitudes, et il en paye les conséquences.

Au cinéma, dans les films les plus vils, il arrive qu'à travers une grimace, l'âme fugitive transparaisse, mais c'est à l'insu de l'interprète et sans que le metteur en scène l'ait vraiment cherché. Quant à moi, j'ai, avec Giorgio Mattioli, délibérément poursuivi cette tâche. Le résultat est là, derrière son visage grimaçant de douleur sous le carcan d'un masque de fer qui l'emprisonne, et il est bien difficile d'oublier la flamme dévorante de son regard.

L'écran dévoile alors un homme filiforme habillé de noir. C'est Angelo Merante. Il y a en lui un mélange de visionnaire, de magicien, qui vit et s'exprime en faisant confiance à ses sens, qui réduit tout à une perception sensorielle. Avec ironie, verve

et humour, il jongle avec le temps, entremêlant en un printanier badinage et en un ballet insolite, la poésie abstraite, les contes, la mythologie. Avec la plus exquise poésie Merante arrache un à un les voiles de la réalité. De là, le jaillissement non prémédité d'un monde merveilleux venant au jour avec tant de naturel qu'il rencontre l'adhésion d'une foule avide d'y retrouver ses mythes les plus chers.

Le visage bariolé de Lisiak-Land Díaz offre l'image d'un vaste chaos. C'est le visage d'une femme prisonnière de ses racines mouvantes, mais aussi par elles en contact providentiel avec les forces élémentaires des inies qui régénèrent la vie et qui change le monde. Une nécessaire conclusion explosive qui identifie l'image filmique à l'aspect profondément infini et infinitésimal de la vie. Dans le mystère de la projection le visage de Lisiak-Land Díaz est la lumière provocante de ces rares moments magnétiques qui déterminent notre vie.

Dans *Ini soit qui mal y pense*, les acteurs n'ont pas à interpréter, car l'âme est autre chose qu'un discours intérieur que le geste devrait traduire dans le langage de tout le monde, autre chose qu'un courant de conscience dont des jeux de physionomie devraient imiter les remous. Ce film ne représente pas l'histoire des pensées d'un homme ou d'une femme que l'on raconte avec des mots ou des images, mais le désir d'ouvrir une route débouchant, à l'avant-garde du cinématographe, sur un nouvel infini.

Ini soit qui mal y pense n'est pas un spectacle ni un miroir, mais un itinéraire, une initiation.

Scénario de *Ini soit qui mal y pense*. De Rimbaud à Bertozzi

Film en 16 mm couleurs

Durée: 25 minutes.

Scénario, photographie et mise en scène: François Proïa.

Avec Gabriele-Aldo Bertozzi, Laura Aga-Rossi, Minea De Mattia, Lisiak-Land Díaz, Iniero Garesto, François Letailleur, Giorgio Mattioli, Angelo Merante et Canonico, le chat.

Montage: Giovanni Agresti.

Musique originale: Giuliano Di Giuseppe avec Elia Facchi (violon et flûte), Margherita Pietropaolo (soprano) e Giacomo Vallozza (voix chantante).

Production: François Proïa.

01 – Extérieur. Gabriele-Aldo Bertozzi sur la terrasse d'un château observe le panorama.

02 – Panorama de la campagne.

03 – Le château vu d'en haut avec la tour au centre.

04 – Bertozzi regarde lentement autour de lui.

05 – Panorama de la campagne.

06 – Intérieur. Laura Aga-Rossi médite au milieu de ses tableaux.

07 – Giorgio Mattioli, tout de rouge vêtu, est étendu sur le sol. Une épée traverse sa poitrine. Il se relève lentement, enlève l'épée et le masque noir qui cache

son visage. Il commence à extraire d'un vase situé au milieu des jambes les voyelles de Rimbaud.

08 – Laura Aga-Rossi médite au milieu de ses tableaux.

09 – Premier plan de Mattioli qui extrait la lettre “o bleu” du vase.

10 – Premier plan de Laura Aga-Rossi.

11 – Mattioli extrait la lettre “u vert”. Il la laisse tomber comme il a déjà fait pour les voyelles précédentes. Tout d'un coup il porte les mains sur sa poitrine et retombe lentement sur le sol où il reste immobile.

12 – Premier plan di Laura Aga-Rossi.

13 – Premier plan de Giorgio Mattioli qui n'est plus souffrant. Il porte un costume élégant. On l'aperçoit par le biais d'une œuvre iniste (écritures réalisées sur plexiglas). Mattioli tourne les yeux vers caméra. Il parle mais sa voix est inaudible, puis il fixe son regard au loin.

14 – Premier plan sur le clavier d'un ordinateur dont l'écran est recouvert par une étoffe rouge sur la quelle sont dessinées des signes inistes. Sur la gauche, une lampe diffuse une lumière étrange.

15 – Premier plan de Bertozzi. Il a des lunettes vertes avec des signes sur les verres. En toile de fond un tableau d'Andrea Chiarantini dont les couleurs illuminent la scène.

16 – Premier plan d'Angelo Merante. Il porte un habit égyptien et un sabre à l'épaule.

17 – Mattioli porte un masque de fer qui lui empêche d'ouvrir la bouche. Une presse lui écrase les mains. Derrière lui, le bourreau en cagoule.

18 – Trois masques derrière la manivelle de la presse.

19 – Premier plan de la presse et de Mattioli qui hurle de douleur.

20 – Premier plan de Bertozzi. Il a des lunettes vertes avec des signes sur les verres. En toile de fond un tableau d'Andrea Chiarantini dont les couleurs illuminent la scène.

21 – Le bourreau tourne lentement la manivelle qui écrase les mains de Mattioli.

22 – Premier plan de Bertozzi. Il a des lunettes vertes avec des signes sur les verres. En toile de fond un tableau d'Andrea Chiarantini dont les couleurs illuminent la scène.

23 – La presse écrase les mains de Mattioli. En toile de fond deux figures énigmatiques masquées.

24 – Premier plan de Mattioli qui hurle de douleur.

25 – Bertozzi enlève lentement ses lunettes et s'en va. D'un geste ample, il soulève sa cape noire qui obscurcit l'écran.

26 – L'image est noire pendant quelques instants.

27 – Une main, qui endosse un gant noir, est posée sur une sculpture en marbre blanc. Une autre main se superpose, puis les deux se lèvent laissant bien visible la sculpture.

28 – Premier plan de Bertozzi qui lentement porte une pipe à la bouche, et l'allume.

29 – Sur le tapis vert d'une table de jeu, on pose un sac. Deux mains l'entrouvrent.

30 – Bertozzi, avec une médaille d'or sur sa poitrine nue, est assis aux bords de la table. Canonico, le chat, est à ses côtés. Bertozzi porte un rayon sur les oreilles. Derrière lui, accroché sur le mur blanc, un tableau de Primo Conti.

31 – Premier plan de François Letailleur en habit lettriste. Il regarde en bas, puis en haut, prêt pour le grand défi avec le maître iniste.

32 – Premier plan de Bertozzi, sûr de lui.

33 – Letailleur montre à Bertozzi un manifeste lettriste de couleur jaune, tout en le dévisageant.

34 – Bertozzi, avec Canonico dans les bras, l'observe à son tour. Puis il pose le chat par terre et ouvre la boîte des couleurs. Letailleur prend également des tubes de peinture de la même boîte. Ils sont tous deux prêts pour le grand défi.

35 – Premier plan du manifeste jaune sur le tapis vert.

36 – Bertozzi prépare ses pinceaux et ses couleurs.

37 – Les deux artistes créent des signes sur le manifeste.

38 – Premier plan de Bertozzi qui observe Letailleur.

39 – Une horloge qui marque le temps. Derrière, lettriste travaille sur le manifeste. Le pinceau de Bertozzi surgit en premier plan et complète l'œuvre.

40 – Premier plan du visage de Lisiak-Land Díaz sur lequel se dessine progressivement une œuvre iniste.

41 – Paris. Bertozzi est appuyé contre la statue de Rimbaud à l'Arsenal. Il tient une palette entre ses doigts et il regarde dans la direction de Rimbaud.

42 – Bertozzi, vu de dos, regarde le visage de Rimbaud puis se tourne vers la caméra.

43 – Premier plan du visage de Lisiak-Land Díaz sur lequel se dessine progressivement une œuvre iniste.

44 – Premier plan de la statue de Rimbaud à l'Arsenal.

45 – Bertozzi, les pieds nus posés sur une palette de grande dimension, soulève les jambes et ouvre lentement les bras.

46 – Premier plan du visage de Lisiak-Land Díaz sur lequel se dessine progressivement une œuvre iniste.

47 – Intérieur. Bertozzi, tout de blanc vêtu, regarde vers la caméra et déclame un poème, mais sa voix est inaudible. Il tourne la tête vers le haut.

48 – Premier plan du tableau *Nous massacrerons les révoltes logiques*.

49 – Une toute jeune fille (Mineia De Mattia) descend le long d'un sentier, portant sur sa poitrine deux faux gros seins.

50 – Le tableau *Abs-traits*.

51 – La jeune fille en premier plan, sous les faux seins le titre de l'œuvre de Bertozzi: *Les Peaux-Rouge les avaient pris pour cible*.

52 – Un *Peau-Rouge* (Bertozzi) caché derrière un buisson l'observe.

53 – Premier plan du visage de la jeune fille timorée.

- 54 – Le *Peau-Rouge* en colère lance une flèche.
- 55 – Premier plan de Bertozzi devant un miroir.
- 56 – Une toute jeune fille (Mineia De Mattia) descend le long d'un sentier, portant sur sa poitrine deux faux gros seins.
- 57 – Bertozzi est proche d'une fenêtre qui l'illumine d'une façon étrange. Il se regarde dans le miroir et commence à se laver.
- 58 – Deux danseurs (Mineia De Mattia et Angelo Merante) forment des lettres avec leurs corps. L'homme enlève le masque de la jeune fille. Un mur blanc sert de toile de fond. Sur le sol il y a trois oranges; à gauche, une colonne en marbre, à droite, une amphore.
- 59 – Bertozzi essuie son visage puis regarde le fond de la cuvette.
- 60 – Premier plan des trois lettres rouges qui forment le mot *INI* sur le fond de la cuvette.
- 61 – Plan général du château de Torre Picenardi.
- 62 – Les portes du château.
- 63 – Bertozzi est assis sur un mur.
- 64 – On torture Mattioli.
- 65 – Premier plan du visage de Bertozzi.
- 66 – On torture Mattioli.
- 67 – Bertozzi se tourne vers un buisson.
- 68 – Premier plan du buisson en fleurs.
- 69 – Bertozzi marche dans la cour du château.
- 70 – Un chat l'observe.
- 71 – On torture Mattioli.
- 72 – La tour du château.
- 73 – Bertozzi marche sur les remparts puis s'assied.
- 74 – On torture Mattioli.
- 75 – Bertozzi regarde l'horizon.
- 76 – Premier plan d'un tableau sur lequel se dessine une image de Rimbaud.
- 77 – Premier plan du soleil qui se couche à l'horizon.
- 78 – Premier plan de Bertozzi qui allume sa pipe.

Voix off:

Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! Car il arrive à l'inconnu.

L'INISMO: MUTAMENTO NELLA CONTINUITÀ TRA PROFEZIA E TRADIZIONE

di BERNARDO RAZZOTTI

Muovendo dal concetto che l'Inismo è una filosofia, diventa possibile rintracciare correttamente i caratteri.

Proviamo a dare una definizione di filosofia: "La filosofia (da *filia tes sofias*) è amore di sapienza, cioè è un interesse (amore) rivolto alla sapienza», alla conoscenza del vero, perché tale è la sapienza".

Con quale scopo ?

Intanto, chi ama gode del suo amore, ed è ovvio che la contemplazione del vero è già di per sé un fine. Ma la conoscenza del vero è anche luce per l'azione e, sotto questo riguardo, la *sapienza* filosofica trova un suo ulteriore fine nella *saggezza* pratica.

Ora, se si prende in considerazione la finalità teoretica, scientifica del filosofare, diventa facile obiettare che non si vede quale differenza vi sia tra il filosofare medesimo e l'attività scientifica, tra la filosofia e le scienze speciali.

Se si sta al significato etimologico delle parole, certamente la parola filosofia, costruita con la parola *sofia*, che vuol dire sapienza, scienza (tanto è vero che nell'antichità le due parole – filosofo e scienziato – venivano anche usate promiscuamente), è, grosso modo, affine all'altra. E, più ancora, è da osservare che tanto il filosofo come lo scienziato ancora oggi, nella differenziazione delle loro rispettive ricerche, adoperano medesimamente, nel loro lavoro, concetti, giudizi e ragionamenti, ed entrambi si valgono, oltretutto dell'attività logica, dell'esperienza.

Tuttavia storicamente, dall'inizio dell'età moderna, l'uso dei due termini è diventato diverso: il chimico, il fisico, il biologo, lo psicologo, ecc. vengono chiamati scienziati e non filosofi; il logico, il gnoseologico, il metafisico, ecc. vengono invece chiamati filosofi o cultori di scienze filosofiche.

Occorre chiarire il motivo della diversificazione, e per fare questo occorre anzitutto notare che la differenza tra le due discipline può essere relativa o all'*oggetto* (o agli oggetti) di indagine, o al *metodo* o *modo* con cui l'indagine viene condotta.

Quanto all'*oggetto*, basterà meditare sulle ricerche filosofiche di cui si è fatto cenno, per accorgersi che vi sono oggetti d'indagine propri della filosofia e non delle scienze, quali sono gli oggetti delle metafisiche speciali (anima, universo, Dio); può avvenire – e di fatto avviene – che il biologo o l'astronomo, o altro scienziato, attraverso lo studio dei fatti biologici, o del mondo celeste, o d'altro,

trovi, ad esempio, nell'ordine, nell'armonia e nella struttura delle cose corporee su cui indaga, argomenti di fede teologica, ma è chiaro che tali sue persuasioni non sono più da considerare come frutto dell'indagine biologica, o astronomica, ecc. D'altro canto, nessun filosofo, in quanto compie attività filosofica, costruisce le matematiche, la chimica, la biologia, l'astronomia, ecc. per quanto le informazioni che gli forniscono siffatte scienze gli risultano preziose. E qui si noti che lo studiare l'origine e il valore delle conoscenze e dei procedimenti intellettuali, che si usano nel costruire le matematiche e le altre scienze speciali, non è più il lavoro del matematico o di qualsivoglia altro scienziato, in quanto tale, ma è lavoro gnoseologico, cioè filosofico.

Sarà facile a questo punto osservare che esistono tuttavia oggetti di indagine che sono presi in considerazione e studiati tanto dalle scienze come dalla filosofia: le sensazioni e i sentimenti sono studiati dalla psicologia sperimentale (scienza) e altresì dalla gnoseologia (filosofia); gli individui organici sono studiati dalla biologia (scienza) e altresì dalla metafisica (filosofia), ecc.

Se scienza e filosofia sono differenti (e lo sono), vuol dire allora che, più importante della diversità, che le distingue per quei tali oggetti di studio che esse non hanno in comune, è la diversità che distingue i due generi di ricerche per il *metodo* delle rispettive indagini: il metodo della ricerca filosofica consiste nel sottoporre ad analisi critica tutti i concetti che comunemente vengono accolti come semplici e ovvi, mentre sono, come ben si accorge chi li esamina sul serio, dei veri concentrati di difficoltà. Solo un esempio: Agostino di Tagaste ha scritto nelle *Confessiones*: "Che cosa è il tempo? Se nessuno me lo domanda, io lo so; se voglio spiegarlo a chi me lo chiede, lo ignoro" (XI,14). Si noti: lo scienziato si vale del concetto di tempo pacificamente, senza porsi problemi sull'essenza ultima del tempo e sull'origine del concetto del tempo: egli non si occupa precisamente di ciò che interessa il filosofo. Lo studio analitico critico degli stessi concetti di cui si valgono le scienze è uno dei compiti fondamentali della filosofia.

Per delimitare il campo della filosofia (e nel nostro caso dell'Inismo che io leggo in chiave filosofica) come storia che espone razionalmente e con passione gli sforzi compiuti dallo spirito umano in momenti diversi per scoprire le "verità" riguardanti le cose, possiamo a questo punto dire che l'Inismo è un sistema dottrinale, costruito dalla ragione umana, agente nel suo ordine proprio, per affrontare i problemi più generali dell'universo e dell'uomo.

Certo, non tutti saranno d'accordo su questa estensione della filosofia e quindi dell'Inismo: gli antichi sino al medioevo vi incorporavano tutte le scienze allora conosciute; Cicerone esprime bene il loro pensiero con questa definizione: "Philophia est rerum divinarum et humanarum, causarumque quibus hae res continentur, scientia" (*De officiis*, 1, II, c.2).

Per i cristiani, filosofi e teologi insieme, il dominio della fede non è sempre distinto da quello della ragione; e, tra i moderni, regna la più grande diversità d'opinione (per esempio A. Comte ritiene che la filosofia ha per contenuto la

somma delle scienze positive; Bacone la considera il “divenire puro”, inaccessibile alle deduzioni di quelle scienze).

Ora, pur interpretando largamente i confini della filosofia e senza interdirti qualche incursione, se la chiarezza lo esige, nelle scienze connesse, è possibile esporre senza deformare le sole dottrine filosofiche dei diversi pensatori, e di fatto, se si tratta di pensatori di rilievo nell'interno dell'Inismo e dei loro sistemi, ritengo che sia doveroso studiarli.

Comprenderete, allora, che la domanda che ci si attendeva come la prima (cos'è l'Inismo?), ora può meglio trovare una indicazione di risposta, dopo che si è ragionato dei principali problemi relativi al pensare, cioè al filosofare.

Tuttavia, perché la mia esposizione sia razionale e scientifica, essa deve perseguire un duplice scopo: *comprendere e valutare*.

A) bisogna anzitutto comprendere e cogliere l'idea madre dell'Inismo, il suo *principio fondamentale*; bisogna cercare l'origine nella situazione storica, nel carattere, nell'intelligenza dell'ambiente fisico e soprattutto morale e intellettuale; poi, mantenendosi su questo punto di vista oggettivo, imparziale e benevolo, bisogna mostrare lo sviluppo interno del sistema, l'estensione e la coesione delle conseguenze tratte dal principio, poiché l'unità ricca e feconda, è sempre il segno del genio; rimane infine da scoprire il legame logico dei diversi sistemi tra loro, che bisogna stabilire secondo le loro influenze nel tempo, certe o probabili, di modo che la storia dell'Inismo come filosofia diviene la “storia delle emanazioni dei sistemi”.

B) ma bisogna anche *valutare* le dottrine. Sarebbe senza dubbio contrario ad un buon metodo storico, orientare, per amore o per forza, l'Inismo come filosofia tra diverse filosofie verso la dimostrazione di una tesi presupposta; ma non si può dimenticare che la verità è *una*: essa si ritrova dappertutto, più o meno pura o mista all'errore, più o meno ricca, totale o frammentaria.

Bisogna quindi, per comprendere pienamente l'Inismo come un sistema filosofico, precisare quella parte di verità che in esso non manca mai: perché se la verità è *una*, gli aspetti con i quali può presentarsi sono molteplici. Ed essendo impensabile l'assurdo puro, ogni pensatore sincero, soprattutto se geniale, ci farà cogliere uno di questi aspetti del vero: anche l'errore ci aiuterà, non essendo ordinariamente che l'esagerazione di un punto di vista in sé giusto. Noi troveremo anche, sotto apparenze diversissime, come corrente continua di pensiero alimentata dal buon senso, un patrimonio di verità, che tutti i saggi degni di questo nome possiedono in comune. È quello che Leibniz aveva visto chiaramente parlando della filosofia eterna: “*Philosophia perennis*”.

C) Per realizzare questo scopo, bisogna armonizzare il duplice metodo cronologico

e logico. Guardare al passato e tendere al futuro (da ciò il titolo di questa mia relazione: "L'Inismo: mutamento nella continuità tra profezia e tradizione"), perché ogni mutamento storico possiede pensatori originali che rinnovano le dottrine ricevute e, dopo aver raccolto intorno a loro un certo numero di discepoli, condizionano a loro volta l'avvento di un nuovo pensatore: è così possibile conservare nelle sue grandi linee la successione dei tempi, facendo risaltare particolarmente il concatenamento delle dottrine.

Così inteso l'Inismo come filosofia, lungi dal condurre allo scetticismo, è un complemento utilissimo della formazione culturale. Così si afferma il principio che lo "scopo dell'Inismo non è di sapere solo ciò che gli uomini hanno pensato, bensì quale è la 'verità delle cose' per cui bisogna impegnarsi" (la passione come continuità tra profezia e tradizione); ma aggiungo che il genio dell'uomo ha progredito a mano a mano nella scoperta delle realtà e conviene utilizzare questi spazi. Senza dubbio ciò che un solo uomo può arrecare con il suo lavoro e il suo genio al progresso della verità è poca cosa in rapporto all'insieme della scienza; nondimeno da tutti questi elementi coordinati, scelti e riuniti, si è fatto qualcosa di grande come testimoniano le diverse scienze che, per il lavoro e la sagacia di molti, sono giunte a uno sviluppo meraviglioso; e perciò bisogna sentire l'opinione di chi ci ha preceduti, chiunque essi siano: ciò è doppiamente utile: noi accetteremo a nostro vantaggio quello che è stato detto di positivo e ci guarderemo da ciò che hanno esposto male.

Si aggiunga a ciò il duplice interesse storico e apologetico che ci offre l'Inismo se inteso così come lo immagino io.

1. Interesse storico perché il moto dell'umanità ha la sua vera ragione nell'ideale che è il fine: la storia delle azioni non può comprendersi che con la storia delle idee; e, se le idee non sono state le sole a guidare il mondo, esse ciò nonostante hanno la loro importanza.
2. Interesse apologetico perché, se la molteplicità degli errori della ragione, abbandonata a se stessa nelle ricerche filosofiche, trova una certa spiegazione naturale nella complessità dell'oggetto di studio, nelle difficoltà del metodo e nelle conseguenze morali che ne derivano, tuttavia solo l'esercizio della ragione può risolvere questo paradosso storico.

Avviandomi alla conclusione, voglio dire ancora: quale significato possa avere per voi questa lettura dell'Inismo è cosa che dipende da molti fattori. È certo, tuttavia, che chi trova nell'esercizio della propria intelligenza la più interessante delle esperienze, chi considera il mondo e i suoi simili quali oggetti meravigliosi da esplorare, chi ha nella propria mente una compagna sempre piena d'entusiasmo

e d'attività, non potrà non trovare nella storiografia del pensiero umano una offerta straordinaria per il suo spirito. Attraverso tale studio (la tradizione) egli affinerà il suo ingegno, imparerà a cogliere i nessi tra dottrine e dottrine, tra dottrine e civiltà, tra concezioni di pensiero e avvenimenti della storia.

Occorrerà tuttavia che egli consideri sì la storia del pensiero come il tesoro delle esperienze della ragione e come una insostituibile sorgente di suggerimenti e di evocazioni, ma che sappia anche superare le suggestioni che vengono dall'autorità dei grandi nomi, e rifare in sé il controllo delle dottrine che viene conoscendo.

Abituarsi a esercitare un siffatto spirito critico è la condizione di una delle più rare e delle più alte tra le umane conquiste: la libertà dal pregiudizio.

LE PAROLE DELL'INISMO

di FRANCESCA ROSATI

In area creativa i discorsi chiari sono riservati alle persone limitate; una frase o un'espressione che ha un solo significato è veramente una natura morta.

(*Apollinaria Signa*, Secondo Manifesto INI, settembre 1987)

Ho voluto cominciare queste brevi osservazioni storico-linguistiche sull'Inismo con una citazione da *Apollinaria Signa*, perché credo sintetizzi al massimo quali sono gli obiettivi del movimento: la distruzione degli sterili stereotipi dei vecchi linguaggi e la nascita dalle loro ceneri di un idioma universale che, ridotto alla vitale essenza subatomica della INIparola, sia in grado di esprimere le infinite ed infinitesimali sfaccettature della realtà.

Quando l'Inismo nacque, al Café de Flore di Parigi il 3 gennaio 1980, ebbe inizio una nuova corrente artistica – “foreseen by Futurism, by Dada and announced by Lettrisme”¹. “Artistica” nel senso più ampio del termine, perché da un lato l'Inismo si propone di convogliare in un grande movimento mondiale tutte le creazioni “di qua e di là” della parola che inviino non uno ma una molteplicità di messaggi; dall'altro, con l'abolizione di tutti i settori operativi, propone un'arte senza confini che spazi anche nella fotografia, nel cinema, nella telematica, nella moda e così via.

Diffusosi soprattutto in Europa e in America, l'Inismo propone dunque, in tutti gli ambiti della creazione visiva, scritta, sonora, una nuova estetica, fondata sull'impiego di una scrittura che è allo stesso tempo calligrafica, alfabetica, simbolica e fonetica e che “assumes character of creation and not of imitation, of knowledge and not of ‘photographable’ reality”². Questo nuovo tipo di scrittura è fatto di segni presenti in natura, le “inie”, che “sono un'orchestrazione di sentimenti e pensieri, la visione multipla e globale che ci presenta la vita”³.

È soprattutto attraverso gli INIManifesti – *Qu'est-ce que l'I.N.I. – Che cos'è l'I.N.I.* (Parigi-Roma, 11 settembre 1980) e *Apollinaria Signa* (S. Apollinare, 2-5 settembre 1987) – ma anche attraverso gli aforismi della più recente *Guida del Rivoluzionario*, che si delineano i cardini attorno ai quali ruota la poetica dell'Inismo, il cui nome trae origine dalle iniziali degli elementi che compongono un acronimo palindromo di matrice francese (*Internationale Novatrice Infinitésimale*): l'italiano INI, infatti, sta per Internazionale Novatrice Infinitesimale,

ma perché non per Infinitesimale Novatrice Internazionale? Anche la *full version* inglese può essere letta come *International Novator Infinitesimal* oppure *Infinitesimal Novator International* – o *Novatrix*, se si vuole riproporre il sostantivo al femminile⁴. L'ordine dei fattori può dunque cambiare, mettendo in primo piano l'internazionalità del movimento rispetto alla sua tensione verso l'infinito e l'infinitesimale o viceversa. In inglese, tuttavia, la doppia possibilità di traduzione proposta pone il problema della funzione sintattica di *infinitesimal* che, pur mantenendo inalterata la forma, appartiene a due classi grammaticali diverse⁵: nel primo caso risulta essere il sostantivo portante del sintagma, nel secondo funge da aggettivo rispetto a *novator/novatrix*. Da un punto di vista semantico, tuttavia, i tre lemmi suggeriscono, in maniera diversa ma assolutamente complementare, l'idea di estensione, il desiderio di andare oltre i confini (o le barriere) del convenzionale, “the embryo of all creation that isn't and will be”⁶. **Internazionale** rimanda in modo più che trasparente al concetto stesso di espansione del movimento a livello mondiale; **Novatrice**, un'altra forma di ascendenza latina di “innovatrice”, implica l'idea del rinnovamento e della rinascita, perché “Il rivoluzionario è come la bella Fenice, se muore di sera, rinasce di mattina”⁷ e “Il rivoluzionario è sempre pronto a ricominciare”⁸ in un tempo anch'esso infinito che è sempre primavera, perché primavera è sinonimo di rinascita⁹; **Infinitesimale** racchiude anche l'idea di un infinito prima sconosciuto e difficilmente immaginabile. Per scoprirlo gli INIartisti intraprendono un Grande Viaggio¹⁰ e alla sua scoperta guidano anche il fruitore dell'opera d'arte inista: come essi stessi puntualizzano, infatti, “We are [only] journeymen and new creators”¹¹. È dunque il termine “infinitesimale” l'elemento più tecnico e più caratterizzante. Proprio in virtù della sua doppia valenza morfosintattica e quindi grazie alle due posizioni che può assumere nell'ambito dell'acronimo, è l'inglese *infinitesimal* che rende al meglio sia l'idea inista di “in-fin-ite infinitesimal” che quella di “infinitesimal infinite” – la particella ultima della scissione molecolare dell'*inia*. Gabriele-Aldo Bertozzi, fondatore e protagonista del movimento, afferma:

come in fisica sono state raggiunte le scissioni dell'atomo e delle particelle di cui è composto (e oltre, in un processo del quale è difficile scorgere la conclusione), gli inisti hanno mirato sistematicamente alla “scissione” degli elementi che costituiscono la parola.¹²

Per gli inisti, infatti, la vecchia parola ha ormai esaurito gli antichi modi di esprimere ed evocare:

the old word (including all standards of communication) is a *genre* encompassing all *genres*, now anemic.¹³

Si propongono allora nuove forme per idee nuove, sensazioni nuove, creazioni. In poesia questo processo di progressiva scomposizione ha avuto inizio con

Baudelaire, per poi proseguire con Verlaine, Mallarmé, Rimbaud e Marinetti: dall'ampiezza di un poema si è passati alla concentrazione creativa di nuclei lirici sempre più piccoli e densi – dapprima il frammento, poi il verso, la parola, la lettera ed infine l'onomatopea. Proprio con il Lettrismo, all'indomani della negazione dadaista e dell'automatismo verbale surrealista, e mediante la separazione della poesia fonetica dalla poesia di parola ("phonetic poetry from word poetry"¹⁴), la lettera, intesa anche come grafema inedito, è diventata elemento stesso della versificazione: le combinazioni inedite che si sono realizzate non rappresentano, tuttavia, lo stesso suono per tutte le comunità linguistiche, mentre con l'Inismo la poesia può essere letta e compresa da tutti grazie all'adozione dei simboli dell'International Phonetic Alphabet. Si è dunque andati ben oltre le conquiste delle avanguardie, in quanto dopo la *parola* di Mallarmé, la *lettera* di Rimbaud, l'*onomatopea* di Marinetti e dei Futuristi, c'è l'*inia* degli Inisti.

In questo senso l'Inismo è un movimento autenticamente "novatore" e rivoluzionario: per quanto cerchi di evitare qualsiasi divisione o etichetta, dire che esso segna la terza fase dell'avanguardia è funzionale a chiarirne l'atteggiamento interiore, ad indicare una continua, INInterrotta rimessa in discussione dei canoni dell'arte ufficiale: anche per questo, l'obiettivo perseguito dagli inisti è l'applicazione della creatività all'idea stessa di fare arte, senza limiti o barriere alla libertà espressiva e alle potenzialità inventive individuali, instaurando talvolta un gioco consapevole nei confronti dei modelli del passato. Nel saggio *I domini operativi degli inisti*, Angelo Merante afferma:

questi autori espongono in teatro, come quadri, composizioni poetiche fatte di oggetti o recitano poesie piene di colori che altri non sarebbero capaci d'immaginare fuori dell'ambito architettonico. [...] Gli inisti incidono abitualmente su nastri e dischi le forme e i volumi di poesie che, prima di loro, potevano essere solo scolpite o dipinte.¹⁵

Essi operano, o meglio creano, attingendo a tutte le risorse espressive a loro disposizione, spesso inventandone di nuove: l'intento è quello di superare i generi in cui si è frantumata l'unità dell'espressione poetica – un settorialismo che ha determinato un'evidente diminuzione di energie e risorse creative. Quindi, come gli esponenti dell'Inismo non possono essere chiamati semplicemente poeti, scrittori, artisti o musicisti nelle accezioni classiche dei termini perché sono definizioni insufficienti a descrivere ciò che essi sono e qual è il loro obiettivo, e cioè restituire alla poesia, oltre che energie e risorse, il significato primigenio e più ampio di "arte del fare", così anche la poesia deve emanciparsi, in quanto essa non necessariamente è una pagina scritta: può essere vista o ascoltata; è profumo e gestualità. E il poeta, come è scritto in *Apollinaria Signa*, può scegliere di usare, a suo piacimento, la penna o il pennello, il computer o lo scalpello, il nastro o la pellicola¹⁶ in una sinestesia di colori, suoni, profumi, simboli ed immagini. Per quanto i

vecchi linguaggi e le loro parole continueranno ad essere usati per la necessaria comunicazione quotidiana, la parola riacquisterà il suo potere sacro, magico ed evocativo; sarà inedita, avrà un significato inedito e ognuna, anche la più antica, sarà ascoltata per la prima volta: “At the beginning was the word and the poet shall find it again”¹⁷.

Con le loro opere novatrici, gli inisti hanno dimostrato come sia possibile liberarsi da convenzioni, stereotipi, omologazioni e luoghi comuni, attraverso l'esercizio costante di quella preziosa risorsa che è la creatività, e soprattutto con la costante attenzione ai rischi e alle tentazioni di cristallizzazione o di recupero di tale idea di creatività. Conseguenza di ciò è che in ognuno esiste un poeta da scoprire, perché

INI is the new spirit that operates already [...] in the human mind engendered by time, as it has happened in previous epochs with the Renaissance, Illuminism and Romanticism.¹⁸

Per i molteplici, variegati e multiformi prodotti di questo tipo di arte, in cui la creatività si traduce nella più completa libertà di espressione, era necessario un nuovo linguaggio, un linguaggio sinestetico che fosse in grado di esprimere l'essenza sfaccettata dell'infinitamente piccolo e della vita molecolare. Ed ecco coniate parole nuove come **INiA**, l'invenzione lessicale più importante dell'Inismo, il segno creativo attraverso il quale gli inisti distinguono la “parola” dal “termine”:

la parola, intesa nel senso di ciò che scaturisce da un'idea, da una scoperta, diventa anche e soprattutto relazione nuova, atto di creazione da contrapporre al termine che invece individua lo stereotipo, la convenzione, la ripetizione.¹⁹

Ma, più in generale, l'INiA è l'unità di linguaggio (anche grafica, sonora, ecc.) alla base delle nuove composizioni. L'INiA è dunque la Parola per eccellenza, “capace di trasformare e ricreare l'Ordine dell'Universo”²⁰, il segno primigenio “che coglie l'ordine supremo che nasce dal caos”²¹, da cui nasce il nuovo linguaggio creato dall'Inismo: essa implica, soprattutto nei primi anni 80, anche l'adozione e l'applicazione alla poesia astratta dei simboli dell'alfabetico fonetico internazionale, i cosiddetti suoni-segni, moderni e universali, che costituiscono una sorta di esperanto poetico in grado di “fissare sul supporto scelto [...] gli elementi sonori e verbali di ogni possibile articolazione vocale”²². È il caso delle opere *lintsella*²³, *amore inista*²⁴, *Ini's kw:tər*²⁵, raffigurate nella monografia, e della cartolina che ripropone, sotto la scritta ^M*rid3INI*, la geografia politica di quella parte dell'Eritrea dove Gabriele-Aldo Bertozzi è nato.

E poi **narratINika**, **videoINipoesia**, **INiBird**²⁶; nuove espressioni come **anagramma ottico**, **area fotografika INista**, **INika sonorika**, **oggettINistika**, **librogetto INista**, **photoINigrafia**; ecco riscoperte parole ormai desuete come

letteratura odeporica²⁷ e la voce di lingue morte come il latino (*Res Cognita*²⁸) e il greco (IPPOKRATHS²⁹, Ellaz Olumpo³⁰).²

Nella maggior parte di questi neologismi compare volutamente, e viene particolarmente evidenziato, l'elemento INI. Lo stesso avviene con numerose altre parole ed espressioni italiane – ad esempio, “origINI”, “domINI”, “immagINI”, “INImmaginabile”, “INibambINI”, “mess'IN(I)nscena”, il famoso “saluti INInterrotti” delle INIcartoline – quasi ad indicare “the absorption of inism in the mind of its founders”³¹. INI diventa così un elemento di costruzione e di creazione lessicale particolarmente vitale: nato come acronimo, concorre alla formazione di un ricco paradigma derivazionale (INI → INIa → INismo → INIsta → INItà), alla creazione di nuove espressioni intervenendo, ad esempio, come un *link* tra i sostantivi video- e -poesia o tra photo- e -grafia; e di *pun-words* (giochi di parole) come INIUSA, particolarmente efficace in quanto gioca sulla fusione, al limite della paronomasia, di due acronimi.

È interessante notare come, mentre è la lingua inglese che solitamente prevale sull'italiano per la sue risorse virtualmente illimitate di creatività lessicale – sulla base di specifiche esigenze di carattere economico, storico, sociopolitico, culturale ed estetico, il suo apparato lessicale cresce e si sviluppa costantemente non solo a livello esogeno, prendendo in prestito da altre lingue, ma anche a livello endogeno, formando parole nuove con quelle esistenti³² – questa volta è l'italiano che, grazie, all'Inismo, ha operato una magia su se stesso rigenerandosi in un impeto creativo di notevole efficacia. Le potenzialità espressive universali del nuovo linguaggio nato dalla rivoluzione inista trovano perfetta esemplificazione nel romanzo *Bertozzi*: l'autore, Julio Carreras (h), immagina e dà forma ad una parola che cambierà l'ordine dell'Universo, che può essere decifrata non attraverso un codice unico, ma mediante chiavi sonore, ritmi, melodie, accordi e altri particolari elementi mistici. Su questo piano metafisico, etico ed estetico che offre l'Inismo, sarà il protagonista del romanzo, Gabriele-Aldo Bertozzi, colui che, mediando tra obiettività e magia, riuscirà a portare a termine la “missione”³³ di esprimere l'inesprimibile (l'orrore dei campi di concentramento³⁴, anche, che è possibile rivivere, con la giusta distanza poetica nella mostra di fotografie “Auschwitz. Alta Tensione” di Gabriele-Aldo Bertozzi, esposte proprio in questi giorni al Museo d'Arte Moderna “Vittoria Colonna” qui a Pescara) e di dare una chiave di lettura all'indecifrabile.

¹ Versione inglese del Primo Manifesto Inista *Qu'est-ce que l'I.N.I. – Che cos'è l'I.N.I.*, Parigi-Roma, settembre 1980.

² Versione inglese del Manifesto sulla VideoINIPoesia, 17 giugno 1990.

³ G.-A. Bertozzi, *Il segno inista*, Presentazione in catalogo, *Inismo 1980-1990*, Roma, 1980, in A. Gasbarrini e E. Gianni, *Bertozzi*, Monografia, Electa, Milano, 2000, p. 11.

⁴ “**novator** [...] [ad. L. *novātor*, agent-n. f. *novāre*: see NOVATE v.] An innovator” (Cfr. *Oxford English Dictionary*, alla voce “novator”); “**Novatrix** [...] [L. *novātrix*: see NOVATOR and -TRIX.] A female renewer” (Cfr. *Ibidem*, alla voce “novatrix”).

⁵ Cfr. *Ibidem*, alla voce “infinitesimal”.

⁶ F. E. Albi, “What’s Up With INI”, in *Bérénice. Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie*, anno XI, n° 28, 2003, p. 9.

⁷ G.-A. Bertozzi, *Guida del Rivoluzionario*, Angelus Novus Edizioni, L’Aquila, 1999, p. 3.

⁸ *Ivi*, p. 6.

⁹ *Ivi*, p. 9.

¹⁰ “Il rivoluzionario è sempre pronto per il Grande Viaggio” (*Ibidem*, p. 5).

¹¹ *Ivi*, p. 5.

¹² *Ivi*, p. 40.

¹³ F. E. Albi, *cit.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. <http://www.angelfire.com/ar/inismo/domINI.html>

¹⁶ Cfr. *Apollinaria Signa*, Secondo Manifesto INI, S. Apollinare, settembre 1987.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹ Cfr. A. Merante, *I domini operativi degli inisti*, <http://www.angelfire.com/ar/inismo/domINI.html>

²⁰ J. Carreras (h), *Bertozzi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1999, p. 18.

²¹ G.-A. Bertozzi, *Il segno inista*, Presentazione in catalogo, *Inismo 1980-1990*, Roma, 1980, in A. Gasbarrini e E. Gianni, *Op. cit.*, p. 11.

²² Cfr. A. Merante, *Op. cit.*

²³ A. Gasbarrini e E. Gianni, *Op. cit.*, p. 62.

²⁴ *Ivi*, p. 160.

²⁵ *Ivi*, p. 282.

²⁶ *Ivi*, p. 102.

²⁷ *agg.* che riguarda un viaggio [...] *s.m.* il resoconto, la descrizione di un viaggio; dal greco *hodoiporikos*, *agg.* deriv. di *hodoiporia* “viaggio” (cfr. G. Devoto-G.C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1971, alla voce “odeporico”; *L’Enciclopedia – Dizionario di Italiano*, “La Biblioteca di Repubblica”, vol. 23, De Agostini, Novara, 2004, alla voce “odeporico”).

²⁸ A. Gasbarrini e E. Gianni, *Op. cit.*, p. 250.

²⁹ *Ivi*, p. 98.

³⁰ *Ivi*, p. 198.

³¹ D.W. Seaman, *Italy’s Newest Poetic Avant-Garde: Inismo*, <http://www.angelfire.com/ar/inismo/seaman.html>

³² G. Castorina, “Caratteristiche ed espressività delle strutture lessicali inglesi”, in P. Trigona et al., *Texts and Tools*, Monduzzi, Bologna, 1999, pp. 13-61; Giuseppe Castorina, *Measured Language. Dimensioni Comunicative ed Estetiche della Lingua Inglese*, Lanciano, Métis, 1992.

³³ *Ivi*, p. 5.

³⁴ *Ivi*, p. 5.

L'INTERNAZIONALE NOVATRICE INFINITESIMALE: UN'AVANGUARDIA SEMPRE ALL'AVANGUARDIA

di ANTONINO RUSSO

Nel primo Manifesto INI del 1980¹ si diceva: “Rivoluzionari sono coloro che avendo compreso prima degli altri qual è il corso dei tempi cercano di accelerarlo [...]”.

Come a dire che non vale la pena distruggere tutto a parole.

Ci avevano provato i Futuristi, rientrando alla fine nei ranghi.

Occorreva mettersi al lavoro sulla via di una creazione sempre nuova, con diversi obiettivi da raggiungere e da superare, sempre, all'infinito.

Un'altra frase di quel primo Manifesto fotografava il desiderio di questa creatività in divenire: “Se l'autunno può affascinare, se l'estate ci può stordire, è la primavera la vera stagione mentale della creazione”.

I contatti frequenti a Roma con Gabriele Aldo Bertozzi e con gli altri inisti della prima ora, l'attività frenetica da parte di tutti sin dal primo momento (ricordo l'entusiasmo con cui Bertozzi e Tamburrini lavoravano intorno alla composizione di un romanzo materico e l'entusiasmo che traspariva dai loro discorsi progettuali) m'incoraggiarono ad allestire la prima Mostra INI a Napoli nell'aprile del 1981².

Mentre preparavo la mostra mi sono imbattuto in alcuni giovani che frequentavano la libreria Guida. Questi hanno mostrato interesse per le nostre opere e hanno espresso il desiderio di esporre con noi.

Trattandosi di opere dal taglio decisamente moderno le abbiamo esposte volentieri. Durante le discussioni intorno alla mostra, i giovani hanno capito che noi si aveva voglia di continua proiezione in avanti: e la loro avventura si è arenata al primo approdo.

Intanto s'infittivano i contatti con l'estero e arrivavano le adesioni, tanto che il Movimento, dopo il primo anno di attività, poteva veramente dirsi internazionale.

Da parte mia arrivano nell'Ini con un lavoro sulla lettera che partiva dal lontano 1968. Ho immediatamente preso a trattare la lettera in maniera più spregiudicata, fino a romperla, trasformarla in segno e quindi in Inia.

Il secondo Manifesto Ini “Apollinaria Signa” nel 1987³ ha segnato una svolta importante e ha dato una notevole spinta in avanti al Movimento. In esso si affermava tra l'altro: “La poesia può essere vista o sentita, il poeta può usare indifferentemente penna, pennello, computer o martello, nastro o pellicola [...]”. Si affermava, cioè la libertà assoluta nella scelta dei mezzi espressivi, l'assenza di limiti nelle modalità d'innovazione.

Con la “Videoinipoesia”⁴ s'introduceva il concetto di “Pathos e ritmo dell'Inia in movimento”. Si affermava il principio che l'Inia è un segno aperto in continua evoluzione ed è al centro di tutte le discipline artistiche dell'Inismo.

L'Inia è il segno dei segni che ogni artista crea e utilizza, articolandolo di volta in volta, nelle sue opere.

Si affermava che la Videoinipoesia è multimediale e come tale è anche una filosofia.

Un altro balzo in avanti veniva compiuto col Manifesto della fotografia Inista⁵. In questo si affermava che “la fotografia inista è una scrittura ottenuta con la luce e con esclusione a priori di ogni intervento manuale o col computer o con qualsiasi altro mezzo. Ingredienti necessari sono quindi una macchina fotografica, una pellicola e la luce. Questo perché la fotografia inista ha un’anima di luce”.

Intanto Gabriele Aldo Bertozzi, chiudendo il 25 maggio 1996 il convegno di Messina⁶, affermava: “Contro la caduta delle ideologie, si registra l’inizio della Terza Fase dell’Avanguardia”.

Una tappa importante nel cammino dell’Inismo, a mio avviso, è costituita dal Convegno di Campobasso del 1996⁷. La ritengo importante come pausa di riflessione, durante la quale si sono tirate le somme di sedici anni di attività e perché si è fatta nel contempo una incursione nel mondo della scuola e delle sue problematiche didattico-operative.

Intanto quattro giorni d’incontri, dibattiti, discussioni e momenti di relax contribuivano a cementare il gruppo, il quale acquistava ulteriore consapevolezza delle proprie potenzialità, della bontà delle tesi sostenute nei manifesti, del valore delle opere fino a quel punto prodotte dagli inisti, della grande diffusione del Movimento a livello internazionale. E registrava l’approvazione degli operatori della scuola alle proposte teoriche ed operative illustrate dai convegnisti.

Nel 1996 arrivava anche il Manifesto dell’Architettura Inista. In esso si legge: “Innalziamo oltre il geometrico e il figurativo le forme fondamentali dell’infinitesimale”. Ciò significa che anche l’architettura deve fare i conti con l’Inismo e con le Inie.

In conclusione: Il Futurismo inciampò nei reticolati della politica e poi cadde nell’abisso di una guerra malamente persa: il Gruppo 63 e il Gruppo 70, forse per la fretta di storicizzarsi. Dopo un decennio di attività finirono per cristallizzarsi nelle bacheche dei musei e degli archivi letterari; l’Inismo, grazie al progetto artistico lungimirante di Gabriele Aldo Bertozzi, dopo venticinque anni corre ancora sui binari dell’alta velocità artistico-letteraria.

¹ *Che cos’è l’Internazionale Novatrice Infinitesimale*, Parigi, Cick, Roma, Centrale Mediterranea Ini, 16 giugno 1980.

² Esposizione di poesia oltre “*Al di qua e al di là della parola*”, Libreria Internazionale A. Guida, Napoli 2-10 aprile 1981.

³ *Apollinaria Signa*, Secondo Manifesto Ini, Sant’Apollinare, 2-3 settembre 1987.

⁴ *La Videoinipoesia*, Manifesto Inista, Sant’Apollinare, 14-15 settembre 1990.

⁵ *Primo Manifesto della fotografia Inista*, Parigi, 21 marzo 1996.

⁶ *Avanguardia: linguaggi e prospettive nell’era telematica* svoltosi all’Università di Messina nel maggio 1996.

⁷ Convegno Internazionale *INIB(A)M(A)BINI*. L’incontro con l’infanzia (Inismo e creatività).

ORIGINALITÀ LINGUISTICHE NEL TEATRO INISTA: *LA SIGNORA PROTEO*

di MARILIA SABATINO

*Tu vedi cose che esistono e ti chiedi "Perché"?
Ma io sogno cose mai esistite e mi chiedo
"Perché no"?
G.B. Shaw*

Se accettiamo che un testo (teatrale e non) costituisca una molteplicità di significati potenziali, allora il problema non è più soltanto individuare ciò di cui il testo parla o tace, separando il detto dal non detto, ma diventa piuttosto e primariamente, quello di capire come esso parla, che cosa può dire, e perché lo dice; si tratta di capire qual è o, più precisamente quale può essere il suo *significato testuale* al di là o indipendentemente dal suo significato intenzionale o apparente.

Per l'analisi del testo in oggetto si individueranno due livelli fondamentali, uno fonoprosodico che studia i numerosi fattori specifici del significante (accento, intonazione, manifestazioni fonologiche, musicalità, ritmo) e l'altro morfologico ovvero gli elementi semantici e sintattici del significato. Questi due livelli non sono separati, ma in relazione tra di loro: il piano dell'espressione agisce sul piano del contenuto.

La Signora Proteo incarna i principi di quella avventura intellettuale, **iniziata** negli anni 80 in un caffè di Parigi, e trasformatasi oramai (dopo i suoi "primi" 25 anni) in un movimento poetico ed artistico, universalmente riconosciuto come **INIsmo**. Opera teatrale in tre atti, *La Signora Proteo* è la poetica di Bertozzi; scritto avanguardista, rompe la tradizione stessa dell'avanguardia. Essa pone l'avanguardia contro l'avanguardia. Il Bertozzi infatti divide l'opera in 3 atti seguendo i parametri della tradizione molieriana e dà agli avvenimenti spazio e tempo, concetti **inimmaginabili**¹ per l'Inismo stesso. Pur confrontandosi con le idee dei movimenti avanguardisti l'autore, a differenza dei futuristi, non nega il passato ma ne fa il punto di riferimento per **iniziare** una nuova avventura. Nel II Atto per esempio la S.P. afferma di non avere più bisogno del passato, ma non lo rinnega, e ne fa il punto di partenza per nuove esperienze.

La Signora Proteo è mito, rivoluzione ed innovazione linguistica. Dalla lettura emerge nitido un amore per la lingua, per le parole, che altro non sono in alcune parti che fonemi astratti e suoni musicali, che riescono alla fine a creare un linguaggio universale unico, mai ascoltato prima. Una lingua incomprensibile

all'inizio ma che presto diventa familiare. Il lettore non si chiederà più, arrivato al terzo atto, cosa sono quei segni. La loro musicalità e l'armonia con le altre parole sensate, fonderanno fonemi astratti e parole reali, capaci di dare linearità alla narrazione. Chi studia la lingua, le parole, non può non restare esterrefatto dall'abilità del Bertozzi nell'aver creato un idioma unico, assolutamente innovativo ed esclusivo. E' la lingua dell'avanguardia che va oltre l'avanguardia, fa di più. Le forme convenzionali sono stravolte per dar vita ad aggettivi, immagini, suoni che creano un sistema linguistico emblematico del movimento INIsta. E questo linguaggio che scivola lento nel corso dei tre atti, è colto da tutti, abbaglia lo spettatore, che, anche se non conosce le tematiche bertozziane, le percepisce ugualmente. Bertozzi ama i suoni, li usa minuziosamente ed accuratamente, facendo emergere lo spirito, l'essenza e la virtù delle "nuove" parole, il cui senso, rompendo lo schema *signifiant/signifié* → *signe* di (de) Saussure, nasce dalla bellezza del suono. La scrittura innovativa di Bertozzi è di grande teatralità senza essere vincolata dal teatro stesso; egli modifica radicalmente le leggi della drammaturgia e della pratica teatrale.

L'amore per la scrittura, ed in particolare per i simboli della fonetica internazionale, per l'alfabeto INI affiorano già nelle prime pagine.

La presentazione dell'opera rispetta lo schema classico di una *pièce*: viene definito uno spazio all'interno del quale si svolgeranno le azioni. La scena dunque non è nuda o vuota, come capita spesso nel teatro dell'avanguardia. Qui si svolge in sale ben definite (sala del trono, stanza dei colori e Nave del Risveglio e su due scale) illuminate in modo tale da esaltare la magia delle parole e della scrittura. In questa prima fase puramente introduttiva si leva in primis il campo lessicale del suono: *musica, rintocchi di campane, tic tac di orologi, battiti cardiaci, canto del cuculo, lo scorrer dell'acqua, rumore di folle, passaggio di aeroplani*. Questi suoni, che molti chiamerebbero semplicemente rumori, non sono altro che armonia.

In questa fase sono presentati i personaggi. La protagonista è lei, la Signora Proteo, la Grande Madre, che detiene le chiavi della Parola, ed è lei che dovrà riportare alla luce l'**iniziato** per condurlo alla creatività originaria, dove è possibile recuperare la vera Poesia. Appare immediato, analizzando solo i nomi dei protagonisti, l'amore del poeta per il recupero di vecchi miti; e tra gli antichi miti domina Proteo, che Omero rese guardiano delle foche². Anche il nome dato ad un Re, Kapparia, evoca una delle tre divinità egizie³. C'è poi Mielide regina di un luogo chiamato le Lande Scomparse. Il suo nome assonante con miele o mielosa ne anticipa i tratti dolci ed attraenti. Infine sulla scena incontriamo lo Scriba e Rosbimba del Dugento. Lo Scriba⁴ è l'**iniziato**, interprete del Verbo e della Parola, è il poeta unico, colui che è riuscito a rinnovare il segno attraverso la scrittura, e come i poeti classici, che per scrivere avevano bisogno di invocare la loro musa, anche lo Scriba ne trova una: Rosbimba. Il suo nome, pur richiamando al profumo roseo di una bimba, è puramente casuale⁵.

Attraverso l'uso di figure metaforiche sappiamo che un grande male o una catastrofe se vogliamo ha distrutto l'intera umanità. La Grande Diarrea, la Logorrea

Atrox, la Ripetizione sono la personificazione dei mali e delle colpe di tutti quegli uomini che non hanno più saputo riconoscere l'antica Parola.

Il lettore-spettatore ha da subito a che fare con una lingua assurda, incomprensibile. Si rompe l'accordo autore-lettore, o *principe de coopération* di Mainguenu⁶. Non sono più rispettati alcuni canoni. Ma l'abilità di Bertozzi consiste nel far diventare familiari anche delle parole astratte. In questa prima fase il lettore resta comunque sconcertato dall'incontro con termini quali *Alibula banana, Non silakkerà, Bitun murati olgo stan, calamburi tir, osma calambos predal, etc.* Ma il testo non è incomprensibile, non si perde il nesso tra le parole, anche quelle non conosciute.

L'opera è ricca di aggettivi per lo più descrittivi: i figli che il re di Kapparia vuole metter al mondo sono *incestuosi, deboli, spelacchiati e ritardati, guerrafondai, complessati, e incontinenti.*

L'originalità linguistica è racchiusa principalmente nel vocabolo "primaverazione", e seguendo lo schema di Guilbert, si tratta di una *néologie syntagmatique*⁷, in quanto il vocabolo è stato creato aggiungendo il suffisso del tutto personale "-azione" al sostantivo primavera. L'accostamento del morfema "-azione" a primavera indica la voglia di agire; la primavera riporta alla luce un mondo dormiente, che attende il calore, la luce, i colori per ricominciare ad essere attivo. Ed ecco allora il contrasto con il termine "vernottazione" accostato a ibernazione, a surgelamento, ovvero ad una stasi totale. E questa stasi è metafora di stasi mentale, di tutte le menti improduttive, mentre la primavera è creazione di pensieri e di parole, è produzione di idee. L'uomo dovrebbe vivere in una perpetua primaverazione.

Il tempo è ben definito, è un futuro a noi vicino. L'azione si svolge nell'epoca cibernetica e ciò emerge da termini quali *computer, tecnologia, microonde, elettronica*; anche la "macchina" creata da Proteo rimanda all'idea di un congegno futuribile, quasi fantascientifico. La parte che chiude il I Atto è un inno al Segno, il segno capace di racchiudere qualsiasi concetto, il segno prodotto principe di antichi e venerabili autori.

Il contrasto lessicale di questo atto si basa sui termini negativi della prima parte e termini positivi della seconda (Grande Diarrea, distruzione dell'umanità, figli incestuosi, deboli..., catastrofe, etc. // ricostruire, Nave del Risveglio, primavere, tenerezza, amore, creatività, colore, profumo, etc.). Trionfa in campo semantico del rumore e questo è evidente non solo per i rumori "materiali" scanditi dal traffico, dalla frenesia generale dei personaggi, dalle voci quasi udibili per chi legge, ma dal ritmo e dalle sonorità delle parole. Il linguaggio sembra aver perduto tutto il suo senso, che è quello di trasmettere una comunicazione reale tra gli uomini. Qui ciò che domina è l'aspetto sonoro delle parole (*le signifiant*) piuttosto che il loro senso (*le signifié*); La fonetica è, almeno in questa parte, acustica piuttosto che articolatoria⁸ o uditiva⁹. L'autore sembra aver studiato i suoni del linguaggio in base alla loro consistenza fisica, in quanto onde sonore che si propagano in un

mezzo: tutto è un *jeu langagier*. La struttura dell'opera e il suo contenuto tematico si articolano in maniera tale da creare un ritmo, un movimento particolare: forte all'inizio e improvvisamente lento: è forte quando i personaggi esprimono il desiderio di ripopolare il mondo, mentre è lento quando Proteo racconta le sue avventure ed il suo passato.

Dal punto di vista stilistico si osserva che la punteggiatura è abbondante: i personaggi parlano con frasi brevi che si concludono con punti sospensivi, esclamativi ed interrogativi; la loro funzione è quella di creare pathos, suspense, ma anche pause e riflessioni. Questo tipo di scelta ortografica serve anche ad accompagnare il ritmo del tempo narrato: lento quasi in tutta l'opera. Inoltre due termini quali magia e parola diventano l'uno l'antitesi dell'altro: "magia" = ombra allorché "parola" = luce. Come già accennato gli aggettivi primeggiano in tutto il testo ed in questa prima parte incontriamo una serie di aggettivi superlativi con valore dispregiativo: la Ripetizione è *mostruosissima, voracissima, schifosissima*.

Per ciò che concerne lo spazio diciamo che tutta la vicenda si svolge nella sala de Re di Kapparia, ma esistono anche luoghi secondari che fanno da sfondo alle vicende dei personaggi: la Nave del Risveglio, il laboratorio segreto di Proteo acquista un ruolo fondamentale poiché è da lì che avranno origine le nuove menti ed è da lì che nasce lo Scriba, una delle figure cardine dell'intera opera.

Il I atto si chiude con una prolessi o anticipazione: il tentativo di riportare alla luce i grandi uomini, quelli che hanno veramente lasciato un Segno. Ed è come se il lettore-spettatore già conoscesse l'esito di questo tentativo: il completo trionfo.

Il II Atto racchiude le tematiche più importanti dell'Inismo, e Bertozzi celebra, con una pregevole aggettivazione, i colori, i profumi, i suoni, il mito, il Segno, l'amore. Lo spazio è ancora circoscritto ad un luogo chiuso; l'azione scenica si svolge nella stanza dei colori e contemporaneamente nella Nave del Risveglio. C'è però anche un altro luogo, secondario forse per lo spettatore/lettore, ma essenziale per Scriba, che una volta in vita si reca nella splendida città di Babilonia. Siamo alle origini della civiltà; è il mito che primeggia. Questa parte dell'opera è un incontro tra realtà ed immaginazione che sfiora il fantastico. Ma la descrizione che l'autore fa della città di Babilonia è così meticolosa che lo spettatore ci crede, la vive, accompagna Scriba fino all'ultima torre. Forte dunque è il campo semantico delle sensazioni tattili e del movimento: *si scorre per le viuzze delle strade piene di case a tre e quattro piani, strade dritte e trasversali che portano al fiume*; possiamo toccare i mattoni, girare le porte scorrevoli. Sempre in questo passo troviamo nuove personificazioni: il Ritmo e l'Inedito costituiscono le parti principali della città, la città della Parola poiché è di tali componenti che quest'ultima ha bisogno per potersi "innalzare". La città, Babilonia è metaforicamente sede della Parola e di tutte le lingue del mondo. Ma solo lo Scriba, che simboleggia il Poeta, può accedere là dove nessuno si appressa. E come dice Mielide è lui il solo ad ottenere immortalità dall'opera alla quale si è negligenemente dedicato nel corso della sua vita¹⁰. Il II atto è però quasi tutto incentrato sulla favola di Psiche e Amore,

ancora il mito, ma di nuovo c'è la comparsa dell'Amore. La leggenda è modificata in quanto si assiste ad un travisamento vero e proprio della storia di Apuleio; ma rilevante è il rovesciamento del mito, nel senso che la creatura femminile Psiche è impersonata dallo Scriba, mentre la Musa, Mielide è Cupido. Nasce a questo punto un'ulteriore metafora: Scriba è il poeta, Mielide è la Parola che diverrà Scrittura. Scriba e Mielide o Amore e Psiche sono l'emblema dell'amore, una grazia, un privilegio che accosta gli umani agli dei. E l'amore, in quanto sentimento puro, limpido è la quintessenza della vita stessa. Anche se nell'opera l'amore s'intreccia alla tragedia ed alla sofferenza, non determina mai sconforto e abbandono: è sempre un impulso positivo.

La singolarità linguistica nel selezionare aggettivi e vocaboli rendono unico anche questo atto. La parte centrale è uno studio approfondito di tutte le tecniche stilistiche usate soprattutto in poesia: allitterazioni, giochi di parole, rime, "abusi" aggettivali. Questi ultimi accompagnano tutta la descrizione dei colori. Si tratta di aggettivi attributivi "amore", *amore rosso*, *amore giallo*, *amore blu* ma anche *biondo solare* oppure *il desiderare* che è *mistico*, *parossistico*, *fatale*. Di aggettivi, poi, se ne contano ben diciassette quando la Signora Proteo, riferendosi al Colore, pronuncia di seguito: *fresco*, *morbido*, *acceso*, *dolce*, *delicato*, *grazioso*, *vivo*, *abbacinato*, *abbagliato*, *appannato*, *crudo*, *malinconico*, *pallido*, *smorto*, *chiaro*, *scuro*. Dall'enumerazione di aggettivi che sono tra loro sia sinonimi che antitetici (abbagliato/appannato – chiaro/scuro) si passa alle allitterazioni: "*colorazione colossale*, *colosso colorato*, *rosso colosso*", alle rime bacciate, "*amore blu come quando ti sciogli tu*", "*amore rosso come quando è duro come un osso*", ed infine rime interne o rimalmezzo "*Amore giallo, mi sorridi o deridi?*", *Amori gialli, risa amare o schiaffo secolare.....e vide la musica ondeggiare,...la mise in prigione aprendo una voragine di profonda passione...salì un aquilone e si condensò nella voce di un'inaudita canzone*", "*il tuo progetto è rigetto e biondo e solare, il mio desiderare è mistico, parossistico, fatale oltre il confine più abissale*". Questi particolari procedimenti stilistici, non seguono lo schema metrico e ritmico usato in poesia, ma sono il frutto di un dialogo tra due personaggi, che è come se si divertissero a replicare con queste identità di suoni. Appare anche una particolare tecnica di presentazione delle parole, ovvero alcune tra esse sono introdotte da un suono (il fonema che richiama l'inizio della parola): è il caso di "ri-ri , ririri Ricordi". Sono presenti anche alcuni ossimori come "vergine adultera", "sole nero" "strumenti muti". Ma ogni tipo di contrasto è sempre in perfetta sincronia. L'aggettivo adultero accostato a Vergine non rende quest'ultima meno pura e candida; la sua anima resta innocente nonostante l'adulterio.

I campi semantici principali sono quello dei colori e della sofferenza. Gli elementi cromatici che rimandano chiaramente a quelli rimbaldiani di "Voyelles" sono tinte vive, forti, piene di luce . Anche la descrizione di Cupido rimanda al campo semantico dei colori: Amore è, lucente, abbagliante e sarà la sua morte ad oscurare la luminosità sua e della natura che ammuffisce, diviene scura, opaca e grigia.

La sofferenza, poi, affiora dalle lacrime “colorate” di antichi sogni di Rosbimba, lacrime provocate dai ricordi nostalgici di un passato che può essere solo “annusato”, “ribaltato”. Ma Sofferenza è anche la storia di Amore e Psiche, di un amore che “*sfinisce, che finisce e che punisce*”; tutto diviene “banale, grigio”, triste, angoscioso con la scomparsa dell’amato che vola via per sempre.

Il tempo di questo atto non è ben definibile, perché mitico, è un tempo che non ha tempo: è eterno come eterna è la città di Babilonia, come eterni sono Cupido e Psiche.

Giunti al III Atto osserviamo che la precisazione iniziale “*di fronte a certe parole non si pensi a errori del compositore: sono inedite*” non ha più senso. Il lettore/spettatore infatti, giunto a questo punto, ha preso familiarità con questo linguaggio ed i suoi fonemi astratti che in questo atto hanno ormai assunto concretezza, fanno parte di una lingua nuova, viva ed universale, che ha svelato il segno, l’anima, la musicalità e la magia delle parole. Sarebbe allora idoneo chiamarli, seguendo la teoria inista, *inie* piuttosto che fonemi. Le *inie* allora diventano i suoni della lingua dell’autore, una lingua che racchiude un’immagine astratta che ciascuno di noi può interpretare seguendo i propri sentimenti. E sarà proprio questa interpretazione che darà anima e corpo alla lingua rendendo la parola sempre viva.

Il III atto è più che mai l’emblema di questo linguaggio metaforico che cela immagini, suoni, colori. Il portavoce di questo idioma originale è il Re di Kapparia che nella prolusione finale si rivolge al lettore/spettatore in un linguaggio che evoca attraverso i suoni ciò che esprime in parole.

È sul “Tempo” che si concentra il significato semantico di quest’ultimo atto (la parola è ripetuta 6 volte). I personaggi non sono “à la recherche du temps perdu” ma cercano piuttosto di immortalare il tempo rendendolo infinito. Ed è come se si assistesse ad una battaglia tra tempo definito, *il tempo che esiste* di Rosbimba, e quello illimitato, *il tempo che non esiste* della S.P; e sono loro che sulla scena controllano e gestiscono il tempo poiché hanno il potere di “spostare le lancette dell’orologio”. La lotta “per” il tempo simboleggia, dunque, il conflitto interno dei personaggi, ma più in generale di tutti coloro che cercano di sottrarsi ad una collocazione temporale.

Pur abbracciando diversi canoni classici, alla fine della commedia, non troviamo alcuna morale. Il Bertozzi non vuole “insegnare” al lettore/spettatore un atteggiamento al quale uniformarsi. Non appare la *finalité du schématiser* di Adam¹¹, non c’è dunque quella *intention o but*. Tuttavia è come se l’autore volesse (sempre rifacendoci alla schema di Adam) *démontrer et prouver* ciò che tutti dovremmo già conoscere; l’umanità è viva solo quando riesce a trovare la propria anima nella lingua, radicata nelle relazioni linguistiche estreme. In queste relazioni si rinnova e si rigenera una lingua nuova, viva e che viene pronunciata tramite la recitazione. Una lingua che riesce a trionfare poiché subisce mutazioni artistiche, creatività linguistiche originalità e genio.

Produrre un testo fa parte di una specifica competenza che Habermas definisce come la capacità di un parlante di una qualsiasi lingua di produrre e capire i messaggi che lo pongono in interazione comunicativa con altri parlanti; questa capacità non comprende solo l'abilità linguistica ma necessariamente consta di una serie di abilità extralinguistiche interrelate, ad esempio quelle semiotiche, cioè il saper utilizzare, in aggiunta o in alternativa al fondamentale strumento linguistico, anche altri codici, anche altre lingue. L'abilità linguistica nella *Signora Proteo* è multiforme, possiede più varietà di una lingua e l'autore riesce a passare da una varietà ad un'altra. E il lettore/spettatore, ma in generale l'uomo, non è soltanto "un utente cui capita di usare forme linguistiche preconfezionate, e neanche un interprete di significati stabiliti autonomamente e associati alle forme per pura convenzione, prescindendo dalla creatività dell'individuo"¹², ma è una figura attiva, strutturante, che dà forma al sistema linguistico.

È come la sinfonia di Saussure, per il quale la "réalité est indépendante de la manière dont on l'exécute ; les fautes que peuvent commettre les musiciens qui la jouent ne compromettent nullement cette réalité"¹³.

¹ Per il movimento in ista lo spazio è infinito e il tempo ha validità solo al presente.

² Ben nota divinità marina che sorvegliava le foche (Odissea IV, 384). In riferimento alla figura mitologica, Proteo è inafferrabile perché perennemente mutevole. Solo colui che non ne teme le innumerevoli trasformazioni può incontrarlo nella sua forma originaria e riceverne la profezia.

³ Gli studiosi che si sono affaticati attorno al significato di questo concetto particolarmente ambiguo, che ricorre di continuo nelle iscrizioni egizie, lo hanno tradotto in una grande varietà di modi: spirito, fantasma, forza vitale, natura, destino e chi più ne ha più ne metta. Tuttavia egli risulta piuttosto l'eredità ispiratrice, il Ka del nuovo faraone, "la voce del re morto" che persiste con le sue ammonizioni e che continua attraverso lui ad avere autorità. L'atteggiamento degli egizi nei confronti del Ka è interamente passivo. Come nel caso dei greci dell'Iliade, in completa e passiva balia degli dei ispiratori, udire il Ka e obbedire ai suoi comandi è un tutt'uno. Le piramidi contenevano molte false porte dipinte sui muri attraverso le quali il Ka del defunto poteva uscire per essere udito. Solitamente è raffigurato come un uccello appollaiato dietro la testa del Re.

⁴ Nella lingua egiziana questo segno rappresenta il suono "sesh". Se viene accompagnato da una figura di uomo, significa "scriba", mentre se compare anche un papiro arrotolato significa "scrivere".

⁵ Bertozzi, racconta che la scelta del nome è dovuta ad un episodio puramente casuale: si trovava nella Pianura Padana, quando una contadina chiamò suo marito "Rosbimbo". Da qui l'idea di trasformare al femminile questo nome e di "aristocratizzarlo" con l'uso del fiorentino "Dugento".

⁶ D. Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2002, pp. 18-19: "en vertu de ce principe les partenaires sont lancés collaborer à la réussite de cette activité commune qui est l'échange verbal. Ces lois jouent un rôle crucial dans le processus de

compréhension des énoncés: elles permettent en particulier de faire passer des contenus implicites”.

⁷ L. Guilbert, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975: “La néologie syntagmatique englobe tous les modes de formation qui impliquent la combinaison d’éléments différents. Dérivation: affixes-suffixes: ambition/ambitionner, opération/opérationnel, événement/événementiel, Viet-nam/viet-namiser”.

⁸ Fonetica che studia i suoni del linguaggio in base al modo in cui vengono articolati, cioè prodotti dall’apparato fonatorio umano – cfr. G. Berruto in *Corso elementare di linguistica generale*, Torino, Utet, 2002.

⁹ Fonetica che studia i suoni del linguaggio in base al modo in cui vengono ricevuti, cioè recepiti dall’apparato fonatorio umano – cfr. G. Berruto, *Op. cit.*

¹⁰ Possiamo comparare il desiderio di immortalità dell’autore/poeta agli scrittori dell’800 che sentivano un forte bisogno di lasciare un segno nella storia, un messaggio ai posteri. La poesia, ma l’opera in senso lato, era il mezzo per raggiungere questo fine.

¹¹ Cfr. J. M. Adam, *Linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1999.

¹² M. Bertucci, *Che cos’è la pragmatica*, Milano, Bompiani, 1993, p. 301.

¹³ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, p. 36.

INIUSA: PAUL LAMBERT'S WRY HAIR

by DAVID SEAMAN

Paul Lambert the INIUSA poet does art like a graffiti fiend decorating the bathroom of a truck stop. Not the slick internet-ready truck stops of our Interstate System, but the old stinky truck stops on US highways through the Heartland, where a visit to the men's room allowed an opportunity to read the walls, study the condom dispenser, and decipher the defaced signs: "We aim to please, you aim too please," and the classic oblitative poem scratched out from the hand dryer:

PUSH BUTTON. RUB HANDS UNDER WARM AIR. STOPS AUTOMATICALLY

PUSH BUTT RUB HAND UNDER ARM STOP AUTO AT ALLY

Before pay-at-the-pump you could not pay for the gas without going into the gas station and admiring the pin-ups. Pin-up calendars of course. Pin-ups also smiled from the match book covers; since everyone smoked. And these matchbook cover had ads for masculine products: Ads for products to build muscles and grow a full head of hair.

Enter Paul Lambert. Unfettered by the deadening intellectualization of the college-bred, he builds on a layer of truck-stoperia. His INItial attack on the fabric of Amerika is high Kamp perUSA! of the wall art of an era we now revere in black and white. Ladies with big white underpants and permed hair. Lambert's posters and post cards layer this material with a stream-of-consciousness narrative that leaps into the contemporary, weaving today's technology into his comix wonderment. The underlayment of Lambert's art is a photomontage of this bygone era. Zap from the truck stop to the Macintosh and the Hair Club for Poets. Did I say not the high tech T/A truck stops with internet connection? OK, Paul Lambert uses the internet and his Macintosh computer to embellish the old images that predated the interstate highway system. The institution of trucking tries to outgrow its rowdy image and embrace slick modern times with showers and internet and capuccino at the truck stops. Paul Lambert starts with his Macintosh computer and works his way back to the old funky days. It is a fun trip to the past with an electronic toehold on today.

The Hair Club, with its outrageous bouffants and ridiculous outfits is a wry comment on the former efforts to become masculine, and mirrors today's hair clubs and erectile dysfunctional testimonials. Paul Lambert declares that his hair grew, and so did his ears.



How far back should we go to find the origins of Paul Lambert's INI art? His texts and reminiscences about his grade school years (many of them in email messages over the past twelve months) remind me of Rimbaud's "Poètes de sept ans," taking refuge in the latrine. Here is my translation of a verse from Rimbaud's poem:

At seven years old he wrote novels, based on life
 In the vast desert, where ravished Liberty reigns,
 Forests, sunshine, shores and savannahs! – He worked
 From illustrated tabloids where, flushed, he ogled
 Laughing Spanish women and Italian ladies.
 When in came the wild, brown-eyed neighbor girl!
 Eight years old and wearing Indian dresses,
 A mean little girl who jumped on him in a corner
 Shaking her locks, and when he was under her,
 He bit her bottom, because she never wore underpants;
 And, bruised by her fists and heels, he savored
 The flavor of her skin back in his room.

[À sept ans, il faisait des romans, sur la vie
 Du grand désert, où luit la Liberté ravie,

Forêts, soleils, rives, savanes! – Il s’aidait
 De journaux illustrés où, rouge, il regardait
 Des Espagnoles rire et des Italiennes.
 Quand venait, l’oeil brun, folle, en robes d’indiennes,
 – Huit ans, – la fille des ouvriers d’à côté,
 La petite brutale, et qu’elle avait sauté,
 Dans un coin, sur son dos, en secouant ses tresses,
 Et qu’il était sous elle, il lui mordait les fesses,
 Car elle ne portait jamais de pantalons;
 – Et, par elle meurtri des poings et des talons,
 Rempportait les saveurs de sa peau dans sa chambre.
 Poésies, Les Poètes de sept ans.]

Now here are some unwitting parallels from Paul Lambert. He sent the following text modestly translated into Italian by the internet software Babelfish. It has the innocent charm of a Fellini film:

Amavo questa donna così tanto. Lei ed io hanno avuti un grande affare di amore. Abbiamo speso insieme molto tempo nudo nei cespugli del giardino e nelle piccole stanze della nostra casa della famiglia.



[I loved this woman so much. She and I had a great love affair. We spent a lot of time together naked in the bushes in the garden and in the back rooms of our family home.]

Lambert goes on to tell how his family had moved to Hawaii while he was in grade school. This led to another adventure that would later emerge in his art:

“What slays me in retrospect is that I was part of a ‘club’ or ‘group.’ We built ‘forts.’ The main fort or bunker was an interconnected series of trenches and bunkers underneath our house”. Lambert then describes how he decorated the clubhouse with covers torn off of the lurid crime stories his mother read (remember



Rimbaud's poet, inspired by illustrated tabloids):

"I actually tore the covers off of some of these paperbacks and pinned them up down in our main clubhouse bunker underneath the house. It just struck me this last weekend (Easter) that the first inist text collages I made with my first computer were literally based on the same types of lurid babes on covers of old murder mysteries".

Lambert was not the academic whiz that Rimbaud was, and was only too happy to end his school years (of course, Rimbaud never went to college, either). As Lambert explains, "At the start of the sixth grade I said to a classmate, 'Two more years and then we're out.' He told me no way, there is still high school. At the time I didn't know high school existed. This guy then explained to me about high school. Like freshman, sophomore, junior and senior years were yet to come. Oh god will it never end. It was very depressing."

Somehow in the intervening years, Lambert learned ceramics, and made his way to Portland, Oregon. He happened to be living in Portland when a series of happenstances led to Paul's art work being viewed and appreciated by Pietro Ferrua:



"In the early eighties my girlfriend Susan met Pietro Ferrua's wife Diana and through her introduced Pietro to my work. Both Pietro and Diana Ferrua were excited about my work," he continues, "and Pietro showed some of my oil pastel drawings of brightly colored geometric shapes and floating letter forms to

Maurice LeMaitre who included them in a 1985 show at the Grand Palais [in] Paris. In the same show Bertozzi and the other early Inists exhibited work.”

It appears that a rush of involvement followed, with Lambert at one point accompanying Bertozzi to the INI Painted 2000 exhibition at the Kemi Art Museum in Finland. Along the way, as Lambert recalls, Bertozzi “declared me the King of INI North America and wrote a declaration to that effect.”

But Lambert the American was not entirely comfortable with the royal mantle, and tried to relinquish this honor. “Later, when I abdicated,” he recalls, “[Bertozzi] sent me a letter to the effect that he did not name me the King of INI North America lightly and informed me I was the King for life. My reaction to all this king stuff was that of course I am king as is each and every one of us in the good old USA. I believe this is more of a new-world idea. Long live the king!”

There is a reference to this series of events in the tongue-in-cheek on Robert Ferry’s site “We Are Them.” <http://home.earthlink.net/~wearethem/>. He suggests another version of Lambert’s loss of his crown, and hints at dissension between INIUSA’s two coasts. “[Mark Fisher] was introduced to INI by his long time friend INI/BOB. Later, along with Lex, Mark took over INI/USA after beating up the King in a back alley, and INI/BOB quit in disgust. The King and INI/BOB were banished to the netherwold of poetry oblivion never to be spoken of or to ever again.”

I mention these points because I think the interpersonal and group cohesion phenomena are fascinating aspects of the evolution of creative movements, in particular avant-garde art movements. Who can think of the avant-garde without recalling the struggles within the Surrealist movement? We join, if that is the word, well, we subscribe to avant-garde movements because they are iconoclastic, and yet the energy of belonging is synthoplastic, to coin a term. We are encouraged/invited/coerced into sharing the community values. When I first met Paul Lambert and climbed into his pickup truck in Portland, Oregon, he wryly

**LUCHA LIBRE "REST LING"
ESPECTACULAR DE**



INI EE UU
LOS CAMPEONES ACTUALES
DE INI EE UU
NOS ENFRENTAREMOS
CON TODO Oponente
ESTAREMOS ALLA
ABRIL/MAYO '98, EN EL
CINEMA 21



carrots and broccoli, expressed in the language of Christian evangelists; the diet evangelists are their American successor. In addition it contains a wry critique of a corrupt society: "English Dept. / the crack of the bullwhip will soon be available / Each Additional Year / Sophisticated Booze-Induced Lethal Gases."

We Are Them, the same web zine from which I cited Robert Ferry (INIBOB) above also publishes a long list of works by Lambert. This includes two more variations on the Hair Club, and more of the pin-up inspired collages.

The text that overlays the images has become more



cryptic, and sometimes even makes use of Dutch, a language which sometimes appears comical to English-speakers because it resembles either baby-talk or raunchy slang. Shall I cite examples? "BOEK / KUNT/ MOET / HAREN."

Lambert also has a political side, which emerges in his defense of the Native American chief Geronimo, and in criticism of the American war policy in Iraq. The Geronimo image is accompanied by a text that relates the American war machine to conquest of the Native Americans as well as other combats: "SOME OBSERVERS THINK THE ARMED FORCES OF POWA AMERICA (NORTE) DISORGANIZED AND NAZI GERMANY TO INVASION. THESE OBSERVERS THINK THIS MADE THE SAME



BENCHLAND IN YOUR SIDE,
PIERCED WITH A SPEAR AND
ARROW.”

His “Whinged Victory” he calls “an attempt at current event satire,” suggesting that the current U. S. administration is like something out of the comic books.

There is much more going on in Paul Lambert’s work, which continues to evolve. Here is a statement of philosophy that he sent to me on

February 14, 2005: Last year my own efforts were more in the vein of pure text. I will send you a recent pc [post card] that has quite a connection to ships and the seamen who sail them among other themes.” The image sent was a bright burst of color with the words “See Love War Sex Weep Sea;” I call it his philosophy of life.

As he said in the same message to me, “ I am as always endeavoring to continue my creative works in many ways and many media.” (February 14, 2005)

Paul’s latest permutation is L.A.W.N., the Lambert American Wryting Network, the signature he uses on all his current emails. Wry / ting suggests his irony, which also comes out in some political commentary, and just plain silly jokes. When he is serious, the commentary is devastating; one wonders where Lambert adopted the cause of the Native

Americans when he created this: But wry is a good attitude for an avant-gardist, especially in this world where we inevitably end up alone with a computer linked electronically with partners all over the world whom we simply cannot reach out and touch. Wry is the wink across the



safety of the ether; wry is a smirk from the comfort of the living room; wry is the image that can be endlessly doctored through PhotoShop.

Paul Lambert is wry and only he knows why.

LA RIVOLUZIONE DEL SENTIRE POETICO IN *APOLLINARIA SIGNA, SECONDO MANIFESTO INISTA*

di GIUSEPPE SIANO

*All'amico
François Proïa*

L'INI ha le proprie radici nella permanente *rivoluzione* poetica e visiva proposta dalle cosiddette *Avanguardie storiche*. Questo movimento artistico, al suo manifestarsi, riafferma la visionarietà della poesia, pone l'accento sulla rivoluzione anarchica, sincronizza i "tempi" relativi dei significanti nell'unità-differenza della esperienza dell'infinitesimale ed estremizza la grammatica della composizione adeguandola alle attuali evoluzioni del sentire ed organizzare l'opera d'arte. Fondamentale, per coloro i quali vogliono conoscere il movimento, è anche un riferimento all'innovazione linguistica e alla sinestesia. Il fine è riscontrabile nel desiderio di tradurre in *racconto infinitesimale* il *dramma* [azione] della vita attraverso segni e/o la scrittura di fonemi, pertanto, per tutti coloro che partecipano a questo consesso d'artisti, tutto ciò che si organizza e si trasmette come informazione è *al di qua e al di là della parola*.

L'INI rientra, così, a pieno titolo, nella schiera di quei movimenti che abbiamo individuato e riconosciuto convenzionalmente col termine *Avanguardia*. Non è difficile segnalarlo fra quei movimenti che hanno caratterizzato, con il diffondere i propri manifesti, col promulgare le proprie estetiche e con i dettami delle proprie poetiche, come la continuità di una prova tangibile di un desiderio finalizzato al cambiamento radicale della vita, che induce a cercare un modo nuovo di fruire e *produrre* l'opera d'arte, questo iniziato dalla seconda metà dell'Ottocento e, con continuità, giunge fino ad oggi (anche se si fa risalire al 1909 la prima *Avanguardia storica*, il primo movimento innovativo si fa partire dalla rivoluzione realista del 1848, anno anche del *Manifesto del partito comunista* di Karl Marx e Friedrich Engels redatto su richiesta della *Lega dei Comunisti* [1847-1852], l'associazione internazionale degli operai).

È chiaro che con l'evoluzione delle scienze, delle filosofie e delle tecnologie siano state necessarie sempre nuove forme e categorie per comprendere come si è modificata l'*estetizzazione delle arti*, specie quando queste hanno subito altre radicali trasformazioni in successivi periodi del Novecento.

Si sono specificati tre modi differenti di considerare, connotare e veicolare l'immagine sensibile che hanno imposto tre diversi modi di analizzare le

composizioni “visive”, “scritturali” e “musicali” perché “tra le ‘arti tecniche’, le ‘arti tecnologiche’ e le ‘arti neo-tecnologiche’ esiste una differenza profonda”¹.

L’INI è, però, anche un movimento che fonda sulla *rivoluzione* permanente il suo dinamismo estetico-poetico e sappiamo che la sua spinta innovatrice non è da ritenersi ancora conclusa.

Le sue radici sono: a) avanguardia e anarchia, b) rivoluzione poetica, visiva ed estetica, ovvero la visionarietà opposta alla contemplazione c) rivoluzione della parola e del segno finalizzati a cercare le *inie* (o “orchestrazione di sentimenti e pensieri” nella loro primigenia formazione dinamica, prima di essere raccolta e tradotta in un linguaggio di segni per raccontare, o rammemorare azioni significative) di ogni autore, d) l’uso dei simboli fonetici internazionali, (questo ultimo punto è solo la petizione di dare universalità al *suono*-racconto dei segni di un artista INIsta, al fine che le proprie *inie*, travalicando le lingue convenzionali, assurgano a segni di una glossolalia, o lingua universale). Tutti questi elementi concorrono, però, a raccontare con l’*infinitesimalità* un’azione, un autore o una storia possibilmente “in un libro di una sola pagina” e con una lingua universale che si basi sui segni “della fonetica internazionale”².

Il termine *infinitesimale*, raccorda quelle radici che si rifanno a un atteggiamento consolidato di condurre l’arte dell’Avanguardia al nuovo, e pone la centralità di una nuova conoscenza a fondamento del movimento artistico, sorta proprio dalle nuovissime scoperte scientifiche e specificata attraverso attuali, e sempre migliorati strumenti tecnologici – come ad esempio possono essere il microscopio elettronico (*che rivela i mondi molecolari e si applica alla costruzione di nanotecnologie*), o il cannocchiale, o il radiotelescopio, orbitale (*che permette di osservare altre galassie, molto lontane dalla nostra*).

L’*infinitesimale* INIsta include, nel proprio senso, sia l’ambiente infinitamente piccolo che l’ambiente immensamente e incommensurabilmente grande.

Il termine ha la stessa potenza generativa di un *big bang* e concentra e fa sparire in sé la materia allo stesso modo di un *buco nero*³. Nell’*infinitesimale* non solo scompaiono universi, ma vi è anche la possibilità che dalla concentrazione di una grande energia si sprigioni una nuova forza creativa. Come capita per i sistemi planetari quando esplode o implode una stella, o addirittura quando rarissimamente accadono esplosioni a catena che coinvolgono una intera galassia, l’energia che si produce dissolve una vecchia organizzazione, ma dopo la distruzione si assiste alla formazione ed espansione di un nuovo universo organizzato. La filosofia della nuova scienza che nasce da queste teorie ha di nuovo un fondamento paradigmatico. Nell’universo tutta la materia si evolve e si trasforma attraverso tre stadi o condizioni. La materia, nonostante cerchi di mantenere quanto più a lungo possibile un apparente equilibrio stabile, l’omeostasi, è in perenne evoluzione attraverso: ordine, disordine e riorganizzazione⁴.

La creatività dell’universo INIsta è anch’esso paradigmatico, dentro un

universo vivono segni d'infiniti altri universi sempre nuovamente mobili e continuamente riorganizzanti.

Nel tempo INIsta si creano e dissolvono mondi in spazi infinitamente grandi o infinitamente piccoli, calcolati con orologi temporali di miliardi di miliardi d'anni umani o di micron e nano-secondi. Si sa solo che per ogni autore vi è un orologio personale mutuabile dallo spazio-tempo della propria scrittura (o *grammatologia*⁵) INIsta in continua evoluzione. Non a caso ogni infinitesimale creazione poetica si muove "vers sa science toujours en évolution"⁶.

L'infinitesimale diventa il distinguo del movimento d'avanguardia nella produzione artistica.

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 infinitésimale. Les futuristes prêchaient la vitesse, les paroles en liberté, l'imagination sans fils; les dadaïstes l'abolition des règles; les surréalistes l'onirique et le langage automatique, nous autres de l'INI, l'INFINITESIMAL.⁷

La prima affermazione che s'incontra nel II Manifesto INIsta del 1987, *Apollinaria Signa*, è un progetto di "fare oscurità" nell'universo sensibile percettivo e cognitivo del fruitore d'arte. Non a caso, solo il non dare per definito alcuna cosa può aprire l'evento a più piani di conoscenze organizzate, di esperienze, cioè a nuove estetiche; oggi, vedremo questo come l'aprirsi ad una *logica fuzzy*, ovvero ad una logica del lanuginoso o, meglio, dell'indistinto⁸. I discorsi chiari, che tendono ad un unico e solo significato, non c'interessano, sembrano dire gli artisti firmatari del manifesto e ne specificano il perché "i discorsi chiari sono riservati alle persone limitate"⁹.

Questa asserzione induce ad una riflessione. Il tempo della complessità e dell'*iper* informazione ci fa riflettere su come la storia da più di mezzo secolo abbia rinnovato i suoi strumenti. Tutte le questioni che si raccontano sono diventate elementi di organizzazioni paradigmatiche, spiegano, da punti di vista diversi e a volte contrastanti, le ragioni dell'evoluzione antropologico-cognitiva. In questo moltiplicarsi dell'informazione, dove "i limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo"¹⁰, il fine del movimento INI è quello di "dilatare l'interpretazione"¹¹ e moltiplicarla per coglierne con un segno-suono gli aspetti e i percorsi mentali indicibili con un discorso.

Dilatare l'interpretazione, per l'INIsta, comporta un ampliamento del proprio mondo linguistico e conoscitivo. Si possono cogliere in questa nuova realtà le conoscenze mediate dalle scienze attuali, con tratti autoreferenziali (o autopoietiche) e tautologicamente olistiche. Tutti i tempi sono relativi e sulle proprie verità spazio-temporali si fondano le mappe di conoscenza¹².

La rivoluzione a cui l'INIsta partecipa con i propri sensi scombuscolati per la ricerca di nuove regole comunicative è poetica, è visiva, è concettuale... è linguistica.

Il movimento INIsta è un movimento *rivoluzionario anarchico*, anche se è a discrezione del lettore, se si possa o meno considerare ancora un'Avanguardia.

In *Apollinaria Signa*, i firmatari del Manifesto, giudicano rivoluzionario il loro movimento artistico ed in esso asseriscono che non dovrà mai più essere chiamato Avanguardia, anche se resta il nome

Dichiariamo conclusa la nostra fase pionieristica e non si parli più di sperimentalismo, lo sperimentalismo è chiuso. Andiamo. Dell'avanguardia resta il nome perché si precede, delle avanguardie facciamo un pacchetto da spedire agli organizzatori delle varie sagre di agosto, saranno consumate insieme con i nastri fosforescenti, i pennacchi di chi in fondo, diverso non è, e di chi trova pretesto per sé.¹³

Antonio Gasbarrini, che ha seguito magistralmente, da critico d'arte ed esegeta, le varie fasi del movimento, in più occasioni ha ricordato quanto poi precisato nei manifesti successivi. (Di Gasbarrini mi preme sottolineare che è uno dei rari critici d'arte italiani che nelle sue analisi traccia sottili rapporti tra la percezione, le arti e l'evoluzione delle scienze). Dalla sua nota editoriale alla *Guida del Rivoluzionario* del 1999 riprende vari discorsi di Bertozzi in cui si afferma che

@ l'Inismo ha segnato la Terza Fase dell'avanguardia: parlando di avanguardie, infatti, occorre distinguerle in periodi. In genere nel movimento inista si cerca di evitare divisioni, etichette, ma nel caso di 'avanguardia' il nome sia pur discusso è restato, mutando però il suo statuto, i suoi intenti. Dopo una '**pre fase**', detta dei 'precursori' che si può situare dal 1873 al 1909 (suddivisa in due, la prima 1873-1896, dei 'poeti maledetti' e la seconda 1897-1908, delle *écoles* come le definisce Apollinaire), abbiamo: la **prima fase** vera e propria, dal 1909 al 1918 (fondazione del Futurismo ed affermazione di Dada), un periodo che possiamo chiamare della *rivolta* (della negazione per la negazione); la **seconda fase**, dal 1919 (nascita del Surrealismo) al 1979, un periodo che possiamo chiamare della *rivoluzione* (modifica profonda dell'esistente), suddivisa in due, 1919-1939, 1940-1979 (il secondo periodo, di disorientamento e reificazione dell'avanguardia, è tuttavia caratterizzato, in certi momenti, da volontà di cambiare); infine la **terza fase** dell'avanguardia, dal 1980 (nascita dell'Inismo) ai nostri giorni, la cosiddetta 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".¹⁴

Questo modo di contraddistinguere l'Avanguardia induce Gasbarrini a riprendere altri passi della *Guida del Rivoluzionario* e a mostrare come 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"¹⁵.

Il nostro Movimento si pone, come le altre Avanguardie, un obiettivo: quello

di superare, o l'andare oltre i limiti, di un modo di raccontare le emozioni, ovvero ciò che si "sente", e con un linguaggio che sia più adeguato ai tempi in cui noi viviamo – essendo questo movimento coevo a noi, e attualmente operante.

L'atto creativo è quello di cercare, rinvenire e aggiungere al territorio di un significante infiniti nuovi significati e, poi, rendere complesso un segno fino a farlo diventare una polisemia a sé stante; perché, il solo tratto, il solo segno su di un supporto si trasforma di per sé già in un racconto INIsta, per il solo fatto che quanto più ricco è stato il significante, il tessuto interpretativo, tanto maggiore è stato il messaggio¹⁶.

Sappiamo che le qualità del messaggio INIsta si avvalgono dei segni arbitrari e generativi, diversi talvolta per ognuno dei partecipanti al movimento, ma primordiali e caratterizzanti ogni organizzazione visivo-poetica significante.

Ogni segno, sia esso INIsta o meno, sappiamo che è una polisemia di connessioni arbitrarie che diviene paradigma linguistico di una lingua e correla il piano dell'espressione (o piano significante) e il piano del contenuto (piano del significato). Questi due piani sono opposti e si collegano, secondo i propri livelli, a forma e sostanza.

L'intervento sul segno operato dal Movimento artistico consiste nel cercare di rendere complessi i *significanti* fino a "dilatare" il contenuto a tal punto da far entrare un racconto in un segno, nella scrittura di un fonema. L'artista INIsta, con le proprie *inie*, fa proliferare non solo di parole e segni un contesto, ma moltiplica "all'infinitesimale" i racconti, tanto da legare la forza rivoluzionaria e innovativa al proprio contesto. Il suo segno diventa la "forza rivoluzionaria" dello stravolgimento del significante che passa poi nelle cose. La forza rivoluzionaria di innovare sempre le relazioni tra segni instaura una nuova legge. La *legge dell'azione*, che nell'INIsmo si relaziona in modo anarchico al testo e al contesto, lega le cose con compartecipazione arbitraria dell'osservatore-poeta, divenendo visione dell'azione (o atto *visionario-poetico*), o *inia*, o "orchestrazione di pensieri e sentimenti", qui ed ora, in questo paradigma spazio-temporale segnato da noi viventi. Le *inie* in sé sono segni che sono già racconti, e poi sintagmi, e poi parole e poi immagini e contesto e cose... L'*inia* è l'*infinitesimalità* di un racconto che va interpretato. Essa fa proliferare a dismisura i significanti e moltiplica all'eccesso i significati. Rompe l'ordine funzionale delle parole, connotative e denotative, introduce tempi sincronici e diacronici arbitrari nella costruzione del rapporto tra segno grafema fonema parola immagine ordine del discorso ecc. per comunicare un racconto organizzato, e si abbandona al *flusso energetico di una informazione*, che disarticola la visione l'ordine della scrittura dei segni della grammatica ecc. eppure diventa funzione centrale nel raccordare un andirivieni di emozioni ad un'idea, ad una parola...

Le nuove leggi del testo INIsta si legano a quelle del pensiero e iniziano a raccontare la storia attraverso le *inie*, sebbene il testo sia anarchico, creativo e continuamente richieda rimandi olistici. L'intervento sui segni, rende complessi

i significanti, disgiungendoli dalla loro funzione. Con le *inie*, si fa proliferare di parole e segni un contesto facendolo implodere ed esplodere contemporaneamente in infiniti florilegi di interpretazioni. I segni sembrano disgiunti dalla loro normale funzione significante e, nel contesto, trovano una forza (*rivoluzionaria*) che lega, specie con *pensieri laterali*,¹⁷ le proprie forme artistiche.

Le leggi del testo si legano a quelle del pensiero attraverso sequenze, che possono apparire disorganiche o sgrammaticate, e che non rincorrono le rigide forme della logica comune, ma impiegano risoluzioni nuove che rovesciano il senso (o lo attualizzano) attraverso l'impiego d'idee nuove e utilizzando il pensiero laterale.

Non si può ridurre questo *movimento rivoluzionario* alla ricerca di stramberie semantiche, come potrebbe essere un semplice gioco di parole, ma la nuova presentazione della verità INIsta va ricercata nell'organizzazione funzionale del cervello che determina i moduli concettuali e rovescia soluzioni logiche rigidamente applicate, o meglio, che hanno una continuità organica di applicazione senza tener conto delle variabili. (Il prepotere della *logica verticale*, opposta ad un *pensiero laterale*, è da sempre ostacolo al sorgere di idee nuove: ecco che l'artista INIsta è un manipolatore del segno o del fonema per dimostrare una continua diversità organizzativa dei messaggi attraverso codici e segni. Egli si basa sull'azione rinvenuta, sulla logica che si applica per decodificarla, anzi, ad essa accosta un proprio codice che sovrappone un'altra interpretazione, impiegando la creatività del proprio pensiero laterale).

Il testo INIsta è anarchico, rivoluzionario, creativo e continuamente olistico.

Analizziamo ad esempio un dito che indica¹⁸. La sostanza dell'espressione, o il piano del significato, è il corpo umano (l'agente), la forma dell'espressione è la pertinenza della dimensione rettilinea della direzione di punta, o il piano del significante. Il segnale è facilmente decodificabile: seguire il dito in relazione alla persona.

L'intervento INIsta è, in questo caso, di rendere complesso il messaggio, fino a modificare e a riorganizzare in una nuova mappa i segni dando una nuova sostanza all'espressione e minando i fondamenti della *verità*, perché

La verità esiste per chi non vi conta, nasce come la perfezione (anch'essa non esiste per chi ...) dalla somma estrema, simultanea parossistica di contraddizioni in rivolta.¹⁹

Uno dei capisaldi della poetica INIsta è il riconoscimento e "la realizzazione di un linguaggio internazionale" e per questo "uno dei fondamenti dell'INI è la fonetica internazionale"²⁰. Nella mia interpretazione dell'opera teatrale de' *La Signora Proteo* di Gabriele-Aldo Bertozzi, alcune parti l'ho interpretate come una glossolalia, o lingua universale, e su questo non ritorno²¹.

Ma la fonetica internazionale a cui l'INIsta si rivolge, per segnare il contesto alle cose, a quanti tipi di significati dischiude?

Da una parte vi è la ricerca e la nascita del *referente*. (Questo coinvolge in una riflessione sulla lingua che, con Epicuro e poi con Lucrezio e Dante, si è posta il problema della lingua primeva, o edenica, o adamica e che giunge fino alla teoria sull'*abduzione* di Peirce)²².

Tutto però è racchiuso in segni, in fonemi, in immagini o parole, sovrapposte o libere, l'indicazione *potrebbe* venire da un titolo. Oppure... bisogna cercare in un altrove, in una sensazione o emozione o... all'eterno ritorno del mito di Psiche e Amore.

In questo la logica INIsta non chiede un'intelligenza particolarmente acuta, ma solo vivace, pronta ed immediata, come del resto nel pensiero laterale: una risposta adeguata che cerchi soluzioni tenendo conto delle nuove idee e delle nuove verità a noi coeve, che vanno *messe in circolo* (come il sapere enciclopedico – *an-kiklios-paideia* – medioevale) in un mondo che si evolve in continuazione e cerca soluzioni nuove con risposte sempre più immediate.

Essere aggiornati sulle verità e nuove interpretazioni della vita, dare una continuità alla propria *teoria unificata dell'universo*, questi sono i canoni della poetica INIsta. Anche se questi artisti sono attenti alla novità, e con lungimiranza "visionaria" hanno preannunciato su quali nuovi supporti si comporranno le proprie creazioni INIste, non c'è per gli adepti al movimento, alcuna differenza della composizione né tra *media* tradizionali né tra *media* elettronici, o della tecntronica. La poetica INIsta prospetta l'intera cultura come un sistema di segni, sovrapponendo e raccogliendo in un'unica pagina, o supporto, immagini, fonemi, parole e gesti alla ricerca dell'unità percettiva elementare che ha mosso l'atto a produrre segni, per sé e per gli altri, fino all'avvento dei sistemi ideologici, chiusure percettivo-linguistiche, queste, protese a giustificare, a difendere e a fare crociate in nome della propria verità. Riprendendo il testamento di Apollinaire, rivoluzionario, gli INIsti *visionari* parlano della "struttura tecnica del nuovo libro".

Il nuovo libro sarà costituito da una sola pagina formato standard che funzionerà come un normale monitor; sarà certamente di spessore maggiore, ma in compenso il suo peso sarà inferiore a quello di un normale libro. Il lettore che non avrà bisogno di lampade da tavolo o da comodino o di finestre luminose, disporrà sul lato a portata della sua mano destra (o sinistra per i mancini) di una serie di comandi in colonna che potrà impartire sfiorandoli semplicemente con un dito. Potrà così scegliersi corpo e caratteri desiderati, sfogliare le pagine, ingrandire o evidenziare alcuni brani, procedere alla ricerca automatica di nomi o parole, aumentare la luminosità o contrasto dello schermo. Nelle edizioni di lusso o strenne potrà divertirsi con le illustrazioni. Nei libri ini o inisti, sempre con comandi digitalizzati, sulla colonna di destra (sinistra per i mancini) darà via al funzionamento di suoni, profumi, etc. Badate bene non è solo una favola o futuribile molto futuro: chi è informato sa bene che tutti i requisiti tecnici sono già potenzialmente attuabili – mancava solo l'idea e la realizzazione.²³

Segmentare il contenuto e obiettivizzare la coscienza, e in ogni frammento ritrovarli nell'opera infinitamente grande o in quella infinitamente piccola, è il fine del messaggio INIsta. Nel segno, nell'*inia*, si connota una serie di relazioni di segni, che non sono identiche in ogni INIsta. I codici significanti sono diversi. L'interprete, o il decodificatore dei segni INIsti, si ritrova "co-emittente" del messaggio INIsta, perché viene investito di una tale responsabilità che, specie se si tiene conto di una amalgama di contraddittori compresenti di cui il destinatario può, per arbitrio – specie se è anch'esso anarchico, – abbandonarsi ad una libera costruzione del contesto. Egli, infatti, nel decodificare il messaggio può decidere di non tener conto dei codici che erano presenti all'emittente quando ha inviato, o prodotto, quel messaggio. E se l'atto comunicativo d'interpretazione, poi, trova un riscontro negli altri, è riuscito. Esso viene divulgato attraverso i suoi *intrepretanti* ad un pubblico che lo accetta. Il risultato solo allora ci dice che quella interpretazione viene accettata, come sistemica, dalla collettività e viene integrata ai codici già esistenti, i quali, in tal modo, risultano arricchiti e ristrutturati. L'INIsmo cerca di ampliare e integrare continuamente tutti i codici e qui intravedo la sua vera funzione d'internazionalità (individuabile, per me, in una sorta di sinestesia del *corpo linguistico* che catturi segno parola fonema per un racconto immediato e INFINITESIMALE, espressivo e comunicativo, cioè che estenda riduca e renda complesso il senso ma non l'emozione).

Questo è un atteggiamento squisitamente antropologico della pratica semiotica, la quale modifica il sistema che mette in evidenza. L'INIsmo va continuamente interpretato, scoperto, letto. Esso vuole essere ampliato superato modificato... aggiornato continuamente nella sua *rivoluzione permanente*.

La pratica semantica muta in continuazione e può essere descritta solo attraverso accadimenti comunicativi concreti. I segni sono divenuti nell'INI una *forza sociale* di rinnovamento continuo e non dei semplici strumenti di rispecchiamento di *forze* sociali. Il linguaggio poetico ne rivela il suo essere diventato rivoluzionario perché non contempla nulla, ma è una forza che si evolve continuamente ed incessantemente.

L'azione poetico-visiva INIsta coinvolge sia la *fenomenologia della percezione* che l'*atto dinamico del conoscere*. Tutti noi siamo INIsti e poeti, per volontà degli INIsti; e, poi, a noi basta "ricordare", "riconoscere", dobbiamo però *fare* un altro passo, "liberarci" (partecipare, condividere), e solo da allora vivremo "la poesia".

Nella sala in cui diamo lettura per la prima volta di queste nostre parole, guardate, sono tutti poeti, tu, tu, tu perché non lo credi? tu non lo ricordi ieri sera, la prima idea del mattino, domani, perché credete che quel tizio famoso, sia più artista di voi, forse più libero (è possibile). Liberatevi. Da quell'istante sarete poeti. La poesia non è quella dei manuali, è quella di domani. Non avete idee o propositi nobili da esprimere: tanto peggio, la creazione non si raggiunge con le encomiabili istanze: è la poesia stessa che nobilita. Le migliori pagine delle letterature

del passato sono diari di sconfitte, ambizioni, inibizioni, amori mai raggiunti, immaturità rese altamente etiche dalla suprema libertà dei suoi autori. Noi vogliamo e riconosciamo poeti anche quelli che non hanno scritto, grazie al cielo, un solo verso. Faremo antologie in cui, insieme a noi, includeremo uomini senza opere ridicibili alla pagina. La letteratura, l'arte finora prodotte, è già stato detto, sono le cose più stupide e noiose che esistano, nessuno però ha mai provato il nostro disgusto, nessuno come noi ha paura di trovarsi solo, faccia a faccia, poniamo in treno o a casa di un conoscente, con uno che scrive poesie, romanzi, che gli parli di letteratura, che dipinga. Eppure, sapete, ci sono nuove forme di fare, dell'arte del fare (questo vuol dire poetica), facciamole!!!²⁴

L'INI, in questo passo del Manifesto, introduce anche una precettistica del "fare" arte che è qualcosa in più del semplice percepire e intendere l'arte. Il fare INIsta è senza regole, apre spazi – dinamicamente – verso la produzione. Racconta che l'umanità intera è coinvolta nella *evoluzione creativa* della vita e, pertanto, della poesia. Ampliare a dismisura anche il campo dell'arte fino a farlo rientrare nel processo dell'informazione è una prerogativa dell'arte cibernetica²⁵.

Vi è in questo passo un accenno alle nuove tecnologie che aprono nuovi spazi alla creatività. Qui mi preme evidenziare un passaggio di notevole importanza: prima dell'INI si era poeti quando si testimoniava col racconto scritto, o dipinto, o fotografato, o cinematografato, anche fino alla informazione narrata con la computer-grafica, ma, ora, siamo diventati tutti poeti, quasi per eredità biologica. Rientriamo tutti nell'*arte del fare*²⁶.

L'INI unisce, così, nuovamente il racconto alla percezione.

Husserl, nelle sue *Ricerche logiche*, affronta proprio il problema di una fenomenologia della percezione. Questa è descritta nell'atto in cui incontra i nomi, che possono designare una data intuizione. Serve però che l'intuizione, nella pienezza della sua attualità, organizzi il senso in modo che possa essere definita con quel nome. L'atto dinamico del conoscere distribuisce l'attribuzione al percepito. Questo impone un'attività di *riempimento*, che appare come se vi fosse un'*attribuzione di senso* all'oggetto che si costruisce nella percezione. Solo attraverso questo processo si può giungere ad affermare "Quando dico che *io do espressione alla mia percezione*, ciò può significare che attribuisco predicativamente alla mia percezione questo o quel contenuto"²⁷.

Nell'INI i contenuti affiorano come lotta linguistica in cui la manifestazione fisica della parola è già segno, *inia*, INFINITESIMALE.

Come si fa a risalire alla percezione che l'ha generata?

Come l'*inia* diviene un momento animante del significato oltre che momento del riconoscimento e l'intuizione del denominato, dal momento che l'*inia* è segno, parola, scrittura di un fonema che nasconde l'oggetto referenziale?

Solo l'energia del percepito può guidare l'INIsta-poeta a comporsi attraverso un segno-poema in tante altre poesie, in un racconto infinito ed ininterrotto.

La parola non cerca un oggetto, non indica una cosa, cerca come segno, un altro se stesso. In ogni segno e parola vi è un'infinità combinatoria che si moltiplica all'infinito.

Se il denominato è un'altra parola infinita che rimanda a un'infinità di oggetti percepiti, il riconoscimento è nascosto tra i nessi delle parole date o accennate o acronimi nascosti, o calembour, o semplici cacofonie o eufonie ... in un continuo rincorrersi di polisemie da cui sorge un proprio percorso organico o disconnesso. L'INI gioca col senso del linguaggio continuamente, non ritorna mai a ripetere le stesse cose, gli stessi atti, anche se il mito di Amore e Psiche si celebra sempre ed è sempre presente, in ogni atto della vita di un uomo, ma ad ognuno si presenta sempre in modo differente (tema questo da me trattato nell'analisi dell'opera teatrale di Gabriele-Aldo Bertozzi de' *La Signora Proteo*). Le idee entrano nel proprio mondo ed elaborano/evocano una infinità di ambienti linguistici, ma quando ci si relaziona al presente vi è anche la condivisione di una conoscenza comune.

Se si guarda il mondo, con lo sguardo dell'INI, questo atto di riconoscimento e di collegamento comunicativo tra un *io* ed un *tu* è rivoluzionario, perché si cerca un codice sempre nuovo che trovi ogni volta una propria nuova consonanza.

Sembra quasi che si riferisca alle condivisioni di propri segni, che diventano comuni in una comunità di diversi che cambiano. E anche se ogni organismo biologico vivente umano si trova a mandare ad effetto la stessa esperienza, vi sono diversi percorsi che indicano lo stesso oggetto di esperienza, e nonostante tutto... ci si comprende.

(L'oggetto unico, comune e condivisibile, è l'energia costitutiva della percezione che ha attraversato una infinità ininterrotta di pensieri e parole fino a chiamarsi oggi... *inia*).

Tutto è poesia se raccoglie una vasta liberissima espressione del sentire.²⁸

Il messaggio è quello di "liberare" con la visionarietà, la poesia e la rivoluzione, i segni intimi e personali dalla conoscenza che cerca soluzioni logiche rigidamente applicate, per un'apertura, condivisione e partecipazione anarchica al movimento.

La conoscenza della lingua va oltre la *forma dell'enunciato* e alla *forma di fatto*, per l'INI. Entrambe (forma dell'enunciato e forma di fatto) non hanno mai un'identità di struttura, ma contiguità, sovrapposizione. Un segno cerca un altro segno, in modo libero, fluttuante, se ci si "sente" *poeti*. In una lingua universale i segni rivoluzionari sono composti con anarchia comunicativa. Le *inie* allora comunicano *pathos* ed energia di un'icona che è stata solo individuata e non ancora decodificata come azione. Appare così l'icona poetica degli INIsti, che va interpretata come referente.

Solo i mistici possono dare l'immediatezza della creazione e identificare i segni alle cose.²⁹ La visionarietà è leggermente differente dall'aspetto mistico, questo infatti ha una caratteristica più contemplativa.

L'*inia* deve necessariamente trasformarsi in icona per diventare segno e messaggio. Essendo l'icona un'immagine mentale per i mistici, bisogna comprendere come sia applicabile anche al mondo dei segni, sul quale l'*inia* fonda il suo statuto d'essere. Il segno iconico mutua questo passaggio. L'*inia* è un *segno iconico*. Nei *segni iconici* si assiste al *processo astrattivo* del pensiero. Quelli, effettivamente, sono astrazioni che di un oggetto ritengono solo certi aspetti e sono costruiti dalla mente ricordando (o evocando) le sensazioni sulla base di sensazioni precedenti. Il segno iconico è una qualità dell'*inia*, essendo, questa, *orchestrazione tra pensieri e sentimenti*.

Tradurre un'azione in un fonema scritto che è contemporaneamente anche segno grafico e trasmettere in esso il *pathos* di un pensiero e di un'emozione è questa un'*inia*. In essa si raccolgono sia i segni primordiali dei fonemi che, nel come vengono nominati, producono emozioni e pensieri, sia i segni primordiali della scrittura che, nel modo in cui vengono relazionati, creano mappe cognitive ed interpretative; da questa ottica si può affermare che tutta la cultura, scritta e parlata, ha le sue *inie*.

L'*inia* si riferisce indifferentemente ad un oggetto o ad un'azione/evento, dove nulla è ancora organizzato, eppure già è segno *in fieri* di qualcosa: è passaggio fluido di energia che attraversa i segni e inizia a circoscrivere un'impressione.

L'*inia* è ancora tutta presa dall'*infinitesimalità* di un'azione che colpisce i nostri sensi, dall'indistinto che dopo l'emozione inizia a distinguersi, per questo si concentra sull'energia che sommuove gli animi poetici.

Anche *il male* partecipa al letterario in *Apollinaria Signa*. Nulla è totalmente negativo, in esso vi sono sentimenti ed emozioni che vanno recuperati al poetico.

Segno tra segni, è il male. Esso fa comprendere di quanto dolore gli uomini siano causa nelle loro azioni e nei loro messaggi.

Bisogna ridare dunque all'uomo la possibilità di esprimersi in una nuova concezione artistica, liberata dalle convinzioni e limiti del passato affinché possa esprimere il meglio della propria natura.³⁰

L'energia trasmutante sopra tutte le altre, però, è la poesia. Una poesia che accetta *tutta la vasta libera espressione del sentire* e muta il pensiero negativo in azione positiva ed anarchica, modifica l'atteggiamento verso la vita e dona la visione anarchica al poeta. Un anarchismo che è rivolto non ad offendere e ad immergere l'uomo, ma a liberarlo dai pregiudizi e ad assumere una visione poetica del mondo.

Il poeta, per l'INI ha una visione *est-etica* della vita e del mondo.

Vi è un'*est-etica* del *sentire* che è innanzitutto rispetto per gli altri e la vita, solo allora si è veramente visionari e poeti INIsti.

L'energia INIsta vivifica, accetta liberamente tutto, anche quello di essere superata, perché la sua azione anarchica è di esplorare mondi, sondare parole e dovunque disseminare il proprio pensiero poetico rivoluzionario.

In questa descrizione si dispiega la poesia dell'ultima parte del manifesto.

In esso la @ del computer, assunta come *inia*, e prima della divulgazione di *internet*, spedisce messaggi INIsti, al lettore.

Considerazioni finali

Grazie a questo Movimento artistico ancora una volta sappiamo e scriviamo di eventi che, per quanto laterali, prima o poi rientrano nel discorso linguistico generale e di una *grammatologia* della composizione.

La singolarità dell'azione artistica INIsta consiste nel deporre e comunicare, attraverso una sintesi visionario-poetica del passato con un'altra cognitivo-sensitiva contemporanea proiettata verso il futuro, in un segno-*inia* l'opera di un artista – questa *inia*, per strane alchimie poetiche, è trasmessa anche in un solo fonema-scritto.

Questo modo di intendere e raccordare parola, pensiero ed emozione è diventato, per questo movimento, tanto infinitesimale che oltre non credo si possa andare, se non con un nuovo linguaggio che sia al di fuori del contesto del consueto modo di scrivere e di usare l'*origine emozionale* di un mondo racchiuso in un *segno grafico* (questo inteso nel senso originale sia di *grafema*, che di *morfema*) connesso alla parola poetica.

Viene preannunciato, in questo manifesto del 1987, *Apollinaria Signa*, un nuovo modo di considerare, fruire e produrre l'opera d'arte.

La conoscenza con l'INIsmo trova una nuova forma d'espressione. Essa viene trasmessa attraverso una nuova organizzazione visivo-linguistica, con una nuova rivisitazione della visionarietà e dell'anarchismo poetico e tutto grazie a questo movimento artistico.

Noi sappiamo, che le avanguardie sono anti-*storicistiche*, non a caso si propongono come rivoluzionarie proprio per la loro considerazione paradigmatica della vita e, pertanto, della storia.

L'INI con *Apollinaria Signa*, ha avuto la consacrazione del suo momento rivoluzionario che ha permesso i critici di analizzare questo movimento anche attraverso gli strumenti tradizionali della *tecnica artistica*. Con il *Manifesto della fotografia Inista* del 1996 si può affermare che il movimento si apre all'*arte tecnologica* e preannuncia nuovamente la rivoluzione *neo-tecnologica* nelle proprie produzioni.

Molteplici sono le produzioni tecnologiche che si avvalgono del cinema e della fotografia INIsta, ma a me piace essere proiettato nel futuro della produzione, al di là della celebrazione dell'evento storico, come un autentico INIsta che, da esploratore e produttore d'arte nel terzo millennio, si ritrova di nuovo Avanguardia delle Avanguardie storiche con artisti che producono anche *arte neo-tecnologica*.

Ecco perché auspico, da queste lungimiranti affermazioni del 1987, che le *inie* dipinte (scritte, martellate, incise su nastri, pellicole, ecc.) vengano prodotte in un prossimo futuro da un computer-poeta-rivoluzionario-INIsta, in cui è stato inserito una serie di programmi che elaborino le teorie della composizione di Gabriele-@Ido Bertozzi, di Angelo Merante, di François Proïa, di Kiki Franceschi... e non solamente di questi e degli altri firmatari del manifesto, ma anche di quanti altri partecipano al movimento *rivoluzionario INIsta*.

Il fine sarebbe che questo computer-poeta-rivoluzionario-INIsta moltiplichi, non solo “creativamente”, le infinite variabili dei segni delle produzioni degli artisti, ma dia anche la possibilità di diffondere in *internet* un flusso continuo di *inie*. Sarebbe ancora meglio poi, se allo stesso computer, vi fosse collegato un comune *plotter*, manovrato contemporaneamente da un altro programma, che, ad intervalli, selezionasse, fissasse e riproducesse su un supporto materiale alcune di quelle *inie* che vengano in sequenza *ininterrotta* elaborate e trasmesse nella rete di *internet*.

¹ Cfr. M. Costa, *Dimenticare l'Arte – Nuovi orientamenti nella teoria e nella sperimentazione estetica*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 47.

In questa lucida analisi Mario Costa mostra come le *arti tecniche*, si correlano al corpo, e, riportando le teorie estetiche del 1920 di Alain, afferma che attraverso di esso (corpo) si veicolano le verità profonde. Le categorie dell'estetica tradizionale sono diventate *storia* proprio per questo legame inscindibile del corpo con la produzione artistica – mi si permetta qui di esplicitare meglio, affermando che questa produzione artistica è composta sempre da *materia* (sia essa visiva, sonora, tattile, ecc.) e *pensiero*. Da qui il variegato campo *tradizionale* delle teorie sull'arte e delle molteplicità teoretiche dell'estetica che oscillano tra: “l'*interiorità*, l'*espressione*, il *significato*, l'*idea*, lo *stile*, la *personalità artistica*, il *simbolico*, il *genio* e così via”. [*Ibidem*].

Tra la fine del XIX secolo e nel XX secolo abbiamo assistito all'avvento di nuove forme d'arte che non possono essere spiegate con gli strumenti tradizionali dell'estetica e che pongono un nuovo modo di organizzare il *sentire* nelle arti. “Le *arti tecnologiche* si costituiscono sulla base di una mediazione rappresentata dalla presenza ineliminabile della macchina [...] con le arti tecnologiche, insomma, si ha sempre e comunque a che fare con una traduzione del soggetto; è da qui è nata la concezione dell'arte come ‘linguaggio’ e nell'estetica è questo il momento nel quale si afferma la ‘semiotica’: il luogo prima dominante del ‘soggetto’ viene sostituito dai ‘linguaggi’ e dal ‘testo’: ‘Una parte cospicua delle tendenze critiche contemporanee può essere riportata a un minimo comun denominatore: il primato del testo. Ciò significa uno spostamento dal punto di vista decisivo rispetto alla vecchia critica. L'autore [...] non è più preso in considerazione’. E non è un caso che le tendenze semiotiche in estetica si siano affermate a partire dal cinema e dalla fotografia” [*Ivi*, pp. 47-48]. Per Costa, infine, “Le *arti neo-tecnologiche* segnano la fine di ogni estetica dell'io, del soggetto e dei linguaggi, e si risolvono, sempre più chiaramente, in un'estetica dell'oggetto e della macchina sé-operante. Questo significa ancora che le categorie forti della nuova estetica neo-tecnologica sono l'‘esteriorità’, i ‘significanti’, il ‘non-soggetto’ e la

‘fisiologia della macchina’”. *Ivi*, p. 48. L’INI, a mio giudizio, è il movimento artistico che sta sulla soglia di una nuova evoluzione-rivoluzione. Esso, dapprima ha superato la composizione delle categorie tradizionali estetiche con l’enunciazione del proprio modello d’arte d’avanguardia, e ha anche teorizzato e proposto un modello della composizione d’arte tecnologica, poi meglio specificato nei manifesti de’ *La VideoINpoesia* (1990) e nel *Primo manifesto della fotografia inista* (1996). La “veggenza” e lungimiranza del secondo Manifesto del 1987 è indiscussa, perché già allora prevedeva l’evoluzione della produzione INI e che prima o poi si tradurrà in un manifesto dell’arte neotecnologica. Spero presto di assistere (ma anche partecipare) alla stesura di un tale manifesto sull’arte prodotta attraverso le neotecnologie, ma in special modo avrei desiderio di veder realizzato il progetto di un programma di un artista-computer che produca opere INIste, basandosi sulla “poetica compositiva” di Gabriele-@lido Bertozzi e proporlo come opera d’arte insieme ai prodotti che elabora e produce INInterrottamente. (A tal proposito si veda il mio saggio su *Aaron*, il primo computer artista, scritto nel 2003, di prossima pubblicazione a puntate a partire dal prossimo numero di giugno 2005, e per tre numeri, sulla rivista d’arte *Juliet*, Trieste).

² Cfr. *Apollinaria Signa, Secondo Manifesto INI*, sta nella monografia a cura di A. Gasbarrini e E. Gianni, *Bertozzi*, Milano, Electa, 2000, pp. 348-351, da ora verrà siglata con AS, le citazioni sopra, nel mio testo, sono a pag. 348.

³ Si rimanda alla lettura del testo di S. Hawking, *Dal Big Bang ai Buchi Neri - Breve storia del tempo*, Milano, Rizzoli, 1990 e dell’altro [*Ib.*] *Buchi neri e universi neonati - Riflessione sull’origine e il futuro del cosmo*, Milano, Rizzoli, 1995. In questi libri il matematico e astrofisico più importante del Novecento affronta questioni teoriche scientifiche in modo semplice, come se esponesse problemi d’interesse filosofico. Egli è alla ricerca di una descrizione completa dell’universo in cui viviamo, indirizzando i suoi sforzi verso una *teoria unificata dell’universo*. Nel secondo testo, introduce il concetto di “tempo immaginario” e la sua funzione nella vita dell’intero universo. Hawking individua, – anche se, oggi questa teoria, a dodici anni della sua completa formulazione (1993) pare, sia in parte superata – nei buchi neri, e nella loro capacità di dare origine a “universi neonati” come si nasconda il segreto della nascita del cosmo. L’elaborazione di una *teoria unificata*, che non escluda alcun fenomeno osservato e osservabile nell’universo – dalla vita delle galassie alle particelle subatomiche –, è il fine della scienza contemporanea, ma è anche, aggiungo io, il nucleo centrale della poetica INIsta: l’INFINITESIMALE.

⁴ Cfr. I. Prigogine, *Le leggi del caos*, Roma-Bari, Editori, Laterza, 1993, specie le pp. 79-80.

⁵ Cfr. J. Derrida, *Sulla grammatologia*, Milano, Jaka Book, 1992².

⁶ *Premier manifeste iniste* (1980) in A. Gasbarrini, *L’avanguardia Inista - Occasioni di critica*, Torino, L’Harmattan Italia, 2005, p. 194.

⁷ *Ibidem*.

⁸ B. Kosko, *Il fuzzy-pensiero. teoria e applicazione della logica fuzzy*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995. Kosko è allievo di Lofti Zadeh e intreccia pensiero scientifico, filosofico, esperienze personali, per darci una complessa visione del mondo, nella quale nulla è veramente e totalmente bianco o nero. Sulle ambiguità percettive è basata la logica *fuzzy* o logica del lanuginoso, la logica “coperta di peluzia”, per cui è determinata ed individuata come una logica dell’indistinto o dello sfumato, necessaria per organizzare specie il sentire delle nuove generazioni sia delle macchine autonome che la memoria dei nuovi computer a plurifunzioni operative su di uno stesso desk, tavolo, o schermo.

⁹ AS, p. 348.

¹⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1974, [5,6] p. 63. Egli continua [5,61] “La logica riempie il mondo; i limiti del mondo sono anche i suoi limiti. Non possiamo dunque dire nella logica: Questo e quest’altro v’è nel mondo, quello no”. La logica non può escludere alcuna possibilità, altrimenti essa “dovrebbe trascendere i limiti del mondo” e prosegue Wittgenstein in questo paragrafo “Ciò che non possiamo pensare, non possiamo pensare; né dunque possiamo *dire* ciò che non possiamo pensare”. La prosecuzione logica del ragionamento di Wittgenstein è in che modo il solipsismo sia una verità. [6,62] “Ciò che il solipsismo *intende* è in tutto corretto; solo, non si può *dire*, ma mostra sé. Che il mondo è il *mio* mondo si mostra in ciò, che i limiti del linguaggio (del solo linguaggio che io comprendo) significano i limiti del *mio* mondo”. Culminando poi nell’affermazioni successive [5,621] “Il mondo e la vita sono tutt’uno”, [5,63] “Io sono il mio mondo. (Il microcosmo.)” e infine ricordo [5,631] “Il soggetto che pensa, immagina, non v’è”. *Ivi*, pp. 63-64.

Parte poi del sistema logico di questo Wittgenstein sono state abbandonate, ma alcuni fondamenti permangono anche nelle sue successive posizioni logiche. Le posizioni artistiche degli INIsti a me sembrano siano molto vicine a quelle di Wittgenstein del *Tractatus*. Rimando anche alle deduzioni e formulazioni logiche successive del testo per notare come il filosofo giunge alle *funzioni logiche della verità* espresse attraverso formule, allo stesso modo di come produce opere un INIsta attraverso le proprie *inie*.

¹¹ AS, p. 348.

¹² Non mi soffermerò su questo concetto della relatività spazio-temporale, e sullo sforzo di sincronizzare gli orologi sul nostro pianeta in modo tale che fosse unificata la percezione del tempo. Discussioni queste avvenute tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento. Einstein non solo si batté per coordinare gli orologi, ma anche per modificare il concetto di tempo, affermando che questo fosse relativo e si modificasse in base al punto di osservazione. Allo stesso modo Poincaré tentava di unificare il tempo legandolo alla geografia con la simultaneità determinata via telegrafo. Anch’egli giunse, attraverso il suo calcolo differenziato, per altra strada, a risolvere le difficoltà connesse alla misurazione dello spazio e del tempo di due luoghi diversi e per stabilire in modo sincronico i tempi di un evento. Cfr. P. Galison, *Gli orologi di Einstein, le mappe di Poincaré*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004. Questa nota vuole illuminare il lettore sul concetto di simultaneità. Degli avvenimenti accadono simultaneamente, ma in ambienti diversi, in luoghi diversi, con clima diversi, alcuni di giorno altri di notte, ecc., in base alla distanza dei luoghi che si esaminano e che oggi possono essere facilmente calcolati. La simultaneità è un elemento relativamente nuovo al nostro modo percepire le cose. È un accadere, anche in luoghi ed ambienti lontani, con tempi sincronici ad essi relativi. Grazie alla semplicità di calcolo di questa nuova convenzione, avvenuta prima col telegrafo, poi con la radio, il telefono, la televisione, la comunicazione satellitare e il computer, oggi chiunque può interagire in tempi simultanei con ambienti lontani. La sincronizzazione degli orologi e il calcolo differenziale hanno dato la sincronicità sui vari luoghi della Terra. Ora si parla di interazione di ambienti. Essa è un partecipare ad una stessa esperienza pur trovandosi le persone in due, o più luoghi lontani. Evento questo che modifica la percezione delle persone, grazie alla comunicazione a distanza specie per l’avvento delle neotecnologie. Gli INIsti traspongono la simultaneità nel poetico, come avvenne nel Futurismo, e possono affermare, senza essere fraintesi, e, pertanto, compresi da menti sottili che una nuova simultaneità poetica si sta presentando “@ saremo sensibilizzati alla simultaneità/ @ la simultaneità di visione non sarà più quel

motivo di confusione che deriva da una logica imbrigliata che rende schiavi e orbi/ @ ancora: il vostro grado di sentirci deriva proprio da quella sensibilità, dal vostro grado/ di emancipazione". AS, p. 351. In un successivo manifesto del 1990 gli inisti affermano: "DA OGGI. Andiamo. Dalla simultaneità almeno in un'altra dimensione" da *La Videopoesia – Manifesto Inista in Nuovi linguaggi delle poetiche visive contemporanee: l'Inismo*, a cura di Eugenio Gianni e Maria Inferrera, San Giustino, Edizioni Melisiano Arte, p. 52. L'altra dimensione, oltre la simultaneità, che potrebbe non rientrare nello specifico dimensionale, è la quarta dimensione, o mondi a n dimensioni. Per comprenderne di più si veda il libro del pronipote di Hegel, Rudolf von Bitter Rucker, matematico che insegna alla San José State University, che è anche autore di romanzi di fantascienza di grande successo negli Stati Uniti d'America. R. Rucker, *La quarta dimensione – Un viaggio guidato negli universi di ordine superiore*, Milano, Adelphi, 1994. Per quanto riguarda la letteratura odepórica applicata all'INismo, il viaggio vero deve essere poetico, scritturale, *est-etico*. L'emozione, dal 1848, si media dai luoghi che scambussolano i sensi che evidenziano le differenze di classe e di comportamento degli uomini, o le tragiche situazioni di abbruttimento sociale, o le vessazioni che subisce un popolo o i disagi psichici che gli uomini provano nel vivere in una società inadeguata alla loro dignità capacità conoscenza lavoro o ... il resto è cronaca, reportage, comunque, non ci s'innalza con la poesia d'*Avanguardia* se non si è nel flusso rivoluzionario di cambiamento della percezione delle cose e della vita. Il vero racconto per l'*Avanguardia* è la rivoluzione dei sensi, o ribellione fisica e psichica a un ordine precostituito. La nuova rivoluzione è specialmente tecnologica, di percezione di ambienti e di luoghi spazio-temporali nuovi sperimentabili attraverso la tecnotronica. L'*Avanguardia* comunque si oppone, per tradizione, a una descrizione senza emozioni, o al racconto di emozioni represses senza che scaturisca un conflitto di coscienza o di comunicazione, tra sé e gli altri. Essa si getta sempre oltre i confini dello stabilito, alla ricerca di un nuovo ordine.

Una ultima nota a margine sull'autopoiesi e sull'olismo, è solo per il rimando al lettore ai noti libri di Maturana e Varala, Bateson, a quelli dello psicologo che è tra i massimi teorici e programmatori di Intelligenze Artificiali Minsky e al filosofo americano Dennett, per citare qualche autore di riferimento.

¹³ AS, p. 348.

¹⁴ La citazione è riportata da A. Gasbarrini, *L'Avanguardia Inista, op. cit.*, pp. 157-158.

¹⁵ *Ivi*, p. 29

¹⁶ AS, p.348.

¹⁷ Qui la citazione è d'obbligo. Rimando allo psicologo di Malta Edward De Bono, che per primo nel 1968 ha introdotto il pensiero laterale, inteso come bassa probabilità di riuscita in un esercizio logico rigidamente formulato, poi ripreso in modo più articolato dalla più recente corrente filosofica. Cfr. E. De Bono, *Il pensiero laterale*, Milano, Rizzoli, 1969.

¹⁸ Medio questo esempio da U. Eco, *Segno*, Milano, ISEDI, 1973, p. 142.

¹⁹ AS, p. 348.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ G. Siano, *Mito e rivoluzione poetica, La Signora Proteo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.

²² L'operazione di *abduzione* consiste nell'"ipotizzare nella lingua una precedente connessione fisica e un rapporto di causa ed effetto che non sono provati". In questo caso le teorie che cercano una validità sull'ipotesi generale della nascita di una lingua universale, trovano riscontro nella formulazione della *teoria sull'abduzione* già anticipata da Peirce.

Cfr. C. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard Un. Press, 1931-1935, (par. 4.32) p. 183 e segg. Di una tipica operazione di abduzione ci dà un esempio U. Eco, *Segno, op. cit.*, p. 113. “È come se esaminassi un frammento di carta su cui è scritto / cane / e un altro su cui è scritto / sugar / e ancora un altro su cui è scritto / gatto /. Io so che esistono due codici, uno della lingua inglese in cui /cane/ significa “canna” e l’altro della lingua italiana in cui lo stesso grafema significa il noto animale. Il problema è stabilire a quale dei due codici ascrivere il grafema e stabilire se devo comporre il sintagma / sugar cane / oppure il sintagma / cane e gatto /. È un’operazione ipotetica di attribuzione a codice. Nell’opera di un criptoanalista, di un agente segreto che deve decifrare messaggi in cifra, si tratta di folgorazioni felici, che però si basano su un faticoso processo ipotetico e su controlli successivi”.

²³ AS, p. 349.

²⁴ AS, pp. 349-350.

²⁵ Cfr. G. Siano, *Estetica e cibernetica*, Salerno, Palladio, 1994.

²⁶ Si veda il libro di L. Pareyson, *Estetica*, Firenze, Sansoni, 1974. Egli tratta i processi artistici sempre come “un fare che mentre fa produce un modo di fare”. Con l’INI si partecipa al mondo dell’arte con il proprio riconoscimento di una polisemia, attraverso l’organizzazione e il racconto di ciò che si è percepito attraverso la propria attribuzione di senso all’opera – come nella vita –. Ognuno compie questo “riempimento di senso” o proiezione del “sentire”, pertanto, qualsiasi uomo vive sempre in modo poetico. Molti non lo fanno e il *Secondo manifesto Ini* lo ricorda a tutti.

²⁷ E. Husserl, *Ricerche Logiche*, Milano, Il Saggiatore, 2 voll., p. 313.

²⁸ AS, p. 350.

²⁹ Pagine magistrali sono state scritte da Francesco Piselli sulla relazione parola-segno in *Spunti di estetica Biblica*, in F. Piselli, *Suono Lontano*, Milano, Vita e pensiero, 1994, pp. 51-87.

³⁰ AS, p. 350.

THE LUMINIST

by MARYCLAIRE WELLINGER

*On the loom of light
where sea is woven to sky in one seamless mantel
there, on the invisible breath of horizon
appears my vision...*

Libretto for the opera "The Luminist"
2001 by Maryclaire Wellinger

Over the past 25 years I have worked as a poet and painter – this period (1980-2005) coincides with the development of the INI movement. In this paper, I explore how my own journey as a poet/artist reveals a congruency with the development of INISMO and the journeys of my Inist colleagues. Let's go on a ramble together across this compelling landscape.

First, an invocation to the muse:

Song to My Muse

She is starfish soaked in sun
radially symmetrical in form –

when you take her
from the dorsal view, or the ventral view
from either perspective,
you will see her five arms
fall against the seabed
extending from her central disk
of brain and flesh.

During the Act,
she is dismembered
but she is a member of class Asteroidea,
has the power to regenerate.

An Invitation. In the year 2000, I was invited to become a member of the INI-USA movement by artists Mark Fisher and Robert Ferry. I was married to Mark – by the grace of poetry we had met in 1995, at a literary festival celebrating the life

and work of poet Jack Kerouac in Lowell, MA. We married in 1997. But I had not met Robert, his old friend from high school who lives on the other side of the continent, in Portland, where I have never been. Mark and Robert were carrying on a remarkably creative correspondence via e-mail.

I had begun to work in the digital medium, a new and welcome direction. Also, I was engaged in a challenging project, to write an opera and dance drama in poetic form for five voices – based on the life of the American painter/lithographer, Fritz Hugh Lane (1805-1865).¹ Princeton University art historian John Wilmerding characterized Lane as “the first luminist” American painter, and I corresponded with Wilmerding, who was pleased with the poetry and intrigued with how a contemporary artist reinterpreted Lane’s work. During the 1^{1/2} year period of writing and research, I rendered many studies in watercolor of selected paintings and lithographs by Fitz Hugh Lane.

The digital medium allowed me to break through from the linear narrative of representational landscape painting, into abstract forms – where imaginal, internal landscapes are realized².

Genesis. At the same time, in 2000-2001, I began to study the websites of INI’s founding poet-artists, including Gabriele Aldo-Bertozzi, Angelo Merante, and others... I read their manifestos, essays and words establishing INISMO’s significant intellectual framework and theories on poetics, which I felt a great affinity for. Image and word, painting and poem, the warp and weft of life – yes, my own journey as an artist, powered by the fulcrum of my imagination, is an illustration of how the two mediums of poetry and painting are dynamically woven together. As a woman and feminist, I often use the metaphor of weaving, or quilting to describe the creative process. A dream or a vision becomes a poem – a poem becomes a painting, or a musical score, or a garden planted, or a hearty stew beautifully architected, or a silk pillow elegantly embroidered... and so on.

There are many streams running into and feeding my river – this life of the imagination.

Fast flowing or still, I am moved to create. In 1990, after nearly 20 years studying poetry, writing, developing my voice as a poet, working with my teachers/mentors/poet colleagues Ruth Whitman (Radcliffe College) Lloyd Schwartz (Harvard University) and Frank Bidart (Wellesley College) and working exclusively in the poetry medium – to my own wonderment – I was compelled to work in a new medium as a painter.

“Black Joe’s Pond.” The catalyst was an encounter with a Great Blue Heron³ at a glacial kettle-pond in Marblehead. **“Black Joe’s Pond,”** as it is called, is situated idyllically at the crest of Gingerbread Hill only a stone’s throw from Little Harbor and the sea – **a supra-ordinary encounter** (“supra” meaning “beyond”) when my poet’s psyche was **“cracked open”**⁴.

INISMO – A New Language of Forms Evolves

Now let's explore how my work as an Inist has evolved since 2000.

- **Fotografia inista** are found images, sometimes from a different time period – painted, manipulated, or recomposed... OR “DI-Constructed” (Mark Fisher’s term).

Fotografia inista can also emerge as images I have captured myself with my digital camera. Sometimes they emerge as a finished works without any editing or changing. Some do have a socio/political message which analyzes or comments on particular contemporary events – critically, ironically, or emphasizes their absurdity. In October, 2003, I created an image when Arnold Schwarzenegger was elected California’s governor in a bizarre and unconstitutional recall election. Its title, *INI Recall – Portrait of the Governator*, highlights the absurd claim by the former bodybuilder and action hero actor, that he alone can rescue the state of California and resolve its complex problems. We can see that Arnold the Governator is the kangaroo holding in his powerful arms the helpless damsel in distress, who is California. In the midst of this chaotic and disturbing situation, we feel the presence of INI. The transcendent power of art, of INI or the INI movement, is represented in the form of antique biplanes – and is a mystery which we can only attempt to resolve as artists by creating INI art.

- **INI Digital collages** are composed with elements in ways to suggest a nonlinear narrative which emerges from the internal landscape. With her gift of imagination, the poet/artist can create a collage which is a place, or “**locus**” where profound transformations occur. It is “**there, on the invisible breath of horizon**” where the observer of the image (or reader of the poem) can go to, a kind of resting place, where the observer/reader can experience profound transformations.
- **Imaginal Language with INI “glyphs”**. INISMO has allowed me to move into abstract form in a more powerful way. Recently, I am creating abstract paintings in the digital, watercolor or oil mediums, images with glyphs – gestures emerging from the “sky” or “ground” (foreground or background). These glyphs or gestures are abstract forms which suggest a new imaginal language that might be nature-based, or might be recreated from an ancient language. These images appear to us as if they emerge from the landscape of the “**kingdom of INI,**” – again a place created where profound transformations take place and where we hear “**... the sound of a voice, fast-fettered in our ancient memory...**”.

Artistic interventions in everyday life

“Artistic interventions in everyday life” occur whether spontaneous or planned, and are spawned intrapsychically or in response to the “Other”, the mysterious “Other”. These interventions can be interpreted as “attempts at intimacy”, the artist creating connection – a process I refer to as “one-ing,” similar to Heidegger’s concept of “in-dwelling”. I find it difficult to separate out art from everyday life – the activities of the artist from the activities in my various roles as a wife, a therapist, a gardener, a teacher, a sailor, or a cook – all are interwoven throughout the day. As I am writing this paper, a metaphor comes to me – the artist as a fisherfolk who weaves her own fishing nets, and who mends her nets every day by the shore, in anticipation of the momentous epiphanies which occur from moment to moment, to be “caught” by the perpetually vigilant artist, in a state of patient “supra-awareness” and transformed into art.

How does the artist intervene, literally, through her art in the day-to-day lives of others? During my student-artist period (1990-2000), I worked as a therapist developing therapeutic modalities using art and poetry. One example: I worked in the ghetto of Lynn with various groups of people whose psyches had been wounded – One group was my beloved women addicts, mostly African-American, who were heroin/cocaine addicts, incest survivors who had “picked up” their drug habits upon reaching puberty to numb their pain and had lived their entire adult lives on the street – whom I met some years later, washed up and broken into shards on some dark, forsaken inner-city shore.⁶ The notion of “**bearing witness**” to the “Other” as a poet/artist will be explored – this concept as it relates to the themes of “**one-ing**” mentioned earlier, and to “**artistic interventions in everyday life.**”⁷ In this process the so-called artistic “subject” of the painting/poem is rather, transformed into the artist’s “**love-object**”.

Infinitesimale

Special thought is given to the notion of “Infinitesimale”, and let me share with you my reflections on this idea. Keep in mind, that I am on a learning curve in regard to INI theory, and Bertozzi’s own theories will supercede my own notions. My ongoing inquiry asks how the notion of “Infinitesimale” relates to “the Kingdom of INI”, “the island” of INI” or “the universe of INI” as referenced and illustrated in my INI paintings and digital images. And further, I continue to explore how the imaginal landscape acts as a “place” or “**Locus**” on that “**invisible breath of horizon**” where we go to, by the grace of poetry, as either the artist/poet or the receiver/reader of the artwork – a place where profound transformations take place.

Marblehead, MA, USA

Written and submitted in May, 2005. Revised September, 2005



M. Wellinger, *INI Recall - Portrait of the Governor*, INI digital collage, October, 2003.



M. Wellinger, *New Orleans, Lost*, INI digital collage, September, 2005.



M. Wellinger, *First Day of Summer*, June, 2005.

¹ I was commissioned to write this libretto by my colleagues, classical composer Jeffry Steele and dance choreographer Carl Thomsen, of Gloucester, Massachusetts. The production of six performances in 2001 was partially funded by grants from the Massachusetts Council on the Arts. A more recent performance by members of the New England Conservatory at Jordan Hall in Boston, MA occurred in December of 2004.

² Letter of February 7, 2001 to M. Wellinger from John Wilmerding, Sarofim Professor of American Art, Princeton University and former Director, The National Gallery of Art, Washington, D.C.

³ In the *Listuguj* dialect of the *Micmac* tribe “*tmgwatignej*” (Pronunciation: dêmm-kwa-di-gê-nech).

⁴ A term used by Chellis Glendinning in her book, *My Name Is Chellis and I'm in Recovery from Western Civilization*, Shambhala Publications, London, 1994. She writes that aboriginal, nature-based people often routinely have these experiences.

⁵ Formerly on the faculty of Pratt Institute, New York, NY. He is retired from teaching, and lives in Maine. See Ronald Kullaway's website for images of his newest oil paintings: www.kullaway.com

⁶ My work with these women became a poem entitled “Iris, Messenger to the Gods,” a song of laments and blessings by Iris, daughter of Zeus, to the women of the halfway house. Like the earlier Iris who brought messages to men on the frontlines of the Trojan wars, she brings messages to the women, who are placed on the frontlines of our society's endless war against the human spirit.

⁷ See also, Martin Heidegger's *Poetry, Language and Thought*, wherein he talks about the poet's need for “in-dwelling”, for the need to walk in the Other's shoes, as opposed to “framing” where the artist's own agenda is projected onto the subject, causing great distortion. My manuscript *Black Joe's Pond*, is informed by the ideas expressed by Heidegger in this book.

Manifesto della critica inistiana

La terza lettera dell'acronimo INI sta per INFINITESIMALE.
Sull'INFINITESIMALE si basa la critica *inista*.

Non è sul libro
 sul capitolo
 sulla pagina
 sul verso o rigo
che studiamo dove si è concentrato l'autore, ma sulla parola. Sul suo suono, la sua unicità nel contesto, la sua funzione esclusiva, il suo posto magico.

Per il giudizio di qualsiasi opera.

Per quelle iniste si valuterà con maggior attenzione pure la lettera, il fonema, e così via fino alle forme più recondite di un infinitesimale patetico.



Scritta una parola non si deve pensare alla frase seguente, ma alla parola seguente, si deve cioè tradurre quell'attimo irripetibile. Tutti hanno idee da esprimere.

Tutti possono esprimere idee.
Le idee cambiano il tempo.
Il tempo cambia le idee.

Vi sono più stelle nell'universo che granelli di sabbia in tutte le spiagge e deserti della terra. Noi siamo arrivati quasi a contarli e vi diciamo che in quest'immensa precarietà possiamo inserire il nostro flebile termometro.

!!!NON BASTA AVERE IDEE, OCCORRE SAPERLE SCRIVERE!!!

Mentre la *Nouvelle Critique* sembrava voler suggerire di ingravidare la nonna per poter con la tradizione generare il nuovo,
gli inisti,
evitando l'incestuoso rapporto denunciano l'

assenza di vita

che ha quasi sempre caratterizzato la critica e le flaccide schiere dei suoi eunuchi, che
sentenziano su ciò che non conoscono,

propongono

che il critico riviva nel limite del possibile (e pure della morale) le esperienze che tratta. Ciò è particolarmente praticabile nella letteratura odeporica, settore privilegiato della critica, perché

Il viaggio è la componente costante di ogni opera
(G.-A. B., *Guida del Rivoluzionario*)

Componente costante di ogni opera

è pure il

MITO

anche quando i riferimenti non sono palesi: gli antichi ci hanno trasmesso un complesso di narrazioni meravigliose e straordinarie, che erano nate per spiegare agli uomini i segni della vita: la MITOCRITICA, branca dell'infinitesimale, si allarga poi alla riscrittura del mito antico e alla invenzione di quelli moderni,

fino alle moderne tecnologie:

il simbolo @ prima che internet si diffondesse fu utilizzato dagli inisti, nel secondo manifesto, *Apollinaria Signa*, del 1987. Questo interpretato come un'inia sprigiona energia infinitesimale, correndo sulle reti mentali e informatiche in senso alternativo ed eversivo, non come informazione, ma potenziale creazione se il pensiero è poetante, libero.

@@@

grado di evoluzione degli uomini, riaffermando purtroppo le nostre profezie. **Proseguiamo il cammino nell'attesa di un'altra primavera.**

- ☉ *... e quelle vecchie orecchie sono così piene di cerume che è solo per istinto che vengono usate*
- ☉ *e quei graffiti sui muri possono essere compresi solo da una gioventù vittoriosa*
- ☉ *e il parossista, il visionario incalzano verso l'infinitesimale fino all'ultima goccia di sudore*
- ☉ *e la vostra occasione è così unica che non si ripresenterà una seconda volta...*

Gabriele-Aldo Bertozzi, Kiki Franceschi, Antonio Gasbarrini,
Gabriella Giansante, Angelo Merante, François Proïa

1* maggio 2005

Contributi per l'Inismo

LA SCULTURA IMPREVEDIBILMENTE *NOVATRICE* DI UNA ETNIA AFRICANA

di VANNI BELTRAMI

I Makonde costituiscono un gruppo tribale di etnia Bantu e per secoli hanno riconosciuto come “patria” di origine le colline dette del Plan Alto, nella provincia di Cabo Delgado, in quella che oggi è la Repubblica di Mozambico. Lì si incontra peraltro anche e specialmente nelle limitrofe regioni della Tanzania, in quanto molte famiglie sono state costrette all’emigrazione dalla guerra di liberazione dalla secolare dominazione portoghese. Il Fronte di Liberazione – il Frelimo guidato da Samora Machel – è stato infatti ostacolato anche dal Sud-Africa dell’*apartheid* per vari anni: la Repubblica proclamata nel 1975 ha quindi raggiunto la completa indipendenza soltanto nel 1992. Il prolungarsi delle ostilità per tanti anni avendo determinato un grave impoverimento del paese, è oggi quasi impossibile una valutazione del numero degli appartenenti all’etnia Makonde: coloro che da anni risiedono in Tanzania continuano peraltro a svolgere la loro attività artistica tradizionale.

I Makonde sono infatti soprattutto scultori del legno, secondo i moduli di una tradizione che sembra risalire a vari secoli addietro. L’originalità di concezione ed esecuzione delle loro opere le differenzia comunque profondamente da qualsiasi altra esemplarità che si possa ritrovare nell’arte scultorea – nel legno o nei metalli o nella pietra – di altre regioni africane. E si può sottolineare come nemmeno la pesante influenza esercitata dalla prolungata presenza religiosa cattolica sia mai riuscita ad influenzare questa originalità concettuale.

Ciò che colpisce nella scultura Makonde è anche l’assoluta mancanza di esempi artistici – africani, asiatici od europei, antichi e più recenti - cui si possa fare il benché minimo riferimento: se non si avesse nozione precisa della matrice assolutamente autoctona e soprattutto della lunga tradizione cui continuamente gli scultori fanno riferimento, si potrebbe soltanto dubitare di qualche influenza da parte di una non identificata “ultra-avanguardia” occidentale. Con gli artisti africani di altre etnie, lo scultore Makonde ha in comune soltanto il sagace impiego del legno e l’attribuzione – alla sua comunque diversissima opera – di un significato essenzialmente misterico.

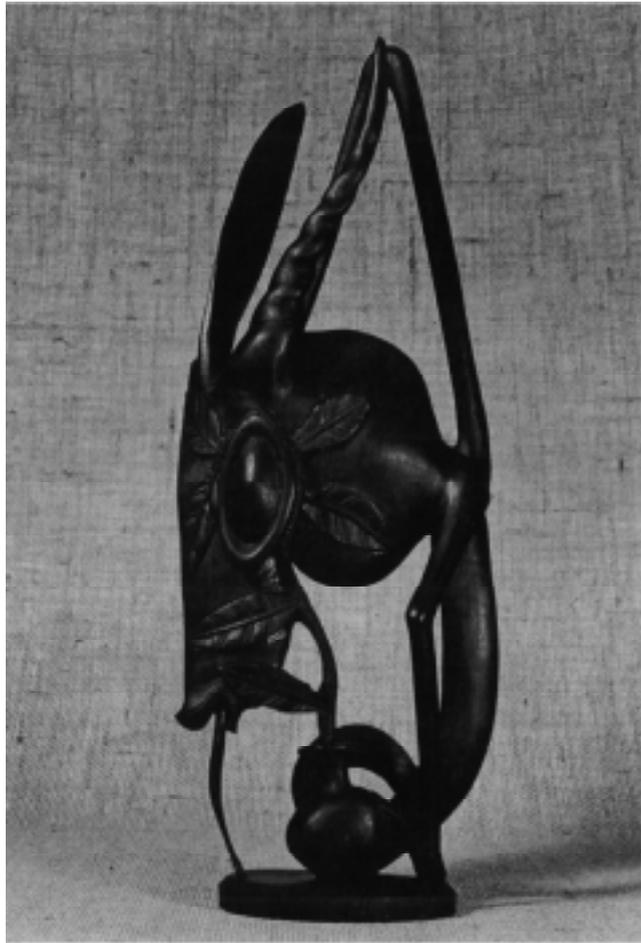
Il legno che il Makonde utilizza è essenzialmente l’ebano, sia nero che rosa, di un tipo classico nel Mozambico. Talora vengono impiegati il sandalo, il ciampusa e l’imbila: tutti con caratteristiche di grande durezza e resistenza, che soltanto lunghe immersioni in acqua od esposizioni al fuoco od attacchi delle termiti riescono ad alterare. Le figure rappresentate sono invariabilmente gli *shetani*: definiti “spiriti” o “demoni” invisibili per l’occhio umano ma ovunque presenti, specialmente

notturni. Non si tratta comunque di esseri malevoli, ma misteriosi, che l'artista non *descrive* ma si limita ad *interpretare* secondo una propria visione personale. L'artista – se interrogato da persona amica o stimata – si limita a dare del o degli *Shetani* che ha raffigurato nella scultura una definizione sommaria: e dice trattarsi di “una madre che allatta”, “un ibrido maschile-femminile”, “una prostituta”, “una coppia di amanti”, “un cannibale”, “lo spirito di un camaleonte”, “una partoriente”, “due litiganti”, “l'anima di un cinghiale” o di altro diverso soggetto.

Altre caratteristiche sono esclusive dell'artista Makonde. In

primo luogo, egli apprende l'arte nel contesto familiare, dal padre o dal fratello maggiore, che a loro volta hanno imparato da un ascendente diretto; in secondo luogo, l'opera sua non fa riferimento ad alcuna ritualità; ancora, l'opera stessa è in certo qual modo “firmata”, non è cioè anonima come spesso accade per le sculture di altre etnie; infine, essa può essere venduta, in quanto come si è detto non deve necessariamente rimanere a far parte di un patrimonio familiare o tribale.

A questo testo vengono accluse alcune immagini, che possono interessare il cortese lettore. Ma occorre prima di concludere che si dia ragione dell'inserimento di una così singolare trattazione nel tema del convegno sull'“Inismo”. Nell'intervista di Esteban Crespo a Gabriele-Aldo Bertozzi, intitolata *Qu'est-ce que l'inisme*, appaiono rilevanti “la signification mystique” e “la signification communicative” che Bertozzi attribuisce alla locuzione *infinitesimale*. Mi sembra



che dal passato – anche molto remoto – e dal presente di una piccola etnia africana possano venire due interpretazioni parallele.

Se in base alla “signification mystique” si può affermare che “la terra e l’arte esistono come fatto autonomo da un numero impressionante di anni”, questo è tanto più vero per l’arte Makonde, autonoma e particolarissima. Mentre in base alla “signification communicative” non si può non concedere a questa arte una universalità che prescinde ovviamente dalla sua collocazione locotemporale.



N. B. Le sculture sono entrambe di Hossein Anangola nato nel 1950; “Madre *Shetani* che partorisce in bocca a un pesce” e “Medico *Shetani* che sceglie e raccoglie erbe curative”). Da J. Korn, *Modern Makonde Art*, Hamlyn, London, 1974.

NAPOLI NOBILISSIMA: **FRA TRADIZIONE E MODERNITÀ (1892-1906)**

di GIOVANNI BRANCACCIO

A Gabriele-Aldo Bertozzi

All'alba del 1892, in una Napoli, che aveva visto nelle elezioni del 6 dicembre 1891 trionfare la Sinistra con la lista Unitaria liberale, favorita copertamente dal governo, nel quale, con il Di Rudini, era entrato Giovanni Nicotera, il maggiore rappresentante della Sinistra meridionale; in una Napoli che stava ancora leccandosi le ferite della grave epidemia colerica del 1884, che con 7143 morti era stata la più grave di quelle registratesi lungo tutto il secolo; in una Napoli che aveva visto tuttavia mettere in moto un nuovo ciclo edilizio, il cosiddetto "risanamento", che si era proposto di migliorare, con un'opera di sventramento della parte più antica e malsana, le condizioni igienico-abitative della città, garantendole un'immagine moderna ed un tessuto urbano adeguato ai tempi; in una Napoli nella quale le ripetute crisi amministrative delle maggioranze clericomoderate e la gestione commissariale del Saredo, avutasi nel secondo semestre del 1891, avevano accentuato l'esigenza di una moralizzazione interna alla macchina municipale ed avevano messo in moto l'elaborazione di un progetto finalizzato a fare uscire la città dal lungo tunnel del sottosviluppo e a proiettarla verso la modernità, ponendo fine alle pratiche del clientelismo e della dominante corruzione, vide la luce una nuova rivista, che sin dall'inizio contribuì a vivificare ulteriormente l'effervescente clima culturale napoletano¹.

Frutto di un ragionato piano di ricupero del cospicuo patrimonio storico, letterario ed artistico dell'ex-capitale, la nuova rivista, che portava il titolo significativo di *Napoli Nobilissima* al quale era stato aggiunto il sottotitolo *Rivista di topografia e d'arte napoletana*, che rendeva ancora più esplicito il programma dei suoi ideatori, fu fondata da un gruppo di sette intellettuali di primissimo piano del panorama culturale napoletano: Riccardo Carafa, duca d'Andria, Giuseppe Ceci, Luigi Conforti (junior), che era stato fra i fondatori e redattori della rivista *Cronaca Sibarita*, Benedetto Croce, Salvatore Di Giacomo, Michelangelo Schipa e Vittorio Spinazzola. La sede della direzione e dell'amministrazione del nuovo periodico era a Magnocavallo, nel cuore della città, mentre il deposito era nella libreria del noto editore-libraio Luigi Pierro, sita nella centralissima Piazza Dante².

In una lettera indirizzata a Benedetto Croce qualche anno dopo la fondazione della rivista, Salvatore Di Giacomo, nel ribadire che lo scopo precipuo del nuovo

mensile era stato di “fare qualcosa a vantaggio dei monumenti storici ed artistici napoletani, che erano assai negletti”, rivendicava a sé il merito di aver ideato *Napoli Nobilissima*, e dichiarava di essere pronto a spendere tutte le sue energie “per il suo bene”. “Desidero – aggiungeva il poeta – che il giornale del quale per avventura io ebbi l’idea e gettai le prime basi, vada avanti con onore”³.

Prescindendo dal legittimo primato del Di Giacomo nella ideazione della nuova rivista, non v’è dubbio che *Napoli Nobilissima* fosse il risultato dell’impegno di tutto il gruppo dei suoi fondatori e redattori, che con i loro contributi diedero lustro al periodico, facendogli assumere, sin dalla pubblicazione dei suoi primi numeri, un notevole rilievo nel mondo culturale napoletano di fine secolo. In realtà, gli studiosi che, a vario titolo, vi collaborarono con le loro ricerche e furono coinvolti in quel suggestivo itinerario, trovarono un comune punto fermo nel disegno teso non solo a ricuperare, quanto soprattutto a “ravvivare il (nobile) passato” della città.

L’abbandono della “patria nostra diletta a molti dei mali della noncuranza” – si leggeva nella lettera-programma *Ai nostri benevoli lettori* – doveva essere combattuto con vigore, se si voleva trarre dalla penosa rovina in cui era sprofondata “il nostro patrimonio antico, disseminato per le vie della città, ma non amorosamente sorvegliato, non coltivato mai”⁴.

C’era nel programma, aldilà degli ideali “spirituali” e culturali che animavano il nucleo dei fondatori, sui quali si tornerà fra breve, una chiara proposta “pratica”, invero non sempre valutata con attenzione dagli studiosi nella sua giusta portata, che, richiamandosi alla politica di ricupero e di valorizzazione dei beni culturali, alla politica di conservazione del patrimonio artistico-monumentale della città tracciata e perseguita con notevole impegno negli anni precedenti dalla Commissione provinciale e da quella municipale, intese contrastare con forza gli interessi dei potenti gruppi economici locali e forestieri sostenuti dalla classe dirigente cittadina, che nel processo di sventramento edilizio della ex-capitale optarono per una politica improntata a meri fini speculativi, non immune da forme di clientelismo e di corruzione, una politica insomma scarsamente o per niente affatto attenta alla adozione di opportuni interventi di cura e di tutela, come esigeva la grande, ma negletta ricchezza storico-artistica della città, forse unica in tutto il paese⁵.

Il progetto tracciato da *Napoli Nobilissima* non era, quindi, affatto antiquato ed antimoderno, come poteva risultare da una affrettata lettura del programma; esso mirava infatti a preservare l’immenso patrimonio storico-artistico della vecchia capitale dalle indiscriminate operazioni di speculazione edilizia del “risanamento”, che aveva visto affiancato al gruppo di mercanti-banchieri napoletani, il capitale bancario italiano, che aveva già trovato nelle operazioni immobiliari avutesi nelle grandi città (Firenze, Roma, ma anche Milano e Torino) il campo preferito dei suoi investimenti e che aveva fatto il suo definitivo ingresso sul mercato fondiario napoletano durante il quinquennio 1885-1889, sconvolgendolo letteralmente⁶.

Non disgiunti da questi motivi “pratici”, anzi intimamente connessi ad essi nel programma messo a punto dai fondatori di *Napoli Nobilissima* vi erano ideali di alto spessore etico e culturale: l’amore per Napoli e la sua storia, il fascino del ripensamento del passato, il culto delle tradizioni locali, la passione per la ricostruzione dei fatti e delle narrazioni, la riscoperta e la gelosa custodia dei documenti e dei monumenti legati a quella storia, lo studio delle opere di Giambattista Vico e l’apprendimento della sua alta “lezione”.

Questi ideali, che erano i perni fondamentali del progetto della nuova rivista, presupponevano un moderno indirizzo metodologico di ricerca, che contrastava con il vecchio modo di fare la storia, maturato all’indomani dell’Unità. Negli anni successivi al compimento della costruzione dello Stato unitario si era, infatti, assistito in tutta Italia al proliferare di Deputazioni e Società Storiche, sorte, sia pure su di un piano di chiaro interesse nazionale, col “consapevole disegno di promuovere lo studio della tradizione patria nelle singole regioni”⁷.

Fu quello – come notò a ragione alcuni anni fa Raffaello Morghen – il periodo in cui “i maggiori rappresentanti della storiografia nazionale, dal Carducci al Novati, dal Capasso e dallo Schipa al Croce, al Monaci, al Fedele, al Federici e al Calisse”, dando un apporto decisivo alla vita di quelle società, contribuirono al superamento delle concezioni storiografiche romantiche. A quella operazione concorse anche l’opera di “benemeriti studiosi locali” che, “animati da amore del patrio loco, tanto fervido quanto disinteressato”, si dedicarono alla ricerca delle vicende storiche delle singole città e province”⁸.

A Napoli, la Società di Storia Patria, rifondata, dopo reiterati ma inutili tentativi compiuti negli anni precedenti, solo nel dicembre del 1875, sulla base di un programma sostanzialmente simile a quello messo a punto da Carlo Troya alla fine degli anni Trenta, da Bartolommeo Capasso, Giulio Minervini, Scipione e Luigi Volpicella, Giuseppe De Blasiis e Camillo Minieri-Riccio, assunse, anche a causa della crisi apertasi nel mondo accademico cittadino in seguito alla scomparsa dei vari Settembrini (1876), Imbriani (1877), Spaventa (1883), De Sanctis (1883), nella organizzazione delle discipline storiche un ruolo centrale⁹. La pubblicazione della Società di Storia Patria l’*Archivio Storico per le Province Napoletane* divenne, ben presto, lo strumento principale di diffusione e di verifica dei principi metodologici della scuola storica; su di esso apparvero, infatti, una serie di monografie e l’edizione, quasi sempre integrale, di documenti originali, soprattutto quelli ufficiali, della storia dell’ex-Regno, in particolare del periodo angioino ed aragonese.

Accanto alla Società di Storia Patria, nella promozione degli studi storici e nella formazione della scuola storiografica napoletana un posto rilevante fu acquisito pure dall’Archivio di Stato, che, dapprima sotto la direzione del Minieri-Riccio e successivamente sotto quella del Capasso, abbandonò lo “infecondo” indirizzo amministrativo per quello “esplorativo” e “scientifico”¹⁰.

Numerosi furono i funzionari, fra i quali vanno ricordati Nunzio Federico

Faraglia e Nicola Barone, che “invogliati ed incoraggiati” dallo stesso Capasso, in questo in sintonia con quanto andava svolgendo nella Società di Storia Patria il De Blasiis, si dedicarono alla ricerca storica.

Un quadro puntuale dell'effervescenza culturale dominante nell'Archivio di Stato di Napoli, assunto a forte centro di attrazione per gli studiosi, nonché dell'impegno profuso dal Capasso, ce lo delinea Gaetano Caporale nell'*Introduzione* al suo volume *Ricerche archeologiche, topografiche e biografiche su la Diocesi di Acerra* (Napoli 1893). “In una delle mattine del passato inverno – scriveva il medico e storico acerrano – in quella sala di Lettura trovai raddoppiato il tavolo addetto agli studiosi. Ne dedussi naturalmente che la cresciuta frequenza di quei Signori; ciascuno dei quali faceva la sua preda tra quelle carte affumigate e polverose; ciascuno razzolava notizie sulla città natia, intorno a regolamenti municipali, ad affari civili e criminali di Curie, a processi giudiziari ed alberi genealogici. Ciascuno con insistenza scopriva, raccoglieva e colmava lacune, lasciate per secoli dagli scrittori antichi. Ivi essi mostravano di avere della loro patria profondo e nobile ideale, cui sacrificavano ogni giorno lunghissime ore di lavoro: si consultavano a vicenda, chiedevano spiegazione e lume ai dotti e cortesi ufficiali dell'Archivio; e qualunque difficoltà veniva sempre risolta paternamente dal venerando commendator Capasso, sempre pronto, sempre generoso di consigli”¹¹.

Questo movimento di risveglio di studi storici, nel quale alla storia municipale fu accordato un privilegio considerevole, favori, nel volgere di pochi anni, la pubblicazione di “molte monografie di città, di molti rendiconti storici di amministrazioni pubbliche e di moltissime illustrazioni di famiglie”, nelle quali, nonostante le sue riserve, Croce riconobbe di essere stata l'unica espressione degna di una “qualche importanza” della cultura napoletana della fine dell'Ottocento¹².

Accanto alla Scuola storica del Capasso influenza non minore nella formazione degli studiosi fu esercitata pure dalla storiografia neoguelfa, che ebbe nel Tosti, nel Capecelatro, nel Pappalettere e nel Morcaldi gli esponenti più rappresentativi, e che continuò ad essere ancorata “tenacemente alla tradizione erudito-apologetica tardo-secentesca”¹³.

Le assonanze di programma (raccolta di fonti, edizioni di cronache e di documenti, culto della filologia) fra le due principali correnti storiografiche, che, pur nella diversità delle loro posizioni, si collocavano entrambe nella scia della storiografia napoletana del '600 e del '700, non rendevano, infatti, incompatibile la loro contemporanea influenza, né determinavano motivi di stridenti contraddizioni nella formazione degli intellettuali che si rifacevano ad esse.

È in questo quadro che deve essere, pertanto, collocata la nascita di *Napoli Nobilissima*, che intese contrastare, senza tuttavia entrare, per così dire, in piena rotta di collisione con il gruppo della Scuola storica, il tono “troppo serio, troppo severo, troppo greve” – osservava acutamente Gino Doria nella *Introduzione* alla ristampa dei numeri della prima serie per i tipi dell'editore napoletano Arturo Berisio, avutasi sul finire degli anni Sessanta – dell'*Archivio Storico per le*

Provincie Napoletane. A differenza di quest'ultimo la nuova rivista si mostrò aperta a recepire nuovi temi: la storia dei costumi, la vita privata, le biografie, i proverbi, la musica popolare e le canzoni, la storia dei teatri e delle feste, avvertendo l'influenza di periodici coevi come la *Rivista abruzzese* e la *Rassegna pugliese*, e richiamandosi soprattutto alla esperienza del *Poliorama Pittoresco*, la rivista illustrata, fondata nel 1845 dallo stampatore e pubblicista Filippo Cirelli, alla quale avevano collaborato Antonio Raccioppi, Pietro Paolo Parzanese, Gennaro Riccio, Tommaso Semmola, Emmanuele Rocco ed altri. Di particolare interesse per la ricostruzione del dibattito culturale cittadino e ricche di spunti critici erano le rubriche "Notizie ed osservazioni", "Notizie di antichità" e "Libri e periodici", curate da don Ferrante (Giuseppe Ceci) e don Fastidio (Benedetto Croce)¹⁴.

Nei primi anni di vita di *Napoli Nobilissima* gli scritti dei fondatori e dei collaboratori (Nicola Del Pezzo, Nunzio Federico Faraglia, Alfonso Miola, Vincenzo D'Auria, Antonio Colombo, Gaetano Amalfi, Laura Cosentini, Lorenzo Salazar, Francesco Carabellese, Michelangelo d'Ayala, Alfonso Fiordelisi, solo per citare alcuni nomi) sui palazzi signorili (Cellammare, Colonna a Mezzocannone, donn'Anna), sulla reggia, sui siti reali, sui castelli, sulle piazze, sulle vie (Toledo) sulla spiaggia e sulla Villa di Chiaja, sulle fontane (Formello), sulle chiese antiche (san Pietro ad Aram, dove secondo la tradizione san Pietro officiò i divini uffici; sant'Aspreno, la chiesa dove era solito officiare il primo vescovo di Napoli, dal quale quel luogo santo aveva derivato il nome; sant'Eligio con il suo antico orologio), sui 43 casali che circondavano la città, sul nome di Napoli, sulle fosse del grano (cioè sui granai della città in epoca moderna), sui porti e gli arsenali antichi di Napoli, sui teatri (tra i quali in particolare quello del Fondo), sulla toponomastica, sulla rappresentazione cartografica della capitale, sui caffè storici, sulle taverne famose, sulla quadreria farnese, che costituiva il grosso della pinacoteca di Capodimonte, sulla pittura (da Giotto a Spagnoletto, da Giuseppe Ribera alla svizzera Angelica Kauffmann), sulla scultura (Annibale Caccavello, Michelangelo Naccherino etc.), sulla Cappella San Severo (il "magico" studio-luogo di preghiera dell'alchimista principe di San Severo), sulle feste (Montevergine) illustrarono, accanto a testimonianze artistiche e manifestazioni religiose, immagini, luoghi, edifici, angoli carichi di nobili memorie, che avevano il loro fulcro "nel cuore della Napoli antica tracciata dai Greci di Cuma". Né i saggi sul patrimonio artistico rimasero circoscritti soltanto a quello napoletano; lo sguardo critico degli studiosi fu esteso a tutto il Mezzogiorno continentale, ai suoi luoghi più significativi: Caserta Vecchia, Montecassino, Aversa, Lecce, Amalfi, Salerno, Cava de' Tirreni, Bari, Trani, Bitonto, S. Agata dei Goti, ecc.¹⁵.

La cifra della modernità di *Napoli Nobilissima* nella messa a punto di un nuovo metodo storiografico va, forse, colta nella posizione assunta dal Croce nella polemica che sul finire del secolo oppose lo storico dell'arte Adolfo Venturi, autore di una storia artistica della Madonna, al filosofo e storico delle religioni Baldassarre Labanca, teorico della cosiddetta "dialettica conciliativa", che si proponeva di

conciliare la filosofia hegeliana con il principio della trascendenza di Dio. Nel sostenere che le “opere letterarie ed artistiche bisogna studiarle per monografie di singole opere, di singoli autori, di singole epoche”, Croce rigettava l’impostazione galileiana del Venturi e sottolineava che nella storia lo “esperimento” non esiste; che la storia è frutto della “congettura e della ricostruzione”. Egli pertanto, criticando quanti come il Venturi ritenevano possibile lo studio della storia dell’arte come “osservazione”, si proponeva di assestare un duro colpo all’impostazione positivista. Per lui “lo storico non deve essere necessariamente filosofo, ma nemmeno deve essere un cattivo filosofo”. “Se entriamo in un museo e vediamo dieci figure della Madonna artisticamente non abbiamo saputo nulla. Ciascuna di quelle figure – continuava Croce – è un’opera d’arte singolare: la Madonna tradizionale è servita da forma, più o meno rimutata, all’artista per mettervi quello che si agitava dentro: che può ben essere stato una certa emozione religiosa, variante sempre da artista ad artista secondo i tempi e gli ambienti, ma anche una emozione diversa, come un ideale femminile erotico, un ideale morale di maternità, una ricostruzione storica fatta dell’immaginazione di ciò che era nella sua realtà una donna di Galilea, la moglie di un povero artigiano di Nazareth”¹⁶.

L’anno dopo nel commemorare la scomparsa del Capasso, avvenuta ai primi di marzo del 1900, Benedetto Croce così si esprimeva: “Con lui è morta per sempre la storia regionale della vecchia Napoli e del vecchio Regno”. Il Capasso – continuava Croce – aveva “lavorato nell’indirizzo più rigoroso della critica moderna, e di questa anzi era stato l’iniziatore nel campo storico dell’Italia meridionale, (ma) nel suo modo di concepire la storia di Napoli era stato un uomo di altri tempi: un superstite della vita regionale napoletana del Sei e Settecento”. La sua morte, quindi, segnava la fine simbolica del vecchio modo di fare la storia, che si era espresso, per il prevalere di un orientamento fondato essenzialmente sulla erudizione, sulla curiosità, sull’amore profondo e appassionato delle “cose patrie”, appunto in ricerche di storia municipale ed in collezioni di notizie. Si trattava, tuttavia, di “fatiche oneste e utilissime” nelle quali il Croce censurava non già – come rilevò il Nicolini – “l’erudizione che egli per primo amava non poco e coltivava, ma l’errore di ritenere esaurito, con questa, che era fase meramente preliminare, tutto intero il processo conoscitivo e storiografico”¹⁷. In realtà, Croce non avvertiva più la “continuità storica con quei napoletani fedeli a Roma di cui Annibale non osò assaltare le mura”; non si appassionava più alle “imprese di mare e di terra dei napoletani del Ducato”, alle gesta di un Cesario console o a quelle del duca Stefano, come invece avevano fatto il Capasso e gli altri esponenti della sua scuola. Per il fatto che si sentisse pienamente partecipe della “vita della nuova Italia, anzi della vita internazionale”, per aderire alla quale la nuova Italia era nata, Croce aveva visto maturare in lui “un mutamento totale di punto di vista”, l’insorgere di un “sentimento nuovo” estraneo alla generazione di studiosi della Scuola storica napoletana, che lo avevano portato a districarsi dai ceppi della vecchia storiografia e ad “uscire dal ristretto e pettegolo circolo della storia municipale”¹⁸.

Quel difficile percorso ebbe inizio nel 1892 e coincise, nella sua fase iniziale, con la nascita di *Napoli Nobilissima*, di cui come si è detto Croce fu fondatore ed animatore; ma anche quell'esperienza culturale e storiografica, che lo vide autore di importanti saggi su Nisida, Niccolò Pesce, su luoghi ed edifici napoletani, sul sepolcro del Sannazaro, inseriti successivamente nel volume *Storie e leggende napoletane*, dedicato al Capasso, doveva essere superata dal precipuo bisogno crociano di "innalzarsi alla storia nazionale", dalla maturazione di un diverso, più moderno ideale di lavoro storico, insomma, dal precisarsi della sua concezione teoretica della storia¹⁹. Ed è significativo che, quasi contemporaneamente al delinarsi di quel percorso, *Napoli Nobilissima* cessasse, nel 1906, le pubblicazioni.

Nella lettera di commiato ai lettori, Croce, nel ripercorrere la fase preparatoria alla fondazione della rivista, ricordava che l'incontro preliminare si era avuto, nell'ottobre del 1891, a casa del duca di Maddaloni alla presenza di Salvatore Di Giacomo, al quale riconosceva di essere stato l'estensore del programma, benché rivendicasse a sé il merito di aver dato il titolo al periodico, mutuandolo dall'opera di Domenico Antonio Parrino. Croce poi sottolineava che alla base della nascita del nuovo periodico v'era stata soprattutto l'esigenza di raccogliere il materiale necessario alla preparazione di una storia dell'arte meridionale, la cui realizzazione avrebbe dovuto colmare il vuoto di "studi critici" esistente nel panorama culturale napoletano. Croce osservava che *Napoli Nobilissima* aveva avuto in tal senso un proficuo ruolo, ma che, a distanza di quindici anni dalla sua nascita, non solo la "condizione degli studii, ma anche quella degli uomini era mutata". Ormai, infatti, "le amoroze, ma troppo minute e alquanto pettegole indagini di storia municipale, non destavano più l'interesse di una volta"; ma, in realtà, la "rivista era venuta morendo nei nostri animi, e perciò chiudeva le sue pubblicazioni". Tuttavia *Napoli Nobilissima* - concludeva Croce con un'acuta metafora - moriva "dopo aver fatto testamento e con tutti i sacramenti"²⁰. C'era in quelle parole un senso di evidente serenità; *Napoli Nobilissima* avuto un posto rilevante nel processo di ammodernamento degli studi storico-artistici e nella tutela dei beni culturali, ma quella esperienza intellettuale era da ritenersi definitivamente conclusa.

¹ Cfr. A. Scirocco, *Politica e amministrazione a Napoli nella vita unitaria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972, pp. 72-134; L. Mascilli Migliorini, *La vita amministrativa e politica*, in G. Galasso (a cura di), *Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 176-90; L. Musella, *Relazioni, clientele, gruppi e partiti nel controllo e nell'organizzazione della partecipazione politica (1860-1914)*, in *Storia d'Italia, Le Regioni dall'Unità a oggi, La Campania*, a cura di P. Macry e P. Villani, Torino, Einaudi, 1990, pp. 761-72; G. Brancaccio, *Primato di Napoli e identità campana nell'Italia unita*, Lanciano, Itinerari, 1994, pp. 67-112; C. Scarano, *Cultura politica e amministrazione pubblica a Napoli dopo l'Unità*, in *Storia e civiltà della Campania, L'Ottocento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli, Electa Napoli, 1995, pp. 81-90.

Sul "risanamento", cfr. soprattutto G. Russo, *Il Risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, Napoli, 1960; G. Brancaccio, *Una economia, una società*, in G. Galasso (a cura di), *Napoli*, cit., pp. 67-80.

² Cfr. G. Pane, *Benedetto Croce e "Napoli Nobilissima"*, in *Napoli Nobilissima*, 1978, vol. XVII, fasc. I, pp. 14-20. Sull'ambiente culturale della Napoli di fine Ottocento, cfr. B. Croce, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, nel suo volume *La letteratura della Nuova Italia*, vol. IV, Bari, Laterza, 1915; R. Franchini, *La cultura a Napoli dal 1860 al 1960*, in *Storia di Napoli*, vol. X, Napoli, 1971; R. Giglio, *La letteratura del sole. Nuovi studi di letteratura meridionale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 100-107; E. Giammattei, *La Letteratura 1860-1970: Il "grande romanzo di Napoli"*, in *Napoli*, a cura di G. Galasso, cit., pp. 387-403; Id., *La cultura della regione 'napolitana'. I modelli, le forme, i temi*, in *La Campania*, a cura di P. Macry e P. Villani, cit., pp. 818-39; Id., *Il Racconto e la Città. La cultura letteraria a Napoli (1830-1910)*, in *Storia e civiltà della Campania. L'Ottocento*, cit., pp. 322-51; A. Fratta, *La vita culturale tra Ottocento e Novecento*, ivi, pp. 385-99; L. Mascilli Migliorini, *Una famiglia di editori. I Morano e la cultura napoletana tra Otto e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1999; N. D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma, Carocci, 2002; inoltre dello stesso Autore, cfr. i saggi introduttivi alle opere di Enrico Ruta, *Insaniapoli*, Pescara, Edizioni Campus, 1999, pp. V-XLII, ed *Il Segreto di Partenope*, Bologna, Millennium, 2003, pp. VII-XXXIX.

³ Cfr. S. Di Giacomo, *Alla Società di Storia Patria*, in *Napoli Nobilissima*, 1895, vol. IV, fasc. III, pp. 45-46.

⁴ Cfr. la Lettera-programma *Ai nostri benevoli lettori*, in *Napoli Nobilissima*, 1892, vol. I, fasc. I, pp. 1-2. L'anno precedente alla fondazione della rivista, quando l'idea del nuovo periodico era però già stata messa a punto dai suoi fondatori, Gaetano Filangieri scriveva un'accorata lettera al Croce nella quale denunciava lo stato di abbandono del patrimonio artistico della città. "Quanto alla conservazione dei monumenti - si rammaricava l'anziano principe - io dopo aver battagliato per un decennio, e con la parola e con gli scritti, ho messo l'animo in pace, e mi sono convinto che noi siamo destinati a vederne distrutti parecchi dei più importanti, come l'arco di Alfonso, la tomba di Ladislao ed altri. Ma che farci, se tutte le esortazioni al Consiglio Comunale riescono al vuoto, se il Governo neppure si sogna di venire in soccorso di quest'opera di riparazione". Cfr. al riguardo Lettera del 21 marzo 1891 di Filangieri a Croce, riportata in B. Croce, *Luigi Amabile e Gaetano Filangieri*, in *Napoli Nobilissima*, 1892, vol. I, fasc. 12, pp. 190-92.

⁵ Nel marzo del 1874 a Napoli era stata fondata la Commissione municipale dei monumenti, della quale fecero parte Giuseppe Fiorelli, Gaetano Filangieri, Gennaro Aspreno Galanti e Domenico Morelli, che coinvolsero nel processo di conservazione del patrimonio artistico della ex-capitale altri nomi insigni del panorama culturale della ex-capitale: Bartolommeo Capasso, Scipione Volpicella, Nunzio Federico Faraglia, Giulio Minervini, Camillo Minieri-Riccio, Antonio Sogliano, Demetrio Salazar, Raffaele D'Ambra, Luigi Stabile, Ferdinando Colonna di Stigliano.

Sul lavoro svolto dalla Commissione municipale dei monumenti di Napoli, cfr. le *Relazioni annuali (1875-1898)*, Napoli, 1875/1898; R. Picone, M. Rosi, *La Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli*, in G. Fiengo (a cura di), *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900*, Napoli, Electa Napoli, 1995; N. Barrella, *L'attività ed i protagonisti della Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli (1875-1905)*, in *Quaderni del Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università*

degli Studi di Napoli "Federico II", vol. I, *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Napoli, Luciano Editore, 1995, pp. 233-60.

⁶ Che il programma di *Napoli Nobilissima* rispondesse ad esigenze di un lavoro di ricerca ben diverso da quelli di erudizione degli anni giovanili, lo ricordava il Croce che appunto nel 1892 vagheggiava "serietà e intimità in un nuovo lavoro, che sarebbe dovuto uscire dal ristretto e pettegolo circolo della storia municipale e innalzarsi alla storia nazionale, (intesa) non come storia politica, ma come storia morale". Cfr. B. Croce, *Etica e politica*, Bari, Laterza, 1956, pp. 391-92.

⁷ Cfr. R. Morghen, *L'opera delle Deputazioni e Società di Storia Patria per la formazione della coscienza unitaria*, in *Il movimento unitario nelle regioni d'Italia*, Atti del Convegno di Studi delle Deputazioni e Società di Storia Patria, (Roma 10-12 dicembre 1961), Bari, Laterza, 1963, p. 10.

⁸ Ivi, pp. 11-12.

Sulla storiografia italiana di questo periodo cfr. soprattutto B. Croce, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1921; E. Sestan, *Per la storia di un'idea storiografica: l'idea di unità della storia italiana*, in *Rivista Storica Italiana*, a. LXII, 1950, pp. 183 ss.; G. Galasso, *L'Italia come problema storiografico*, Torino, Utet, 1981, pp. 163-171; Id., *Nient'altro che storia. Saggi di teoria e metodologia della storia*, Bologna, Il Mulino, 2000.

⁹ Cfr. A. Parente, *Preistoria della Società Storica Napoletana*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli, 1959, vol. III, pp. 61 ss.; G. Galasso, *Cultura e società: i fili della trama*, nel succitato volume *Napoli* a cura dello stesso Autore, pp. 347-56; G. Acocella, G. Cacciatore e F. Tessitore, *Istituzioni ed élites culturali*, in *La Campania*, a cura di P. Macry e P. Villani, cit., pp. 843-67.

¹⁰ Cfr. S. Di Giacomo, *Bartolommeo Capasso*, in *Corriere di Napoli*, n. del 4 marzo 1900; B. Croce, *Il Capasso e la storia regionale*, in *Napoli Nobilissima*, 1900, vol. IX, fasc. III, pp. 42-43. Nello stesso numero della rivista S. Di Giacomo, M. Schipa e L. De La Ville sur Yllon tracciarono un puntuale profilo del Capasso e della sua proficua attività di archivista e storico.

Sulla cultura storica della Napoli di fine Ottocento, cfr. in particolare F. Tessitore, *La cultura storica e filosofica napoletana tra 800 e 900*, in *Storia del Mezzogiorno*, diretta da G. Galasso, vol. XIV, *La cultura contemporanea*, Napoli, Edizioni del Sole, 1991, pp. 243-82.

¹¹ Cfr. G. Caporale, *I documenti paesani preparatori alla Storia patria*, nel volume dello stesso Autore, *Ricerche archeologiche e biografiche su la Diocesi di Acerra*, Napoli, 1893, pp. XXIV-XXV.

¹² Ivi, p. XXIII.

Sul Caporale e sul clima culturale della Napoli del suo tempo, cfr. G. Brancaccio, *Introduzione* al volume dello storico acerrano *Memorie storico-diplomatiche della città di Acerra*, Acerra, 1990, pp. X-XXXVI; Id., *Gaetano Caporale storico di Acerra*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, a. CV, 1987, pp. 543-65.

¹³ Cfr. C. D. Fonseca, *Appunti per la storia della cultura cattolica in Italia. La storiografia ecclesiastica napoletana (1878-1903)*, in Atti del Convegno di Studi *Aspetti della cultura cattolica nell'età di Leone XIII*, (Bologna 27-29 dicembre 1960), Roma, 1961, pp. 465-533; H. I. Marrou, *Philologie et histoire dans la période du pontificat de Leon XIII*, ivi, pp. 71-106.

Sull'attività erudita e storiografica delle abbazie di Montecassino e Cava de' Tirreni nella seconda metà dell'800, cfr. G. Brancaccio, *Gaetano Caporale storico di Acerra*, cit., pp. 551-52 e la relativa bibliografia. Sul neoguelfismo napoletano, cfr. F. Tessitore, *Aspetti del pensiero napoletano dopo il Sessanta*, Napoli, 1962; M. Mendella, *Napoli di parte guelfa. Saggio sui cattolici napoletani dalla Restaurazione al primo Novecento*, Napoli, 1985; F. Mazzonis, *Per la Religione e per la Patria. Enrico Cenni e i Conservatori Nazionali a Napoli e a Roma*, Palermo, Epos, 1984.

Sul ruolo e sull'influenza esercitata dai cassinesi Luigi Tosti, Simplicio Pappalettere e dal cardinale Alfonso Capecelatro, cfr. P. Campello Della Spina, *Ricordi di 50 anni, dal 1840 al 1890*, Spoleto, 1910; P. Borraro, *Il cardinale Alfonso Capecelatro*, Caserta, 1964; e la voce A. Capecelatro di F. Malgeri, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Enciclopedia Treccani, 1975, vol. 18, pp. 435-39.

¹⁴ Cfr. G. Doria, *Introduzione alla ristampa dei volumi della prima serie di Napoli Nobilissima*, Napoli, Berisio, 1969, pp. IX-XI.

¹⁵ Cfr. l'*Indice generale della Collezione voll. I-XV (1892-1906)*, a cura di Antonio Sarno e Giuseppe Ceci, in *Napoli Nobilissima*, 1906, vol. XV, pp. 177-93.

¹⁶ Cfr. B. Croce, *Una quistione di criterio nella storia artistica (polemica Labanca- Venturi)*, in *Napoli Nobilissima*, 1899, vol. VIII, fasc. XI, pp. 161-63.

¹⁷ Cfr. B. Croce, *Il Capasso e la storia regionale*, in *Napoli Nobilissima*, vol. IX, fasc. III, cit., pp. 42-43; F. Nicolini, *Benedetto Croce e i suoi studi di storia napoletana*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, n. s., 1954-955, pp. 27 ss; E. Pontieri, *Benedetto Croce e la Società Napoletana di Storia Patria*, Ivi, pp. 1-20; R. Pane, *Croce, Nicolini e "Napoli Nobilissima"*, in *Napoli Nobilissima*, n. s., 1962, vol. II, fasc. III, pp. 119-21; F. Nicolini, *Benedetto Croce*, Torino, Utet, 1962; G. Brescia, *Croce inedito*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985.

¹⁸ Cfr. G. Galasso, *Croce, Gramsci e altri storici*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 11-19; F. Chabod, *Croce storico*, in *Rivista Storica Italiana*, a. LXIV, 1952, pp. 473-530.

¹⁹ Cfr. B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1989; Id., *Contributo alla critica di me stesso*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1989; Id., *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990. Per lo sviluppo del pensiero crociano cfr. soprattutto G. Galasso, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1990.

²⁰ Cfr. B. Croce, *Commiato ai lettori*, in *Napoli Nobilissima*, 1906, vol. XV, fasc. 12, pp. 175-76.

CIPRIOTA I-NI(S)

di CARLO CONSANI

1. Credo di dover spendere qualche parola preliminare non a giustificare, semmai a chiarire, i motivi del mio intervento e la base da cui muove il mio contributo.

Innanzitutto devo dire che all'interno di un convegno e di manifestazioni internazionali che si autodefiniscono con la specificazione "su e per l'Inismo", il posto che gli ideatori della manifestazione mi hanno voluto offrire si colloca decisamente nella seconda preposizione del titolo: quello che dirò va dunque messo nel conto di un omaggio nei riguardi del movimento e soprattutto del collega ed amico Gabriele-Aldo Bertozzi che del movimento è stato l'iniziatore e che continua ad esserne instancabile promotore ed animatore. D'altra parte credo che non si debba al caso la collocazione della mia relazione in una seduta che ben illustra la proiezione del movimento in una prospettiva internazionale e globale: se pensassi che tutto questo è frutto del caso farei certo un grave torto alla sagacia degli organizzatori.

Alla luce di queste considerazioni, per parte mia, vorrei aggiungere una tappa che – a quanto mi risulta – il movimento inista non ha ancora toccato, quello appunto dell'isola di Cipro: ma poiché, come ho detto all'inizio, questo mio tentativo è da intendersi come 'per' l'Inismo piuttosto che 'su' l'Inismo, la scelta di Cipro, di primo acchito estranea al tema del convegno, trova una motivazione nel fatto che questa area è da tempo al centro delle mie ricerche sulla situazione linguistica, scrittorica e culturale del Mediterraneo antico. Spero tuttavia che gli elementi che mi accingo a presentare, alla fine della mia relazione possano smentire la distanza e l'apparente estraneità della Cipro classica rispetto al movimento inista, poiché proprio a Cipro e nella Grecia classica ricorrono le più antiche attestazioni di una parola che sul piano del significante sonoro è identica all'acronimo del movimento fondato un quarto di secolo fa da Gabriele-Aldo Bertozzi.

Si tratta appunto del termine che in greco suona come *inis*; nel dialetto cipriota invece, dove la sibilante e la nasale sono particolarmente deboli – fino al completo dileguo – sia in posizione interna che finale di parola, il termine doveva suonare proprio come *ini*, almeno ai casi retti che sono gli unici casi ai quali la parola è attestata in tutto il *corpus* del greco antico. Si tratta di un termine di parentela che esprime il rapporto di filiazione, ma come vedremo, una filiazione del tutto particolare e privilegiata: quella dei figli di stirpe regale – o almeno di chi si voleva accreditare come figlio di re – o, in alternativa, di eroi, semidei o di figure mitiche.

Ma in questa fase iniziale non mi vorrei soffermare troppo sul valore semantico del termine: piuttosto vorrei richiamare da una parte il principio dell'autonomia del significante sia sonoro che grafico, un aspetto per il quale lo stesso movimento inista ha più volte dichiarato il proprio interesse; dall'altra vorrei ricordare i

tentativi anche recenti di trovare motivi di limitazione all'arbitrarietà del segno linguistico in senso saussuriano e di scoprire, al di là dell'ovvia immotivatezza del rapporto fra suono e senso, sempre valida come principio semiologico generale, i collegamenti sotterranei e profondi fra certi suoni o certe combinazioni di suoni e i significati a queste associati dai parlanti. Quest'ultimo aspetto, come mostrerò a conclusione del mio contributo, è centrale nell'analisi della parola in questione proprio dal punto di vista dell'accertamento della sua etimologia, vale a dire se ci si mette nella prospettiva di far luce sulle motivazioni remote che sono alla base degli elementi lessicali di qualsiasi sistema linguistico.

2. Con questo in mente e come segnale d'attenzione rivolto a chi pratica l'Inismo dall'interno, mi accingo ora a presentare alcuni dati sull'impiego, la diffusione e il significato della parola *inis* in greco e in cipriota¹.

2.1. Il termine è ben attestato nella letteratura greca ed è merito del maggior specialista del dialetto cipriota, Olivier Masson, aver arricchito i dati presentati dai comuni lessici greci, anche scientifici (come, ad esempio, il *LSJ*); la puntuale ricognizione operata dallo studioso francese² permette di segnalare alcuni punti fermi di notevole interesse.

Innanzitutto *inis* si presenta come parola tipica del linguaggio della tragedia del periodo classico, con una spiccata preferenza per le parti liriche – sia corali che monodiche –, piuttosto che di quelle dialogiche. Quattro attestazioni ricorrono in Eschilo, il più antico dei tre grandi tragici greci, due nelle *Supplici* (44, 251), una nelle *Eumenidi* (324) e una nell'*Agamennone* (717, frutto di congettura); mentre ben sei attestazioni fa registrare Euripide, due nell'*Herakles* (354, 1182) e una ciascuna nell'*Andromaca* (797), nelle *Bacchanti* (1174, frutto di congettura), nelle *Troiane* (571) e nell'*Ifigenia in Aulide* (119).

In secondo luogo appare significativa un'occhiata ai contesti che caratterizzano l'uso di *inis*: è infatti evidente un costante riferimento a figure del mito e delle grandi saghe mitiche del ciclo troiano o tebano (Pelago, Astianatte, Ifigenia), oppure a figure divine o semidivine (Apollo, Epafo figlio di Zeus, Erakle), delle quali viene appunto rivendicata la filiazione divina o eroica attraverso l'uso di questo termine. In due casi la parola è usata nel sintagma *léontos inin*, "rampollo di leone" (Eschilo nell'*Agamennone* e Euripide nelle *Bacchanti*), non tanto a indicare la filiazione in senso biologico, ma piuttosto con riferimento al leone come prototipo del coraggio e dunque con chiaro valore metaforico.

La parola conoscerà poi una certa fortuna durante il periodo ellenistico e romano soprattutto nell'ambito della poesia colta; le attestazioni che ricorrono in Callimaco, in Licofrone e in altri poeti dell'*Anthologia*³ si configurano come riprese, se non vere e proprie citazioni, della lingua della tragedia da parte di figure che rivelano un preciso intento erudito di rivisitazione della letteratura e della lingua degli autori che ormai facevano parte del canone della grecità classica.

2.2. Uscendo dalla lingua letteraria del periodo classico ed ellenistico, il secondo ambito sul quale ci possiamo basare per l'analisi della parola *inis* è quello delle fonti epigrafiche cipriote, che, da sole, ci restituiscono una messe di attestazioni quantitativamente di poco inferiore al complesso delle attestazioni del termine in tutto il resto della produzione letteraria greca. Anche in questo secondo caso non è inutile partire dai dati oggettivi offerti dal *corpus* epigrafico cipriota, nell'ambito del quale distinguerò le attestazioni arcaiche e classiche da quelle del periodo ellenistico.

2.2.1. Attestazioni arcaiche e classiche

Le più antiche attestazioni epigrafiche del termine in cipriota provengono o dalla Vecchia Pafo, una delle città più importanti dell'isola, capitale di uno dei principali regni, sia per la ricchezza che per la posizione strategica sulla costa cipriota occidentale o dall'area d'influenza della città.

Una, databile tra la fine del VI e gli anni iniziali del V secolo a. C., è scritta in sillabario pafio arcaico destroverso; rinvenuta in un santuario extramurano dalla missione britannica (1950-1955) e pubblicata dal Mitford⁴ riguarda un re di Pafo il cui nome è caduto in una lacuna della pietra, ma che si autoproclama "*inis* del re di Pafo *-kreteos*" (abbiamo solo la parte finale del nome del padre, *-ke-re-te-o-se* [-*kreteos*]).

L'altra, risalente pure alla fine del VI a. C. e della stessa provenienza, contiene il nome di Themistonatte al genitivo seguito ancora da *inis*: *te-mi-si-to-na-to-i-ni-se*, cioè *Themistónatto(s) inis*, "rampollo di Themistonatte".

Ancora due attestazioni antiche del termine provengono da Kurion, città sulla costa sud-occidentale dell'isola che ha subito il notevole influsso culturale e politico di Pafo. Una è talmente frammentaria ed incerta nella lettura che non si può certo fare affidamento sull'eventuale presenza nel VII secolo a. C. di un'affiliazione espressa ancora con *inis* rispetto ad un nome la cui iniziale è *Da-* e che potrebbe celare il nome del re Damaso di Kurion⁵, registrato come tale nel prisma del re Assiro Esharaddon (673/2 a. C.): il tutto lo ripeto è troppo frammentario e incerto per costituire un elemento documentariamente affidabile.

L'altra attestazione di Kurion è stata rinvenuta invece sull'acropoli della città ed è databile in base al contesto archeologico alla prima metà del V secolo a.C.; il testo restituisce un re dal nome incompleto "...*-kretes*, di *Stasi-*... rampollo, lui stesso re di Kurion". L'iscrizione si presenta notevole sotto due diversi aspetti. In primo luogo si tratta di uno degli esempi più antichi a Cipro della disposizione epigrafica *stoichedon*, di ascendenza esterna, attica e precisamente ateniese, ed eccezionale per l'epigrafia sillabica cipriota, estranea a tale moda di provenienza esterna. Il secondo elemento d'interesse è rappresentato dal fatto che il personaggio in questione pur definendosi "*inis* di Stasi-" non dice esplicitamente che il padre era re, e riserva solo a se stesso la titolatura regale: chissà perciò che non ci troviamo di fronte all'inizio di una dinastia, all'interno della quale *-kretes*

potrebbe essere il primo esponente della propria famiglia ad essersi impadronito del potere nella città di Kurion, ma in quanto neo-re e dovendo registrare sulla pietra la concessione di terra al popolo o alla comunità cittadina, adotta il formulario tipico delle case regali.

La prima e provvisoria conclusione che si può trarre dalle iscrizioni cipriote arcaiche e classiche che contengono *inis* è che fin da un'epoca così precoce le attestazioni del termine rivelano una precisa connessione con la titolatura regale e con l'espressione della filiazione all'interno della famiglia che detiene il potere nelle due città sud-occidentali di Pafos e di Kurion.

L'unica possibile limitazione a questa connotazione potrebbe essere rappresentata dal fatto che la seconda delle due attestazioni parie sopra esaminate, quella di Themistonatte, non contiene alcun titolo esplicitamente regale; si può tuttavia rispondere a quest'obiezione, avanzata dal Masson⁶, osservando innanzi tutto che l'iscrizione, destroversa, è conservata da una pietra spezzata a sinistra e dunque non sappiamo che cosa contenesse la parte mancata; ma soprattutto è da rilevare in positivo che il nome del personaggio in questione, Themistonatte, contiene nella sua seconda parte la radice del termine (*w*)*anax*, esprimente, come è noto, la regalità in epoca arcaica e micenea e che proprio a Cipro si è mantenuto, sia nell'onomastica sia come termine autonomo, con particolari connotazioni politico-culturali⁷.

2.2.2. Attestazioni d'epoca ellenistica

La vera e propria fortuna e la maggior diffusione di *inis* come elemento della titolatura regale appartiene tuttavia all'epoca ellenistica e, ancora una volta, alla città di Nea-Paphos ed in particolare all'ultimo re indipendente del regno, Nikoklès, regnante fra il 325 e il 309 a. C., ad un'epoca dunque in cui non solo la città di Nea-Paphos, ma l'intera isola si trovava implicata nelle lotte per il potere accessi fra Tolomeo e Antigono dopo l'improvvisa morte di Alessandro il Grande (323 a. C.).

Nikoklès e il padre Timarko, ricordati costantemente fianco a fianco nelle epigrafi dello stesso Nikoklès, sono d'altra parte due figure emblematiche dell'intreccio fra vicende politiche, specificità della cultura e dell'identità cipriota e le conseguenti scelte linguistiche che caratterizzano le ultime figure dei regni ciprioti indipendenti, prima della decisiva capitolazione sotto il controllo dei Tolomei; come credo di aver mostrato in un saggio che 15 anni fa pubblicai nella miscellanea commemorativa di Ernesto Giammarco, Timarko il cui regno (circa 350-325 a. C.) coincide, nella sua parte finale, con le imprese di Alessandro Magno in Oriente, batte le sue ultime serie monetali scrivendo il nome della città di Pafos in alfabeto greco, secondo l'uso ellenistico, ma aggiungendo il proprio nome e il titolo regale più o meno abbreviato, nella tradizionale scrittura sillabica e in dialetto cipriota, quasi ad ottenere, attraverso questo espediente, la dissimulazione di tale rivendicazione agli occhi esterni, ma ribadendola allo stesso tempo davanti al più ristretto pubblico della popolazione locale⁸.

Nikoklès, che succede al padre nel 325 a. C. e che due anni dopo l'ascesa al trono assiste alla morte improvvisa di Alessandro il Grande, adotta una politica decisamente conservativa, reintroducendo nella propria produzione epigrafica la scrittura sillabica e il dialetto cipriota – sia pure in forme notevolmente evolute – e dando vita ad una serie di iniziative dal chiaro valore simbolico, come la restituzione del tradizionale culto di Artemide Agrotera o l'uso di supporti epigrafici che richiamano la forma delle cosiddette “corni di consacrazione”, motivo culturale di antichissima ascendenza achea e micenea⁹.

Dietro a questi espliciti e voluti richiami alla tradizione locale, tuttavia, diversi elementi lasciano intravedere come ormai l'identità cipriota fosse permeata della cultura ellenica: lo stesso Nikoklès, che si presenta come restauratore dei culti e delle divinità proprie dell'isola, aggiunge al tradizionale e radicatissimo culto di Aphrodite – dea dell'amore – quello di Hera – divinità greca della famiglia – e nella propria produzione epigrafica, nonostante la preferenza accordata alla scrittura sillabica, non si sottrae al fascino dell'alfabeto e della disposizione *stoichedon* che colloca a fianco del sillabario nella digrafa ICS 1. A Nikoklès si devono le seguenti iscrizioni contenenti la formula di filiazione regale.

ICS 6 (Da Kuklia-Paphos; solo sillabica, su due linee, sillabario pafio destroverso).

(1) o-pa-po-pa-si-le-u-se , ni-ko-ke-le-we-se, o-i-ye-re-u-se , ta-se, wa-na-sa-se,

(2) o-pa-si-le-o-se, ti-ma-ra-ko, i-ni-se, ka-te-se-ta-se, ta-i-te-o-i

“Il re di Pafos Nikoklès, sacerdote della Signora (Aphrodite), del re Timarko rampollo, dedicò alla dea”.

ICS 7 (Da Kuklia-Paphos; solo sillabica, sillabario pafio destroverso; danneggiata e incompleta; supporto a forma di corni di consacrazione).

(1) o-pa-po , pa-si-le-u-se / (2) ni-ko-ke-le-we-se / (3) o-i-ye-re-u-se , ta-se / (4) wa-na-sa-se, o-ti-ma-ra- / (5) -ko-i-ni-se, to-pa-po-pa- / (6) -si-le-wo-se, ka-te-se- / (7) —

“Il re Pafos Nikoklès, sacerdote della Signora, di Timarko rampollo, re di Pafos, dedicò ...”.

ICS 90 (Attualmente murata sulla facciata della chiesa di Ayia Moni; solo sillabica, 5 linee di caratteri pafi destroversi).

(1) o-pa-po-pa-si-le-u-se-ni-ko-ke-le-we-se / (2) o-i-ye-re-u-se-ta-se-wa-na-sa-se /

(3) o-pa-si-le-o-se-ti-ma-ra-k-i-ni-se / (4) ta-se-ki-yo-na-u-se-ne-a-se / (5) ka-te-se-ta-se-ta-i-te-o-i-ta-e-ra-i

“Il re di Pafos Nikoklès, sacerdote della Signora, del re Timarko rampollo, le colonne nuove innalzò per la dea Hera”.

ICS 91 (Attualmente murata su un pilastro della chiesa di Ayia Moni; solo sillabica, 4 linee di caratteri pafi destroversi).

(1) o-pa-po-pa-si-le-u-se-ni-ko-ke-le- / (2) we-se-o-i-ye-re-u-se-ta-se /

(3) wa-na-sa-se-o-pa-si-le-o-se / (4) ti-ma-ra-k-i-ni-se-ta-se.

“Il re di Pafo Nikoklès, sacerdote della Signora, del re Timarko rampollo, le ...”: appare una dedica del tutto identica alla precedente.

ICS 1 (Iscrizione digrafa: sillabario in alto e alfabeto in basso; conservata solo la parte destra del supporto; il sillabario è su tra linee di caratteri pafi destroversi, mentre la parte alfabetica è disposta *stoichedon*).

- (1) —————]-o-se , ti-ma-ra-ko , i-ni-[se]
 (2) —————]-na-o-ne , ka-se , ta-e-pi-na-e-[a]
 (3) —————] , a-ra-te-mi-ti , a-ko-ro-te-[ra-i
 [Νικοκλέης Παφίων βασιλεύς], υἱὸς Τιμάρχου
 [.]δρυσάμενος
 [.]πύλαια
 [.]περι]οικοδομήσας
 [.]Ἀρτέμιδ' Ἀγροτέρα

“[Il re di Pafo Nikoklès del re] Timarko rampollo ... il tempio e gli edifici attorno al tempio ... a Artemide Agrotera”.

Le formule regali e di filiazione sono ricostruibili sulla base del resto della produzione epigrafica di Nikoklès, che qui ha voluto immortalare la propria attività di restauratore del tempio e degli edifici sacri di Artemide Agrotera. Da notare che nella parte iniziale del testo alfabetico la filiazione è espressa attraverso il termine banale e laico μῖδς “figlio”, il che riconferma che *inis* è inteso e impiegato da Nikoklès come preciso indice delle proprie scelte culturali locali e filocipriote.

2.4. Alla luce dell’analisi condotta delle attestazioni epigrafiche del termine, che ricorre – lo ricordo – solo nell’isola di Cipro, credo che sia possibile trarre una duplice conclusione relativa a due aspetti altrettanto importanti del significato e della sfera d’uso di *inis*.

Innanzitutto sia le attestazioni epigrafiche antiche che quelle d’età ellenistica confermano pienamente la tendenza già emersa negli impieghi letterari di questo termine di parentela, vale a dire il costante collegamento con l’espressione di una filiazione non comune e banale come quella lessicalizzata in tutta la Grecia e nella stessa Cipro dai termini παῖς o μῖδς, bensì di una discendenza marcata sul piano sociale e politico-istituzionale.

In secondo luogo, durante l’età ellenistica si assiste ad un uso chiaramente ideologico del termine, impiegato come evocatore di valori tradizionali e locali e a rafforzare il senso identitario della popolazione cipriota sul punto di perdere la propria autonomia – non solo politica ma anche culturale – sullo sfondo delle vicende politiche che contrassegnano l’ascesa di Alessandro e le lotte dei suoi successori, e che daranno un nuovo assetto geopolitico all’intero bacino dell’Egeo orientale; il tipo di impiego che del termine fa Nikoklès, ultimo re di Paphos, appare come una voluta esibizione di autonomia, di appartenenza ai valori politici, culturali e religiosi locali e, contemporaneamente, uno scoperto richiamo all’essenza stessa dell’identità cipriota. Non credo che si potrebbe essere tacciati

di esagerazione se si dicesse che questo termine è agitato come la bandiera dell'autonomia e dell'indipendenza di fronte ad ogni tentativo di acculturazione esterna.

3. La situazione generale dell'impiego del termine nella lingua della tragedia e nella produzione epigrafica cipriota, che abbiamo appena esaminato, suscitano naturalmente la domanda spontanea di quale possano essere state le vie della diffusione di un termine dai caratteri e dall'impiego così singolari: la questione, assai complessa e connessa con il problema dell'etimologia di *inis*, può essere qui solo accennata in chiusura del mio contributo.

I due ambiti che conoscono il termine *inis* – la lingua della tragedia e l'epigrafia cipriota – sono talmente specifici e distanti in termini culturali, ma allo stesso tempo caratterizzati da tali analogie semantiche e di impiego, da rendere necessaria l'individuazione di un qualche collegamento che possa giustificare la situazione documentaria illustrata.

L'ipotesi che sembra godere di maggior credito, in quanto trova posto nei dizionari etimologici greci di riferimento¹⁰ e di recente ha avuto l'avallo di O. Masson¹¹, risale a Alois Walde e consiste nel ricondurre *inis* alla radice indo-europea **gend/gne-*, cui risale il verbo greco *gígnomai* "nascerne", e dalla quale si sarebbe formato un composto **en-gni-s*, parallelo all'ant. irlandese INIGENA (> *ingen*; irl. moderno *inghean* "giovane figlia") e al latino *indi-gena*.

A partire dalla supposta forma base di questo composto, **en-gni-s*, si sarebbero avuti due cambi fonetici che avrebbero prodotto la parola nella forma nota: il primo rappresenterebbe una particolarità dialettale arcadico-cipriota e riguarderebbe la *e-* che si sarebbe chiusa in *i* davanti nasale, seguendo una ben nota tendenza di questo gruppo dialettale; l'altro cambio riguarderebbe la riduzione del gruppo *-gn->-n-*, come nel caso di *gígnomai*>*gínomai*. L'intera trafila sarebbe perciò così configurabile:

**en-gn-i-s* → *iŋ-gn-i-s* → *in-ni-s* → *inis*.

L'ipotesi, in ragione del primo cambio supposto, che rappresenta una specificità dialettale arcadico-cipriota e dunque di tipo "acheo", apre la strada ad un'ipotesi sulle modalità di diffusione della parola nel mondo greco: si tratterebbe infatti di un antico termine appartenente allo strato acheo o miceneo del lessico che, attraverso un testo epico minore di area cipriota, i cosiddetti *Kypria* o "Canti Ciprii", sarebbe stato recepito dalla lingua della tragedia, mentre a Cipro la parola sarebbe rimasta localmente in uso.

Inutile sottolineare la macchinosità di questa ricostruzione che, se pure riesce a risolvere il collegamento della lingua della tragedia con l'epigrafia cipriota attraverso il ricorso ai *Kypria*, si basa su una somma di ipotesi, nessuna delle quali sostenuta dall'evidenza documentaria; una limitazione cui vanno aggiunte le stesse aporie linguistiche della trafila sopra esaminata, che si scontra con la presenza di una radice e un suffisso entrambi a grado ridotto, con la rarità della suffissazione in *i* in greco e con l'ingiustificata riduzione della geminata interna.

Credo che forse una soluzione potrebbe essere individuata se non si scartasse a priori come privo di fondamento il richiamo a una serie di voci espressive e di parole infantili, del tipo *inna/ninna* fatto dal Ribezzo; in effetti in greco esiste una voce ἴννος, femminile, citato all'accusativo ἴννην, conservate in Esichio che le glossa appunto come "figlio/figlia" e "pupilla (anche dell'occhio)"; inoltre in epoca bizantina e neo-greca è attestato il termine βυῖ "piccolo"¹².

L'insieme di questi elementi indirizza dunque verso una parola del linguaggio infantile e affettivo, come mostra la ripetizione sillabica dell'ultima forma citata (βυῖ), che certo non per caso coincide perfettamente con l'italiano, o meglio toscano, *nini*, voce affettiva con cui ci si rivolge ai bambini, e che presenta inoltre chiare analogie con la famiglia della *ninna nanna*. Credo allora che si potrebbe suggerire per greco e cipriota *inis* l'appartenenza proprio a questa tipologia lessicale, mentre la mancanza della *n-*, presente in tutte le altre forme del linguaggio infantile, potrebbe essere ben spiegata con un fenomeno creatosi in fonosintassi a partire da una forma di accusativo (ricordo, secondo quanto ho detto all'inizio, che nel periodo classico ed ellenistico il termine è attestato solo al nominativo e all'accusativo) come τὸν/τὴν βυῖν > τὸν/τὴν βυῖν.

Se tale ipotesi ha qualche probabilità di cogliere nel vero, è evidente che *inis* potrebbe essere un termine che alla lingua della tragedia e all'epigrafia cipriota è arrivato dallo stesso nucleo di base del lessico greco e che le utilizzazioni assai marcate che nei due ambiti ne sono state fatte ce lo hanno trasmesso come dotato della particolare connotazione di una affiliazione non banale quale quella espressa da altri termini generici come μῖδος e παῖς, bensì inscindibilmente legato ad una affiliazione esemplare e carica di significati di volta in volta particolari.

Spero che chi pratica l'Inismo dall'interno possa trovare qualche stimolo e qualche spunto nei dati che dall'esterno, da una regione e da un'epoca così remote ho cercato di portare alla comune riflessione.

¹ Il riferimento d'obbligo è a due contributi di O. Masson: l'articolo *Le mot βυῖ "fils, fille" chez les poètes et dans les inscriptions*, in "REG" LXXXVIII (1975), pp. 1-15 e alla monografia *Les Inscriptions chypriotes syllabiques. Recueil critique et commenté*, Paris 1983 (2^a ed.); nonché al repertorio di M. Egetmeyer, *Wörterbuch zu den Inschriften im kyprischen Syllabar*, Berlino, De Gruyter, 1992. Nel corso del contributo la monografia del Masson verrà indicata con la consueta sigla ICS, seguita, se del caso, dal numero dell'iscrizione cui si fa riferimento.

² O. Masson, *art. cit.*, pp. 2-6.

³ *Ivi*, pp. 4-5.

⁴ T. B. Mitford, *Studies in the Signaries of South-Western Cyprus*, Londra 1961 ("BICS" - *Supplements* n° 10), pp. 1-3 e Pl. I.

⁵ In tal senso si esprime T. B. Mitford, *The Inscriptions of Kurion*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1971, pp. 42-45.

⁶ O. Masson, *art. cit.*, p. 10.

⁷ Sulla persistenza nella Cipro arcaica e classica della figura del *wanax* si veda l'interessante messa a punto di F. Poldrugo, *La persistenza della figura del Wanax miceneo nella Cipro in età storica*, in "SCO" XLVII, 1 (1999), pp. 21-51.

⁸ C. Consani, *Bilinguismo, diglossia e digrafia nella Grecia ellenistica. III Le iscrizioni digrafe cipriote*, in *Studi in memoria di Ernesto Giammarco*, Pisa, Giardini, 1990, pp. 64-67.

⁹ *Ivi*, pp. 64-65.

¹⁰ P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Parigi, Klincksieck, 1968, *s.v.*; H. Frisk, *Griechisches etymologischer Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1973 (2^a ed.), *s.v.*

¹¹ O. Masson, *art. cit.*, pp. 13-14.

¹² Si veda, ad esempio, il lemma *vivi* del *Dizionario Greco moderno-italiano*, dell'Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neo-ellenici, Roma, GEI, 1993, *s.v.*

NOTE SU AVANGUARDIA E GLOBALIZZAZIONE

di NICOLA D'ANTUONO

Le avanguardie letterarie e artistiche non si spiegano senza la società moderna, anzi sono un portato della modernità nel periodo di assestamento della società borghese e di trasformazione di tutti i rapporti sociali e dei valori in merce di scambio. Allorché si presenta in modo definito ciò che nei decenni precedenti era incipiente, diventa atroce il conflitto tra individuo e società, particolarmente tra l'artista e la società. Lo statuto e il mandato sociale del letterato si modificano. La mercificazione del fatto estetico lascia interdetti il letterato e l'artista, i quali non si sentono più investiti di un ruolo importante, percepiscono di non essere più privilegiati nella gerarchia sociale e si rivoltano contro questa prospettiva che li lascia ai margini e affida solo al mercato la circolazione dei beni immateriali. Si sconvolgono i parametri di interpretazione del reale, si modificano i rapporti di produzione.

L'arte d'avanguardia è il segno di una rottura epocale dell'artista con la società, è una rivolta contro l'esistente, un atteggiamento anarchico. Dopo la tragedia della rivoluzione emerge l'intellettuale in rivolta che non accetta il ruolo emarginato e la disarmonia che va manifestandosi tra pubblico e società. Precedentemente si coltivava una mistificazione: il poeta cortigiano, il poeta laureato cinto dell'aureola. Quando la società diventa tutta prosa e trasforma i valori in merci e la letteratura e l'arte in prodotti industriali oppure scarti, quando la poesia diventa soltanto decorazione e abbellimento, il letterato è declassato dal suo rango, l'aureola cade dal suo capo. L'artista è nulla, è soltanto un istrione, un giocoliere, un buffone. Non è più un sacerdote. Allora emergono tutti gli atteggiamenti di rivolta. Si pensi, per fare qualche nome, a Baudelaire, a Rimbaud, a Mallarmé, ma anche a Schönberg e così via.

L'artista d'avanguardia perciò guarda alla politica, anche quando non si pone la questione immediatamente, a volte con una nostalgia di rapporti precapitalistici. L'avanguardia è politica, quindi, è essa stessa una forma di gruppo e di partito; è una struttura chiusa, dittatoriale, con un capo riconosciuto e con tutti i fenomeni, anche degenerativi, delle sette. La democrazia non regna nell'avanguardia, che ha molto del piccolo gruppo religioso e politico. È una fede, con un programma e un manifesto.

Si sa che con Baudelaire prendono corpo i valori dell'arte d'avanguardia. È con lui che diventano coscienti e teoricamente validi. Poi la storia si dipana e diventa qualcos'altro. Il dado è tratto. E la storia dell'avanguardia (o delle avanguardie), è la storia del divorzio tra l'artista e il pubblico, la storia della coscienza

della trasformazione dei valori artistici in merce. Ognuno, naturalmente, tenendo conto delle situazioni individuali e dei contesti sociali, attua una scelta. L'avanguardia è un gesto individuale, certamente, ma l'atteggiamento si solidifica sempre in gruppi organizzati, che si dislocano nei settori diversi, sia letterari che artistici e musicali, con le merci che ormai si espandono su un mercato senza barriere nazionali. Il fenomeno pullula contemporaneamente nella società moderna in diverse aree, innanzitutto europee (Francia, Germania, Italia, Russia), poi negli USA, contemporaneamente all'espandersi del mercato mondiale. Le avanguardie nascono sul terreno nazionale e lì si sviluppano, ma hanno sempre di mira l'orizzonte internazionale. Come il mercato diventa mondiale e supera le barriere nazionali, così le avanguardie guardano al globale. Si pensi all'atteggiamento ottocentesco di Baudelaire e a quello novecentesco di futurismo, dada, surrealismo. Da una posizione geograficamente limitata a un atteggiamento mondiale. Le avanguardie si producono in diverse aree di insediamento, ma si diramano e si muovono sempre più nel raccordo dei linguaggi.

Sono sempre le violenze, le catastrofi che fanno maturare le avanguardie. Le quali si esauriscono per molti motivi, ma nel loro fondo diventano fenomeni storici, dove contano anche gli individui, le personalità, ma ciò che è apprezzabile sono i gruppi, il movimento, il partito come movimento e movimento di partito, le *élites*. Le avanguardie non nascono mai casualmente, sono sempre anni particolari che ne stimolano la nascita, che le fanno sviluppare e crescere nei vari settori dell'arte, della musica, della letteratura, della scultura, del teatro: futurismo, modernolatria, dodecafonìa, dada, anarchismo, surrealismo, gruppo '58, gruppo '63, pop art.

Nella loro epistemologia, come tutte le cose, anche l'avanguardia ha un rischio: di essere al suo interno già destinata ad essere superata. Lo si vede ora che abbiamo più una visione storica su ciò che è stato. Da innovazione l'avanguardia diventa tradizione, perché è inglobata da altre avanguardie, in una lotta di successione che è anche scontro di generazioni, come nel Bosco di Nemi.

La situazione, oggi, appena un secolo e mezzo dopo la nascita dell'avanguardia, è profondamente cambiata. Se l'atteggiamento in origine era elitario, ora spesso avanguardia e tradizione si confondono, perché sono saltati i parametri, i punti di riferimento. L'avanguardia è dialettica tra innovazione e tradizione, non è cosmopolitismo ma internazionalismo.

Che cosa è possibile per dire che si fa arte d'avanguardia? La ribellione al mercato aveva provocato la protesta; la mercificazione del fatto estetico aveva spezzato l'armonia tra l'artista e la società. Ora ciò non è più possibile, perché tutto è stato inglobato nel sistema sociale. Come fa l'artista ad essere ancora d'avanguardia? Ora che il mercato è sovrano e che il tentativo di fuoriuscirne è illusorio e che l'assuefazione al mercato è indispensabile, può l'intellettuale lavorare ancora con i suoi linguaggi? E la sua protesta ha ancora un significato?

Tali dubbi emergono da una riflessione sull'arte nell'era della globalizzazione, nell'era dell'arte da valore trasformato in merce, e da merce in spazzatura. È possibile ignorare questi dubbi leciti nella società del globale e della telematica e del mediatico? Sono ancora validi i nostri parametri di interpretazione del fatto estetico? Oggi, probabilmente, si tratta di recuperare un atteggiamento di rivolta dell'artista, ma non più quella ottocentesca, libertaria, di stampo anarchico. La rivolta odierna è contro i canoni consolidati, contro i 'classici' acquisiti al senso comune, le consuetudini culinarie del prodotto sociale. Il momento distruttivo e di contestazione ancor oggi è nella parodia, nella citazione e nello stravolgimento dei canoni, nel ripercorrere i momenti della storia per liberare le energie compresse dal corso storico, per ritornare alle origini del fatto artistico rivalorizzando non i miti, ma l'antropologia come storia.

Se l'arte vuole ancora essere una fuga dalla merce e dal mercato globale, quali sono i meccanismi per sfuggire al mercato? Come preservare le individualità se non con gesto anarchico e ribelle, utilizzando il canone consueto e modificandolo, alterando i luoghi comuni, sbriciolando i canoni, diventando giocatori in questa lotta inesauribile? L'artista è diventato un impiegato, se non un salariato al servizio del mercato. Egli deve valorizzare il quotidiano, il piccolo eroismo di tutti i giorni, la virtù minuscola dei piccoli fatti veri per offrire nell'inferno quotidiano e negli orrori dell'esistente un gesto eroico e tragico, consapevole del vuoto di ogni accordo possibile e che tutto sarà trasformato in una logica globale priva di senso e di copertura estetica.

L'avanguardia rifugge dall'eroico, alcune volte ne ha nostalgia, ma ha coscienza della degradazione del lavoro intellettuale e del pubblico, che non è più il committente di una volta. Diventato massa, il pubblico va al museo e l'artista lavora per un pubblico anonimo, lavora direttamente per il museo che prima rifiutava, per la riproduzione, per le mostre in quanto spettacolo mediatico.

Oggi il mercato, che ha inglobato anche le avanguardie, divora, è un mostro che tutto ingoia e il pubblico delle mostre riesce tutto a inserire in un museo. Siamo pervenuti all'estrema fase di museificazione dell'arte d'avanguardia.

Ora che siamo qui per festeggiare anche i primi venticinque anni dell'Inismo, che non sono pochi per tracciare una storia, io, che già due lustri fa ho avuto occasione di redigere una *prima istantanea* del movimento, oggi, con la distanza, mi limito ad una laconica *seconda istantanea*. La globalizzazione può fagocitare, inglobare. Suggestisco però di innovare teoricamente, assumere maggiori iniziative e non disperdere il patrimonio di intelligenze accumulate, inventare e dirigere, non inseguire il mercato, ma utilizzarlo, marcandolo stretto, posizionando vecchi bagagli agli angoli del quotidiano. Forse nei prossimi venticinque anni – noi sicuramente non ci saremo – saranno altri a festeggiare e a commemorare – anche noi tutti. Se saranno capaci di farlo, e se la globalizzazione non avrà annientato le capacità di critica all'esistente anche nell'istituzione universitaria ridotta a brandelli. Il resto è silenzio.

I DUE DISCORSI SOCRATICI NEL *FEDRO* *LA PALINODIA, O DELLA FOLLIA D'AMORE**

di ALFONSO DE PETRIS

1. Nel *Fedro*, posteriore al *Simposio* e “manifesto programmatico della filosofia platonica”, negli anni della sua maturità, il Fondatore dell'Accademia trasmette alla posterità una sua rivisitata e riflessa concezione dell'Eros, in una complessità e specificità uniche nella storia del pensiero.

Non ci soffermiamo sul discorso di Lisia che, letto dal giovane Fedro e pur “provocatorio”, non soddisfa Socrate. Il Maestro di Platone lo valuta formalmente ineccepibile, ma così contenutisticamente esile come strutturalmente fragile.

Riserviamo qualche cenno fugace al primo discorso di Socrate (237a 8-241d 3)¹. Nonostante sia ben più profondo, esso non convince, in quanto non si discosta dal piano doxastico, in un'adeguata visione dell'amore. Non si rilevano elementi d'innovatività concettuale. Ci si limita a riesporre i capi d'accusa che, di consueto, vengono imputati agli amanti i quali si mostrano incuranti dei benefici degli amati. Vi si sostiene che chi ama – dal momento che è soggetto al desiderio e dominato da passione il più delle volte incontrollabile – è schiavo di se stesso. Egli si ritiene superiore. È geloso, invidioso. Tiene l'amato lontano da ogni sodalizio: massimamente, dalla filosofia, perché lo desidera ignorante, non virile. Chi è in preda all'amore non è utile guida né confortevole compagno. Al fine di cogliere il frutto del suo godimento personale, non si asterrebbe neppure dall'auspicarsi che l'amato “rimanesse” anche “privo” dei “beni più cari, più preziosi e più divini”: persino del padre e della madre, dei parenti e degli amici. Recita, al riguardo, il testo:

τῶν φιλάτων τε καὶ εὐνουστάτων καὶ θειοτάτων κτημάτων ὄρφανὸν πρὸ παντὸς εὖξαιτ' ἂν εἶναι τὸν ἐρώμενον· πατὴρ γὰρ καὶ μητὴρ καὶ συγγενῶν καὶ φίλων στέρεσθαι ἂν αὐτὸν δέξαιτο.²

Oltre che arrecare danno, la compagnia prolungata dell'innamorato diviene spiacevole e, al tempo medesimo, pesante costrizione per l'amato. L'amante apparirà, invero, noioso sino al “colmo del disgusto” (ἐπ' ἔσχρατον [...] ἀηδίας)³, odioso allorché dinanzi agli occhi ne appare manifesto il “volto invecchiato” ed ormai sensibilmente sfiorito (ὄρωντι μὲν ὄψιν πρεσβυτέραν καὶ οὐκ ἐν ὄρα). Giunto ad esaurimento il suo amore, Egli sarà “inaffidabile” (ἄπιστος)⁴ per il futuro (εἰς τὸν ἔπειτα χρόνον). Mutato radicalmente nell'intimo del proprio animo, ha abbandonato l'Eros come meta esclusiva da perseguire. In una rinnovata prospettiva etica ed a norma di comportamento nell'ambito di un differente codice deontologico,

prepone e si impone altri sovrani e altre guide (ἄλλον ἄρχοντα ἐν αὐτῷ καὶ προστάτην)⁵. Piuttosto che l'amore e la follia, privilegia ora l'"assennatezza e la temperanza": e, nella terminologia socratica, νοῦν καὶ σωφροσύνην ἀντ' ἔρωτος καὶ μανίας.

In una integrale trasformazione psicologico-morale di sé (ἄλλος γεγινώς), anziché ripagare il debito e rendere i favori riscossi, l'innamorato di prima si riconosce reo di frode e, pertanto, si precipita a fuggire (ἵεται φυγῆ)⁶. Ancora una volta, che ad indurlo alla diserzione siano stati la metamorfosi personale ed il "mutamento" del "suo stato", è evidenziato nel ricorrere iterato del μεταβαλῶν e degli ἄλλος / ἄλλον di 241a e 241b. L'"antica amata", dal canto suo, indignata non può che inseguire imprecando (ἀγανακτῶν καὶ ἐπιθεάζων)⁷. Lamenta, principalmente, l'errore suo iniziale (ἐξ ἀρχῆς) di non aver acquisito subito la consapevolezza critica (οὐκ ἄρα ἔδει) che, di necessità, non bisogna mai "compiacere chi ama" e – per questo – "è privo di senno", ma – al contrario e maggiormente – colui che "non ama" e, pur tuttavia, "è assennato". In tale senso, nel *Fedro* risuona inequivoco l'imperativo secondo cui si debba

ἐρῶντι καὶ ὑπ' ἀνάγκης ἀνοήτῳ χαρίζεσθαι, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον μὴ ἐρῶντι καὶ νοῦν ἔχοντι.⁸

In icastica crudezza di immagini, a conclusione di questo suo primo discorso, Socrate non esita ad asserire che non è con la benevolenza e con l'affetto (οὐ μετ' εὐνοίας)⁹ che sgorga l'"amicizia di un amante" (τὴν ἐραστοῦ φιλίαν [...] γίγνεται), bensì per l'impulso, meramente fisiologico, a soddisfare gli appetiti carnali "alla maniera del cibo" (σιτίου τρόπον), nel piacere cioè della pienezza e della sazietà (χάριν πλησμονῆς)¹⁰. L'enfatizzazione dell'idea sottesa all'immagine, da un canto, è rimarcata nella presa di coscienza adeguata nell'ambito concettuale: nell'εἰδέναι di 241c a cui fa riscontro il rammarico espresso dall'"amato" nell'οὐκ ἄρα ἔδει di 241b¹¹. D'altronde, è esplicitata sul piano analogico, nella similitudine per cui l'attrazione degli amanti per i fanciulli non solo non differisce ma è nondimeno da correlare o accostare all'amore dei lupi per gli agnelli. A testimonianza finale del suo pensiero sull'amore fisico-corporeo, Socrate scandisce in termini risoluti ed in tono incisivo:

ὡς λύκοι ἄρνas ἀγαπῶσιν, ὧς παῖδα φιλοῦσιν ἐρασταί.¹²

2. Già nell'introdurre al suo primo intervento, Socrate aveva propugnato che si facesse grazia a chi non ama piuttosto che a chi ama, facendo in tal modo osservare al giovane Fedro che χρὴ μὴ ἐρῶντι μᾶλλον ἢ ἐρῶντι χαρίζεσθαι¹³. Aveva altresì insistito, di conseguenza, non di certo sull'opportunità o convenienza, ma sulla ineluttabilità ed inderogabilità (ἀναγκαῖα γούν ὄντα)¹⁴ che si encomiasse

e celebrasse l'“assennatezza” (τὸ φρόνιμον ἐγκωμιάζειν)¹⁵ di chi non ama e, per altro, si biasimasse e rigettasse la “dissennatezza” (τὸ ἄφρον ψέγειν)¹⁶ di chi invece ama. Sarà lo stesso Fedro a riconoscere e porre, quale caposaldo teorico della disputa, il principio che l'amante “è più ammalato” del non-amante. Pertanto, concede:

τὸ μὲν τὸν ἐρώντα τοῦ μὴ ἐρώντος μάλλον νοσεῖν δώσω σοι ὑποτίθεσθαι.¹⁷

La critica socratica è rivolta a quanti, resi folli dall'amore, vengano ad incorrere inevitabilmente in atteggiamenti irrazionali. Nell'inseguire un amore che è espressione dell'irrazionale, dell'ἄφρον πρᾶγμα di contro a τὸ φρόνιμον, questi amanti finiscono per essere sopravvinti dal desiderio naturale dei piaceri, dalla ἐπιθυμία ἡδονῶν¹⁸. Prima ancora che dal comportamento degli innamorati, ciò si vince e si delucida nella definizione stessa di amore (οἶδὸν τ' ἔστι)¹⁹, nell'analisi della sua potenza (δύναμιν) e nella disamina delle sue qualità caratterizzanti. Come in altri Dialoghi, ed in specie nel *Simposio*, Eros è desiderio di cose belle – come lo è parimenti anche da parte di chi non ama –. E “che l'amore sia” “un desiderio” non è ignoto a nessuno, ricorda Socrate. Ed è così che Egli assicura: ὅτι [...] ἐπιθυμία τις ὁ ἔρωξ, ἄπαντι δηλον²⁰. Tuttavia – e questo invero costituisce la novità basilare nel *Fedro* – poco oltre, nel medesimo paragrafo, si specifica come in ciascuno degli esseri umani siano intrinseci e connaturati due impulsi contrapposti, due principi sovrani e due guide.

È da sapere (δεῖ αὐτὸ νοῆσαι), perciò, che – secondo quanto recita il testo – ἡμῶν ἐν ἐκάστω δύο τινέ ἐστων ιδέα ἄρχοντε καὶ ἄγοντε²¹. L'uomo è per sua natura proclive a seguire le due vie indicate: l'una del desiderio innato dei piaceri (ἡ μὲν ἔμφυτος [...] ἐπιθυμία ἡδονῶν), l'altra di un'acquisita opinione (ἐπίκτητος δόξα) che si manifesta quale anelito al sommo bene (ἐφιμεμένη τοῦ ἀρίστου). In tale ottica, “temperanza”, ἡ σωφροσύνη²², designa il modo di vedere o l'opinione, ἡ δόξα che, “per via razionale” attraverso il ragionamento (λόγῳ), guida al bene supremo (ἐπὶ τὸ ἀριστον). In senso opposto, dissolutezza o sfrenatezza, ἡ ὕβρις²³, denomina il desiderio che, per vie irrazionali “fuori di ragione” (ἄλόγως), induce vertiginosamente ai piaceri sensuali.

Ancora, nel testo del *Fedro*, è in 238bc che, nella sua valenza semantica e accezione terminologica, si precisa il significato dell'amore-desiderio, sulla base del presupposto di due forze agenti nell'uomo, di due tensioni in lui vivide: all'alto e al basso. Qui si introduce già al secondo discorso, all'“insegnamento esoterico” ed alla formulazione definitiva della concezione autentica che Socrate e Platone hanno trasmesso ai posteri a riguardo dell'Eros, che essi hanno considerato quale grado eccelso di elevazione dell'uomo, come pure di sublimazione della sua condizione esistenziale. Non si crede sia, per altro, da ribadire quanto resti pur fermo che, sul piano contingente storico-mondano, in ambito fisiologico-naturale, a Socrate preme il ricondurre l'etimo di ἔρωξ al vigore e alla robustezza, come nel

Dialogo è dato leggere: ἀπ' αὐτῆς τῆς ῥώμης ἐπωνυμίαν λαβοῦσα, ἔρως ἐκλήθη – e, nella libera resa poetica del Turolla, “ripete il nome dalla caratteristica sua robustezza e fu chiamata *Eros*, cioè Amore”²⁴ –.

È sulla forza e veemenza della passione amorosa che si viene a fondare l'attribuzione originaria del nome “eros” a quell'intenso “desiderio irrazionale” (ἡ γὰρ ἄνευ λόγου [...] ἐπιθυμία)²⁵, allorché esso prevale e s'impone sull'opinione (δόξης [...] κρατήσασσα), che è rivolta e porta a “ciò che è retto” ed in “una retta operazione” (ἐπὶ τὸ ὀρθὸν ὁρμώσεως). Nell'affermazione conclusiva e nella vittoria nell'agone – “nel suo trasporto”, interpreta il Caccia – (νικήσασσα ἀγωγῆ)²⁶, a rendere incontenibili l'irruenza dell'impeto passionale concorrono rilevantemente due fattori corrispettivi al sentimento del vivente. La sfera psicologica dell'uomo è, da un lato, attratta verso il piacere della – o che “si accompagna alla”, precisa il Turolla – bellezza: πρὸς ἡδονὴν ἀχθεῖσα κάλλους²⁷. Per un altro verso, però, questo impulso, o tensione, è fortificato enormemente – “corroborato” e “vigorosamente” e “robustamente”, rendono il Caccia e il Turolla – (ἐρρωμένως ῥωσθεῖσα) dalla presenza, nell'individuo singolo, dei desideri della bellezza fisica (ὑπὸ αὐτῶν [...] ἐπιθυμίων ἐπὶ σωματῶν κάλλος) che sono affini, quando non “congiunti”, a quelli della bellezza in universale (ἐαυτῆς συγγενῶν)²⁸.

3. È stato notato e sostenuto come, in ampia estensione, questo primo discorso di Socrate sull'Eros, specie sul piano formale, non si discosti ma sia piuttosto improntato ai canoni convenzionali e agli schemi tradizionali di larga parte della precedente e coeva trattatistica greca a riguardo della teoria dell'Eros, e parimenti delle sue modalità e finalità. Ciò nonostante, si pensa sia, senz'altro, da ritenere fuori discussione che questo medesimo primo discorso è preliminare al secondo, non dissimilmente da quanto nel *Simposio* lo siano i corrispettivi discorsi sull'Amore tenuti dai cinque convitati e quello della stessa Diotima prima dell'iniziazione suprema all'Eros.

Sul piano della sostanza concettuale e per il nucleo tematico dell'esposizione finale della rivisitata e rimeditata concezione platonica dell'Eros, i due discorsi socratici, tramandati nel *Fedro*, s'integrano, per più rispetti, in una prospettiva di fondo unitaria. Sull'Eros, costituiscono sì l'esito risolutivo della speculazione del Fondatore dell'Accademia; ma rappresentano principalmente la voce più autorevole e rappresentativa, come il *testamentum* ultrabimillenario della riflessione filosofica svoltasi per l'intero arco temporale della classicità greca. Il primo discorso non solo implica, ma poggia fundamentalmente sul duplice assunto di un radicale dualismo, chiaramente esplicitato come inequivocamente propugnato, e, al tempo stesso, di una tacita ma sì innegabile che irrefragabile scala di valori, in un indefettibile codice deontologico, oltre che etico-morale.

La netta contrapposizione della psiche umana e del destino cosmico-umano, del razionale e dell'irrazionale, del “retto modo” o temperanza e della dissolutezza

e sfrenatezza, della δόξα e della tensione all'ἄριστον, evidenziano di già – in una qual certa, ma ben definita maniera – una irrefutabile antinomia primigenia di perenne e di effemeride, di acrono e di temporale, di trascendente e d'immanente. E tutto ciò, in nostalgica reminiscenza di una condizione di beatitudine originaria, e, nondimeno, in una omogeneità ideologica di trattazione. Se, inoltre, una sostanza di pensiero non eterogenea è sottesa ai due discorsi del Maestro di Platone, la strutturazione del primo fa da sfondo e, per non inconsistenti aspetti, anticipa l'impostazione della magistrale dissertazione che seguirà.

Ma questo è *focus* d'interesse specifico, costituisce il soggetto dell'intervento odierno, un argomento di approfondimento anche in futuro. In premessa, una puntualizzazione d'ordine stilistico-formale s'impone. Un'ulteriore precisazione si richiederebbe di natura sia retorico-dialettica che poetica, particolarmente in rapporto al discorso tanto nella scrittura quanto nell'oralità. Ma in queste considerazioni ci s'impegnerà in altra sede, e non ora.

L'elevatezza, come l'originalità, di questo secondo discorso socratico nel *Fedro*, è nel sigillo della poesia filosofica che l'Ateniense imprime nell'atto di privilegiare le forme allegoriche attraverso simboli raffigurativi, al fine precipuo di attingere una verità ascondita e pure ultima. Questa – richiama con enfasi il Turolla – è la poesia che Siriano dice “simbolica”, e, nel suo *Commentario alla Politèia*, Proclo denomina “poesia divina”, giacché – “nell'impeto dell'ispirazione” e allorché è “dominato dalle Muse” – il poeta “esprime mistiche cogitazioni sugli Dei stessi”²⁹.

La teorizzazione sull'Eros, nel nodo focale e nel “cuore” del *Fedro* è espressa attraverso il mito dell'auriga alato. Ma essa non si svolge, tuttavia, in un discorso dialettico né retorico, bensì in un linguaggio segnico, per metafore e immagini figurate – suggestivamente evocative ed altamente indicative –, in sottile raffinatezza artistica ed animata incessantemente in un immenso respiro di cieli, terra e natura tutta. Più che in ogni altro suo Dialogo, è nel *Fedro* che la vicenda storico-terrena e il destino eterno dell'uomo s'inseriscono, e vengono come ad incorniciarsi, in uno sconfinato scenario universale, in sintonia piena con un'indefettibile armonia cosmica. Un intenso alone di poeticità avvolge il paesaggio – sin negli alberi e nelle foglie – e il mezzogiorno. Come in un'atmosfera di sublimante estasi, l'umanità e l'intero regno mondano sono confusi e pervasi della luce, degli illuminanti rivoli e barlumi di luce che promanano e si diffondono da quella fonte di luce che permane perenne nelle sfere superne.

4. È giunto il momento in cui il Filosofo si accinge ad attraversare il fiume (τὸν ποταμὸν διαβαίνειν)³⁰. Ed è al manifestarsi del “segno divino” (τὸ δαϊμόνιον τε [...] σημεῖον), a cui era abituato (καὶ τὸ εἰωθός [...] μοι), che Socrate crede di avvertire una voce (καὶ τινα φωνὴν ἔδοξα [...] ἀκοῦσαι)³¹ che lo richiama a purificarsi (ἀφοσιώσωμαι) da una colpa (τὸ ἀμάρτημα) “verso la divinità” (εἰς τὸ θεῖον)³². Ad ammenda dell'oltraggio fatto ad Eros nel primo discorso e di cui si è sentito turbato, come a riparazione della colpa medesima di cui si è macchiato

calunniando Eros (242d-243b), l'Ateniese s'impegna a tenere un secondo discorso, e di catarsi e di emendazione. Si volge, così, a riconoscere – e persino celebrare – la dignità e sublimità dell'Amore. Al giovane Fedro, come *ex abrupto*, chiede in forma retorica se egli “non ritenga” che Eros sia figlio di Afrodite e, quindi, “una creatura divina” – quando “non forse uno tra gli Dei”, rende il Turolla. E nel testo originale:

ΣΩΚΡΑΤΗΣ Τί οὖν; τὸν Ἔρωτα οὐκ Ἀφροδίτης καὶ θεὸν τινα ἡγή³³

Poco oltre, in *Fedro*, 242e, Socrate non si perita di premettere un'asserzione di carattere generale tramite la quale venga a precisare e motivare l'essenziale eccellenza dell'Amore sulla base stessa della sua positività e validità. In questo Egli muove dal principio filosofico che l'Amore “non sarebbe affatto un male”; per ciò stesso, “per nessuna ragione sarà una cosa cattiva”. Una siffatta determinazione – si fa presente – consegue, e di necessità, al presupposto teorico dato: e cioè, che Eros è un Dio, e “realmente lo è”, o, ad ogni modo, presenta un “qualche cosa di divino”. Recita il testo greco nel *Fedro*:

εἰ δ' ἔστιν, ὡσπερ οὖν ἔστι, θεὸς ἢ τι θεῖον ὁ Ἔρωρ, οὐδὲν ἄν κακὸν εἶη.³⁴

All'opposto, i due discorsi precedentemente pronunciati da Fedro e da Socrate hanno rappresentato un iniquo ed improvido atto di accusa rivolto contro Eros. Hanno costituito un'imperdonabile mancanza nei riguardi del Dio stesso dell'Amore. In tale senso, si legge:

ταύτη τε οὖν ἡμαρτανέτην περὶ τὸν Ἔρωτα.³⁵

Rilevata, poi, la personale urgenza di purificarsi (ἐμοί [...] καθήρασθαι ἀνάγκη)³⁶, l'Ateniese ricorda anche che un antico “rito purificatorio” (καθαρισμὸς ἀρχαῖος) si imponeva a quanti risultassero colpevoli (δὲ τοῖς ἀμαρτάνουσι) “nei confronti del mito” (rende il Caccia aderentemente al testo: περὶ μυθολογίαν)³⁷. È così che, ad evitare il male derivatogli dal suo intervento diffamatorio (διὰ τὴν τοῦ Ἔρωτος κακηγορίαν)³⁸, “a giusto compenso”, Socrate s'appresta ora ad offrire la sua Palinodia (πειράσομαι αὐτῷ ἀποδοῦναι τὴν παλινωδίαν), osannando all'Amore e al Bello ideale.

L'Eros – esordisce il Filosofo – è una Follia / μανία, l'ultima, la più elevata. La Follia non è, essenzialmente e ineluttabilmente, un male. Su questo assunto erroneo e fallace si fondava il primo discorso di Socrate, oltre a quello di Lisia, che era stato letto da Fedro.

Il Maestro di Platone dichiara, in termini categorici, che “non è veritiero il discorso” (Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος)³⁹ per cui, anche qualora fosse presente un amante (παρόντος ἐραστοῦ), si dovrebbe “compiacere” (δεῖν χαρίζεσθαι)

piuttosto chi non ama (τῶ μὴ ἐρῶντι μᾶλλον), considerando che il primo, “in preda a follia”, si comporta da dissennato, il secondo, “savio”, agisce da “assennato”. In efficace incisività, risuona il testo greco: δὴ ὁ μὲν μαίνεται, ὁ δὲ σωφρονεῖ. Socrate obietta che se la follia fosse un male vero e proprio (εἰ μὲν [...] ἢ ἀπλοῦν τὸ μανίαν κακὸν εἶναι)⁴⁰, allora la tesi sarebbe accettabile e la disputa ben conclusa⁴¹. In accenti perentori sancisce, pertanto, che, in realtà, i beni più grandi ci provengono attraverso la Follia:

νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας.⁴²

Incalza, puntualizzando e, al momento stesso, enfatizzando che la Follia ci è concessa quale un beneficio superno, in quanto essa è “naturalmente data” grazie ad un dono divino (θεία μέντοι δόσει διδομένης)⁴³. A convalida storico-fattuale, fa presente che la Profetessa di Delfi e le Sacerdotesse di Dodona arrecarono alla Grecia molti e non irrilevanti vantaggi, e pubblici e privati (πολλὰ δὴ καὶ καλὰ ἰδίᾳ τε καὶ δημοσίᾳ)⁴⁴, proprio quando esse furono in preda a follia (μανεῖσαι)⁴⁵.

5. In un procedimento dialettico peculiarmente platonico (come ad esempio, nel *Sofista* e nel *Politico*), posto in sintesi / συναγωγή l'intero “concetto astratto” di amore – detto appunto “Follia” –, per diaresi / διαίρεσις (per suddivisione, cioè, della specie), in rapida disamina, Socrate analizza le forme diverse di Follia: le quattro μανίαι. Sorvoliamo, al presente, sulle prime tre: la profezia (244b-d7), la purificazione mistica (244d 8-245a 2) e la poesia (245a 3-c 8). E ciò si crede consono ai fini del nostro discorso, nonostante che, da più parti e non indebitamente, sia stato rilevato che, a nodo focale ed esito finale del *Fedro* – specie nella seconda parte e nella precettistica trasmessavi – sia da collocare, senza dubbio, la Follia poetica: precipuamente, a riguardo del πρόβλημα relativo al discorso retorico-dialettico-poetico⁴⁶. Su questo anche noi si conviene di principio. D'altro canto, in relazione alle presenti nostre Annotazioni non si pensa sia da trascurare o ignorare, come neanche sminuire, la rilevanza del fatto che, di certo, nella prima metà del Dialogo, l'Eros, soggetto delle nostre riflessioni, permane *Leitmotiv* e tema portante della trattazione.

Il Filosofo asserisce distintamente che la Follia non è mera incontrollata “potenza irrazionale”, né è da reputare una cosa “vergognosa o riprovevole”, o comunque “brutta” (οὐκ αἰσχρὸν ἡγοῦντο οὐδὲ ὄνειδος μανίαν)⁴⁷. A convalida della veridicità della sua affermazione, Socrate fa appello alla testimonianza (ἐπιμαρτύρασθαι) di coloro che, tra gli antichi (τῶν παλαιῶν), formarono e fissarono i nomi (οἱ τὰ ὀνόματα τιθέμενοι)⁴⁸. Al proposito, in un accostamento di carattere etimologico, al termine “mania” costoro collegarono la “manica”. Questa, con l'inserzione di una “t”, poi chiamarono “mantica”: μαντικὴν ἐκάλεσαν⁴⁹. Essa attesta la divinazione, il discernimento e la conoscenza del

futuro e, nella sfera concettuale, ci trasferisce sul piano dell'arte o tecnica più bella (καλλίστη τέχνη)⁵⁰.

L'Ateniese prosegue prendendo a scandire sistematicamente il motivo dell'origine e ispirazione divina dei vari tipi di mania. Pone in risalto la necessità di considerare bello tutto quanto si generi per "sorte divina" e – si rende poeticamente nell'alta prosa del Turolla – si dispieghi e "svolga per divino influsso". Tramanda il testo, al riguardo:

ἀλλ' ὡς καλοῦ ὄντος, ὅταν θεία μοίρα γίγνηται.⁵¹

La ragione di ciò è individuata e segnalata nella convinzione e nella constatazione dell'incontrovertibile dato di fatto che – sempre secondo quanto già testimoniano gli antichi – la Follia della saviezza che proviene da un dio è assai più bella della "saggezza" e dell'assennatezza che sono da parte degli uomini. In tale accezione, pur rimanendo fedeli al testo, si è creduto dover interpretare il passaggio del *Fedro*:

τόσφ κάλλιον μαρτυροῦσιν οἱ παλαιοὶ μανίαν σωφροσύνης τὴν ἐκ θεοῦ τῆς παρ' ἀνθρώπων γιγνομένης.⁵²

Nelle preghiere e nei servizi prestati agli Dei, come nelle "purificazioni e iniziazioni ai misteri" (πρὸς θεῶν εὐχάς τε καὶ λατρείας [...] καθαρμῶν τε καὶ τελετῶν [...])⁵³, veniva concessa la liberazione dai mali presenti (λύσιν [...] τῶν παρόντων κακῶν) a chi, nel modo giusto (ὀρθῶς), era preso da Follia (μανέντι) ed ispirato in quanto posseduto ed "incitato da divino furore" – per non discostarci dalla resa del Turolla – (κατασχομένῳ)⁵⁴. Non altrimenti, "al terzo posto" (τρίτη)⁵⁵, a riguardo dell'invasamento e della Follia che derivano dalle Muse (ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχὴ τε καὶ μανία), in un inno elevato al "furore bacchico" (ἐκβακχεύουσα)⁵⁶ che, attraverso canti lirici (κατὰ τε ᾠδάς), si riversa sull'anima tenera e semplice, si sentenzia che, "senza Follia di Muse" (ἄνευ μανίας Μουσῶν)⁵⁷, la poesia del savio e del prudente (ἡ ποίησις [...] ἡ τοῦ σωφρονοῦντος) viene offuscata, quando non ottenebrata (ἠφανίσθη), da quella di coloro che sono deliranti di Follia (ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων).

Socrate rivendica, ancora una volta, l'efficacia dei grandi benefici arrecati dalla μανία. A siffatta determinazione Egli perviene sostenendo che i risultati della Follia sono le "belle operazioni" (Τοσαῦτα [...] καλὰ ἔργα)⁵⁸ che emanano da furore d'ispirazione ed anche d'impressione divina (μανίας γιγνομένης ἀπὸ θεῶν). Incitato ugualmente a non avere timore di questo invasamento (αὐτὸ μὴ φοβώμεθα), il Filosofo, interlocutore primario del Dialogo platonico, entra nel vivo della sua ritrattazione accingendosi ad affrontare la tematica centrale della Follia d'amore.

6. La Follia d'Amore è dono degli Dei – torna a proclamare con solennità Socrate. A fondamento ed enunciato programmatico della sua Palinodia l'Ateniense pone risolutamente e attesta sicuro – e, ben inteso a provarlo (δείξας)^{59!} – “che Amore all'amante e all'amato non viene concesso dagli Dei per giovamento nostro reciproco”. Tale monito è dato cogliere nell'alta prosa interpretativa del Turolla. E l'originale greco reca:

ὥς οὐκ ἐπ' ὀφελίᾳ ὁ ἔρως τῷ ἐρῶντι καὶ τῷ ἐρωμένῳ ἐκ θεῶν ἐπιπέμπεται.⁶⁰

Piuttosto, con vigore ed in senso inequivoco si sostiene di dover dimostrare (ἡμῖν δὲ ἀποδεικτέον) esattamente il contrario (τοῦναντίον). Viene, infatti, dato per certo – e costituisce un caposaldo dell'intera disquisizione sull'Eros – il principio-base che una siffatta Follia (ἡ τοιαύτη μανία)⁶¹ ci è concessa (δίδοται) dagli Dei (παρὰ θεῶν) “per la nostra più grande felicità” – o, nella turolliana accezione d'impronta idealistico-rosminiana, “in quanto suscettiva d'immensa felicità” (ὥς ἐπ' εὐτυχίᾳ τῇ μεγίστῃ)⁶².

Avanti, nel testo, concluso il secondo discorso, in 249e, come a sancire e riconfermare il presupposto e, al tempo medesimo, il cardine della propria trattazione, l'Ateniense tornerà a categorizzare in forma conclusiva che “di tutte le ispirazioni divine” la Follia d'Amore è, al di fuori di ogni dubbio, “la migliore”, la “più eccelsa”:

ὥς ἄρα αὕτη πασῶν τῶν ἐνθουσιᾶσεων ἀρίστη τε.⁶³

Essa origina, invero, “dalle cose migliori”, “proviene” dalle “regioni” superne: ἐξ ἀρίστων [...] γίγνεται⁶⁴. Per questo è da privilegiare quale dono sovraumano, da parte di chi ne ha possesso (τῷ τε ἔχοντι) e ne è in comunione di partecipazione (κοινωνοῦντι αὐτῆς)⁶⁵.

Chi ama (ὁ ἐρῶν) le “persone belle” e, invasato di furore divino, è beneficiario di questa Follia – ribadisce il Filosofo – è chiamato amante (ἐραστής). Trasmette, a questo proposito, il *Fedro*:

ταύτης μετέχων τῆς μανίας ὁ ἐρῶν τῶν καλῶν ἐραστής καλεῖται.⁶⁶

La ricerca di un incessante raccordo della Follia d'Amore con il divino, o con “qualcosa di divino”, viene in tal modo a costituire il nodo teorico, la problematica centrale e il motivo ricorrente che, nel Dialogo, come in un ritmo pressoché martellante, vengono ad imporsi all'attenzione e alla riflessione del lettore. Delle correlative e numerose dichiarazioni al riguardo, ci si è limitati a due asserzioni altamente significative quando non emblematiche: come a premessa e suggello finale in riferimento alla Palinodia socratica sull'Eros.

È tuttora l'Ateniense che argomenta e si volge a provare, da ultimo, che – una

volta che si sia distaccato (ἐξιστάμενος)⁶⁷ dalle cure od occupazioni umane (τῶν ἀνθρωπίνων σπουδασμάτων) e, non altrimenti, si sia rivolto e dedito al divino (πρὸς τῷ θεῷ γιγνόμενος)⁶⁸ – allora, colui che è in preda alla Follia d’Amore è rimproverato e redarguito (νουθετεῖται) dalla moltitudine (ὑπὸ τῶν πολλῶν) quasi egli “delirasse” (ὡς παρακινῶν). Ai molti è “sfuggito” (λέληθεν [...] τοὺς πολλοὺς), invero, che, di fatto, egli è ispirato e “invasato” da un dio (ἐνθουσιάζων) – come nella prosa della parafrasi turolliana si enfatizza: “E intanto la gente pronuncia il suo giudizio: quest’uomo delira! E la gente non s’accorge che quell’uomo da Dio è posseduto e che divino delirio lo travolge”⁶⁹.

Ad epilogo e come in sintesi, è Socrate, voce elevata ed espressione perdurante delle acquisizioni speculative più rilevanti nella riflessione platonica, ad indicare e, per altro, ad esplicitare il senso ultimo, pure ascondito, della quarta Follia, quella d’Amore. Qui ed ora, incalza il Filosofo, l’intero discorso sulla quarta “forma di mania” è pervenuto al “punto d’arrivo” (Ἔστι [...] ἤκων), ha raggiunto la meta finale:

Ἔστι δὴ οὖν δεῦρο ὁ πᾶς ἤκων λόγος περὶ τῆς τετάρτης μανίας.⁷⁰

A chiusa delle nostre Annotazioni, non si crede ci si possa trattenere dal fare presente come da più parti si sia, non indebitamente, osservato che nel *Fedro* – oltre l’innovazione metodologica ed espositiva – finalità precipua di Platone sarebbe stata quella di “ridisegnare l’Eros come un elemento costitutivo della Filosofia”. E questo – è da precisare – va inteso nel senso che l’Ateniense sia proteso a rinvenire ed additare nell’Eros un principio animatore ed un asse portante in qualsivoglia esperienza di vita che si svolga nell’immensità ed infinità di un orizzonte cosmico. Il Fondatore dell’Accademia prospetta, altresì, l’Eros come una chiave di volta ben determinata nella strutturazione del suo edificio teoretico. E noi si pensa sia grazie a ciò che non sia risultato disagevole l’inserire e il trasporre, quindi, l’individua specificità del *Leitmotiv* dell’Eros non solo nella plurivoca generalità di un definito sistema dottrinale, ma anche, e principalmente, nell’universalità di una onnicomprensiva *Weltanschauung* dell’umanità nella sua totalità.

In ultima analisi, si ritiene che, in larga misura, è in virtù della teoria platonica della ciclicità dell’Eros, quale proposta nel *Fedro*, che, a colui il quale nella bellezza fisica sia in grado di cogliere il riverbero del Bello in sé, assoluto, sarà possibile pervenire alla sublimazione di sé e della propria condizione. È in tal modo che la vicenda storico-terrena dell’eros di tutti gli esseri animati tornerà a reintegrarsi nell’ordine primo dell’armonia perenne che è dell’Idea universale prima del tempo.

Tipicità di forme, differenziate e pur contrapposte, di Eros è, nondimeno, tutt’altro che negazione di organica unità ed unitarietà. Passeranno Millenni e l’Eros – cardine teorico e nodo focale nella speculazione platonica – si farà Amore, raffigurerà la natura di Dio. Oltre che *Anima Mundi*, diverrà *Spiritus Hominis*, forza propulsiva della mente e anima umana, movente del tutto.

* A proposito dei richiami testuali al *Fedro* ci si avvale del testo dell'edizione critica oxfordiana PLATONIS *Opera*, cur. T. Burnet, Oxonii, Clarendon, 1905-1912 [5 voll.] [vi si riferiscono i paragrafi della classica ripartizione dell'ed. dello Stephanus (H. Étienne), Paris 1576] [d'ora in poi: Plato], ora riportato anche in PLATONE, *Tutte le opere*, a cura di E. V. Maltese, con un saggio di F. Adorno, voll. I-V, Roma, Newton & Compton, 1997, II, con trad. it. di G. Caccia, alle pp. 427-515.

Fra le traduzioni italiane si è consultata anche l'illuminante e preziosa "resa" del Turolla in PLATONE, *I Dialoghi. L'Apologia e le Epistole*. Versione e interpretazione di E. Turolla, Milano, Rizzoli Editore, 1964² (3 voll.), pp. 895-960 [d'ora in poi: trad. Turolla] (cfr. pp. 871-881: "Introduzione", e pp. 883-892: "Prospetto degli argomenti trattati").

In congrua connessione alla speculazione platonica sulla problematica dell'Eros, come per affinità tematica, cfr. anche A. De Petris, *La teoria platonica dell'Eros in Simposio, 209e6-212a12*, in *Béréenice*, XII (2004), nn. 31-32, pp. 36-55.

¹ Cfr. Plato, *Phaedrus*, ed. cit., pp. 442, 444, 446, 448 (trad. Turolla, pp. 906-910).

² *Ibid.*, 239e, p. 446 (trad. Caccia, p. 447: "rimanesse", "privo", "beni più [...]"); cfr. anche trad. Turolla, p. 909: "il suo voto più alto è vedere l'amata persona priva dei suoi più cari, dei suoi preziosi, dei suoi più divini possessi. Non avrebbe nulla in contrario che le fossero tolti padre e madre, parenti, amici").

³ *Ibid.*, 240d, p. 448 (trad. Caccia, p. 449: "colmo [...] e "volto invecchiato"; trad. Turolla, p. 910: "oppressa da sensi di fortissima ripugnanza").

⁴ *Ibid.*, 240e, p. 448 (trad. Caccia, p. 449; cfr. anche trad. Turolla, p. 910: "non ci si può fidare per quanto riguarda l'avvenire").

⁵ *Ibid.*, 241a, p. 448 (trad. Caccia, p. 449: "dentro di sé ha cambiato padrone e signore", "assennatezza" ed "è divenuto un altro". Una circonlocuzione la resa libera di Turolla, p. 911: "E lui cambia intanto l'interiore guida e l'interno signore: senno e temperanza, non più amore e follia. E l'amata creatura non s'è accorta di questo cambiamento").

⁶ *Ibid.*, 241b, p. 448 (trad. Caccia, p. 449: "muta il suo stato" e "si dà alla fuga").

⁷ *Ibid.* (cfr. trad. Turolla, p. 911: "necessariamente diventa insecutrice indignata, dagli Dei imprecante vendetta. [...] non ha capito la cosa dal suo principio").

⁸ *Ibid.*, 241bc, p. 448 (int. trad. Caccia, p. 449; cfr. la poetica interpretazione turolliana, p. 911: "Oh! non avrebbe dovuto concedere le sue grazie a uno che ama, a uno che necessariamente è irresponsabile; bensì ogni favore, e con ragione molto più sicura, a chi non ama, a chi è responsabile delle proprie decisioni").

⁹ *Ibid.*, 241c, p. 448.

¹⁰ *Ibid.* (in t. trad. Caccia, p. 449; trad. Turolla, p. 911: "quest'amicizia d'innamorati non porta seco benevolenza e affetto. È simile al cibo: si cerca la sazietà").

¹¹ Cfr. *ibid.* (trad. Caccia, p. 449: "sapere" e "non ha capito").

¹² *Ibid.*, 241d, p. 448 (trad. Caccia, p. 449: "come i lupi amano gli agnelli, così gli amanti hanno caro un fanciullo"; trad. Turolla, p. 911: "Alla guisa che il lupo ama l'agnello, la persona amata l'amante").

¹³ *Ibid.*, 235e, p. 440 (trad. Caccia, p. 441: "bisogna compiacere coloro che non amano piuttosto che coloro che amano"; trad. Turolla, p. 904).

¹⁴ *Ibid.*, 236a, p. 440 (trad. Caccia, p. 441: "il che è appunto necessario").

¹⁵ *Ibid.*, 235e, p. 440 (trad. Caccia, p. 441).

¹⁶ *Ibid.*, 236a, p. 440 (trad. Caccia, p. 441).

¹⁷ *Ibid.*, 236ab, p. 440 (in t. trad. Caccia, p. 441; trad. Turolla, p. 905: "senz'altro [...] chi ama è affetto da più grave malattia di chi non ama").

¹⁸ *Ibid.*, 237d, p. 442.

¹⁹ *Ibid.*, 237c, p. 442 (trad. Caccia, p. 443: “cosa sia l’amore”).

²⁰ *Ibid.*, 237d, p. 442 (trad. Caccia, p. 443: “Che l’amore sia [...] un desiderio, è chiaro a tutti”; e trad. Turolla, p. 906: “Tutti sanno benissimo che amore è un certo desiderio”; cfr. anche *supra*, n. 18).

²¹ *Ibid.* (trad. Caccia, p. 443: “Occorre poi tenere presente che in ciascuno di noi ci sono due [principi] che ci governano e ci guidano”; trad. Turolla, p. 907: “Si tratta di capire che in ogni individuo sono due diversi [impulsi]; comandano e conducono”).

²² Cfr. *ibid.* (in t. trad. Turolla, p. 907; trad. Caccia, p. 443: “con il ragionamento”).

²³ Cfr. *ibid.*, 238a, p. 442 (in t. trad. Caccia, p. 443).

²⁴ *Ibid.*, 238c, p. 444 (in t. trad. Turolla, p. 907; cfr. trad. Caccia, p. 445: “prendendo nome dal suo stesso vigore, è chiamato eros”. Il nesso, che Socrate stabilisce tra “eros” e “forza”, è paretimologico: cfr. ed. cit., p. 444, n. 23).

²⁵ *Ibid.*, 238b, p. 444 (in t. trad. Caccia, p. 445: “desiderio irrazionale” e “ciò che”; trad. Turolla, p. 907: “una retta”).

²⁶ *Ibid.*, 238c, p. 444 (trad. Caccia, p. 445).

²⁷ *Ibid.* (trad. Turolla, p. 907).

²⁸ *Ibid.* (trad. Turolla, p. 907: “corroborata robustamente”; trad. Caccia, p. 445: “vigorosamente” e “congiunti”).

²⁹ Cfr. Turolla, *Prospetto degli argomenti*, ed. cit., p. 886.

³⁰ Plato, *Phaedrus*, 242b, p. 450 (trad. Caccia, p. 451: “segno divino”, “solito manifestarsi a me”; trad. Turolla, p. 912: “segno soprannaturale”, “in me così comune”).

³¹ *Ibid.*, 242c, p. 450 (trad. Caccia, p. 451: “mi è parso di udire [...] una certa voce”, molto affine trad. Turolla, p. 912).

³² Cfr. *ibid.* (trad. Caccia, p. 451; e trad. Turolla, p. 912: “qualche azione non bella”).

³³ *Ibid.*, 242d., p. 450 (in t. trad. Turolla, p. 913; ma “Non credi [...] creatura divina” in trad. Caccia, p. 451).

³⁴ *Ibid.*, 242e, p. 452 (in t. trad. Caccia, p. 453: “non sarebbe”; e trad. Turolla, p. 913: “realmente [...]”, “qualche [...]” – ma vd. anche “per nessuna ragione sarà una cosa cattiva” –).

³⁵ *Ibid.* (trad. Caccia, p. 453: “in questo dunque hanno commesso una colpa nei confronti di Eros”; trad. Turolla, p. 913: “In questo senso hanno gravemente mancato di fronte a lui”).

³⁶ Cfr. *ibid.*, 243a, p. 452 (trad. Caccia, p. 453: “ho la necessità di purificarmi”, “un rito” e “per coloro che commettono delle colpe”; trad. Turolla, p. 913: “sistema di purificazione” e “per chi erra”).

³⁷ Cfr. *ibid.* (trad. Caccia, p. 453; ma trad. Turolla, p. 913: “nelle sacre storie”).

³⁸ *Ibid.*, 243b, p. 452 (trad. Caccia, p. 453: “per aver diffamato Eros”; trad. Turolla, p. 913: “<conseguenze> delle mie calunnie contro Amore” e, quindi, pp. 913-914: “farò in modo di dargli, giusto compenso, la mia [Palinodia]”).

³⁹ *Ibid.*, 244a, p. 454 (in t. trad. Caccia, p. 455; cfr. anche trad. Turolla, p. 914: “‘questa voce non è vera’ che in presenza di chi ama, si debbano riserbare i favori a chi non ama, perché, si dice, l’uno è folle, l’altro [savio]”).

⁴⁰ *Ibid.* (trad. Turolla, p. 914: “Se follia fosse [...] senz’altro un male [...]).

⁴¹ Cfr. *ibid.*

⁴² *Ibid.* (trad. Caccia, p. 455; in t. affine a trad. Turolla, p. 914).

⁴³ *Ibid.* (in t. trad. Turolla, p. 914; trad. Caccia, p. 455: “appunto in virtù di un dono divino”).

⁴⁴ *Ibid.*, 244b, p. 455 [cfr. trad. Turolla, p. 915: “quel gran bene alla Grecia (a singoli uomini e alla collettività intera)”].

⁴⁵ Cfr. *ibid.* (trad. Caccia, p. 455: “quando erano prese da mania”).

⁴⁶ Cfr. TUROLLA, *Prospetto degli argomenti*, ed. cit., p. 885 e n. 1, e – prima ancora – PROCLI DIADOCHI *In Platonis Rem Publicam commentarii* (“Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana”), ed. W. Kroll, Lipsiae, Teubner, 1899-1901 (2 voll.), repr. Amsterdam, Hakkert, 1965, I, p. 102.

⁴⁷ PLATO, *Phaedrus*, 244b, ed. cit., p. 454 (in t. trad. Caccia, p. 455; “brutta” in trad. Turolla, p. 915).

⁴⁸ *Ibid.* (trad. Caccia, p. 455: “coloro che coniavano i nomi”; trad. Turolla, p. 915: “[...] le ragioni dei vocaboli”).

⁴⁹ *Ibid.*, 244c, p. 454.

⁵⁰ *Ibid.* (cfr. trad. Turolla, p. 915: “<inserirono infatti questo nome> nel concetto dell’arte più bella”; in trad. Caccia, p. 455, più fedele al testo gr.: gli antichi hanno “chiamato ‘manica’ l’arte più bella”).

⁵¹ *Ibid.* (trad. Caccia, p. 455: “considerandola una cosa bella quando nasca per [...]”; e trad. Turolla, p. 915: “la ritenevano [...] bella quando si svolge [...])).

⁵² *Ibid.*, 244d, p. 454 (trad. Caccia, p. 455; vd. ugualmente trad. Turolla, p. 915: “di tanto, dicono gli antichi [...], follia da Dio proveniente, è assai più bella che saggezza d’origine umana”).

⁵³ *Ibid.*, 244e, p. 454 (in t. trad. Turolla, p. 915; trad. Caccia, p. 455).

⁵⁴ Cfr. *ibid.* (trad. Turolla, p. 916; e trad. Caccia, p. 455: “in preda a [...] invasamento divino”).

⁵⁵ Cfr. *ibid.*, 245a, p. 454 (trad. Caccia, p. 455).

⁵⁶ Cfr. *ibid.* (in t. trad. Caccia, p. 455).

⁵⁷ *Ibid.* (in t. trad. Turolla, p. 916; trad. Caccia, p. 455: “senza la mania [...])).

⁵⁸ *Ibid.*, 245b, p. 456 (in t. trad. Turolla, p. 916; affine trad. Caccia, p. 457).

⁵⁹ Cfr. *ibid.*

⁶⁰ *Ibid.* (in t. trad. Turolla, p. 916; ben affine trad. Caccia, p. 457: “l’amore non è inviato [...] perché ne traggano giovamento”).

⁶¹ *Ibid.*, 245c, p. 456 (trad. Caccia, p. 457).

⁶² *Ibid.*, 245b, p. 456 (trad. Caccia, p. 457: “per la [...]); e trad. Turolla, p. 916).

⁶³ *Ibid.*, 249e, p. 462 (in t. trad. Caccia, p. 463; vd. anche trad. Turolla, p. 922: “<è il momento di dire che> questa, fra tutte le follie, è la più [eccelsa]”).

⁶⁴ *Ibid.* (in t. trad. Caccia, p. 463: “dalle cose [...]); trad. Turolla, p. 922: “da eccelse [regioni] [proviene]”).

⁶⁵ *Ibid.* (trad. Caccia, p. 463: “per chi la possiede” e “ha comunanza con essa”; non molto convincente né chiara trad. Turolla, p. 922).

⁶⁶ *Ibid.* (in t. trad. Caccia, p. 463: “persone [...]); vd. trad. Turolla, p. 922, alquanto fedele: “l’uomo partecipa di questa follia, in quanto ama chi è bello, amante viene chiamato”).

⁶⁷ Cfr. *ibid.*, 249c, p. 462 (trad. Caccia, p. 463; e trad. Turolla, p. 921).

⁶⁸ *Ibid.*, 249d, p. 462 (trad. Caccia, p. 463: “si fa accosto al divino” [ma “tutta la vita rivolge al Divino”: trad. Turolla, p. 921], “delirasse”, “sfugge”, “invasato”).

⁶⁹ Cfr. *ibid.* (trad. Turolla, p. 921).

⁷⁰ *Ibid.*, 249d, p. 462 (accurata e convincente trad. Caccia, p. 463, in t.: “forma [...]), “punto [...]); libera ed impropria trad. Turolla, p. 921: “Ora il momento di dire della quarta follia”).

IPOTESI DI UNA MESS' *IN*SCENA: PROVA DI UNA FORMA DI SPETTACOLO

di GABRIELLA FABBRICINO TRIVELLINI

Al giorno d'oggi è difficile proporre un modello di testo teatrale costruito secondo regole fisse. Se si volesse rispettare un principio bisognerebbe rifarsi ai generi teatrali classici, alle loro definizioni storiche, all'evoluzione che esse hanno subito nel corso dei secoli, non solo per quanto concerne il come il teatro debba parlare ma soprattutto di cosa il teatro sia autorizzato a parlare.

Sono lontani i tempi dei teatri con le etichette in cui la tecnica della scrittura corrispondeva al "genere" di riferimento. Nel teatro contemporaneo gli autori ignorano volutamente i grandi generi: si assiste ad una sorta di affrancamento del teatro che vuole parlare liberamente di tutto nelle forme che gli convengono. Ora, durante un ventennio, tra gli anni 60 e 80, si assiste ad una perdita di importanza del testo a favore della forma spettacolare: è questa a prendere il sopravvento e la teatralità non risiede più in quello che è scritto ed elaborato da un autore ma altrove: giochi di luci, musiche o altro, ove concorrono altre professionalità, altri interessi, altri stimoli. In tal modo, se da una parte il teatro perde parte del suo ruolo, ha però la possibilità di far parlare il testo in tutta la sua creatività espressiva e il suo autore dietro le quinte:

Le théâtre aujourd'hui accueille tous les textes, quelles que soient leurs provenances, en abandonnant à la scène la responsabilité d'en faire apparaître la théâtralité et la plupart du temps le soin au spectateur d'y trouver sa nourriture. L'écriture théâtrale y a gagné en liberté et en souplesse ce qu'elle perd parfois en identité.¹

Nel teatro d'avanguardia il pensiero dell'autore deve dominare l'azione drammatica. Ad esempio Antonin Artaud, ne *Le théâtre et son double*, aveva in qualche modo "radicalizzato" l'esperienza teatrale spingendolo ad osare una metamorfosi completa, eliminando gli elementi cari al pubblico borghese e arricchendolo enormemente di simboli: "tout symbole est réel...; théâtre de l'anticulture ...; théâtre de la cruauté"; espressioni che indicano un linguaggio assolutamente libero, immediatezza della parola sottratta ad ogni razionalità, un linguaggio in cui, senza alcuna gerarchia occorre comprendere gesti, grida, rumori e quant'altro, in modo da produrre sulla scena "un carnage [...] et, pour tout dire ce théâtre de la cruauté"², appunto, la formula più celebre di Arnaud.

In questo tipo di drammaturgia si tende quasi a negare la persona umana vale a dire a fare come se essa non ci sia. E se per il teatro tradizionale la parola

è espressione di un contenuto, è la comunicazione trasparente di un messaggio, per il teatro d'avanguardia la parola è invece una sorta di oggetto opaco e il linguaggio, che deve agire sullo spettatore, da strumento diventa fine:

On peut dire que le théâtre d'avant-garde est essentiellement un théâtre du langage où la parole elle-même est donnée en spectacle.³

Teatro dunque della provocazione che si serve dell'istituzione più sociale del mondo, appunto, il linguaggio, per stupire, attrarre, stimolare, suggerire e quant'altro possa essere utile a far riflettere sulle modalità di fare spettacolo.

Ora rinunciamo al linguaggio anarchico di matrice politico-sociale, per osservare un tipo di linguaggio meno ermetico ma più diretto: il linguaggio della comicità.

A parte la trasformazione del testo operata dall'*oulipismo* degli anni 50 con una funzione puramente ludica, pensiamo alla satira o alla parodia che da sempre hanno avuto una valenza politico-sociale e nello stesso tempo comica e che ha radici consolidate in tutte le espressioni letterarie e artistiche.

Il periodo di maggiore fioritura di questo tipo di teatro è il XVIII sec., durante il quale il rapporto del teatro con la società è stato molto vario. La passione per il teatro era a volte tale da spingere al desiderio di recitare nobili e borghesi. Accanto ai teatri ufficiali nascono i teatri privati nei castelli dei grandi signori, dove erano allestite sontuose sale da spettacolo. Invece i borghesi si limitavano a trasformare una comune sala in sala per spettacoli, con l'ausilio di alcuni paraventi:

C'est une rage, une fureur, une folie que le théâtre de société au XVIII siècle et surtout pendant la seconde moitié du siècle. Le goût de jouer la Comédie gagne toutes les classes, il s'étend des appartements privés de Versailles aux hôtels du Marais, aux petites maisons des faubourgs.⁴

Nei castelli vicino Parigi, si recava a volte l'intera troupe della *Comédie Française* a dare la sua rappresentazione. Dunque non sono gli spettatori ad andare a teatro ma è il teatro ad andare da loro.

E poiché la passione per la recitazione prendeva tutti, alcuni attori più famosi, presero l'abitudine di impartire lezioni ai nobili; essi erano lautamente pagati, invitati a recitare insieme e trattati come loro amici, trascurando però in tal modo i teatri ufficiali. Tant'è che un editto del 1768 aveva proibito ai *comédiens* italiani e francesi di recitare altrove, obbligandoli alle sole rappresentazioni nei teatri di appartenenza, pena una multa di 100 scudi di ammenda.

Ma cosa si rappresentava in questi teatri? Praticamente tutto: dal dramma che fa piangere le donne alla satira contro i costumi di corte. In uno dei teatri più rinomati, ad esempio, presso le *demoiselles Verrières* c'erano le *loges grillés* per le signore del bel mondo che non desideravano essere viste; mentre il teatro di

Magnanville a La Chevrette sembra il teatro modello a cui ispirarsi per gusto, magnificenza, decorazioni; per non dimenticare lo splendido salone del ballerino Dauberval che, con un meccanismo ingegnoso, si trasformava a vista in un' enorme sala in cui i nobili potevano fare le prove dello spettacolo ed esercitarsi nei loro ruoli.

Anche gli ufficiali non sfuggono al desiderio di recitare come protagonisti; e poiché da parte dell'esercito era molto sconveniente che dei militari si mescolassero al mondo degli attori, fu loro proibito di esibirsi.

Ma il fascino più forte il *théâtre de société* lo esercita sulla donna, poiché, insieme alla novità della recitazione, le procura la gioia del travestimento, l'ebbrezza dell'applauso. E c'è anche un altro pizzico di civetteria:

Il lui mettait aux joues le rouge du théâtre qu'elle était si fière de porter et qu'elle gardait au souper qui suivait la représentation, après avoir fait semblant de se débarbouiller.⁵

Questo tipo di teatro è presente nell'arco di tutto il XVIII secolo grazie a tre figure femminili intorno alle quali gravita, di volta in volta, tutta la corte: la duchesse du Maine a Sceaux, Madame de Pompadour a Versailles e Marie Antoinette a Trianon: si tratta di periodi storicamente molto diversi e di tre donne ben rappresentative, che hanno avuto in comune il gusto della creazione drammatica, la passione per il teatro e per la musica. Ma le donne non sono solo attrici. Molte si dedicavano alle lettere e il genere nel quale emergevano era per lo più la poesia. Forse era l'unico nel quale il contributo culturale femminile veniva accettato. Un po' meno per altri generi come il romanzo ed il teatro.

Prendiamo ad esempio le opere della contessa Fanny de Beauharnais⁶: notiamo spesso una critica fine e delicata dei difetti degli uomini e del loro comportamento ingiusto verso le donne. Tuttavia ella non si è limitata a descrivere la ridicolaggine di tutti gli uomini poiché anche quella delle donne non sfugge alla sua penna.

La pièce *Les Illuminés* di cui ci occupiamo si trova nelle opere postume e si compone di un atto unico con 14 scene. Con grazia e garbo la nostra autrice conduce le fila di un gioco sottile volto a smontare gli atteggiamenti fumosi e ipocriti di qualche personaggio, secondo una tradizione consolidata, cioè con l'ausilio della solità servitù astuta, sempre propensa a favorire chi è costretto a subire i capricci di chi comanda.

Chi sono gli *Illuminés*? Una sorta di **iniziati**, che discutono di magnetismo, dei suoi benefici effetti sullo spirito umano. Essi sono alla ricerca della pietra filosofale, o meglio attendono il ritorno di un loro affiliato, Théophile, che si è recato in Cina, dove, su una certa montagna, si troverebbe l'elisir di lunga vita. Dall'alto della loro **inimitabile** scienza disdegnano coloro che non solo all'altezza del loro

ragionare: *Contentons-nous de mépriser les ineptes qui n'ont pas le bonheur de croire et de partager nos lumières*⁷. I personaggi di questa setta illuminata sono la contessa, il dottore e il giovane Cléante, che lei vorrebbe dare in marito alla nipote orfana, lusingata com'è da certe supposte affinità elettive e dalle adulazioni di quest'ultimo, che la chiama *sublime comtesse*.

A bilanciare il fanatismo c'è la concretezza del marito, il conte, irritato per le spese folli della moglie; poi c'è suo nipote Dorval, innamorato di Julie, appunto, la giovane orfana; la quale, se dal canto suo propende per Dorval, non oserebbe però mai contraddire la zia, sua tutrice. Gli altri personaggi sono il giardiniere Jacques, sua madre Jacqueline, nutrice della contessa, la cameriera Henriette e infine *Mademoiselle Babiole, marchande de mode*. Ed è proprio l'arrivo di questa a provocare il *dénouement*: piomba all'improvviso a casa della contessa per esigere i debiti da lei contratti da lungo tempo. A questo punto l'intervento di Jacqueline risolve la situazione: il debito è stato saldato silenziosamente dal generoso Dorval. La contessa non aveva mai avuto alcuna considerazione per lui poiché egli non faceva parte degli *iniziati*, ed era ai suoi occhi un mediocre senza un grande avvenire; mentre Cléante è giovane, ricco, con buoni sentimenti e sani principi, soprattutto molto istruito, e pronto ad assecondare la sua grande amica. Ma sarà molto delusa da Henriette, la cameriera, che la informa della leggerezza di Cléante: egli le ha nascosto la sua vera indole mascherandosi sotto le spoglie di un *illuminé*; egli è invece un egoista e un giocatore d'azzardo, carico di debiti che aspetta di sposare una ricca ereditiera per saldarli.

A questo punto la contessa si ravvede e il buon senso trionfa delle insulsaggini pretestuose dei discorsi pseudo-intellettuali.

La *pièce* dunque rispecchia i canoni classici delle forme della Commedia. Fatta eccezione per i riferimenti alla scienza degli "Illuminati", non ci sono elementi di particolare risalto se non quelli inerenti la *pièce* leggera. Tra questi ultimi è singolare l'intenzione dell'autrice di dare spunto alla comicità attraverso il linguaggio di due personaggi: il giardiniere, Jacques, e sua madre Jacqueline.

Nella scena III si svolge dialogo tra il conte e il giardiniere: il padrone di casa viene informato da Jacques che, circa la manutenzione dei giardini e degli orti, sua moglie ha dato ordini ben diversi dai suoi:

Jacques:

T'nez, monsieur, **v'là** dix fois que j'l'orgne, tout en travaillant et faisant semblant de rien, madame, avec M. Cléante, ce jeune seigneur **qu'est** si savant: ils vous ont des règles, des compas, des papiers; j'les entends qui **disions**: **ça** peut faire là une rivière avec un puits et une pompe; **ça f'ra** un vallon; **ça** est pour des rochers, et puis là des **biaux** arbres des Antipodes...⁸

Di fronte all'ordine perentorio del conte irritato, di riferirgli qualsiasi discorso gli capitò di ascoltare tra la contessa ed il suo protetto, il giardiniere conclude con se stesso.

Jacques:

Pargué mon ami Jacques, te **v'là** comme dit le proverbe, entre le fer et l'enclume. M. le comte est bon maître, y paie **ben** ses serviteurs. Madame est **itout** bonne maitresse, généreuse, **a** ne prend garde à rien, **a m'donne ben** pour boire quand **j'li portons** un bouquet, et je ne **l'en laissons** pas manquer. Comment faire pour arranger la chèvre et les choux?⁹

Jacques imbarazzatissimo, cerca consiglio ad Henriette: le spiega, a modo suo, la questione, ma, prima che quest'ultima possa dire la sua la precede con

Scena IV

Jacques:

Alle a d'viné: tatigué qu'**alla** a d'esprit.

La scena continua col dialogo tra Jacques e la contessa la quale raccomanda al giardiniere di eseguire punto per punto il progetto suo e di Cléante e gli promette di trovargli una sposa.

Altro personaggio popolare dal linguaggio ridicolo è Jacqueline, la madre di Jacques: ella è stata la balia della contessa, e dunque deve essere in qualche modo sopportata dalla padrona di casa ; e lei un po' ne profitta:

Scena VIII

Jacqueline (parlando del lacché alla contessa):

Dame! **i n'**veut pas que **j'entrions**, ce feruquet... **J'**vous **d'**mandons **ben** pardon, mais on m'dit toujours, madame n'y est pas: au bout du compte, **j'**sommes la nourrice de madame, et c'est pas tout-à-l'heure car **lia bentôt**, attendez... c'était...

La Comtesse:

Que fait ce radotage? (à part.) La vieille est insupportable! (haut) N'a-t-on pas soin devons payer votre pension, nourrice?

Jacqueline:

Pardi! madame, c'est pas là **c'**qui nous chiffonne, c'est que **j'**sommes **ben** aise de vous voir, comme **notte** nourrisson; et **pis** en vient **d'**nous dire que ce bon seigneur, M. Dorval, était arrivé, et qu'il était dans **c'te** chambre, tout arrivant **d'la** guerre.

Il linguaggio maccheronico della balia procede con alterazioni lessicali e grammaticature: *maneselle* rivolto alla giovane Julie; *j'avons nourri madame de*

notte propre lait; j'disions à notte curé... E poco le importa se la contessa annoiata dalle sue insistenze si allontana col pretesto dell'emicrania.

Jacqueline:

Je ne connaissons pas l' mal des vapeurs, pour l'autre c'est la migraine; j'ai pourtant eu **ben** soin d'sa nourriture

E quando poi rimane sola commenta a proposito di Julie e Dorval:

Jacqueline:

Que ça **f'rait un biau** couple avec monsieur Dorval! **J'**danserions à la noce

Personaggi dunque ingenui, dal rustico patois che stimolano il sorriso in modo spontaneo e garbato, come in genere tutto il teatro di Fanny de Beauharnais, il cui intento è da inserire nel contesto settecentesco *dell'art de plaire* e del gusto del divertimento, attraverso evasioni reali e immaginarie, nello spazio, nel tempo e, principalmente, attraverso il sogno.

Il testo che ho preso in esame non ha nulla a che vedere con la complessità dei testi delle avanguardie teatrali, che anche per mezzo di un lessico a volte incomprensibile, esprimono *un art du malaise*¹⁰, il contrario di quella frivolezza che anima i teatri di società e quanto abbiamo analizzato. E non è nemmeno uno di quei testi il cui impegno intellettuale comporta un lavoro di attualizzazione da parte del lettore, vale a dire la sua trasformazione da lettore a spettatore per cui deve costringere se stesso a riempire gli spazi vuoti del testo per un' **in**scena virtuale.

Sappiamo infatti che quasi sempre la drammaturgia lavora alla comprensione dello statuto del testo per costruire quei legami tra quest'ultimo e le rappresentazioni reali o virtuali. Non di meno altre ipotesi propongono che si debba invece partire dalla scena e non dal testo per fare teatro. Ed allora lo spettacolo prende il sopravvento, con luci, colori, sonorità, tutti elementi che ci fanno capire che la teatralità non è nel testo scritto: così, ancor più si allarga quella frattura tra chi prepara il teatro nell'ombra, in silenzio; e chi fa il teatro davanti al pubblico: antica lotta tra autore ed attore:

Vieille lutte de pouvoir entre deux moitiés inséparables, le texte et la scène, qu'on s'acharne chaque fois que les uns prennent peur des "littéraires" et les autres des "histrions".¹¹

Il giudizio dello spettatore, tuttavia, non coincide quasi mai con quello del lettore, meno distratto da scenografia e luci, più attento al valore delle parole, alle tematiche e alle problematiche che esso pone. E se le epoche diverse non

consentono di mettere su piani di valutazione analoghi questi ultimi aspetti credo lo si possa fare per ciò che riguarda la commedia, intendendo con ciò tutte le tipologie, da quella d'intrigo, a quella di carattere e di costume, commedia cantata, parodie e via dicendo. In particolare voglio dire, quell'arte del teatro che letta o rappresentata vive attraverso i secoli cercando solo di divertire e far sognare; e che attraverso meccanismi visivi, linguistici e situazionali, stimola l'immaginario: ed è questa la grande seduzione dell'arte teatrale.

¹ J. P. Ringaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Colin, p. 17.

² R. Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 300.

³ R. Barthes, *Op. cit.*, p. 302.

⁴ A. Jullien, *La Comédie à la Cour*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 3.

⁵ *Ivi.*, p. 8.

⁶ Fanny de Beauharnais, nata Marie Anne Françoise Mouchard nel 1738 a Parigi, sposa Charles de Beauharnais, zio del primo marito di Josephine futura imperatrice. Il suo salotto fu luogo d'incontro della buona società. Fin da giovanissima aveva rivelato il suo talento per la poesia scrivendo versi gradevoli e finissimi. La società patriottica bretone, le accademie di Lyon, le Arcadie di Roma e di Villefranche la ammisero nel loro olimpo. I suoi lavori sono inseriti in *Œuvres de Madame la comtesse de Beauharnais* del 1772. In una edizione del 1776 dal titolo *Melanges de poésie fugitives et de prose sans conséquence* si trovano due commedie la *Haine par Amour* e *Le rosier parlant*.

⁷ F. de Beauharnais, *Oeuvres postumes, Les Illuminés*, scena II, Paris, Didot-Le jeune, 1786, p. 204.

⁸ *Ibid.*, scena III, p. 185.

⁹ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰ R. Barthes, *Op. cit.*

¹¹ J. P. Ringaert, *Op. cit.*, p. 28.

UT PICTURA POIESIS:
LA GÉOMÉTRIE DE L'ESPACE ROND ET SES
FANTASMES FIGURATIFS AU VINGTIÈME SIÈCLE

par ROSALBA GASPARRO

La trilogie du “théâtre dans le théâtre” de Pirandello ouvre la voie à une vraie révolution en Europe, à travers les suggestions des jeux de miroirs et la théâtralité dévorante des masques nus, sortis de la prison de l’anecdote réaliste, pour vivre une nouvelle aventure formelle dans l’espace vide du plateau ¹.

Le metteur en scène démiurge surgit alors et profite de cette nouvelle liberté d’action pour sortir de la “boîte théâtrale”, utilisant les clés de l’hybridisme textuel qui prime sur la banalité surannée de la *pièce bien faite*. L’espace vient à lui, comme une bulle de savon colorée, qui danse au soleil; il suffit alors de s’installer, laissant champ libre à toutes les rêveries possibles, dans des lieux qui s’ouvrent aux jeux de scène les plus terribles, aux jongleries les plus audaces des comédiens, des musiciens et des scénographes.

Mais la stratégie d’une conquête de l’espace s’impose, en réalité, à Pirandello, avec quelques difficultés, comme une sorte de prise en charge, de la part du dramaturge, de son activité de “capocomico”. Celle-ci n’est, en vérité, qu’une nouvelle fonction, celle de magicien, golem, sorcier fascinant ou grotesque, que l’auteur même craint et ridiculise. Il suffit de voir à ce propos, le destin du personnage du Magicien Cotrone dans *Les Géants de la montagne*. Mais, en même temps, Pirandello considère le metteur en scène moderne, comme le pivot central de la représentation théâtrale, destiné à changer toute l’organisation de l’espace, au vingtième siècle. L’écrivain sicilien, visionnaire et humoriste, voit très bien que c’est là un point de repère important pour la pièce même, qui autorise son jeu préféré de “théâtre dans le théâtre”. Forme classique qui amène le personnage, en quête d’auteur, à réfléchir – et à réagir – à partir du modèle éclaté du théâtre réaliste. Le personnage pirandellien est, en effet, lui aussi, en quête d’un lieu pour s’exprimer au mieux, se confronter, ou se battre avec soi-même et le public.

Le problème est très important. Car le dramaturge italien n’est pas seul, il est entouré d’une tradition de théoriciens et praticiens de théâtre, qui le poussent à mener à bout une expérience d’écriture dans l’espace, qui devrait aboutir à la réalisation concrète d’un théâtre pur.

Je me bornerai alors à signaler, ici, quelques exemples de metteurs en scène d’avant-garde qui ont envisagé cette attitude nouvelle, vis-à-vis du lieu théâtral, avec l’intention de sortir des limites de *la boîte* (comme disait Henry James) c’est-à-dire des bornes du théâtre à l’italienne, pour célébrer les rites de la fête et de la confusion².

Suivons donc le fil rouge de l'histoire.

L'espace "double" qui divise les courants théâtraux au début du vingtième siècle, est en réalité le résultat d'une lutte entre le réalisme (la "tranche de vie" chère au Théâtre Libre d'Antoine) et le théâtre idéaliste, irréel, "injouable". Cette théâtralité nouvelle, exprimée en très grande partie par le théâtre symboliste et vécue, avec passion, dans le laboratoire du Théâtre de l'Œuvre de Lugné Poe, a son siège d'élection dans Paris et la France, mais le retentissement rebondit bientôt dans l'Europe entière.

L'espace théâtral participe pleinement à cette condition de choc entre deux tendances opposées. Et c'est un fait absolument révolutionnaire. La réaction idéaliste au théâtre part aussi à la recherche d'un *théâtre théâtral*, espace privilégié, clos, en dehors de la vie.

C'est un endroit fabuleux, intime, qui prime le mental, peuplé de mannequins, marionnettes, objets insolites et fantômes. Mais cet *ailleurs* a besoin d'un espace concret, vivant, à meubler. Et cet espace même demande des artisans de rêves, de nouveaux décorateurs et metteurs en scène.

Gordon Craig voulait substituer le réalisme, factice et banal, avec le foisonnement des formes symboliques et faire du théâtre un temple de l'art. A la place du *détail* naturaliste, il poserait donc des masses de lumière et des coins d'ombre.

Au lieu d'itinéraires d'illusionniste, il ferait évoluer des formes plastiques, conçues de façon fantastique, posant des cubes et des planches sur le plateau. Des vrais plans en bois ou en fer, qui permettraient une disposition plus cohérente des acteurs.

Cet idéal de Craig est inspiré clairement par le théâtre grec. On voit aussi bien, d'une façon significative, un *retour à l'ancien* du metteur en scène moderne, d'où il extrait la rigueur des lignes droites, comme un rêve de colonnes, rêve vertical, qu'il n'hésite pas à intégrer à des formes majestueuses, plus pertinentes au jeu statique.

La réalité est épurée, ramenée à l'essentiel, et il utilise souvent des rideaux, des tentures. Mais la caractéristique qui prédomine dans son œuvre est *la forme tridimensionnelle*.

Il se bat terriblement contre le mimétisme de pacotille au théâtre, luttant contre les limites naïves de la scène peinte; et pour ce faire, Craig exige l'emploi de formes volumétriques élémentaires, qu'il oppose au décor traditionnel de l'époque.

Appia, quant à lui, accentue la scénographie en horizontal. Au lieu de tentures très hautes, il pose alors des volumes à plat; mais il refuse, lui aussi, *le détail* et son héritage naturaliste et encore plus le recours au *décor peint*.

C'est une vraie révolution, dans le champ magnétique de la perception; ce dépouillement perturbe le public, mais il est tout à fait dans l'optique d'une nouvelle voie, d'une nouvelle poétique de théâtre, réalisée par le metteur en scène démiurge et par ses anges gardiens. Il faut porter le surréel à la scène, *suggérer au lieu de*

dire, faire de l'espace scénique un carrefour de tous les mots, de toutes les substances.

Pour Appia et Craig, en définitive, la lumière a assumé un rôle fondamental pour réaliser les différentes solutions – et positions de jeu – pour les comédiens. Parce qu'elle tend à créer une "atmosphère" et elle ne se limite plus à simuler des phénomènes naturels.

Elle est création et action, en un seul mot, énergie. Cette méthode de travail est fondamentale pour mener à bien la révolution de la scène, parce que le système envisagé, qui propose – comme on a vu – des masses élémentaires, des blocs géométriques à trois dimensions, constitue la base concrète à partir de laquelle les artistes du vingtième siècle ont pu frayer leur chemin vers la modernité³.

Amour pour l'antique, simplicité des lignes. La géométrie de l'espace se rallie à la stylisation du personnage contemporain, qui réagit, en même temps, à son état de crise, à son manque d'identité, avec la fluidité progressive du langage "absurde". Ce dernier finit en effet par s'évader, aéré, à travers les nombreuses ouvertures créées par les instances formelles du décor, de plus en plus déconstruit et allusif.

Les formes sont, donc, simplement ébauchées, élémentaires. Les parois sont nues, les proportions sont vastes. Tout ce qu'on montre a le même but: fuir le *tape-à-l'œil*, dégager la vue et permettre l'épanouissement de la fantaisie du spectateur. "L'envers du décor", pour Alfred Jarry. Les "mots en liberté", pour Marinetti et les Futuristes, un peu plus tard.

L'intimité des corps, le sens du sacré, le désir aigu d'une communion, revient en même temps, sur le plateau nu du théâtre, avec les Avant-gardes. Et, encore une fois, l'espace redevient rond⁴.

Gordon Craig, comme on l'a vu, voudrait que la séparation entre les comédiens et le public soit minimale. Comme dans les arènes, dans les théâtres grecs ou latins. La "Grosses Schauspielhaus" de Max Reinhard, à Berlin, avec le grand plateau et l'orchestre, projetés avec soin, vers le public, avec son vaste parterre et sa coupole imposante, rayonne d'innombrables lumières et fait clairement allusion au théâtre de Dionysos à Athènes.

C'est la Maison du *regard en jeu*, le temps de l'accueil et de la jubilation collective, une boule d'énergie qui flotte dans l'espace libéré. Le lieu et l'action de la pièce sont, de plus en plus, des métaphores fictionnelles: chaises, tables, paravents, voiles de gaze; arbres dans de grands pots et mannequins en osier et en bois sur les fauteuils.

Tout rentre dans la "chambre des apparitions" (comme disait Pirandello); tout fleurit et *joue avec*, pour le plaisir de la vue et la rêverie des spectateurs.

C'est le règne du dépouillement, de l'*autre scène* freudienne, du théâtre pauvre et du *corps glorieux*. Ce n'est sans doute pas par hasard si Craig, après Kleist, fait appel à l'ombre de l'Übermarionnette, dans une scène pour initiés, totalement autonome, hyper-fictionnelle, qui pourrait se passer, un jour, des comédiens.

Walter Gropius, inspiré, lui aussi, par le théâtre grec (et poussé évidemment

par l'esprit wagnérien) propose un grand *projet de théâtre total* où le public va entourer la piste centrale. Ainsi, donc, le goût du spectacle populaire et de l'antique, cherchent, des deux côtés, la voie vers le théâtre des Origines.

Le rite et la fête, la flèche et le cercle. Ce sont les géométries sacrées de l'absolu. Le metteur en scène suit l'utopie des formes pures, pour célébrer de nouvelles fantasmagories euphoriques. A y regarder de près, tout est dit, déjà, dans l'entre-deux-guerres. Surréalisme et Cubisme, Constructivisme et bio-mécanique, angoisse des machines et fascination du Cirque et de la Commedia dell'Arte.

Jean Starobinski, entre autres, dans son *Portrait de l'artiste en Saltimbanque*, rappelle, avec beaucoup de finesse, la naissance du "clown tragique", appelé à vivre son drame à l'intérieur de l'espace rond; personnage de cirque, qui avait trouvé sa célébration poétique chez Baudelaire, et son apothéose figurative chez Rouault. Roi dérisoire, avec son costume de parade, sa grimace figée et son nez rouge, il ouvrira bientôt les portes du royaume de l'impossible⁵.

Il suffit d'évoquer la suite des Saltimbanques, des Arlequins et des Acrobates, qui marquent la "période bleue" de Picasso, pour comprendre jusqu'à quel point le peintre espagnol est tenté par l'obsession de *l'imagerie clownesque*⁶. Mais ce n'est pas tout, car la rêverie carnavalesque (qui touche aussi les foules de Ensor) hante l'artiste qui se voit, lui-même, comme le roi détrôné de la farce foraine.

Et ce thème de l'acrobate du néant est repris par Apollinaire, d'abord dans un article consacré à Picasso, que l'on peut lire dans le volume sur les *Peintres cubistes*, ensuite, d'une manière plus lyrique et pertinente, dans le poème, *Crépuscule*, où il situe ce monde d'Arlequins et Pierrots lunaires, dans un lieu mystérieux, entre le ciel et la terre, la vie et la mort⁷.

Lieu de passage, ou mieux, de *Parade*, pour reprendre le titre de ce spectacle fascinant qui réunit en 1917, Cocteau, Picasso et Massine, autour des Ballets de Djaghilev et des musiques d'Erik Satie. Geste théâtral de l'Avant-garde qui permet, comme on le sait, à Apollinaire, de célébrer "l'esprit nouveau", et de lancer ce beau mot de *surréalisme* à la tête des spectateurs.

L'explosion de l'intelligentsia est encore à signaler en Allemagne et surtout en Russie. Il suffit de suivre les recherches de Tairov, Vachtangov, Stanislavskij et du Théâtre d'Art de Moscou. Il suffit d'admirer les jongleries poétiques de Mejerch'old, ancrées sur le corps mécanique de l'acteur, ou le relief donné par Foregger au jeu comme acrobatie et les expérimentations de Ejsenstein dans le théâtre du Proletkult. Tout fait penser que les arts de la scène doivent maintenant tourner le dos à l'esprit de convention et retrouver l'enfance du sacré.

Il faut sortir du mimétisme sordide et les acteurs, conscients de leur pouvoir, devraient évoluer comme des danseurs acrobates à travers des décors dynamiques, traversés par un courant énergétique et violent, comme un raz-de-marée. C'est le triomphe du mouvement, du *souffle*.

Les principes théoriques d'Antonin Artaud, exposés, notamment, dans *Le théâtre et son double*, vont devenir ce flambeau, affreux et rouge de passion, alimenté

par la folie et le délire solitaire d'un Voyant. Trésor caché qu'on doit considérer comme un *patrimoine* précieux pour tout le monde. Le rond, la sphère, le cercle clos, tout reprend à son compte l'idée centrale du rituel. La place, la fête populaire, la parade et le carnaval permanent portent la parole prophétique d'Artaud un peu partout ailleurs.

Et c'est l'option révolutionnaire d'un théâtre en dehors des théâtres, la contamination collective de la peste, ou pour mieux dire, de la régénération du printemps. La sève, la promesse d'un fruit, le Paradis perdu et retrouvé.

Toute une floraison d'idées, foisonnantes et féroces, qui va solliciter des individus forts, des hommes de bonne volonté, après la terrible fracture opérée, en Europe, par la deuxième guerre mondiale.

Cette politique de l'espace libéré et de la *rondeur* du cirque, réapparaît, à Paris, à travers le travail théâtral d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil, lieu exotique et fabuleux, serti d'éléments incongrus, d'objets hétéroclites et de personnages tragiques ou burlesques.

Ariane, au départ, aime épater le bourgeois, avec *Les Clowns*, ensuite elle s'attache à interroger son public à propos d'un univers composite, qui fait le tissage entre le présent et le passé historique, transposant l'univers de ses corps scéniques en situation, dans le décor sanglant de la Révolution française. Le metteur en scène s'explique clairement, là-dessus:

A travers *Les Clowns* nous avons cherché une forme claire, directe, lumineuse. Une fois accomplie cette étape, nous voulions ensuite trouver un contenu commun aux spectateurs et aux comédiens, à partir duquel nous chercherions une forme [...]. Partant, nous nous sommes aperçus que le seul patrimoine reçu par les Français c'était, même déformé, l'Histoire de France.⁸

Ce sera donc, pour elle, la Révolution française vue par le peuple.

C'est la même idée de communion *salutaire*, qui agite le théâtre de *l'environnement* de Richard Schechner, autour des années soixante-huit. Et c'est lui, qui écrit entre autres:

L'idée des échanges dans l'espace, entre acteurs et spectateurs et de leur utilisation de la part des deux groupes n'a pas été introduite dans notre théâtre par les ethnologues. On est allé chercher notre modèle à la maison: il a été suffisant de regarder les rues et les places.⁹

L'expérience du "théâtre pauvre" de Peter Brook, qui se déroule aujourd'hui même, au Théâtre des Bouffes du Nord, n'est autre que la sorcellerie d'un vieux lieu condamné, rongé par le feu d'un terrible incendie, qui n'a laissé, strictement, qu'une sorte de creux au milieu. Une piste, une estrade, un œil magique pour les comédiens. Au-delà du vide, de la désolation et du désastre. Encore une fois, un anti-décor, peut-être déjà trop connu¹⁰.

Je voudrais plutôt signaler l'expérience du "Théâtre Zingaro", qui se déroule au Fort d'Aubervilliers, près de Paris, sous le chapiteau d'un Cirque. C'est là, encore, que l'enthousiasme d'un jeune metteur en scène, Bartabas, permet au public de vivre l'expérience d'une symbiose métaphysique, la création d'une osmose homme-cheval.

Le spectacle est passionnant, l'union de ces deux êtres est mythique, elle effleure le sublime. Ce sont des centaures qui vivent une expérience de vibration cosmique à l'unisson avec les chevaux. Ces derniers sont leur ombre, le double, les compagnons de voyage vers l'absolu et la mort. *Triptyque* qui raconte des légendes de la région du Kérala (Inde) date de l'année 2000.

Un témoin décrit, avec émotion, cette expérience:

sur le sable rouge d'une arène-fournaise, si prometteuse de fermentations diverses qu'elle se boursoufle d'un mamelon central, rampent des créatures brunes, à l'épine dorsale noire et huileuse de salamandres de l'ère tertiaire.¹¹

Plus récemment, en 2003, c'est la création de *Loungta*, à Moscou. Le metteur en scène déclare à la presse : "Aujourd'hui, mon théâtre de chevaux est au service de la cause tibétaine"¹².

Finalement, dans la même année, le metteur en scène s'installe dans la Grande Écurie du Château de Versailles, où en août-septembre 2004, en collaboration avec l'Académie du Spectacle Equestre, il crée et met en scène un spectacle "total": *Le Chevalier de Saint-Georges*.

Cette performance collective, qui anime, pendant deux mois, les "nuits des eaux de Versailles", est l'apothéose du jeu figuratif dans l'espace rond. Bartabas pose, en effet, un grand plateau de théâtre, dans l'espace du Bassin de Neptune. Et c'est là, dans la nuit, que le public, installé sur la pelouse, autour de la fontaine, dans les merveilleux jardins à la française, aménagés par Le Nôtre, peut suivre les évolutions des chevaliers et les danses des dames de la cour. Il s'agit de présenter l'histoire légendaire du Chevalier de Saint-Georges, escrimeur et musicien créole au XVIIIe siècle. Pour Bartabas il est plus qu'un personnage historique.

C'est un mythe, un symbole; fruit de la rencontre entre trois continents. Homme des Lumières, européen convaincu, héros de la modernité. Écoutons, maintenant, la présentation de la pièce:

Un grand spectacle en quatorze tableaux, présenté par toute la troupe du Cirque Zampano, et entièrement accompagné par les musiques du Chevalier de Saint-Georges lui-même. Vous y verrez des danseurs, des danseuses, des escrimeurs, des acrobates, des carrousels, des voltiges, de la pyrotechnie, des combats, à pied, à cheval, des rhinocéros, une girafe, un éléphant et même un mouton. De l'action, du sable, de la sueur, de l'amour, des barreaux, des chaînes et le destin.¹³

En Italie, le défi d'élargir l'espace du théâtre, est assumé, avec un cœur généreux

et des yeux toujours ouverts, par un homme de théâtre total comme Giorgio Strehler. Il suit surtout l'instinct personnel et un métier solide, car il a compris qu'à travers les aventures d'Arlequin, démon sauvage et valet de deux maîtres, il pourra retrouver, avec le plus grand bonheur, la magie du vieux théâtre. Arlequin et Brecht, dans la méditation théorique de Strehler, ont en commun cette idée de *verfremdung*, de mise à distance critique, qui propose une réflexion métathéâtrale sur la forme, le goût de la farce pédagogique et de la chanson populaire¹⁴.

Le même esprit – qui rallie l'expérience de la Commedia dell'Arte, avec le mime et la voix du peuple – est assuré par la présence dans nos théâtres d'une personnalité très forte, comme Dario Fo, jongleur, écrivain et metteur en scène. Toujours sur les barricades, pour solliciter une relecture, polémique et active, de la réalité politique et sociale de la péninsule, à travers la médiation des fantoches et des farces populaires.

C'est là un jeu carnavalesque qui plonge dans une langue savoureuse, rabelaisienne, enracinée dans les traditions du terroir, surtout du nord de l'Italie. Patrie d'Arlequin, des zanni bergamasques et du Ruzzante. Avec lui s'affirme la liberté de l'acteur, à travers la dérision grotesque des hommes politiques au pouvoir.

Luca Ronconi utilise un savoir ancien, qui date du Quattrocento et de la Renaissance, illustré par les œuvres de Brunelleschi et de Léonard de Vinci. Il se tourne ensuite vers l'univers baroque du "théâtre des machines" et du "merveilleux grotesque". C'est le domaine de l'Opéra et des théâtres du Grand Siècle. Mais toute cette philologie sert à Ronconi pour donner plus d'appui, à une opération qui "met en cage", le théâtre moderne. Et ce sera surtout une énorme cage de bois qui utilise *les ingegni*, c'est-à-dire cet enfer des machines, qui permet aux acteurs d'évoluer sur le plateau, ou dans l'espace "meublé", comme les personnages d'un Triomphe royal, ou comme les anges d'une imagerie médiévale.

Un seul exemple peut suffire. C'est la mise en scène du *Roland furieux*, tiré de l'Arioste, au Festival de Spoleto, dans une grande église désaffectée. Le spectacle est créé dans les années soixante-dix, années révolutionnaires, où les acteurs jouaient volontiers sur des tréteaux en bois, où les acrobates s'envolaient dans les airs, comme des sorciers sur des chevaux ailés, au milieu d'un public ébahi, pris au piège, par le bonheur innocent d'une fête foraine.

Et je voudrais terminer par mon expérience au "Festival d'Ortigia", qui s'est déroulé à Syracuse, en Sicile, en 2003. C'est là que le metteur en scène, Giorgio Barberio Corsetti, a proposé un spectacle en plein air, à minuit, dans les grottes de pierre (Latomie), près du théâtre grec. Les acteurs, en grande partie des acrobates, étaient invités à grimper, comme des araignées sur les parois d'une grotte appelée l'oreille de Dionysos, à cause de sa forme. Et cette caverne avait un trou central dans le plafond, éclairé par des chandelles. Plusieurs scènes mythiques, tirées des *Métamorphoses* d'Ovide, étaient représentées de cette manière.

Le charme de ce spectacle était fondé sur l'effet de surprise et sur l'intimité du public avec les lieux et les étoiles. Les gens étaient invités à rentrer d'abord

dans la grotte, pour écouter les mots des comédiens doublés par les échos de la caverne naturelle. Ensuite on pouvait assister à des projections de films sur des murs ou même sur les arbres d'un jardin, avec un effet impressionnant de dissémination et de *contamination des lieux* par l'image.

Et c'était encore là, au milieu des orangers en fleur, qu'un triste Monstre était poussé à disparaître dans une mare de boue crasseuse, qui devait figurer la punition infernale pour son inépuisable gourmandise.

Magie d'un itinéraire initiatique où les déplacements des corps dans l'espace ouvert, les cris et les sons aigus, réalisaient l'union – presque mystique – entre l'acteur et son public, avec la complicité de la nuit et du clair de lune.

Sortie collective du labyrinthe et régénération sylvestre à l'ombre des Ancêtres. En ces lieux d'un été sicilien, la recherche formelle de l'espace perdu, ne finissait pas d'étonner le spectateur, métamorphosé, lui aussi, et ébloui, par la *fable* classique et ses fantasmes figuratifs, ombres flottantes en plein air, dans la vapeur tiède des brumes estivales.

¹ R. Gasparro, *Luigi Pirandello: La strategia di un acquisto di spazio nella "trilogia"*, in *Le Ombre e il Sipario, Saggi sull'immaginario scenico novecentesco in area francese*, Pescara, Tracce, 1992, pp. 61-75.

² "The five-act drama -serious and humorous, poetic and prosaic- is like a box of fixed dimension and inelastic material, into which a mass of precious things are to be packed away." (H. James, "M. Tennyson's Drama", *Galaxy*, 1875, p. 398, cit., in M. Vallone, "*Quella rara intensità*", *Henry James tra narrativa e teatro*, Pescara, Edizioni Campus, 2003, pp. 20-21).

³ A. Nicoli, *Lo spazio scenico. Storia dell'Arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 163-186.

⁴ Y. Lorelle, *Le corps, les rites et la scène, des origines au X^e siècle*, Paris, Les Éditions de l'Amandier-théâtre, 2003. En particulier: *Théâtralité ou le spectacle sans fin*, pp. 235-239.

⁵ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltinbanque*, Paris, Flammarion, 1983.

⁶ "Dans le même temps Picasso n'hésite plus à se peindre sous les traits d'Arlequin, qui bien vite devient son double". (V. Bertrand, *Picasso et Arlequin*, in *La Grande Parade, Portrait de l'artiste en clown*, Hors-série de Connaissance des Arts, Paris, SFPA, 2004), pp. 36-43.

⁷ Rappelons ce poème pour le plaisir de la lecture: "*Crépuscule*. (A Mademoiselle Marie Laurencin) - Frôlée par les ombres des morts/ sur l'herbe où le jour s'exténue/ l'arlequine s'est mise nue/ Et dans l'étang mire son corps.// Un charlatan crépusculaire/ vante les tours que l'on va faire/ Le ciel sans teinte est constellé/ D'astres pâles comme le lait // Sur les tréteaux l'arlequin blême/ Salue d'abord les spectateurs/ Des sorciers venus de Bohême/ Quelques fées et les enchanteurs// Ayant décroché une étoile/ Il la manie à bras tendu/ tandis que des pieds un pendu/ sonne à mesure les cymbales.// L'aveugle berce un bel enfant/ La biche passe avec ses faons/ Le nain regarde d'un air triste/Grandir l'arlequin trismégiste." In G. Apollinaire, *Alcools, poèmes*, Paris, Gallimard ("NRF"), 1944, p. 35.

⁸ É. Copfermann, *Entretiens avec Ariane Mnouchkine*, in *Différent-Le théâtre du Soleil*, "Travail théâtral", numéro spécial, février 1976, p. 8. Voir aussi: *Ariane Mnouchkine. Entretiens avec Fabienne Pascaud, L'art du présent*, Paris, Plon, 2005, pp. 245.

⁹ R. Schechner, *La Cavità teatrale*, De Donato Editore, 1968, pp. 44. (Trad. R. Gasparro).

¹⁰ Pour P. Brook (*L'Espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p. 179) : "L'acte théâtral est une libération. Le rire comme les émotions intenses débarrassent le corps et l'esprit de leurs impuretés, ils effacent toutes les traces car, comme une purge, ils remettent tout à neuf." Voir aussi: *Scénographie: images et lieux*. Dossier coordonné par G. Banu, "Alternatives théâtrales" 12, juillet 1982.

¹¹ F. Gründ, *Triptyk-Zingaro*, Aubervilliers, Éditions Zingaro, 2000.

¹² L. Putti, *Il Circo di Bartabas*, "La Repubblica", 19 Dicembre 2000, p. 47.

¹³ *Le Chevalier de Saint-Georges un africain à la cour*, conception et mise en scène Bartabas avec l'Académie du Spectacle Équestre, in Programme "Château de Versailles-spectacles, septembre 2004. Voir également: L. Putti, *Il Circo Bartabas. Uno zingaro alla corte del Re Sole*, "La Repubblica", 25 Maggio 2005, p. 43.

¹⁴ R. Gasparro, *Immagini della Commedia dell'Arte sulla scena contemporanea: l'esempio di Giorgio Strehler*, in *Le Maschere di Proteo*, Progetto culturale "Caleidoscopio", a cura di R. G., Messina, Edizioni Di Nicolò, 2003, pp. 27-44.

I MATERIALI DELLA VISIONE ANIMATA

di MARIO GIACCIO

Le ombre cinesi

Penso che l'idea di riprodurre immagini in movimento sia molto antica. Probabilmente è un desiderio insito nell'uomo in quanto il movimento, essendo tipico degli esseri viventi, è stato considerato sinonimo di vita, o comunque di vitalità, e quindi degno di essere riprodotto.

Senza arrivare ad eccessi dietrologici tipo il fatto che le prime immagini in movimento possono essere considerate le ombre degli uomini primitivi (o degli animali) provocate dalle oscillazioni delle fiamme del focolare all'interno delle caverne, si può asserire che gli spettacoli realizzati con le cosiddette "ombre cinesi" erano di gran moda in tutta l'Europa a fine del '700. Le notizie di questi spettacoli in Cina risalgono all'undicesimo secolo. Le figurine, che venivano proiettate mediante una sorgente luminosa su schermi di carta o di seta erano fatte di pelle d'asino assottigliate ed oleate fino a diventare trasparenti, fu utilizzata anche pelle di bufalo e successivamente carta filigranata: il movimento era assicurato da un semplice sistema di asticelle e di fili.

Le ombre si diffusero in Europa nella seconda metà del '700 e divennero spettacoli teatrali presentati su un normale palcoscenico con la partecipazione di un pubblico numeroso. A Londra, ad esempio, la critica giudicò questo spettacolo come "il più grande divertimento che in assoluto fosse mai stato offerto alla città". Le ombre furono sempre più perfezionate tanto che dopo un secolo dalla loro comparsa erano considerate un vero e proprio teatro d'arte: a Parigi infatti, a partire dal 1880, nel famoso caffè-club "Le Chat noir" si riunivano artisti e bohèmiens che con musiche, recitazioni e poesie davano vita al cabaret; a questi si aggiunse il pittore Henri Rivière con uno spettacolo di ombre cinesi. Egli, adoperando opportuni sistemi di illuminazione, agendo sugli otturatori del proiettore con dissolvenze ben equilibrate, servendosi di figure colorate, riuscì ad ottenere degli effetti ottici così straordinari che furono superati soltanto con l'introduzione del cinematografo. Si pensi che ancora oggi il gioco delle ombre e delle luci sullo schermo cinematografico è determinante per creare atmosfere appropriate dei film, specialmente per quelli in bianco e nero: anche i nostri sogni sono in bianco e nero (raramente si sogna a colori).

In definitiva un interesse via via crescente per gli spettacoli, e i meccanismi ottici in particolare, si manifestò a partire dalla metà del XVIII secolo. Contemporaneamente alle ombre cinesi, proprio per tale interesse, si ebbe la diffusione delle cosiddette "lanterne magiche". L'idea di queste ultime deriva probabilmente dalla

camera oscura descritta e disegnata da Leonardo d Vinci nel Codice Atlantico (foglio D, recto-a).

A questo punto è chiaro che uno dei problemi che gli studiosi del movimento si sono posti sin dall'inizio, è stato quello dei materiali che potevano essere adoperati per realizzare questo "sogno".

Le lanterne magiche

L'invenzione della lanterna magica viene attribuita a Athanasius Kircher che la descrisse nell'*Ars Magna Lucis et Umbrae* pubblicato a Roma nel 1646, e nelle successive edizioni. L'apparecchio consisteva di una fonte di illuminazione, di lenti e di immagini disegnate su lastrine di vetro e proiettate. La lanterna ebbe una larghissima diffusione sia in luoghi pubblici che nell'ambito delle famiglie, ma anche nelle piazze e nelle strade portata da "lanternisti" ambulanti.

Dopo poco meno di un secolo, nel 1736, una serie di perfezionamenti portò Van Musschenbroek a realizzare una lanterna magica che usava una diapositiva fissa per il fondale e una che si muoveva sul piano ravvicinato, per quei tempi l'effetto fu giudicato miracoloso.

La quantità di immagini prodotte, dapprima come singole "diapositive" aventi soggetti indipendenti, e poi come successione di immagini per raccontare storie, romanzi e racconti, fu veramente enorme. Sono pervenute a noi alcune di queste diapositive che possono essere considerate dei veri capolavori di pittura, come ad esempio quelle riprodotte nel volume "Le Lanterne Magiche", consistenti in vetri dipinti a mano delle dimensioni di 21,5 x 17,5 cm, prodotte in Inghilterra nel 1858.

Di lanterne magiche furono costruiti moltissimi modelli nei principali paesi europei: Francia, Italia, Inghilterra, Germania, Austria. Adoperando due o più lanterne magiche contemporaneamente, sfruttando le variazioni di luce e dipingendo i vetri con adatti accorgimenti, si riuscivano ad ottenere, oltre al noto effetto della successione giorno-notte di un paesaggio "fisso", scene in movimento abbastanza realistiche. Ad esempio con la lanterna magica "a taretto" il movimento veniva imitato da una successione di immagini, dipinte su di una striscia di vetro, che venivano proiettate spostando la striscia con una manovella. Nel 1853, con la lanterna magica venivano proiettati disegni consecutivi eseguiti su di una lastra di vetro rotante in rapida successione.

Il vetro si rivelò alla lunga un materiale poco adatto e poco "flessibile": non era possibile riprodurre una moltitudine di immagini su strisce di vetro, le quali risultavano troppo lunghe per le caratteristiche stesse del materiale.

Nel 1826, infatti, circolava un gioco, il taumatropio, consistente in un dischetto di cartone recante immagini (diverse) su ambedue i lati. Il dischetto aveva due fori opposti sul bordo, portanti altrettanti spaghi che venivano tenuti dalle due mani dell'osservatore: i due spaghi venivano attorcigliati facendo ruotare il disco molte volte; quando il dischetto veniva rilasciato la rotazione veloce che ne risultava dava l'illusione di movimento all'immagine disegnata.

Nel 1833, indipendentemente l'uno dall'altro, Joseph Plateau a Bruxelles e Simon Stampfer a Vienna costruirono un nuovo "giocattolo", conosciuto con il nome di Fenachistoscopio, con il quale potevano essere viste delle immagini in movimento: sulla circonferenza esterna di un disco di cartone veniva dipinta una serie di immagini (10 – 18) raffiguranti fasi successive di un movimento (ad esempio di una ballerina); fra un disegno e l'altro vi era una fessura, alta circa metà dell'immagine, avente la stessa funzione dell'otturatore di un moderno proiettore cinematografico: quando il disco veniva fatto girare rapidamente di fronte ad uno specchio, guardando attraverso la successione delle fessure si poteva notare con evidenza il movimento delle immagini disegnate.

A partire dal 1834, W. G. Horner dipinse le figure in successione su strisce di carta lunghe circa un metro. La striscia veniva inserita in un cilindro (del diametro di 30 – 40 cm), munito di fessure predisposte fra una figura e l'altra, al quale veniva impresso una opportuna velocità di rotazione: guardando le figure all'interno del cilindro attraverso le fessure, si poteva osservare il disegno in movimento. L'apparecchio fu chiamato Zootropio e permetteva la visione anche a più spettatori disposti intorno al cilindro rotante.

Un'innovazione successiva, il Prassinoscopio, simile allo zootropio, si ebbe nel 1877, con un brevetto di Emile Reynaud; egli sostituì le fessure con una serie di specchietti, disposti in circolo all'interno del cilindro, ciascuno di fronte alla corrispondente immagine della striscia: la rotazione del cilindro, producendo un cambiamento di angolazione dello specchio rispetto all'osservatore, aveva lo stesso effetto di un otturatore. L'osservatore era costretto comunque a vedere l'intero cilindro in movimento. Per evitare di vedere tutto l'apparecchio, al fine di avere un'impressione esclusiva dell'oggetto disegnato, Reynaud lo mise dietro un pannello con una finestrella della grandezza delle immagini riflesse dagli specchi in modo che era possibile vedere soltanto l'immagine in movimento e non tutta l'apparecchiatura (Prassinoscopio teatro).

La realizzazione del movimento era stata migliorata di molto rispetto a ciò che poteva essere fatto con una lanterna magica. La carta però non è un materiale trasparente e quindi non è adatto per eseguire proiezioni come era possibile per la lanterna magica. Si può dire che lo spettacolo era riservato ad un singolo o pochi osservatori e non ad un pubblico numeroso. Per questo motivo Reynaud, proseguendo nelle sue invenzioni, nel 1879 costruì il Prassinoscopio a proiezione: illuminando opportunamente i disegni, le immagini riflesse sugli specchi venivano captate da un obiettivo e quindi proiettate sopra uno schermo, anche se si trattava di uno schermo ridotto.

La fotografia

Mentre per tutto il XIX secolo vi fu un continuo progresso per la realizzazione di immagini dipinte, su vetro, su carta ecc. da movimentare, altri ricercatori, nello

stesso periodo, rivolsero la loro attenzione alla riproduzione di immagini reali cioè alla realizzazione di quella tecnica che divenne nota come fotografia (scrittura o descrizione della luce). Anche qui è interessante ricordare la storia dei materiali impiegati da tanti geniali inventori.

Le prime fotografie furono realizzate su lastre di metallo. Nel 1826, J. N. Niépce adoperava uno strato di bitume giudaico, sciolto in petrolio e mescolato con cloruro d'argento, sparso su di una piastra di peltro. Usò anche superfici di rame, zinco e vetro. Nel 1837, L. J. M. Daguerre riuscì ad ottenere fotografie nitide e stabili su lastre ben levigate di rame argentato; queste venivano esposte a vapori di iodio fino a formare una superficie sottilissima fotosensibile di ioduro d'argento.

Anche questa tecnica la carta fece subito concorrenza, infatti già dal 1835 W.H. Fox Talbot realizzò fotografie su carta trattata con cloruro d'argento. Nonostante il successivo ed universale impiego della celluloidi, i negativi fotografici su supporto di carta furono adoperati per tantissimo tempo, tanto che Eastman nel 1885 fabbricava a livello industriale rollini di carta negativa per fotografia a grande sensibilità (a 24 pose).

Anche il vetro fu adoperato in fotografia: nel 1847, A. Niépce de Saint-Victor utilizzò lastre di vetro cosparse con uno strato di albume d'uovo come supporto per i sali d'argento. Nell'albume era mescolato dello ioduro di potassio; seguiva un lavaggio con nitrato d'argento per ottenere ioduro d'argento. Lo sviluppo avveniva con acido gallico.

Nel 1849, per soddisfare le richieste per le lanterne magiche, i disegni cominciarono ad essere sostituiti dalle immagini fotografiche, e furono per questo prodotte le prime "diapositive" su vetro (si chiamavano "ialotipi") da parte dei fratelli Langenheim di Filadelfia. Il procedimento all'albume si protrasse per molti decenni proprio per la produzione di diapositive per lanterna magica e per le figure stereoscopiche, ciò a causa della trasparenza e della grana sottile. I vetri stereoscopici furono introdotti da C. M. Ferrier a Parigi nel 1851. Nello stesso anno l'albume fu sostituito dal collodio (soluzione di nitrato di cellulosa in etere etilico); poiché questo sistema risultò efficace le lastre ad emulsione di collodio furono prodotte in seguito su scala commerciale. Il collodio fu sostituito nel 1878 dalla gelatina. Si noti che il nitrato di cellulosa e la gelatina sono i supporti materiali di base della pellicola di celluloidi.

La celluloidi

La celluloidi (nitrato di cellulosa plastificata con canfora) fu inventata da A. Parkes nel 1861 e brevettata da J. W. Hyatt (New Jersey), nel 1873. Il nitrato di cellulosa deriva dalla reazione fra l'acido nitrico e la cellulosa (un esempio di cellulosa pura è il cotone idrofilo); è necessario l'impiego di un plastificante, infatti senza la canfora che lo rende flessibile, è un materiale simile al comune cotone idrofilo e quindi inutilizzabile per gli usi fotografici o cinematografici. La celluloidi

venne inizialmente adoperata come surrogato dell'avorio per la fabbricazione di oggetti solidi, come ad esempio per le palle da biliardo. I primi sottili fogli trasparenti di celluloidi per le esigenze fotografiche furono fabbricati nel 1888.

In quello stesso anno Reynaud comincia a dipingere a mano vere e proprie storie a soggetto: il *Pauvre Pierrot* è del 1891, *Autour d'une cabine* è del 1894, e tante altre (*Un clown e i suoi cani*; *Sogni vicino al caminetto*; ecc.). Questi disegni animati furono realizzati su quadratini costituiti da celluloidi e gelatina, montati su lunghe strisce di cartone perforato; fra un disegno e l'altro (al centro della striscia) vi era una perforazione per il trascinarsi di questa rudimentale pellicola. La gelatina, in quanto materiale trasparente, dava la possibilità di poter proiettare le immagini su di essa dipinte. Nel 1892, Reynaud mostra, infatti, il suo "teatro ottico" (brevettato nel 1888 e pronto nel 1889) ad un pubblico numeroso presso il Museo Grévin di Parigi. Si tratta delle prime proiezioni, o pantomime luminose. Le scene in movimento venivano proiettate in sovrapposizione su di uno sfondo fisso che, a sua volta, veniva proiettato separatamente con un secondo proiettore. La durata di ogni film era di 6-15 minuti, pertanto il numero dei disegni impiegati era elevatissimo.

Nel 1889, fu concesso alla Eastman Co. il brevetto del rollino di pellicola trasparente di celluloidi trattata con emulsione fotografica fotosensibile. La pellicola aveva una larghezza di 35 mm con 4 perforazioni su ogni lato del fotogramma. Sembra che la perforazione per il trascinarsi sia stata comunque un'idea di Edison e Dickson. È importante notare che si tratta dello stesso standard ancora oggi impiegato.

La pellicola in nitrato di cellulosa è stata adoperata fino agli anni '50, ma la sua massima produzione risale agli anni '20, quando fu progressivamente sostituita prima da derivati della cellulosa meno infiammabili e meno deteriorabili (triacetato di cellulosa) e poi da poliesteri sintetici. Fra questi il PET (polietilentereftalato) è sempre più diffuso per le sue peculiari caratteristiche: è un materiale autoestinguento; è molto più resistente del triacetato ed è impossibile da spezzare a mano. Si possono realizzare con esso pellicole più sottili di circa il 5%.

La pellicola a base di nitrato di cellulosa, oltre ad essere un materiale altamente infiammabile (effetto mirabilmente espresso in una scena del film *Nuovo Cinema Paradiso*, G. Tornatore, 1988) è un materiale deperibile: nelle migliori condizioni di conservazione (temperatura bassa, umidità ridotta) non supera i cento anni. In effetti, sin da quando viene prodotta, la pellicola comincia a degradare come conseguenza di fenomeni congiunti. Dalla sua superficie si ha una evaporazione della canfora, ossia della sostanza plastificante: per questo la pellicola diventa progressivamente rigida e fragile, tanto da non potersi più piegare, ed infine si spezza in frammenti sempre più minuti fino a polverizzare. Insieme all'evaporazione della canfora vi è l'emissione di altri gas soprattutto di anidride nitrica e nitrosa derivanti dalla decomposizione del nitrato d'argento e dagli stessi radicali nitrici legati alla cellulosa. Queste anidridi, ricombinandosi con l'acqua presente nella gelatina, formano acido nitroso e acido nitrico, che aggreghano i sali

d'argento presenti nell'emulsione distruggendo progressivamente le immagini e il supporto stesso di celluloidi fino ad una degradazione totale della pellicola. Il fenomeno degenerativo ha anche conseguenze fisiche, per esempio il restringimento della celluloidi che impedisce il normale scorrimento della pellicola nel proiettore, a causa dell'accorciarsi della distanza fra le perforazioni, e rende altresì sempre più difficile la ristampa.

Nel 1872, Eadweard Muybridge (California) con una batteria di apparecchi fotografici (fino a quaranta), adoperanti lastre di vetro, riprende un cavallo in corsa, scomponendone in sequenza il movimento. Queste esperienze venivano fatte per lo studio del movimento e furono estese ad altri animali e alle persone. Proiettando in successione le istantanee così ottenute egli riprodusse il movimento e questa può essere considerata la fase preliminare della nascita del cinema. Rientra nella stessa tipologia la ripresa di un oggetto in movimento (passaggio di Venere davanti al Sole) fotografato ad intermittenza (nel 1874) su di un'unica lastra fotografica circolare di vetro (furono riprese 48 immagini) da P. J. C. Janssen (osservatorio di Meudon a Parigi).

Nello stesso periodo operava Etienne-Jules Marey, famoso fisiologo francese, che si occupava di fotografia per i suoi studi sul movimento. Pubblicò il volume *Le mouvement animal* (1874) che gli diede fama internazionale. Nel 1882 adoperò la superficie di una lastra fotografica circolare di vetro per riprendere specialmente animali in movimento (uccelli), servendosi di un apparecchio simile ad un fucile a "tamburo". Dopo cinque anni dalle prime esperienze, Marey sostituì le lastre di vetro con strisce di carta fotografica di 4 metri prodotta dalla Eastman. Chiamò la sua macchina da ripresa "camera cronofotografica", le immagini venivano impresse con la velocità di 12 al secondo; un otturatore provvedeva ad interrompere il raggio luminoso durante la fase di scorrimento della carta; fu la vera nascita del cinematografo. La prima ripresa è *La vague* del 1881.

Il cinematografo

Il 7 gennaio del 1894, T. A. Edison inaugura a New York il suo Cinetoscopio e produce i primi film a soggetto (*The sneezing of Fred Ott*, 1894; *Chinese Laundry*, 1894; *Execution of Mary Queen of Scots*, 1895; *The black Diamond Express*, 1896, e tanti altri). Impiega pellicola di celluloidi da 35 millimetri con quattro perforazioni per fotogramma; formato che, pur con supporto diverso, è ancora oggi in uso. L'apparecchio, una specie di scatola chiusa, permetteva una visione di immagini in movimento (*moving picture*: termine che poi fu adoperato per indicare il cinema in generale) soltanto individuale attraverso un binocolo e non permetteva la proiezione su di uno schermo. Edison non riteneva vantaggioso dal punto di vista economico proiettare i suoi film in pubblico. La lunghezza delle pellicole utilizzate nel cinetoscopio era di 20 m. La pellicola girava indefinitamente, scorrendo su una serie di rocchetti, in quanto chiusa ad anello.

Il 1° novembre del 1895, i fratelli Skladanowsky proiettano in pubblico, al Wintergarten di Berlino, nove film realizzati su di una pellicola larga 54 mm., mediante il loro Bioscopio. L'apparecchio era costituito da un doppio proiettore che, mediante dissolvenze, mostrava immagini in serie fotografate su due strisce da 48 immagini: l'illusione del movimento era affidato a vari congegni meccanici. La cadenza era comunque di 16 fotogrammi al secondo (8 per striscia). Ogni film (o scena) aveva una durata di 4-6 secondi ed era proiettabile in continuo. Le cronache riportano che la durata dello spettacolo fu di 15 minuti. I fratelli Skladanowsky non disponevano della pellicola prodotta in America da Eastman, pertanto la loro pellicola era ricavata ritagliando strisce da fogli di celluloido e perforata manualmente.

Il 13 febbraio del 1895, Louis Lumière depositò il brevetto del Cinématographe e, nel corso dell'anno, furono girati i primi film documentari: *La sortie des usines*, *Congrès des Sociétés photographiques de France*, *Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, e tanti altri compreso il primo film Lumière dotato di trama: *L'arroseur arrosé*.

Il 28 dicembre dello stesso anno i F.lli Lumière presentarono il loro cinematografo a Parigi, presso il Salon Indien del Gran Café. E' anche la prima proiezione pubblica a pagamento. La pellicola era un 35 mm., con una sola perforazione per ogni fotogramma.

La nuova scoperta si diffuse immediatamente in tutto il mondo. Già l'anno dopo, nel 1896, George Méliès realizzò 17 film a soggetto, di cui alcuni colorati a mano, fotogramma per fotogramma, con esteso impiego dei trucchi, come ad esempio *Les illusions fantastiques* del 1898. E' considerato il creatore della regia cinematografica. Uno dei suoi film più famosi è *Le voyage dans la Lune*.

Sarebbe interessante, dal punto di vista sociologico, capire il perché tutti gli sforzi degli autori europei (Reynaud, i fratelli Skladanowsky, i Lumière, Méliès) furono sempre indirizzati alla ricerca di proiettare su di uno schermo, per un pubblico ampio, le loro immagini animate, mentre negli Stati Uniti, Edison, nonostante avesse realizzato un sistema all'avanguardia per quanto riguarda le macchine da ripresa, la pellicola, i film a soggetto e addirittura in costume, abbia preferito riservare la visione a singoli spettatori.

L'esigenza di adeguare la rappresentazione cinematografica alla vita reale spinse i ricercatori, sin dall'inizio del cinema, a produrre film sonori. Ma soltanto verso il 1926-1927 si riuscì a sonorizzare i film. I diversi approcci culminarono nella realizzazione di quello che è considerato il primo film sonoro della storia del cinema: *The Jazz Singer* del 1927. Il sistema consisteva nel sincronizzare un disco fonografico (40 cm di diametro, 33,3 giri al minuto) con l'immagine proiettata. Ma il sistema che in seguito si impose si basa sulla trasformazione delle onde sonore in variazioni luminose e di conseguenza l'immagine fotografica del sonoro viene sviluppata e stampata sulla stessa pellicola video. L'immagine fotografica del sonoro può consistere o in una variazione di opacità oppure di larghezza.

Fu quest'ultimo sistema che prese il sopravvento e che ancora oggi è alla base dei sistemi di proiezione a pellicola. Nel caso più semplice vi è un'unica pista sonora, larga 3 mm., impressa su di un lato della pellicola. La pista rappresenta l'incisione fotografica delle onde acustiche.

Pertanto si può asserire che anche il sonoro è un'immagine. Vale l'opposto: se si disegnano immagini o segni sulla pellicola questi possono essere tramutati in suono, ossia possiamo "udire" il suono di un'immagine. L'autore che è riuscito a portare ad elevati livelli artistici questa opportunità tecnica è stato il regista canadese Norman Mac Laren.

La stessa esigenza di "realtà" condusse alla realizzazione dei primi film a colori. La tecnica usata, a partire dal 1932, fu la tricromia, mediante la quale si realizzarono i primi film in Tecnicolor. Consisteva nell'imprimere sulla pellicola i componenti tricromatici primari della luce, ossia il verde, il rosso e il blu: la mescolanza di questi colori primari permetteva di riprodurre quasi tutte le tonalità dello spettro del visibile. Il primo film a colori fu realizzato da Walt Disney ed era un cartone animato di Topolino. Tra i film di maggiore successo in Tecnicolor degli anni trenta si ricordano: *Il mago di Oz* (1938), *Le quattro piume* (1939) e *Via col vento* (1939), il più lungo e memorabile dei film a colori prodotto prima della Seconda Guerra Mondiale.

I videonastri

Le innovazioni nel campo dei materiali utilizzati per la riproduzione del movimento portarono alla registrazione e alla riproduzione delle immagini su di un supporto magnetico. Si può dire che a partire dal 1956 l'immagine, come eravamo in precedenza abituati a considerare, non è più quella. L'immagine "sfigura", perde la figura, ossia non è più osservabile direttamente come accade per le immagini impresse sopra una pellicola, ma diventa un campo magnetico e pertanto non più percepibile, se non dopo un'opportuna trasformazione, dall'occhio umano.

Le immagini (ed ovviamente anche i suoni) registrate su di un supporto magnetico hanno il grande vantaggio di poter essere visionate in tempo reale (senza aspettare lo sviluppo come è nel caso della pellicola cinematografica) e possono essere cancellate e registrate nuovamente. Questa caratteristica è stata determinante per l'evoluzione dei sistemi televisivi.

La registrazione magnetica, al pari di quella ottica, era stata messa a punto sin dalla fine dell'800; ma soltanto quando si ebbe a disposizione un nastro di plastica molto flessibile, facente da supporto allo strato di materiale magnetico, questa tecnologia poté essere sviluppata appieno.

La BASF produsse in Germania, nel 1934, un nastro di plastica ricoperto con uno strato di materiale magnetizzabile e smagnetizzabile, costituito da ossido di ferro.

La RCA, nel 1948, sperimenta l'inserimento di una pista magnetica sui film da 35 mm. in sostituzione della banda ottica impressa.

I primi nastri magnetici per la video registrazione (VTR = VideoTapeRecorder) furono realizzati da A. M. Poniatoff, nel 1956. I videonastri (della larghezza di 5 cm), nonostante il loro elevatissimo costo, vennero impiegati in uno studio televisivo a partire dal 1958, in quanto la possibilità di registrare e riprodurre immediatamente il filmato, a differenza di quanto si può fare con i film su pellicola, risultò di incalcolabile valore per il mezzo televisivo.

In seguito l'evoluzione tecnologica ha permesso di ridurre la larghezza del nastro, che è stata portata a 2,5 cm, e i costi di tutto il sistema si sono ridotti moltissimo. Le tappe fondamentali possono essere così sintetizzate:

Anni '60: la Philips introduce sul mercato le VCR (VideoCassetteRecorder) facili da adoperare a disposizione anche dei non tecnici. Vengono adoperati altri ossidi, oltre a quello di ferro, come ad es. l'ossido di cromo.

Anni '70: la Philips, la Sony e la giapponese JVC (Japan Victor Corporation) introducono il nastro da 12,5 mm.

Anni '80: le tre case produttrici di cui sopra immettono sul mercato altrettanti sistemi di videoregistrazione e riproduzione a basso costo. Il più diffuso diventerà il VHS (VideoHomeSystem) della JVC.

La plastica adoperata per i videonastri è il poliestere ed in particolare il PET, ossia lo stesso materiale delle pellicole cinematografiche più recenti.

Il Digital Versatile Disk

Nel 1988, con la tecnologia del DVD, l'immagine dà i numeri, ne occorrono appena due: lo 0 e l'1. Il digital versatile disk è un dischetto di plastica policarbonata con impressa una lunghissima traccia; normalmente la traccia di un DVD è lunga oltre 15 chilometri. Su questa traccia vengono codificate le informazioni sotto forma di bits mediante piccole depressioni (incisioni o "bump") incise su di un film metallico (in genere di alluminio) e zone piatte (non incise): da qui si ricavano gli zeri e gli uno del sistema binario. Nei DVD registrabili, al posto dei "bump" incisi, vi è una vernice (tinta) che fa da superficie riflettente e quindi i bits vengono codificati modificando l'opacizzazione dello strato trasparente esterno. Lo strato riflettente, metallico o tinto che sia, riflette la luce di un raggio laser in modo diverso a seconda che la zona sia incisa o meno fornendo, in tal modo, le due cifre del sistema binario.

Nel 1995, c'è stata la nascita del consorzio formato dalle dieci aziende leader del settore per lo sviluppo dello standard unico e la commercializzazione dei DVD nelle versioni DVD Audio, Video e Ram riscrivibile e ROM.

Nel 1998, venne lanciato sul mercato il sistema DVD che, sostituendo la tradizionale cassetta VHS, consente di produrre audio-video digitale di alta qualità.

Per contenere l'enorme quantità di dati video il sistema DVD prevede la compressione dei dati digitali. Essa si basa sul fatto che nell'evoluzione di una scena i vari quadri che la compongono mutano molto poco e che ogni fotogramma

ha molte parti in comune con il precedente. Si può dire che vengono registrate solo le differenze rispetto al fotogramma precedente. Il sistema è capace di comprimere molto le scene statiche, in cui le variazioni sono minime (massima compressione) e poco le sequenze dinamiche in cui le variazioni sono tante. Teoricamente quindi con questa compressione “intelligente” si avrà nell’immagine una parte poco significativa con bassa risoluzione (anche inferiore alle 190 linee) contemporaneamente ad un’altra parte dell’immagine con una definizione di oltre 500 linee. Al nostro occhio il risultato è quello di un movimento naturale e di conseguenza le irregolarità del sistema di compressione non vengono percepite.

Si può concludere che il materiale che si è affermato per realizzare la “visione animata”, dopo aver impiegato metalli, vetro, carta, ecc..., è la plastica (sono di plastica le pellicole cinematografiche, i nastri magnetici e i dvd). La vecchia definizione “mondo di celluloido”, attribuita al cinema, è confermata non soltanto nel significato “simbolico” ma anche come “supporto materiale”. Da un materiale tanto povero i “pittori del movimento” hanno saputo realizzare splendide creazioni. Quelle più vicine alla poesia delle immagini possono essere considerate i “rotoreliefs” di Marcel Duchamp. Il suo *Anémic cinéma*, anagramma rivoltato di “cinéma” è fatto soprattutto di dischi rotanti nei quali le forme geometriche vengono modificate dagli effetti stroboscopici. L’invenzione dei “rayographes” o “rayogrammes” da parte di Man Ray deriva dal suo continuo interesse per la creazione poetica e non dalla considerazione che egli aveva delle attrezzature tecniche. Ad esempio, *Le Retour à la raison* sembra riecheggiare le ricerche estetiche di Man Ray sulla fotografia e la pittura. Scrivere con la luce per concretizzare il “disegno” mentale di un’opera artistica di cui non esiste prototipo né in natura né in arte sollecita l’ambizione delle tesi surrealiste.

La storia di questi rivoluzionari pionieri mostra quale dovrebbe essere l’essenza della cinematografia: superare i concetti di pittura, scultura, poesia, musica, letteratura, teatro, linguaggio per tendere a forme di scenario estremamente concise e condensate, sforzandosi di scoprire situazioni atte ad essere filmate.

Come gli inisti hanno scritto nel *Manifesto della Videoninipoesia* che:

La penna, il pennello, il computer, l’uccello sono utensili.
Non è tecnologia fine a sé stessa.

Dalla tecnologia alla scienza. Prima l’opera d’arte era
sintesi ed
esposizione, ora è pure analisi e scoperta.

Quando in questa performance, nemica delle performances,
non traspare il sospetto dell’opera vediamo la videoinipoesia.

nello stesso modo, gli “attrezzi del cinema” devono essere analisi e scoperta, e non soltanto immagini in movimento senz’anima.

L'ALBA SEPÀRA DALLA LUCE L'OMBRA

di FILIPPO MOTTA

Na ro goel i newyddion oni bôntyn hen “non accettare mai ciò che è nuovo prima che sia divenuto vecchio”: questo proverbio gallese potrebbe ben fungere da motto per uno specialista -quale io ho la presunzione di essere- di cultura celtica, una cultura che non si caratterizza certo per l'innovazione, né formale né tematica, tutta protesa com'è, al contrario, alla trasmissione fedele e alla continua rielaborazione secondo moduli tradizionali di generi, nuclei narrativi e motivi poetici di altissima antichità. Cosa sta a fare, dunque, uno studioso di testi gallici, irlandesi, gallesi e bretoni in un convegno come questo, che vuole celebrare i venticinque anni di un'avanguardia? La risposta è facile (ecco, mi è scappato un modulo tipico dei racconti irlandesi, che offrono immancabilmente il seguente *incipit*: “com' è che avvenne la battaglia [la razzia, il duello, l'innamoramento, ecc.] di x? La risposta è facile...” e di qui inizia la narrazione): se sono qui, quasi abusivo, si deve, da un lato, all'amicizia di Gabriele Aldo Bertozzi e, dall'altro, al legame mai attenuato con la facoltà e i tanti amici pescaresi che mi accolsero quale straordinario di linguistica generale undici anni fa. Queste, dunque, le uniche e vere ragioni della mia presenza al nostro incontro; dove, comunque, anche un glottosauro come me qualcosa deve pur dire, cercando di non tediare l'uditorio con i tecnicismi e le tematiche iperspecialistiche che rappresentano il suo pane quotidiano. La scelta è caduta su D'Annunzio e Tosti, da un lato, in omaggio all'Abruzzo, che è la mia seconda regione, e, dall'altro, per parlare in qualche modo, a proposito di D'Annunzio, di innovazione e di quella particolare sua manifestazione in cui egli resta insuperato (almeno in Italia) e che consiste nell'assemblaggio inedito, nella rielaborazione e nel geniale riuso di temi e forme del passato, tanto più interessanti, tali personali ed erudite rielaborazioni, quando si esercitano su un genere certamente minore sia per la musica che per la letteratura e destinato ad una fruizione relativamente “di massa” come la romanza da salotto. Ma, a pensarci bene, se avanguardia è sinonimo di coraggio, anch' io oggi sono in qualche modo “avanguardista” (nell'accezione neutra del termine, naturalmente, e non connotata politicamente: vedete come le parole cambiano e oscillano di significato!) giacché ho il coraggio di occuparmi di cose che non fanno certo parte della mia specializzazione¹.

Tratterò, dunque, di una canzone scritta da D'Annunzio per Tosti; gran parte delle cose che dirò saranno certamente note agli specialisti in cose dannunziane e tanti altri dati questi mi potranno fornire, spero; in più porrò comunque un'interpretazione inedita, di tipo antropologico, del verso iniziale della canzone.

Il testo prescelto è quello della seconda delle “*Quattro canzoni di Amaranta*” e, come si sa, questo è il nome che il poeta dava alla sfortunata contessa Giuseppina Mancini, la donna della famosa “notte di Brescia” e ispiratrice del *Forse che si forse che no*, la quale, già fortemente logorata nella psiche da un amore “impossibile”, cadde infine, a causa di un mancato incontro con Gabriele, in preda alla follia: la memoria di questo episodio e di quell’infelice amore fu affidata poi da D’Annunzio, in forma diaristica, al *Solus ad solam*, pubblicato postumo a cura di Iolanda De Blasi². Le liriche furono scritte da D’Annunzio per Tosti nel 1906 e da lui musicate nel 1907 e sono, quindi, fra le ultime della loro collaborazione. Siamo, dunque, ormai distanti dagli anni della *bohème* di Francavilla (con la successiva “succursale” della casa di Tosti in via dei Prefetti a Roma) che riuniva D’Annunzio, Scarfoglio, Barbella, De Cecco, Michetti e Tosti cui Alberto Savinio poteva ancora rimproverare di non conoscere Wagner, ma, evidentemente, anche da quelli in cui il poeta “dichiara la propria insofferenza per l’opera italiana contemporanea, e nello stesso anno [1892] confessa all’editore Bideri di aborrire il mondo della romanza”³. Il clima delle prime due canzoni (“Lasciami, lascia ch’io respiri, lascia” e quella di cui parlerò più diffusamente) al contrario, è di diretta ispirazione wagneriana, più precisamente tristaniana, la stessa che troviamo nella famosa parafrasi del *Trionfo della morte*⁴, nel sonetto “*Isolda*” di “*Intermezzo di rime*” e nel duetto fra Ugo e Parisina nel III atto della tragedia del 1912, messa in musica da Mascagni. Riporto qui il testo di queste due canzoni⁵ e quello del sonetto⁶:

Lasciami! Lascia ch’io respiri, lascia
 ch’io mi sollevi! Ho il gelo nelle vene.
 Ho tremato. Ho nel cor non so che ambascia...
 Ahimè, Signore, è il giorno! Il giorno viene!

Ch’io non lo veda! Premi la tua bocca
 su’ miei cigli, il tuo cuore sul mio cuore!
 Tutta l’erba s’insanguina d’amore.
 La vita se ne va, quando trabocca.

Traffitta muoio, e non dalla tua spada.
 Mi si vuota il mio petto, e senza schianto.
 Non è sangue? Ahi, Signore, è la rugiada!
 L’alba piange su me tutto il suo pianto.

* * *

L’alba sepàra dalla luce l’ombra,
 E la mia voluttà dal mio desire.
 O dolci stelle, è l’ora di morire.
 Un più divino amor dal ciel vi sgombra.

Pupille ardenti, O voi senza ritorno
Stelle tristi, spegnetevi incorrotte!
Morir debbo. Veder non voglio il giorno,
Per amor del mio sogno e della notte.

Chiudimi, O Notte, nel tuo sen materno,
Mentre la terra pallida s'irrorà.
Ma che dal sangue mio nasca l'aurora
E dal sogno mio breve il sole eterno!

* * *

Notte d'oblio, d'amore e di mistero
Notte soave, augusta, eterna, o Morte
Invincibile e pura, apri le porte
A noi del tuo meraviglioso impero!

Fuga per sempre il Giorno! Occulto è il vero
Sole nel cor profondo ed è sì forte
Che crea pur fiori dagli abissi. O Morte
Fuga per sempre il Giorno menzognero!

Ma scendea dalla torre un'altra voce:
"Vigilate! La notte è breve; è vano
Il sogno." Mute sull'antico parco

Le stelle impallidivano. La voce
Ripetea: "Vigilate!" E nel lontano
Risonava la caccia di re Marco.

E l'"altra voce", naturalmente è quella di Brengania, che nell'opera di Wagner, dalla torre merlata, appunto, richiama i due amanti alla vigilanza perché la notte cede il passo al giorno e fra poco irromperà la caccia reale (vv. 1301-1303):

Haben acht!
Haben acht !
Bald entweicht die Nacht!

Le due canzoni possono essere considerate un'unica composizione in forma di duetto che ripete quello famoso del II atto dell'opera di Wagner: all'invocazione di Amaranta-Isotta della prima canzone risponde il grido di Gabriele-Tristano della seconda⁷. Sui rapporti di D'Annunzio con la musica, Wagner e Tosti e anche su queste canzoni dal punto di vista dell'interrelazione fra testo e musica sono già state scritte pagine importanti, in modo particolare da Adriana Guarnieri Corazzol⁸

e Ivanos Ciani⁹, mentre io, come l'amico Carlo Consani ben sa (e spesso mi canzona per questo), sul secondo termine del rapporto non ho una competenza che mi consenta di andare molto oltre la possibilità di confermare la giustezza di alcune notazioni del Ciani a proposito della "evidente funzione musicale" di alcune scelte dannunziane, come quella della ricorrenza della *o* tonica nelle quartine mediane di entrambe le canzoni o dell'alternanza fra la struttura a rima alterna e quella a rima chiusa "in quartine endecasillabiche che D'Annunzio, se in serie, ha sempre trattato con rigoroso rispetto della sequenza rimica proposta in quella iniziale"¹⁰: fin qui il Ciani, che anche per tale via sottolinea il forte legame fra i due testi; di mio non ho che da aggiungere l'ulteriore constatazione che la specularità della variazione (nella prima canzone ABAB, ABBA, ABAB, nella seconda ABBA, ABAB, ABBA) è perfettamente funzionale all'alternarsi delle due voci nel virtuale duetto: una è la struttura di Amaranta-Isotta, l'altra quella di Gabriele-Tristano. Tutto ciò, tenuto conto che, a differenza di altri casi, D'Annunzio scrisse i testi prima che Tosti li musicasse, è certamente rilevante per l'indiretta testimonianza che fornisce sulla sensibilità musicale di un poeta capace di comporre pensando alla musica.

Amore e morte, voluttà e annientamento, rifiuto del giorno e attaccamento alla notte: tutto ciò è tristanismo puro. Ma non voglio aprir qui (né più avanti, a proposito di altre questioni) l'eterna questione dei "plagi" dannunziani. Tanti sarebbero i confronti da addurre: il "chiudimi o notte nel tuo sen materno" è pressoché identico, ad esempio, all'invocazione "Nacht der Liebe [...] nimm mich auf in deinen Schoss" che Tristano e Isotta pronunciano all'unisono (versi 1247-1251), mentre ulteriori fonti di ispirazione per questo D'Annunzio adoratore della notte si possono sempre trovare, come, ad esempio, negli *Inni* di Novalis¹¹. La questione, prima "gravissima" e da tempo fortemente ridimensionata, non ha motivo d'esser posta per tre motivi, uno generale e due specifici: da Mario Praz (pur finissimo seguio delle fonti tematiche, formali e lessicali dannunziane) dovremmo pur aver imparato che, massime per D'Annunzio ma non solo per lui, fonte d'ispirazione poetica, accanto alla realtà di un luogo, di un sentimento, di un'impresa, ecc. può benissimo essere, in virtù dell'"amor sensuale della parola", l'altrettanto corposa realtà costituita da un altro testo poetico¹². La "memoria dei poeti"¹³, quando sia di poeti "veri", produce comunque il nuovo. Il secondo motivo, più specifico riguarda la nostra lirica, che è programmaticamente tristaniana, inserita com'è nel macrotesto costituito, come ho già detto dal sonetto "*Isolda*", da *Parisina* e dal *Trionfo della morte*: non avrebbe senso, dunque, parlare qui di imitazione. Il terzo e ultimo motivo è che la nostra canzone costituisce ad ogni modo una novità e la novità dannunziana è quella di avere innestato nel tema tristaniano altri motivi, primo fra tutti quello metamorfico ("Ma che dal sangue mio nasca l'aurora / e dal sogno mio breve il sole eterno!") che costituisce uno degli elementi strutturali dell'*Alcyone*¹⁴; il *ma* in iniziale di verso, dunque, è da intendere non come banale completamento metrico bensì come elemento

(connotato nel senso dell'auspicio) funzionale a mettere in risalto l'irrompere di una sfera ideologica diversa. Certo, anche il tema metamorfico è antico e sempre rinnovato, da Ovidio in poi: si veda, ad esempio, il sonetto 311 del Petrarca, la cui prima terzina reca:

O che lieve è inganar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi assai più che'l sol chiari
chi pensò mai veder far terra oscura?

Anche a non voler considerare, infatti, questo trasformarsi delle cose, nel Petrarca dalla vita alla morte e in D'Annunzio dal sogno-morte alla vita, un motivo comune o sotterraneo (bisognerà ricordare ancora, con Borges, che si racconta sempre la stessa storia?) e, invece, inforcando ancora una volta gli occhiali dello spietato cacciatore di dipendenze, ciò che è comunque nuovo nella canzone di Amaranta è appunto l'assemblaggio di due temi distinti, ancorché ricavati da altri: la notte tristaniana e la metamorfosi. Tale innesto appare ancor più significativo per il giudizio complessivo sulla nostra lirica giacché questo rende possibile la compresenza di due momenti diversi del percorso intellettuale del poeta: il tristanismo (amore per la notte) e la cultura mediterranea e "alcionia" (erompere della luce e del sole), come evidenziato ancora dalla Guarnieri Corazzol, la quale, quasi in via ossimorica, parla di "wagnerismo, appunto, italiano alternativo"¹⁵.

Ma, come al solito, c'è molto di più: importante è il motivo del sogno e della speranza del sogno cui Shakespeare ha dato senza dubbio la sublimazione artistica più alta ma che ritorna copiosamente in tutte le letterature; si veda, ad esempio, il sonetto 291 del *Canzoniere* petrarchesco: "Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora" a conclusione della notte nella quale, in sogno, "almen [...] suol tornar colei / che non ha schifo le tue bianche chiome". Qui, però, bisogna mettere in risalto che per il "felice Titon" vale la speranza della prosecuzione della notte perché "almen suol tornar colei", mentre per il poeta non c'è più differenza fra notte e giorno, giacché

le mie notti fa triste e i giorni oscuri,
quella che n'ha portato i pensier miei,
né di sé m'ha lasciato altro che il nome.

E, nella nostra canzone, la vita rinasce dal sogno, qualificato *breve*, perché immaginato tanto rapidamente intuitivo quanto intenso e luminoso, sì da generare in sé e da sé il *sole eterno*, splendido e infinitamente duraturo. Solo questo basterebbe a conferire dignità di alta invenzione poetica ad un componimento cosiddetto "minore".

* * *

Passo ora al piano più strettamente linguistico e formale, iniziando con una minuzia: oggi la notazione dell'accento di *sepàra* ci pare superflua, ma così non era ai tempi di D'Annunzio, quando, cioè, la forma piana era ancora concorrente di quella sdrucchiola *sèpara* (e come tale viene data ancora dal Rohlfs)¹⁶ la quale, però, avrebbe reso aritmico il verso: di qui l'obbligo di presa di posizione fra le due alternative¹⁷.

Tra le strutture più ricercate è il chiasmo *dalla luce l'ombra : la mia voluttà dal mio desire*, che assimila la *luce* con il *desire*, e, quindi con la luminosità del desiderio passionale e *l'ombra* con la voluttà (e quindi con una sensualità baudelairiana, che si diffonde particolarmente nelle tenebre) e, con l'insistita aggettivazione possessiva (*mia, mio*), personalizza un evento naturale, secondo il consueto panismo dannunziano. Notevole è anche l'affinità tra gli ultimi versi della seconda e terza strofe, caratterizzati anche dalla opposta collocazione del possessivo, forse più intimistico quando posposto, anche perché in sede tonica del verso:

Per amor del **mio sogno** e della notte
[...]
Ma che dal **sangue mio** nasca l'aurora
E dal **sogno mio breve** il sole eterno

ove è evidente il contrasto tra *breve* ed *eterno*.

Qualche considerazione è opportuna anche a proposito del lessico della canzone, dove si ritrovano un po' tutte le caratteristiche del D'Annunzio più noto, come la predilezione per i richiami e le allusioni dotte, il gioco delle ambiguità designative e semantiche, l'inventiva lessicale e grammaticale.

Incorrotte, ad esempio, detto delle *stelle*, è apparentemente brutto, quasi una zeppa, ma, forse, ambiguo perché potrebbe rimandare sia al nostro *corrotto* sinonimo di *incontaminato* sia alla voce aulica e dotta *corrotto* "lamento" (da *corruptum*), con un intervento di modifica lessicale, tramite la prefissazione, e categoriale, con l'impiego del sostantivo in funzione di aggettivo; le stelle, quindi – potrebbe voler qui alludere D'Annunzio – debbono spegnersi non solo incontaminate dalla luce del sole, ma altresì non compiante (da altri, non dal poeta, che rifiuta il giorno!): ma si tratta solo di un'ipotesi. Assai più sicuro mi sembra, invece, il vero significato da dare all'attributo *pallida* della *terra*, con una scelta che costituisce una notevole finezza perché dal contesto si capisce che D'Annunzio l'adopera non nel suo valore contemporaneo ma in quello originario, presente nel famoso "Pallida no, ma più che neve bianca" del "Trionfo della Morte" di Petrarca, sfuggito invece al De Sanctis e ad altri dopo di lui: non certo una gradazione del bianco, come è oggi ed era già ai tempi del D'Annunzio, ma un *altro* colore, quello livido, giallognolo dello spavento e, appunto, della morte, (come ha inequivocabilmente mostrato Michele Feo) con paralleli tardo latini, tre-, quattro- e cinquecenteschi¹⁸: ma su altri risvolti (antropologici) di questo pallore=lividezza dovrò tornare.

Importante è anche l'immagine della *terra pallida* che *s'irrorà*. Di cosa? Non è escluso del tutto che, con una costruzione certamente ardita dal punto di vista sintattico-grammaticale, sia il pallore stesso la causa-strumento dell'irrorazione, ma sarei più propenso all'interpretazione più naturale che prevede un sottinteso "di rugiada"¹⁹: del resto di "rugiada", identificata come il "pianto dell'alba" è questione anche nella invocazione di Isotta-Amaranta della prima canzone (v. sopra), la quale, come ho già detto, va considerata un tutt'uno con la nostra anche dal punto di vista dell'ambientazione e dell'intervallo temporale che descrivono. Pier Vincenzo Mengaldo ha fornito un lungo elenco di verbi parasintetici (neo-formazioni verbali ottenute mediante l'aggiunta di uno o più affissi ad una base nominale: cfr. il nostro *s'impasticca*) prediletti o creati dal D'Annunzio (*s'inombra*, *s'invermiglia*, *s'insena*, *s'immezza*, *inzaffira*, *inasprano*, ecc.) e che forniscono il confronto più prossimo (quello più remoto è Dante) per analoghe creazioni o frequenze di impiego in Montale²⁰. A questi va aggiunto, dunque, anche *s'irrorà* (e qui l'innovazione è rappresentata dall'uso del verbo *irrorare* in forma pseudoriflessiva) della nostra canzone, che ricorre anche nel "Tutta di gocce tremule s'irrorà / ne 'l lavacro di marmo orientale" de *L'Isotteo*²¹.

Ma il lessico, oltre ai richiami aulici e alle rielaborazioni dotte, ha forse, almeno in un caso, anche sottili implicazioni tipiche del tempo: l'associazione tra luce e ombra, infatti, era diffusa allora (1906) nella denominazione di sale cinematografiche italiane come *Lux et Umbra*, con evidente riferimento alle immagini in *bianco e nero*²².

Infine, l'ultimo motivo di cui voglio parlare, in una prospettiva inedita, è quello cronologico dell'alba, motivo più volte presente nell'opera dannunziana; si vedano, per tutti, "*All'alba*" e "*Innanzi l'alba*" dell' *Alcyone*²³:

All'alba ritrovai l'orma sul posto
 [...]

 Vidi un che bianco; e un velo era dell'alba.

* * *

Andrem pel sito silenti
 sentiremo la rugiada
 lene e pura
 piovere dagli occhi lenti della notte moritura,
 tramontando nel pallore
 le Vergilie,
 le sorelle oceanine
 minacciate dalla spada del feroce cacciatore.

Siamo nello stesso intervallo temporale della nostra canzone e anche qui vi sono la notazione cromatica del pallore e della luce velata dell'alba, la rugiada (che per il Tristano d'Abruzzo, ma non per Isotta-Amaranta, era implicita, come ho detto) e le stelle assimilate agli occhi. Dante, e in particolar modo il *Purgatorio*, sono ricchi di descrizioni di questo momento e di quello, immediatamente successivo dal punto di vista cronologico, dell'aurora. In particolare si veda *Purgatorio* I 115 con "L'alba vinceva l'ora mattutina", in un insieme di versi che D'Annunzio doveva avere particolarmente presenti se ne trasse anche "il tremolar della marina" per "*I Pastori*" di *Sogni di terre lontane*.

Esistono anche molti esempi nelle letterature romanze e non solo romanze di rappresentazione dell'alba che qui non posso riportare e per cui rimando al fondamentale volume curato da Hatto, incentrato in modo particolare sull'alba come momento privilegiato per l'incontro degli amanti²⁴.

Non sempre è però chiara (per le ragioni che dirò) la distinzione fra i due momenti, dell'alba e dell'aurora, che in D'Annunzio, almeno nella nostra canzone e nei due componimenti dell'*Alcyone*, è invece nettissima. Ma partiamo, come si conviene, da Dante e in modo particolare da *Paradiso* I 43-45 dove compare la stessa immagine dannunziana della separazione del giorno dalla notte quando si dice che la "lucerna del mondo"

Fatto avea di là mane e di qua sera
Tal foce quasi, e tutto era là bianco
Quello emisferio e l'altra parte nera

E, ancor più puntualmente da Petrarca, con le sestine del n. 22 del *Canzoniere*:

Et io da che comincia la bella alba
a scuoter l'ombra intorno de la terra
svegliando gli animali in ogni selva
[...]
Quando la sera scaccia il chiaro giorno,
e le tenebre nostre altrui fanno alba.

Poi c'è D'Annunzio con il verso iniziale della lirica. Certo, anche a proposito di tale immagine si potrebbero istituire dipendenze e cercare modelli classici; e probabilmente se ne troverebbero. Tuttavia io credo che qui si potrebbe battere anche un'altra strada e collocarci su un piano affatto diverso da quello della reminiscenza dannunziana, ma, al contrario, su quello del ricorrere, più ambiguo in Dante, più netto in D'Annunzio e Petrarca, di un motivo comune e sotterraneo, che attiene alla sfera cognitiva.

Anche se oggi l'alba equivale inequivocabilmente, almeno nel comune sentire, a un inizio (e tale comune sentire fa intitolare ad Asor Rosa *L'alba di un mondo nuovo* il suo penultimo romanzo) così non è, né tecnicamente, né presso i poeti

più sensibili (anche per Baudelaire, del resto, l'alba è un "crepuscolo", non diversamente da quello serale), né lo era in epoche lontane, quando si distingueva puntualmente fra alba e aurora, identificando con quest'ultima un inizio, appunto, e con la prima un momento di passaggio.

Solo in alcune lingue (baltiche, slave, romanze e in greco) il lessico serba traccia di tale distinzione, portata alle estreme conseguenze dal greco, dove non solo coesistono *éōs* "aurora" e *óρθρος* "alba" ma la prima è anche *ērigéneia* (una formula omerica ed esiodea), cioè "nata la mattina presto", il che non fa altro che confermare che si tratta di due momenti diversi. E non solo: il greco prevedeva anche un ulteriore frazionamento cronologico di quest'ultima se nel Critone (43a) Platone può tranquillamente parlare di *óρθρος batús*, "alba profonda", un momento, cioè, iniziale di quello che *sepàra dalla luce l'ombra*.

Ma, come al solito, sono i testi a dirci che l'alba è, o, meglio era, un passaggio: "nell'India vedica, il crepuscolo e l'alba sono immaginati come il punto d'incontro fra la notte e l'aurora e sono rappresentati con l'immagine di una vacca che emette la luce come un latte multicolore della stessa mammella"²⁵; fuori dall'India, tale immagine si ricostruisce indirettamente dalla formula *en nuktòs amolgōi* (letteralmente "nel latte della notte") ma che, per ricorrere in cinque passi omerici, tre dei quali rimandano inequivocabilmente all'alba, piuttosto che alla notte è da intendere come "nel latte (=chiarore) che segue alla notte", cioè dell'alba²⁶. Inoltre, la divinità aurorale vedica, *Uṣas*, è ad un tempo dea e demone; signora, cioè, della luce e delle tenebre: a dispetto, dunque, dell'identità onomastica e della semplificazione operata con la concentrazione in *Uṣas* delle due diverse caratteristiche e anche della indubbia prevalenza di quella aurorale, queste sono ancora ben riconoscibili nella cultura vedica e soprattutto sono ben distinti i due diversi momenti dell'aurora e dell'alba.

Alle stesse conclusioni conduce la ricostruzione dei tratti originari della *Brigit* irlandese²⁷, altra divinità aurorale che, però, è nata da una madre che l'ha partorita tenendo un piede dentro e l'altro fuori della soglia di casa, cioè nel punto che *sepàra dalla luce l'ombra*.

Siamo ormai certi che questa concezione dell'alba come diversa dall'aurora e come momento di passaggio tra la notte e il giorno è tratto attribuibile, perché ricorrente in aree distanti come l'India vedica e l'Irlanda celtica, passando sfumatamente attraverso la Grecia, alla cultura indoeuropea più antica.

Ma torniamo alla nostra canzone, alla separazione della luce dall'ombra e al colore pallido-livido che assume la terra all'alba: in questo caso, se la mia ipotesi è giusta, non è più questione, dunque, di reminiscenze, o citazioni: D'Annunzio – come Petrarca, del resto – è qui ancora immerso in una concezione antropologico-culturale ben presente nel mondo antico e poi perduta nel lungo cammino verso il binarismo e la divisione del mondo in categorie polari e discrete; e qui sta anche una delle sue innovazioni più profonde, vale a dire nel riuso inconsapevole di una categoria cognitiva antica che sotterraneamente ha continuato a percorrere la

cultura ma che solo un poeta poteva e può sentire come pertinente alla propria visione del mondo. Allora quel vecchio proverbio gallese potrebbe anche essere parafrasato con “quando inventi qualcosa di nuovo, di solito è già antico”.

¹ Come denunciano anche l’asistematicità e l’incompletezza dei riferimenti bibliografici qui forniti; alle poche e occasionali indicazioni – frutto delle letture casuali di un non specialista – che si potranno trovare nel presente testo (ma una vasta bibliografia su D’Annunzio, non limitata, peraltro, ai suoi rapporti con la musica, si troverà anche nel lavoro della Guarnieri Corazzol citato alla n. 7 [in partic. pp. 41-45, 184-198]) voglio comunque aggiungere, per quanto riguarda il linguaggio dannunziano, B. MIGLIORINI, *Gabriele D’Annunzio e la lingua italiana*, in *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1963, p. 293-323; A. Schiaffini, *Gabriele D’Annunzio : arte e linguaggio*, in *Mercanti. Poeti. Un maestro*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 7-131; G. L. Beccaria, *L’autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D’Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 285-318; *Dal Settecento al Novecento*, in AA. VV., *Storia della lingua italiana, I. I luoghi della codificazione* (a cura di L. Serianni e P. Trifone), Torino, Einaudi, 1993, pp. 711-715; P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 190-216; V. Coletti, *D’Annunzio e la lingua italiana*, in AA. VV., *D’Annunzio a cinquant’anni dalla morte. Atti dell’XI Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara, 9-14 maggio 1988, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1989, pp. 129-140; infine, si veda il numero 40-41 dei *Quaderni Dannunziani* pubblicato nel 1972 dalla “Fondazione del Vittoriale degli Italiani”, Gardone Riviera, e che raccoglie gli Atti della Tavola Rotonda su *D’Annunzio e la lingua letteraria del Novecento* tenutasi colà il 27 e 28 maggio del 1971. Ancora con il carattere che ha questo intervento di incursione di un non professionista in campi non suoi si spiega, nella citazione dei testi dannunziani, l’assenza di qualsiasi criterio di selezione editoriale che non sia quello, banalissimo, delle opere presenti nella mia biblioteca.

² Nel 1939 per la fiorentina Sansoni. Per l’originalità del *Solus ad solam* nel panorama della produzione dannunziana mi sembrano ancora utili le pagine di P. Pancrazi, in *Studi sul D’Annunzio*, Torino, Einaudi, 1939, pp. 138-146.

³ A. Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p. 295.

⁴ Ma in quest’opera v’è anche un “tristanismo” più mediato e questo si trova nella parte finale, là dove Giorgio Aurispa, ormai completamente immedesimato nel personaggio e nella sua ricerca della notte-morte, cerca di conquistare Ippolita alla sua ideologia: cfr. G. Donati Petténi, *D’Annunzio e Wagner*, Firenze, Le Monnier, 1923, pp. 21-87.

⁵ Visti in *Versi d’amore e di gloria I*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 1018-1019.

⁶ *Ivi*, p. 238.

⁷ Cfr. A. Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell’opera di D’Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 108.

⁸ Cfr. A. Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 285-316; *Sensualità senza carne*, cit. (utile anche per bibliografia ulteriore); *I musicisti di D’Annunzio: la lirica da camera*, in Aa. Vv., *La romanza italiana da salotto*

(a cura di F. Sanvitale), Torino, EDT-Istituto Nazionale Tostiano, 2002, pp. 167-197; cfr. anche R. Meloncelli, *Poesie e poeti della romanza da salotto*, ibid., pp. 87-98; ancora della Guarnieri Corazzoli si veda *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 7-33.

⁹ Cfr. I. Ciani, *D'Annunzio -Tosti*, in *Esercizi dannunziani* (a cura di G. Papponetti-M. M. Cappellini), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 2001, pp. 567-578.

¹⁰ *Ivi*, p. 572.

¹¹ Cfr. Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali*, (traduzione di R. Fertoni [testo tedesco a fronte], a cura di V. Cisotti), Milano, Mondadori, 2005, pp. 66-95.

¹² Cfr. M. Praz, *D'Annunzio e "l'amor sensuale della parola"*, in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, varie edizioni dal 1930 al 1996 (visto in *Bellezza e bizzarria*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 649-716).

¹³ G. B. Conte, con quel titolo (*Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1974) voleva proprio sottolineare l'ambiguità dell'espressione "memoria dei poeti"; ma, citando Conte, non si può non ricordare il famoso breve saggio, abbondantemente messo a frutto dal Conte stesso, di G. Pasquali (*Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti II*, Firenze, Sansoni, 1968, [ma il saggio risale al 1942], pp. 275-282), anche se, con la problematica dell'allusione, siamo su un piano e su una gradazione di dipendenza di autore da autore che sono oggettivamente diversi da quello di cui ora sto parlando.

¹⁴ Cfr. G. Luti, *La cenere dei sogni. Studi dannunziani*, Pisa, Nistri Lischi, 1973, pp. 99-100. Sul metamorfismo in D'Annunzio v. anche M. A. Balducci, *D'Annunzio e il culto della trasformazione*, in AA. VV., *D'Annunzio e la giovane critica. Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara-Penne, 10-12/5/1990)*, Pescara, EDIARS, 1992, pp. 13-20.

¹⁵ *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 295.

¹⁶ Cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Torino, Einaudi, 1969 (l'edizione originale è del 1949), p. 442.

¹⁷ Una ragione diversa, dunque, da quelle segnalate da L. Serianni, *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale* (= *Storia della lingua italiana* [a cura di F. Bruni]), p. 127, a proposito della notazione dell'accento nel D'Annunzio prosatore; di quest'opera si vedano invece le pp. 150-154 per tutta la questione della lingua poetica dannunziana.

¹⁸ Cfr. M. Fed, "*Pallida no, ma più che neve bianca*", in *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 152, 1975, pp. 321-361.

¹⁹ E, riaprendo per un momento la questione dei possibili riecheggiamenti dannunziani (voluti o inconsapevoli) d'immagini letterarie altrui, mi viene in mente, a proposito della rugiada mattutina, la prima quartina del famoso sonetto di J. De Espronceda Y Delgado "*A un ruysenor*" (delle *Poesías Líricas*, del 1840) – il cui "intervallo temporale" è assai simile a quello dannunziano – che recita:

Canta en la noche, canta la mañana
ruyseñor, en el bosque tus amores
canta que llorará cuando tu llores
el alba perlas en la flor temprana

richiamando esplicitamente, a sua volta quel "rosignol che sì soave piagne" del già citato sonetto 311 petrarchesco.

²⁰ Cfr. P. V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in Aa. Vv., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, Padova, Liviana, 1966, pp. 210-211.

²¹ *Versi d'amore e di gloria*, cit., p. 373.

²² Cfr. R. Bovani – R. Del Porro Bovani, *Figure ed eventi, luoghi e pubblico dello spettacolo cinematografico delle origini*, in L. Cuccu (a cura di), *Il cinema nelle città*, Pisa, ETS, 1996, p. 62.

²³ G. D'Annunzio, *Alcyone*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 249-250, 100-101.

²⁴ Cfr. Eōs. *An enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, London – The Hague – Paris, Mouton de Gruyter, 1965.

²⁵ Così R. Lazzeroni, *Il poeta come mediatore fra uomini e dei. Preistoria di un epiteto greco*, in *La cultura indoeuropea*, Bari, Laterza, 1998, p. 102; cfr. anche B. Oguibénine, *Essais sur la culture védique et indo-européenne*, Pisa, Giardini, 1985, p. 22.

²⁶ Cfr. R. Lazzeroni, loc. cit. .

²⁷ Cfr. E. Campanile, *Per la metodologia della ricostruzione culturale*, in *Saggi di linguistica comparativa e ricostruzione culturale*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, pp. 49-52.

ELLISSI DI MARE

di ROSA MARIA PALERMO DI STEFANO

I termini *éllipsis* greco e *ellipsis* latino, il cui significato principale è *manca* (omissione) hanno in lingua italiana due derivazioni: *ellisse* o, meno comunemente, *ellissi*, per indicare un piano orbitale, un cerchio imperfetto¹; ed *ellissi* per indicare una soppressione a livello grammaticale, narrativo.

In francese, i due termini confluiscono nell'unico *ellipse* che assume *tout court* le due valenze; ed è per analogia con il termine francese, nell'ottica del discorso che intendo qui condurre, che ho pertanto adottato nel titolo, anche per l'italiano, un termine unico, che assuma più valenze.

Di *ellissi*, infatti, parleremo oggi, relativamente ad alcuni momenti di vita del Mediterraneo, a cominciare proprio da quell' "ellissi di mare" che, secondo Jean-Robert Henry² caratterizza, nell'ottocento, i racconti di viaggi in Oriente. Infatti, afferma Thierry Fabre, "Si la Méditerranée n'est pas absente du voyage en Orient, tout au moins n'est-elle pas centrale, et reste souvent marginale"³.

Certo, il viaggio avviene usualmente anche per mare e pertanto almeno un cenno alla traversata è in questi casi inevitabile⁴; ma il Mediterraneo non rappresenta, per questi viaggiatori, un centro d'interesse o un luogo di ispirazione, poiché "ce qu'ils recherchent, c'est d'abord une relation à l'ailleurs, à l'inconnu, à l'Autre"⁵; inteso come luogo di passaggio, di transizione, come soglia verso un Altrove meraviglioso, esso viene dunque eliso in nome di un'esigenza ludica o spirituale.

Ma oggi parleremo di *ellissi* nel nostro tempo.

Nel XX secolo, all'approssimarsi della seconda guerra mondiale, l'incubo che ossessiona sempre più pesantemente l'Europa sollecita, anche negli intellettuali, interessi e punti di vista diversi su questo mare che è il centro della civiltà. E' un periodo di profondi sconvolgimenti, di gravi fatti, di violente prese di posizione. E' il periodo del colonialismo, del fascismo, dei dibattiti: ai teorici di un'Africa latina, privata della scenografia islamica per tornare alle origini romane, si oppongono quelli che, come Camus, vedono nel Mediterraneo la negazione stessa di Roma e del genio latino. Ma anche letterati, tra i quali Maurras e Valéry, storici, come Duby, intervengono sulla questione con idee spesso antitetiche⁶.

In questi anni, il tema dell'ellissi si ripropone, da parte di due scrittori, con un obiettivo comune, ma nelle due diverse accezioni, assorbendo cioè, di volta in volta, la valenza geometrica e quella metaforica: mi riferisco, in particolare, a due testi, precisamente il saggio *La Méditerranée mer des surprises* (1938)⁷ di Paul Morand e il romanzo *Terre des hommes* (1939)⁸ di Antoine de Saint-Exupéry.

Al di là della pur significativa vicinanza di pubblicazione dei due volumi, le date indicano in quale delicato momento storico le due opere vedono la luce, ciascuna rappresentando il punto di vista del narratore a fronte della sempre più drammatica situazione mondiale.

Quello di Morand, è un racconto di viaggi lungo le coste mediterranee, una sorta di circumnavigazione che fa sfilare innanzi ai nostri occhi Marsiglia e la Corsica, Cadice e Taormina, Barcellona e Atene, Tangeri e Siracusa...

Il linguaggio, è quello del viaggiatore, che ammira o critica, che fornisce descrizioni e impressioni: “La Méditerranée est le climat apaisé des tons fins, des beiges, des roses, des blancs doux, de la rouille dorée, des gris argent, chers à Corot comme à Picasso” (*MMS*, p. 24) ; “Je n’aime pas Tanger. C’est une personne officielle, une fiction diplomatique” (*Ibid.*, p. 131).

In questo caso, però, la narrazione cede, a volte, a riflessioni politiche, a considerazioni legate alla situazione presente. A cominciare dalla spiegazione del titolo, che presenta un Mediterraneo come “mer des surprises”, mare dell’imprevisto:

De même qu’elle conduit le navigateur de cap en cap, la Méditerranée mène l’historien de surprise en surprise [...] Comme elle est, grâce aux Grecs, une mer littéraire, les professeurs la croient à tort dominée par l’homme, assagie par la poésie. C’est le contraire. Tout ce qui touche à la Méditerranée tient de l’éruption, du torrent, de la tornade. Les invasions s’y abattent sans prévenir [...] On voit s’élever sur ses bords des dynasties inattendues ; on voit signer des traités qui sont le démenti des guerres qu’ils terminent [...] des peuples surgissent en Méditerranée contre toute logique, Slaves en Grèce, Normands en Sicile, Angevins à Naples [...] non seulement la Méditerranée aime l’imprévu, mais elle se refuse au prévu et ne fait rien de ce qu’on attendait d’elle. (*MMS*, p. 6)

Ci sono poi le riflessioni sul prossimo futuro:

C’est en Méditerranée que se jouera certainement le sort du monde occidental : s’opposant à la ligne Maginot, les nouvelles lignes allemandes de défense du Rhin, bloqueront les armées jusqu’aux Alpes [...] C’est donc en plaine que les adversaires se rencontreront et cette plaine inévitable, (il n’en est qu’une): c’est la Méditerranée (*MMS*, p. 14);

e le considerazioni sul comportamento dei fascisti, allorché dalla Corsica osserva le loro manovre, in Sardegna :

à la jumelle on pouvait voir des équipes fascistes faire sauter le rocher à la dynamite; afin de cacher de grandes citernes à essence pour le ravitaillement des sous-marins, on creuse en effet la Sardaigne comme un terrier (*MMS*, p. 105).

Bisogna, a questo punto, specificare che Morand è tra gli scrittori che difendono la predominanza della civiltà europea nel Mediterraneo ; come afferma ancora Fabre, egli costruisce, infatti, “une analyse géoculturelle de la Méditerranée où il place la France au centre, en tant que pays à même d’affirmer ‘l’excellence du Blanc’” (*MMS*, p. 94). In tale ottica, il *mare nostrum* è definito “l’anti-désert” in senso reale e metaforico, poiché:

toute son histoire constitue [...] une lutte de sédentaires contre les nomades, de la maison de pierre contre la hutte, de la vigne aux racines profondes contre les hâtives moissons des hordes cavalières, des latins contre les Slaves, des agriculteurs contre les pasteurs, de la coutume contre la loi, de la pierre contre le sable. (*MMS*, p. 13)

Paragone, come si vede, che tende comunque all’esaltazione della latinità, anche quando lo scrittore vuole contrastare i venti di guerra proponendo il nostro mare come luogo comune, luogo di incontro, esaltando le nuove strade che ne rendono possibile percorrere senza interruzione la circonferenza:

Non content d’avoir ouvert tant de voies aériennes transcontinentales et transocéaniques, notre âge est en train de reconstruire un chemin effacé depuis le II^e siècle: je veux parler du circuit terrestre et ensoleillé qui court désormais autour de la Méditerranée comme les anneaux autour de Saturne [...] Voici qu’en ce printemps de 1937, malgré le morcellement dément du monde et les nationalismes, malgré les jalousies et les heurts des impérialismes, nos yeux émerveillés contemplent pour la première fois depuis quinze siècles, autour de notre piscine latine et sans solution de continuité, ce passage côtier que le monde n’avait plus vu depuis la *pax romana*. (*MMS*, pp. 17-18)

Donde il tentativo, nel capitolo “Circumméditerranée”, di esorcizzare la paura opponendo la forza centripeta di questo mare a qualsiasi tentativo di guerra o di divisione. Scrive infatti:

Que les fils barbelés fascistes et britanniques continuent de croiser leurs épines, que les tranchées du désert, à Mersa Mathrou, subsistent et que dure encore l’opposition anglo-italienne à la frontière d’Egypte, l’hostilité devra tomber tôt ou tard, car l’intérêt est plus fort que la crainte : aucune des sombres prédictions dont fut inondé le monde au temps du percement de Suez ne s’est réalisée et le canal est resté ce que l’avaient voulu ses créateurs : un cadeau à l’humanité. (*MMS*, p. 18)

Peccato che, dopo aver dichiarato l’appartenenza di questo mare e della sua cornice a tutti, francesi o inglesi, tedeschi o italiani, cristiani o musulmani, egli concluda: “le contact est établi et le courant passe [...] la Méditerranée va permettre au monde de respirer plus à l’aise. Le courant passe et, pour notre honneur, c’est un courant européen”. (*MMS*, pp. 19-20).

Il concetto di circolarità e di centricità contenuto in queste immagini si arricchisce in chiusura di testo, a conclusione di quel *tour* che, in un certo senso, costituisce la rappresentazione geografica di un Mediterraneo *costruito* tappa dopo tappa.

Nell'ultimo capitolo, intitolato "En regardant une carte", questo mare è rappresentato con "la forme de deux cercles inscrits dans une ellipse" (*MMS*, p. 235). Ellissi geometrica, questa volta, come ribadiscono l'immagine delle coste a forma di "demi-lunes", dei popoli che "s'y sont développés en lignes concentriques" (*Ibid.*).

La circolarità del Mediterraneo appare tema martellante, scandito da termini come "anfiteatro", da sintagmi come "corona imperiale"⁹. Geometricità positiva per l'immagine di continuità infinita, che l'autore suggerisce; ma subito rettificata, bollata negativamente come "cercle vicieux", circolo sì, ma vizioso, a causa di una politica che lo rende "un fouillis de tangentes et de sécantes" sicché, al momento, "l'ordre de la planète Italie ne rencontre pas celui de la planète France" (*MMS*, p. 235).

Da qui, l'amarezza per il mondo attuale che, come se non fosse "déjà trop hérissé de montagnes [...] en fabrique: la ligne Maginot et la ligne Siegfried, c'est le Liban et l'Anti-Liban de l'Occident" (*MMS*, pp. 236-237). E la conclusione: "Il faut éviter que la Méditerranée ne devienne elle aussi une montagne" (*MMS*, p. 237).

Se, dunque, il racconto di Paul Morand ha, per certi aspetti, il linguaggio usuale del racconto di viaggio, esso si carica, d'altro lato, di messaggi, di appelli, che denunciano il sentore della tragedia imminente, la paura dei rischi che le montagne artificialmente erette tra paese e paese possono generare. Donde, ritengo, il richiamo costante, tramite il linguaggio, le immagini, i concetti, a questa *ellissi geometrica*, generata da due rive che si fronteggiano e si congiungono, includendo il Mediterraneo e facendone un *hortus conclusus*, *Mare nostrum* o *Mare vestrum*¹⁰, ma comunque mare generatore e deposito di civiltà che non possono, non debbono scontrarsi.

Il suggerimento dello scrittore, alla fine del viaggio, è quello di affrontare i problemi del Mediterraneo "avec des yeux neufs et des mémoires lavées de l'obsession historique" (*MMS*, p. 237). Occhi nuovi che solo chi guarda dall'alto, anche in senso reale, può avere: "des yeux neufs, ce sont les yeux d'hommes qui volent en avion car l'avion nous a fait une nouvelle Méditerranée. Le ciel méditerranéen est trop clair pour que les problèmes y restent longtemps obscurs" (*Ibid.*).

Osserva ancora Fabre:

En "homme pressé" de l'Europe, Paul Morand écrivain-diplomate, voyageur infatigable, perçoit bien les mutations que la technique impose aux représentations de la Méditerranée [...] De même que le bateau à vapeur a écarté la crainte du naufrage et suscité un désir de mer, l'avion, en rapprochant les

distances, est appelé à transformer le rapport à la Méditerranée. De quelle façon ? Morand n'y répond pas, mais il est sans doute le premier à avoir formulé une telle question¹¹.

La risposta che Morand non dà, arriverà l'anno successivo con *Terre des hommes* e sarà ancora incentrata sul concetto di ellissi. In questo caso, sarà però un'ellissi metaforica simile a quella che caratterizzava i racconti di viaggio dell'ottocento, anche se, adesso, l'intento è diverso: l'elisione pressoché totale del mare come sola possibilità di ricongiungere i popoli, di raggiungere la solidarietà.

Terre des hommes è pubblicato dieci anni dopo *Courrier Sud*, dove Saint-Exupéry aveva scritto dell'amore e della sofferenza dell'individuo. Accomunati dalla tematica del "courrier aérien", della vita degli aviatori, delle loro esperienze, della loro amicizia, i due testi dimostrano tuttavia profonde differenze. Non essendo questa comparazione l'oggetto della mia analisi, rileverò soltanto che, mentre il primo si impernia essenzialmente su una storia d'amore, l'altro esplicita soprattutto la tematica dell'unione, del gruppo, della fratellanza universale corrispondenti all'evoluzione interiore dello scrittore, ma anche, ritengo, al suo vivere dentro una determinata società in un determinato momento storico.

I dieci anni che separano i due romanzi sono quelli in cui Saint-Exupéry, come uomo del suo secolo, come cittadino francese, assiste, più o meno consapevolmente, ad una serie di fatti, di comportamenti che sfoceranno nel secondo conflitto mondiale. A dieci anni di distanza, la sua visione dell'umanità appare cambiata. Il mondo in cui vive, è un mondo che vuole *assassinare* il *Mozart* che è in ognuno di noi, cioè quella parte di bellezza, di purezza, di spiritualità che ciascun uomo possiede¹².

L'angoscia per il male cui assiste quotidianamente induce allora Saint-Exupéry all'appello alla solidarietà, attraverso la narrazione della solidarietà.

Terre des hommes non è, infatti, un romanzo *canonico*, con una trama regolare, ma è piuttosto la narrazione di qualche episodio di vita d'aviatore (l'incontro con la guarnigione isolata, lo smarrimento nel deserto...) legato da considerazioni di tipo filosofico in cui, appunto, la solidarietà ha il ruolo essenziale. E', soprattutto, la narrazione del mondo diverso che lo sguardo dal cielo genera.

La visione dall'alto, infatti, dà luogo, anzitutto, ad una diversa concezione geografica; a cominciare da quelle strade esaltate da Morand, che appaiono all'aviatore elementi mistificatori della verità. Noi siamo simili a quella sovrana che volle visitare il suo regno; e i cortigiani, per ingannarla, misero sul suo cammino scenari di felicità e pagarono ballerini perché vi danzassero. Così la regina vide soltanto un luogo fasullo e non seppe di coloro che, nel suo regno, morivano di fame e la maledicevano. Lo stesso è avvenuto per noi:

Les routes, en effet, durant les siècles nous ont trompés [...] Elles évitent les terres stériles, les rocs, les sables [...] Ainsi, ayant longé, au cours de nos voyages,

tant de terres bien arrosées, tant de vergers, tant de prairies, nous avons longtemps embelli l'image de notre prison. Cette planète, nous l'avons crue humide et tendre. Mais [...] avec l'avion, nous avons appris la ligne droite [...] Nous voilà donc jugeant l'homme à l'échelle cosmique, l'observant à travers non hublots, comme à travers des instruments d'étude. Nous voilà relisant notre histoire. (TH, pp. 70-73)

Analogamente, si rivelano inutili gli elementi che usualmente caratterizzano le città. I punti di riferimento per il navigatore aereo non saranno più le chiese, le piazze, gli edifici, i monumenti, ma luoghi comuni della natura, immagini dell'umile vita quotidiana:

[Guillaumet] ne me parlait pas de Guadix, mais des trois orangers qui, près de Guadix, bordent un champ [...] Il ne me parlait pas de Lorca, mais d'une simple ferme près de Lorca. D'une ferme vivante. Et de son fermier. Et de sa fermière. Et ce couple prenait, perdu dans l'espace, à quinze cents kilomètres de nous, une importance démesurée. Bien installés sur le versant de leur montagne, pareils à de gardiens de phare, ils étaient prêts, sous leurs étoiles, à porter secours à des hommes. (TH, pp. 15-16)

L'aereo restituisce l'uomo alla verità, gli fa scoprire il vero volto della terra, poiché "par l'avion, on quitte les villes et leurs comptables, et l'on retrouve une vérité paysanne" (TH, p. 205).

Tolosa e Dakar, Perpignan e Alicante, Casablanca e Agadir, Tunisi e Marrakech, il Sahara e l'Egitto, la Libia, Alessandria, il Cairo, Madrid... sono allora solo voci che arrivano via radio:

Cisneros se décide à nous relever [...] A notre dialogue se mêlaient les voix d'Agadir, de Casablanca, de Dakar [...] Et brusquement Toulouse surgit, Toulouse, tête de ligne, perdue là-bas à quatre mille kilomètres. Toulouse s'installe d'emblée parmi nous et, sans préambule: 'Appareil que pilotez n'est-il pas le F...' (TH, p. 34);

sono punti luminosi che segnalano il rifugio, che si chiamano e si rispondono, di qua, di là dal mare, non importa, perché il mare sparisce o, meglio, il mare è altrove. La geografia dell'aviatore non è quella del marinaio: dall'alto, si opera un'ellissi di mare, del mare terrestre, in nome di un mare celeste dove tutti, se del caso, si uniscono, si mobilitano per aiutare l'unico uomo che rischia di sperdersi nell'oceano tenebroso.

La traslazione concettuale si concretizza nella scrittura grazie alle frequenti metafore e similitudini "acquatiche": "un océan de ténèbres" (TH, p. 7); "des mers de nuages" (TH, p. 12); "nous descendions en paix, comme des plongeurs de métier, dans les profondeurs de notre métier" (TH, p. 25) ; "l'équipage [...]"

est très loin, comme la nuit en mer, de tout repère” (*ibid.*) ; “le pic [...] remplira de sa menace une nuit entière, de même qu’une seule mine immergée, promenée au gré des courants, gâte toute la mer. Ainsi varient aussi les océans” (*TH*, p. 36).

È dunque grazie al nuovo strumento, l’aereo¹³, che si può scoprire il vero aspetto della terra, che si può accedere al mistero dell’universo: “un autre miracle de l’avion est qu’il vous plonge directement au cœur du mystère” (*TH*, p. 88). L’aereo ci affranca dalle servitù terrestri, ci induce a giudicare l’uomo in scala cosmica, ci aiuta a scoprire “la planète errante” (*TH*, p. 77) nella sua essenza misteriosa.

In questo nuovo mondo, o meglio, in questo nuovo *modo* di guardare il mondo, si rivaluta, nonostante i suoi pericoli, anche il deserto da sempre temuto, secolare nemico della civiltà espressa dal *mare nostrum*. Il deserto diviene “patria di vento e di stelle”¹⁴, esso è casa, recupero della memoria¹⁵, origine di sogni:

Et je méditai sur ma condition, perdu dans le désert [...] Je n’étais rien qu’un mortel égaré entre du sable et des étoiles, conscient de la seule douceur de respirer. Et cependant, je me découvris plein de songes (*TH*, pp. 83-84);

deserto da amare, nonostante i pericoli: “Et cependant, nous avons aimé le désert” (*TH*, p. 102)¹⁶.

Sahara non *anti-mediterraneo*, dunque, come lo vede Morand, ma *antitesi* del Mediterraneo.

Lo sguardo dall’alto relega ad un punto, essenziale ma invisibile, la nuova montagna eretta dagli uomini, cui, in quel momento, si demanda il compito di separare piuttosto che unire, di distruggere la civiltà piuttosto che crearla.

Presente nell’assenza, per le metafore del mare e della navigazione aerea, per il lessico “acquatico”, il Mediterraneo viene sostituito dal cielo, o dal deserto, che ne è l’antitesi e per taluni il limite, che ne riprende dimensione e pericoli, ma che appare, al momento, il depositario dei valori umani, poiché nel deserto, nella sofferenza, nella paura, si estrinseca la solidarietà umana.

Concludo.

Parlare di Mediterraneo nel 1939, nel vociare degli infiniti dibattiti, nello strepitare delle urla di guerra sempre più assordanti, avrebbe forse significato gettare inutili parole al vento.

Raccontare di voli *sopra* il Mediterraneo, di voci, di luci che da un lato all’altro di questo mare si chiamano, si rispondono, si sostengono, significava parlare di un’altra dimensione, di un’altra visione, quella dall’alto, dell’umana solidarietà che sola, forse, avrebbe potuto dare la salvezza.

In un momento così drammatico Saint-Exupéry, in quanto aviatore, esercita il suo diritto all’evasione nel cielo e dimostra che uno sguardo dall’alto, cioè uno sguardo *super partes*, è l’unica possibilità di salvezza, che l’esperienza *dell’alto*, *dall’alto*, ha un potere taumaturgico, annullando, nella distanza della visione,

quell'*hortus conclusus* che è diventato piuttosto uno spartiacque, una montagna che divide.

L'ellissi di mare metaforica ha portato dunque ad una nuova etica o, se si vuole, ad un recupero dell'etica perduta, in nome dell'interesse comune, di una visione, soprattutto, che esula dai confini, ormai troppo ristretti, del Mediterraneo: "Pourquoi nous haïr? Nous sommes solidaires, emportés par la même planète, équipage d'un même navire. Et s'il est bon que des civilisations s'opposent pour favoriser des synthèses nouvelles, il est monstrueux qu'elles s'entre-dévorent" (*TH*, pp. 242-243).

Ma, a questo punto, ci accorgiamo che l'ellissi-soppressione si carica dell'altra valenza: il cielo di Saint-Exupéry, il cielo della navigazione aerea, appare infatti immagine speculare del *Mare nostrum*, si pone anch'esso, per la sua convessità, come un'ellissi geometrica, le cui strade che corrono in un'ininterrotta continuità sono rappresentate dal ruotare infinito delle stelle, dal sorgere e tramontare del sole, della luna: "voici toutes ces étoiles qui tournent lentement, un ciel entier qui marque l'heure", (*TH*, p. 120), "Voici la lune qui penche vers les sables, ramenée au néant" (*Ibid.*).

Che significato dare, allora, a queste ellissi?

Quella orizzontale, di Morand, colta dallo sguardo terrestre, potrebbe simboleggiare le limitazioni, le storture, cui la natura umana soccombe.

Quella verticale, di Saint-Exupéry, rappresenterebbe allora lo sguardo dall'alto, uno sguardo divino al disopra dei litigi, delle miserie umane.

Par quanto mi riguarda, tra le diverse interpretazioni possibili una in particolare mi affascina: considerato, come geometria insegna, che le rotazioni di un'ellissi generano un corpo chiamato *ellissoide*, io immagino che le orbite celesti e terrestri raccontate dai due scrittori si incontrino nel loro infinito ruotare, formando un unico *ellissoide*, che è fatto di mare e di cielo, di deserto e di acqua, che è sfera imperfetta, come il pianeta terra, corpo ellissoidale per definizione, ma che della terra coglie gli aspetti migliori, ricostruendo l'uomo nella sua dignità e solidarietà.

Affinché Mozart non sia più assassinato.

¹ Si veda il Dizionario Garzanti, che da per *ellisse* e il meno comune *ellissi* le seguenti definizioni: "1 (*geom.*) luogo dei punti del piano le cui distanze da due punti fissi, detti *fuochi*, hanno somma costante; 2 (*astr.*) orbita descritta da un corpo celeste intorno ad un altro".

² Cit. in J.-C. Izzo, Th. Fabre, *La Méditerranée française*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 52

³ *Ibid.*

⁴ Gli esempi, da Lamartine a Flaubert al Du Camp sono numerosissimi. Rileviamo qui come questo concetto di Mediterraneo/soglia comprenda, in certi casi, anche l'Italia. Si veda, ad esempio, quanto rileva Giovanni Dotoli a proposito dell'Italia per il viaggiatore

Rimbaud: "Pour lui, l'Italie est une terre de passage. Elle est avant l'infini, avant la haie de l'horizon, la porte d'où prendre l'envol vers le rêve de l'Orient" (G.Dotoli, *Rimbaud, L'Italie, Les Italiens*, Fasano-Parigi, Schena-Presses de l'Université de Paris- Sorbonne, 2002, "Biblioteca della Ricerca", "Cultura Straniera", 136, p. 59).

⁵ J.-C. Izzo, Th. Fabre, *Op.cit.*, p 52.

⁶ Per una conoscenza esaustiva sull'argomento, si rinvia al sopracitato testo di J.-C. Izzo e Th. Fabre. Riguardo al colonialismo, quest'ultimo osserva che "Dès la fin du XIX siècle, une véritable idéologie méditerranéenne va prendre forme à propos de l'Algérie" (p. 52), ideologia, di cui è importante esponente Louis Bertrand e che mira a creare un'ascendenza latina per l'Africa. Per contro, Camus si oppone a questa appropriazione della civiltà mediterranea, di cui anche Maurras è fautore, affermando che la vera ascendenza è greca e che il Mediterraneo è "la negazione stessa del genio latino" (pp. 61-62). Valéry evoca invece il concetto di *Sistema mediterraneo*, ipotizza una *Civiltà mediterranea*, in cui confluirebbero i valori che costituiscono *le civiltà* greco-latina, cristiana, ebraica, islamica (pp. 86-87); visione unitaria associata, in Georges Duby, a quella dell'umanesimo del Mediterraneo, di cui si riconosce l'importanza primaria (p. 112).

⁷ P. Morand, *Méditerranée mer des surprises*, Tours, Maison Mamem, 1938. D'ora innanzi *MMS*.

⁸ A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939. D'ora innanzi *TH*.

⁹ "En Méditerranée les nations croissent comme certains végétaux, d'abord en segments, puis en zones, en anneaux, enfin en couronne. C'est la couronne impériale. C'est aussi le cercle vicieux" (*MMS*, p. 235).

¹⁰ "Dans cet amphithéâtre méditerranéen, depuis des millénaires se joue toujours la même pièce; les forts l'appellent *Mare nostrum* et les faibles *Mare vestrum*" (*MMS*, p. 234).

¹¹ J.-C. Izzo, Th. Fabre, *op.cit.*, pp. 95-96.

¹² "Mozart enfant sera marqué comme les autres par la machine à emboutir. Mozart fera ses plus hautes joies de musique pourrie, dans la puanteur des café-concerts. Mozart est condamné [...] ce qui me tourmente [...] c'est un peu, dans chacun de ces hommes, Mozart assassiné" (*TH*, pp. 252-253).

¹³ "L'avion est une machine sans doute, mais quel instrument d'analyse !" (*TH*, p. 70).

¹⁴ "Il [Bonnafous] découvrira [...] que les seules richesses véritables il les a possédées ici, dans le désert: ce prestige de sable, la nuit, ce silence, cette patrie de vent et d'étoiles" (*TH*, p. 127).

¹⁵ "En face de ce désert transfiguré je me souviens des jeux de mon enfance, du parc sombre et doré que nous avons peuplé de dieux, du royaume sans limite que nous tirions de ce kilomètre carré jamais entièrement connu, jamais entièrement fouillé" (*TH*, p. 147).

¹⁶ La rivalutazione, l'esaltazione del deserto, sarà del resto, a partire da *Terre des Hommes*, una tematica fondamentale nella scrittura di Saint-Exupéry. Serge Losic afferma in proposito che "Le symbole du Sahara est avant tout le symbole métaphysique dans l'intention de Saint-Exupéry [...] il est considéré le centre vital pour la construction de l'homme" (S. Losic, *L'idéal humain de Saint-Exupéry*, Paris, Nizet, 1965, pp. 125-126).

Rilettura Manifesti

**PREFAZIONE ALLA RIEDIZIONE
DE "IL CASO CLEMENTE PADÍN.
PROTOMANIFESTO DI LAURA AGA-ROSSI.
COSA NON È L'INISMO!"**

di GABRIELE-ALDO BERTOZZI

Il testo che segue, Il caso Clemente Padín. Protomanifesto di Laura Aga-Rossi. Cosa NON è l'Inismo!, pubblicato in italiano, francese, spagnolo nel numero doppio 8-9 di Bérénice (luglio-novembre 1995), tradotto in seguito, per la stessa rivista, in inglese, portoghese, finlandese, tedesco, occitano, viene qui riprodotto nella versione originale, per i venticinque anni dell'Inismo, proprio perché riusci a distinguere i veri inisti dai clandestINI e perché pretende oggi, a distanza di diversi anni, qualche supplemento di notizie sulla sua storia.

Antonio Gasbarrini ed io non conoscevamo personalmente Clemente Padín fino a quando, un giorno, a Buenos Aires, decidemmo di attraversare all'alba il Canal Punta Indio del Río de la Plata per andare a trovare Lautréamont a Montevideo. Salutato il Conte, ci ricordammo verso l'ora di pranzo di quel certo Clemente Padín che abitava proprio nella capitale uruguayana.

Antonio lo chiamò al telefono e lui ci raggiunse al ristorante. Era un tipo comune il cui unico "segno particolare" era la sua bocca sdentata. Ci disse che Laura Aga-Rossi non solo gli aveva "cortado la cabeza", ma, per tributargli il maggior disprezzo, aveva pure pubblicato il suo manifesto contro di lui in color "mierda". L'ilarità si mescolò allo stupore perché il colore della carta non fu certo dettato da motivi escatologici. Poi, man mano che conoscemmo meglio Padín, ci rendemmo conto che non era altro che un povero diavolo, una vittima, come infine scoprimmo, di uno spagnolo, un certo Ibirico, cento volte inferiore a lui (è tutto dire!). Quest'ultimo, che per vari anni aveva cercato di farsi riconoscere inista divulgando pure uno slogan: "No insista soy inista", si era riconosciuto tra gli imbecilli denunciati da Laura Aga-Rossi. In realtà fece tutto da solo perché noi proprio lo ignoravamo. Non riuscendo infatti a entrare nell'Inismo, cercò di farsi considerare come oppositore e, pure qui, si sbagliò perché per essere considerato un avversario occorre almeno godere di qualche attenzione, mentre per noi questo Ibirico era del tutto una figura grigia o, meglio, inesistente. Un "nul" si direbbe in francese! Eppure a quella nullità diede una qualche attenzione anche l'inista spagnolo Molero Prior, perché li univa la passione per la fotocopia: erano grandi produttori di banali e ripetitive fotocopie che spargevano per tutto il mondo. Naturalmente in bianco e nero!

Nel Novecento, speravamo sempre che Prior si evolvesse, d'altronde prima di lui pure i lettristi erano folli accanitissimi fotocopiatori, così nonostante molti inisti arricciassero il naso, io e pochi altri lo sostenemmo, ma fino al limite del possibile, così col nuovo millennio abbiamo abbandonato Prior nel suo mare di fotocopia.

Si deve essere crudi per essere sinceri fino in fondo. Nella Guida del Rivoluzionario, scrissi: "Non provocate l'insulto del rivoluzionario; è molto più forte del vostro, per fantasia e verità". E continuai: "Arriviamo fino all'insolenza; la creatività rivoluzionaria e l'insolenza sono sempre state sorelle. Ma distinguiamo: l'insolenza senza creatività è pure idiozia".

In seno alle avanguardie storiche, Futurismo, Dadaismo, Surrealismo volarono insulti davvero pesanti contro Marinetti, contro Picabia, Breton, Éluard, Anatole France, Claudel, ecc. ecc. ecc., ma purtroppo quell'Iberico, piccolo puntino nero lasciato da una mosca in un'ombra della Spagna, non può certo essere considerato al pari di quei personaggi, quindi non ne parliamo più.

Per concludere, a chi ci chiedesse cosa sia cambiato dalla pubblicazione di questo protomanifesto a oggi, potremmo rispondere che sui temi specifici trattati, nulla è cambiato. Chiariti quei punti, l'Inismo doveva proseguire verso altre mete con nuovi risultati.

Apparentemente siamo però più tolleranti verso l'uso improprio delle definizioni, del dizionario. Sopportiamo che ci chiamino, artisti, pittori, quando per noi il termine esatto sarebbe "creatori" o "Poeti" per tutti i settori operativi (un unico settore, quello della creazione o della Poesia ampiamente intesa). Addirittura talvolta, per avere effetto di immediatezza, noi stessi ci esprimiamo in modo improprio, ma accessibile a tutti. Parimenti sussultiamo quando sentiamo parlare di "Arti figurative" (orrendo quel "figurative"). Meno pesante invece "Arti plastiche", alla francese. Anche qui, in entrambi i casi tacciamo, consapevoli che vecchie definizioni imposte dal tempo sono impossibili da sradicare e che, comunque, ben altre sono le rivoluzioni che ci interessano. Importante però è averlo precisato per le persone più attente, come nel protomanifesto che segue. In quest'ultimo si sottolinea in particolare l'uso errato delle definizioni di Mail Art e di Poesia visiva. La prima sarebbe davvero difficile da estirpare a causa della semplice traduzione alla lettera di "arte postale" dall'italiano in inglese; la seconda gode il favore di una ricezione immediata. Diamo di conseguenza due significati diversi a queste: quello storico che vede i due gruppi nascere negli Anni Sessanta e quello corrente (il discorso poi vale pure per Poesia sonora, ecc.).

Non credo occorre aggiungere altro consapevoli però che, essendo la madre degli imbecilli sempre incinta, qualche altro Iberico si sentirà accusato.

[**PROTOMANIFESTO:**

Un appassionato delle avanguardie, Clemente Padín, ha voluto inviarcì due *plaquettes*, anche se datate, *Signo, 1974/Ideograma 1975*, dove lettere e segni tendono a comporsi in figure geometriche e *VAI e VEM* [s.d.], uno studio che riguarda il Concretismo. Ma tutto è un po' "datato" quello che riguarda Padín, tranne il suo lungo saggio sull'Inismo che ci ha mandato dattiloscritto (battuto però con macchina da scrivere datata) in attesa di pubblicazione. Così è se consideriamo le date perché, se ci rivolgiamo invece ai contenuti, sarebbe forse stato meglio dire "Ma tutto è un po' "datato" quello che riguarda Padín, *perfino* quello che riguarda l'Inismo"; infatti l'autore non sembra aver compreso granché.

Una precisazione: quando sappiamo che il nostro movimento occupa così tanto tempo nella vita altrui provoca, come nel caso, la scrittura di tante pagine, non possiamo che esserne lieti, tuttavia la deontologia inista ci impedisce di "sacrificare" i volenterosi per trarre quel piccolo vantaggio che, tra l'altro, la Storia non salverà perché ininfluyente. E allora chiariamo.

Come ho detto, l'autore in questione si chiama Clemente Padín; di Montevideo (Uruguay) come Lautréamont è, ripeto, un appassionato studioso dei fermenti letterari e artistici del nostro secolo e poeta lui stesso. Il suo interesse specifico per il nostro movimento perdura da qualche anno e, da tempo, si è messo in contatto con Bertozzi avendo conosciuto l'Inismo grazie all'opera di divulgazione di Francisco Juan Molero Prior (Collado Villalba - Madrid). Informato dal punto di vista storico sulla nascita e programma dell'Inismo, Padín non ne ha capito le principali componenti. Secondo lui, la comprensione a ogni latitudine potrebbe essere data da una sorta di esperanto, non dall'uso della fonetica internazionale. Siamo su due piani diversi; così non ha potuto cogliere il perché dell'uso della fonetica internazionale, cercando nel significante il significato. L'Inismo è un movimento di poesia e come tale nelle sue opere vuole comunicare, non informare; i simboli della fonetica internazionale permettono di pronunciare le lettere nel modo in cui sono state concepite dall'autore e comunicare attraverso il significante; il significato, essendo poesia astratta, è affidato al ritmo, alla vista, al tatto, colore e forma e ognuno lo trova in sé stesso. Ma se si parla di etica, o se si fa critica o si promulga un manifesto ci serviamo delle parole che formano una lingua (altro punto che lo turba) e che possono essere tradotte in altre lingue.

Sebbene degno di rispetto e di attenzione, Clemente Padín non avrebbe ottenuto una segnalazione così spiccata se quello che dice non andasse oltre la sua persona e non costituisse un *caso*; un esempio negativo, ma tuttavia un esempio, di una larga schiera di fantasmi che popolano le notti del nulla. Mi spiego meglio: l'autore è solo un caso simile a tanti che oggi però prendo a pretesto per definire il problema. Si tratta infatti di persone che *non sanno* ascoltare, leggere, quella

famosa categoria di cui si dice che monologano anche quando conversano con qualcuno. Chiuse in un labirinto di antiche costruzioni, di luoghi comuni, di frasi fatte, di barriere refrattarie e pareti di paura verso tutto ciò che è veramente nuovo, la condanna maggiore che si portano dietro/addosso per tutta la vita è quella di ignorare sé stessi ponendosi in una dinamica negativa che li spinge verso gli altri per sollecitarli, per irretirli in qualche modo, al solo scopo di cercare di distinguersi; non considerando però (è l'ultima cosa che possono fare) che il vero protagonista è colui che conosce realmente gli eventi; conosce e vuol conoscere sempre più gli altri; possiede la "visione" del domani; spesso ha il senso del destino. Insomma non subisce l'attrazione dell'avanguardia, delle sue manifestazioni esteriori, rimanendo sordo alle sue più profonde istanze. Non conosce sé stesso non conoscendo i propri limiti.

A parte queste contingenze stimulate da Padín che crede di interessarsi alla letteratura nuova, tanto nuova appunto da non conoscerla, diamo, non solo per lui (un po' troppo autistico), una super tavola sinottica quintessenziale (il pleonaso è voluto):

INI NON E'
(cinque risposte)

1) Bricolage

Nell'Inismo si pratica il gioco, senza dubbio, ma non si fa Inismo per gioco. Non è un gioco di società. Non è un videogame. Non è il fast food della creatività. Non è un passatempo per sfaccendati. Non è la mania della fotocopia. Non è il floppy delle menti floppy. Non è un esercizio per farsi dire bravo. Non è una catena di Sant'Antonio per trovare amici. Non è uno sfogo alla mancanza di visione.

Ciò che ho detto vale per coloro che seguono le mode, per quelli addirittura fuori moda prenderò a prestito alcune parole di Gabriele-Aldo Bertozzi pubblicate ne *Il Senso inedito* (Napoli, JN Editore, 1985, p. 33):

“Abbiamo sentito affermare a più riprese che ovunque c'è stata o ci sarà vera poesia o vera arte c'è stata o ci sarà sempre avanguardia. Non è così [...] Essa non nasce da una semplice esigenza di rinnovamento, perché allora non si distinguerebbe dal normale evolversi dell'arte, ma da una totale dissoluzione di regole, di convinzioni, di valori creduti prima stabili. Non basta quindi essere non conformisti o originali e, aggiungo anche, incompresi, per essere considerati, per esempio, al pari dei dadaisti. L'equivoco deriva da una parte da una mancata acquisizione dei testi teorici di base, dall'altra dall'immagine fornita dai mass media [...]. Resta il fatto che nel quotidiano il termine avanguardia ha subito questo tipo di volgarizzazioni. Esse vanno acquisite come negative e/o labili [...]”.

Insomma l'Inismo non è bricolage, ma una rivoluzione necessaria imposta inesorabilmente dal tempo.

2) Mail Art

Fare oggi Mail Art significa essere ignoranti e reazionari.

Ignoranti perché forse non si sa che fu un gruppo americano degli Anni Sessanta ben definito (New York Correspondence School of Art) che ebbe un inizio e una fine. E sono finiti anche i suoi epigoni protrattisi fin quasi agli Anni Ottanta. (Il tutto, generosamente, si può inscrivere tra il 1962 e il 1978, alla vigilia della nascita dell'Inismo). Come tale non deve essere esumato se non per ragioni di studio. O volete Mail Art 1 e 2 e 3 come Rocky, Rocky 2, Rocky 3... ??????

Reazionari perché, appunto, sarebbe rivolgersi al passato, stare alla *retroguardia*, o volete essere neo e post? Come neoimpressionisti, postfuturisti, *néo-rétro-rustiques*, transpalombari! Inventate piuttosto il Mail Love, il Mail Sex, il Mail Food, il Mail Drink, il Mail Flower, pure la Mail Water se non vi bagnate troppo, ma lasciate perdere la Mail Art che ha fatto già abbastanza schifo anche senza il vostro aiuto (e nemmeno del tutto originale, visti gli *exploits* futuristi fin dal 1909)! Nell'Inismo l'Arte Postale (così si chiama), ogni forma legata alla trasmissione creativa per fruizione creativa, dall'epistola al fax, al modem, è stata completamente rivoluzionata fondendola con la letteratura odepórica, la letteratura *prêt-à-porter*, l'*altrove* e indicandone gli infINIti collegamenti fino all'impossibile. In un fascicolo della nostra rivista (*Bérénice*, Nuova Serie, n. 4, marzo 1994), Gabriele-Aldo Bertozzi così introduceva il tema:

“Con l'Inismo, tradizione e avanguardia vengono superate per una concezione di ampiezza dove romanzo epistolare, letteratura odepórica, telepatia (intesa davvero come trasmissione a distanza di pathos e non di parole), poesie-lettere/cartoline/... si fondono in quei giochi di cui, forse, l'unico denominatore comune è la punta della lingua”.

Tutt'al più si sarebbe potuta considerare l'arte postale, come la Poesia concreta, un “genere privilegiato” delle avanguardie, se il fenomeno per prodursi avesse più bisogno di un'etichetta che di idee, contrariamente allo statuto interno della vera avanguardia. La Mail Art no, nemmeno quello perché è l'esempio più brutale di consumismo borghese in cui il cattivo gusto trionfa non come oggetto di perturbazione, contestazione, ma di ottusità umana (*la bête humaine*). Scrive Eugenio Gianni:

“il suo superamento [della Mail Art] era più che prevedibile: non la babele di carta stampata, non la scarsa preparazione professionale, ma la mancanza del prodotto artistico ne ha decretato la fine. [...] La differenza tra Mail Art e Inismo si fonda principalmente sulla nozione di estetica. Se le opere della Mail Art risultano sovente caotiche, confusionarie, primitive ecc., quelle iniste mirano al recupero della forma d'arte e perciò alla sua forza espressiva, l'unica a giustificare la loro permanenza nella storia dell'Avanguardia. [...] Quanti persistono a fare della Mail Art limitano il loro potere creativo, essendo entrata nella sua fase di immobilismo e di chiusura” (*Correos de Arte*, in *Bérénice*, cit.).

Da molti anni ormai.

3) Sperimentalismo

Non ci si può improvvisare uomini liberi: la libertà è un esercizio quotidiano. E le scelte non sono un calco infedele di vecchie cose, spille da appuntarsi al petto come segno della nostra arguzia e intelletto. Così non ci si può professare rivoluzionari senza avere una preparazione maggiore di coloro che crearono ciò che oggi vogliamo rivoluzionare. Ma siete sicuri di sapere cosa significhi Sperimentalismo? Scrive Bertozzi:

“Il futuribile non è il Futurismo, il surreale non è il Surrealismo, lo sperimentalismo non è un'estetica nuova: l'Inismo. I risultati ci sono e per superarli, per superarci, nessuno di noi deve vestire abiti vecchi” (*Inismo Spagnolo e Argentino*, Chieti, Solfanelli, 1992, p. 14).

Sull'esempio si potrebbe pure aggiungere che se in un'opera appaiono lettere non necessariamente ci troviamo di fronte al Lettrismo; che non tutto ciò che si offre in modo iconico alla vista (che si presenta cioè come immagine) è Poesia visiva; che una composizione fruibile dal nostro udito è Poesia sonora; che un calcolo infinitesimale è Inismo; che un'enciclica è la bicicletta del Papa. Gruppi o movimenti hanno i loro manifesti o testi di riferimento che ne stabiliscono le istanze profonde, di là da quanto possa suggerire un'etichetta a chi ignora l'antropologia dell'avanguardia. C'era una volta lo Sperimentalismo. E fu cosa buona e giusta. Fu cosa buona e giusta e coincise con la fase di distruzione di valori creduti fino allora stabili. La sua funzione salutare, innovatrice, poteva risultare solo dalla verifica che lo Sperimentalismo aveva pur suggerito qualcosa. Affermiamolo, accettando ormai da tempo la sua fine. Visse fino alla Seconda Guerra Mondiale. Gloriosamente. Rispettiamolo. Non sviliamolo con la stupida ripetizione. Cessata la sua fase sistematica ora rientra nella prassi normale (c'è pur sempre qualcosa da sperimentare). Ma un'estetica nuova è in atto grazie all'Inismo. Esercitiamola dimostrando la nostra capacità creativa. La vecchia estetica era disgiunta dall'etica. Ciò non è più possibile. Non può esistere nella concezione del creatore moderno il concetto di sopraffazione, concorrenzialità, l'idea del “più bravo”, di strategia del successo, del potere culturale, della gelosia di gruppo (o tribù), credere insomma che un impotente possa generare valori che spingono il mondo in avanti. Tutto ciò non è più possibile e non è più possibile neppure non conoscere il nome della strada su cui ci troviamo, se vogliamo trovarci da qualche parte, se non vogliamo trovarci da qualche parte, se vogliamo conservarlo, se vogliamo cambiarlo. O preferite offrire la zampa quando il vostro padrone dimostrerà agli amici la vostra arguzia?

4) Poesia visiva

Per la Poesia visiva vale in parte il discorso che ho fatto per i due punti precedenti, Mail Art e Sperimentalismo. Anche la Poesia visiva ha una sua precisa

collocazione storica (1963-1979) e gli stessi protagonisti l'hanno identificata con l'esperienza artistica del Gruppo '70. E in quanto tale non è ripetibile senza produrre falsi o copie. Scriveva Bertozzi nel 1992:

“Ricorrono a mio avviso, nell'Inismo o negli Inismi spagnoli, ancora troppo frequentemente definizioni come “poesia visiva”, “sperimentalismo” cui si aggiungono “mail art”, “poesia concreta” bandite categoricamente dall'Inismo italiano che nella realizzazione di una nuova estetica ritiene oggi peggiori degli imitatori di Foscolo o di Zorrilla, quelli che imitano i vecchi prodotti dell'avanguardia” (*Ibid.*, p. 13).

L'INismo NON E' nemmeno Poesia concreta essendo questa un *genere dell'avanguardia* (più che un movimento) con cui più o meno si sono cimentati molti autori desiderando produrre immagini con lettere, parole. Ma anche prima, dall'antichità al medioevo (nota la bottiglia di Rabelais) fino ai cosiddetti precursori: da Mallarmé (*Un coup de dés...*), ad Apollinaire di cui sto pubblicando gli ideogrammi (tratti da *Calligrammes*), nella loro forma, per la Newton Compton Editori (Roma), fino alle parole in libertà futuriste. Visto il punto 2 (*supra*: Mail Art) ricordo che Apollinaire fece arte postale utilizzando la “poesia concreta”: *Lettre-Océan*. Il fondatore dell'Inismo precisava nel 1980 la differenza allora poco nota tra Poesia visiva e Poesia concreta:

“La prima [...] usa l'immagine per soccorrere e dare nuovo senso alla parola e quindi mira a raggiungere quei risultati più perseguiti dalle arti visive che da quelle letterarie. La seconda invece si concretizza nella strutturazione grafico-tipografica delle parole (anche delle lettere)” (G.-A. Bertozzi, in *Berenice*, I,1, novembre 1980, p. 174).

5) Ripetizione

Noi non amiamo i *neo* e i *post*, ma in questo caso, potremmo proprio dire che “visivo”, “sperimentale”, “mail art” sono termini *postborghesi* superati dall'autentica avanguardia che non può mai essere ripetizione (se la ripetizione è in generale negativa, è addirittura assurda per l'avanguardia). Se voi credete invece che usando questi termini (visivo, sperimentale, mail art) raggiungerete un *orizzonte di attesa* vi sbagliate: non è un *orizzonte di attesa* che raggiungerete, ma un *orizzonte di merda*.

Roma, 24 gennaio 1996.

© *Bérénice*, nn. 8-9

Manifesti brasiliani

[19/05/1996]

Primeiro Manifesto Inizil

O grupo inizil tem como objetivo principal, em suas obras,
utilizarsignos

e símbolos universais na poesia inista, através de técnicas
artísticas

e lingüísticas de forma criativa.

O Inismo brasileiro dá o primeiro passo.

Grupo Inizil
Jorge Barreto - Neli Vieira

@@@@@

[1997]

Uma poesia Internacional Nova e Infinita (INI)

Se há algo que caracteriza o Inismo é a liberdade, o poeta inista é
livre em todo momento para eleger um código, um suporte, uma
técnica e uma plasticidade para a sua obra. Ao fazê-lo, surgem
infinitas

possibilidades de estética, as quais nos abrem uma série de
formas

poéticas novas. Como nos poemas visuais, poemas sonoros, faxpoemas, livros objeto, poema escultura, etc. etc.

A linguagem inista tem portanto formas intermediárias nas quais está a meio caminho entre diversas artes e técnicas. Porém, se algum elemento predomina o Inismo é o visual. E são tão importantes os elementos gráficos quanto os espaços em branco. Os

espaços em branco fazem com que cada símbolo, letra ou ideograma formem, entre si, diversas leituras.

Grupo Inizil
Jorge Barreto - Neli Vieira

@@@@@

[1997]

INIZIL

Signos, símbolos, códigos, suporte, técnica e plasticidade envolvem a

poesia inista e dão infinitas possibilidades para que o poeta desdobre

esta linguagem internacional. Um idioma que pode ser

compreendido por mim, por você ou por qualquer pessoa. No inismo

trabalhamos de várias formas com instrumentos diversos, não fica

só no papel e na tinta, estende-se na plasticidade e na visão da arte como uma única poesia. Usaremos então o inismo onde desejarmos:

no fax, na fotocópia, na máquina de escrever, no computador, no CD,

na cassete, na TV, no cinema, no teatro, etc.

Esse trabalho vem sendo desenvolvido por artistas do mundo inteiro tendo em cada país uma linguagem diferente. No inismo o ponto principal desta poesia são os símbolos, composto de elementos gráficos e diversas técnicas, utilizando os espaços em branco como parte integrante do poema.

No Brasil ele vem chegando através de Jorge Barreto e Neli Vieira

(INIZIL).

A poesia inista está crescendo e a cada dia que passa vejo pessoas curiosas, querendo entender um pouco mais desta arte. Os signos saem da cabeça e passam a fazer parte do coração.

**Grupo Inizil
Jorge Barreto - Neli Vieira**

@@@@@

[1998]

INI Brasileiro

I - Internacional - Usamos signos, letras, símbolos, cores, poesia, desenhos, etc.

N - Novo - A criatividade brotando em um Universo individual ou coletivo.

I - Infinito - Pelas possibilidades do espaço, suportes e técnicas.

Grupo Inizil
Jorge Barreto - Neli Vieira

@@@@@

[2004]

II Manifesto Inizil – Filme

**Através da comunicação
Vencendo distâncias
Rompendo barreiras
Seguindo direções
Em cada canto
O encanto
Do descobrimento
Da poesia
Da arte
Da integração**

**Reconhecendo os signos
As letras
Os símbolos
Projetando idéias
Definindo o tempo
Rumo ao novo
Solvendo tradições
Crenças – Raças - Culturas
Com respeito
E responsabilidade
É o início
De um forte senso
De internacionalidade
Em meio
A um universo
De contrastes
A beleza do pensamento
E, do visual – predomina
É um movimento caótico
A sonoridade urbana
Definindo ritmos e
Acelerando passos
Busca obstinada
De atingir metas
E realizações
Dentro da ética e da estética.
O manifesto do Grupo INIZIL
Reafirma as suas bases
Internacional
Novo
Infinitesimal
Seguiremos o ismo do milênio**

Grupo Inizil
Jorge Barreto - Neli Vieira

Francesco Guadalupi

La Primavera del Male

*censura, oltraggiosi baluardi di Poesia fra cui François cominciò a vagare trafelato e commosso mentre l'oscurità della sera ammiccava con uno strano sorriso sornione, la Luna raccontava fiabe in una risacca trasparente di bambini che frignavano infreddoliti in braccio a madri cullate da enormi petali di fiori scroscianti, gli uomini sorseggiavano caldi Veleni distillati da un Cielo occiduo salendo sopra una giostra * S c I n T i L L a n T e * * * in un profluvio di Zaffiri, Smeraldi e Rubini dilaniati da incantevoli colori che fruscivano beati verso gli occhi assordanti d'insetti e scivolavano sinuosi sospinti per*

sciamando scivolavano schiZZare η κ λ
 nel rovescio di ogni loro sKiantilampare ζ
 ricordo sgusciato da strabi- un encefalo civetta χ θ ι κ λ
 lianti serate di chiarori sovra- nel muschio suon δ ε ζ η θ
 ni ed esultanti rincorse ai piedi arti colare chiare η
 di un avvolgente Altare di Luci che ninfe erubescenti θ ι
 rapiva lettere di silenzio dalle voci e insufflar di note δ ε ζ η θ
 intagliate con lame di cristalli bale- oltremuore allesto ς φ χ
 nanti fra i tepori di tenebre ubertose λ drin-tin-tin di odi ψ
 imbevute di nuvole & stelle trionfanti su e fanti mille eoni δ ε ζ η θ
 quei vacui giri di giostra François non ruggenti d'anni
 riusciva a cogliere il momento in cui tigri ζ η schiantumpera la φ
 potessero irrompere da una lacrima sfug- δ ε θ sera al sommo del χ
 gita alle docili pieghe del tempo e accecare triunfone e saetta
 furiose regnare in un profluvio di splendide ζ η θ muto nell'fiorir le σ
 tinte rombanti in bassorilievi pronunciati su schietta dintorno
 disarmanti lastre d'amore frantumate da segni come il vello sa-
 rifulgenti creati da ineffabili demiurghi d'innocenza che ricostruivano pazientemente universi e δ ε tollo labbrante
 armonie dissipate da aridi linguaggi annaspanti α ρ argiva lumulo
 sull'orlo cristallino di baratri profondi striati di ver- π ς parir di strali
 di baie di smeraldo che si stendevano lungo infiniti lampanti d'ora
 secoli brulicanti racchiusi in un istante d'armonie ricamate in una limpida sinfonia d'acqua con filidoro intrecciati da milioni di miliardi d'individui ondeggianti ognuno nel proprio fatuo abisso di candore dove stelle danzavano α ρ ς reattori d'ogne
 strascicando sfumature elettriche pregne di ruvidi sospiri sguscianti nel sordo rintoccar delle valga risma sco-
 frustate d'erba al sommo d'un oceano di fulgidi roseti cinti da lauri mirti e felci e rovi di more lante ed estatica
 osannanti lampi cantori strappi d'ardori schianta gialli smaniati mari d'arbusti colli figlioli
 schietta sotto un soffio d'altar vagheggia il presente e cummuora luminando marmorei

tumulti
 prima π
 di calma
 ritrovata
 che cosa? π
 la voluttà ρ
 del cuore
 adamantino ς σ
 scampanio ade-
 scato nel gorgo π α
 di una nuvola al ξ ρ
 golfo deriva s'è
 perso per sempre α β
 se presto lunetta η

ξ π Σ Ξ ρ
 ή β γ δ α β
 π ή δ γ
 ή β γ δ β γ δ
 Ψ ή α δ

pregna dimiracolietamburicontando epigrammistolidiguardiani lucchetti serrati sul ventre nella cenere di un espiato canto travalicadorna il biancore diurno che ancor solfeggia sfibrato tuonante in un gentile inchino. Volute di fumo. In voluttuosi arabeschi. Nell'aria di smalto.

E piatti corde un infernale

	θ	Dolce greto lacrimale	κ	λ	μ	ν	
κ	λ	Vacuo tremulo		ι	μ	ν	
		Sentore	Ω		Φ		κ
φ	χ	Risacca di smeraldi	ς	κ	σ	ν	κ
σ	ψ	Estatì		λ			λ
ς		E iridescenze	θ	ι	ν		β
	μ	Tinnule alluvioni		φ			ε
Φ	χ	Nelle sterminate dissipatezze	χ		α	δ	η
		Delle allucinazioni struggenti				ς	κ

Kiki sedeva vicino alla riva. Creava assenze con gesti ornamentali.

- François! - esclamò sorpresa - Ci hai raggiunti... λ
- E' inutile barricarsi dentro casa, possono venire quando vogliono, meglio restare uniti.
- Ma è pericoloso... ψ
- Ovunque, è pericoloso. ς σ φ χ
- Queste orrende sfumature di grigio, fra cui ci muoviamo...
- Facevamo strani esperimenti con la fotografia, dicevano... e hanno censurato il sole, una cortina di nuvole artificiali permanenti... non filtra più luce da mesi...
- La **Luce**...
- Il nostro lavoro è certo il più duro! Non solo dobbiamo lavorare circondati da quintali di scorie di vecchia fotografia che la società produce continuamente, ma anche ascoltare le **pAteticHe Grida IcOnOclaste**, assistere ai ritorni di fiamma, al ripetersi di un'«avanguardia» che avanguardia non è più. Tuttavia la linea della **Storia** è ormai tracciata. Noi siamo la punta più avanzata del nostro tempo... e la storia futura esporrà al ridicolo molte celebrità dei nostri giorni come prodotto di quell'ignoranza e di quell'incapacità che già sappiamo definire.
- L'Eternità straziante dei riverberi gocciolati lungo la scalinata rombante del Tempo... γ
- E' un vortice trasparente. Nella casa di bambola. β δ
- Dincantolinterlinealattiscente rufola frantillante lestioni e vanti.
- Torbe del paradiso indorano spose seminate sopra scogliere nuziali, bisogna far calma in questo tripudio imbellettato, i **Segni infuriano nella luce meridiana** sulla piaga che invoca fanciulle salmastre e sentieri, miracoli guizzanti nell'asturbico frelone per lo scettro dissonante beffato nel malanno del guado inerpilo duno askiante e ritrito nuogo di saltiche chiomate labbra, cerchio invocato da merletti e dame, parola d'astuzia catturata fra gli scarti che risuonano in ogni ciglio elementare sui bastioni del suono.
- Ho perso la mia Luce più fedele, fra le ombre delle Immagini Latenti.
- Strato in triacetato di cellulosa su cui è stato spalmato un composto di alogenuro d'argento.
- Quando noi pigiamo il tasto di scatto automaticamente si avrà l'apertura dell'otturatore ed il conseguente passaggio, attraverso l'obiettivo, della luce che emana il soggetto. Questa luce andrà a colpire la pellicola e gli alogenuri d'argento che reagendo formeranno l'Immagine Latente.
- C'era un intrico di Segni, nel tremore delle Baccanti... emanavano aloni di Energia, imprimevano una forma, benedivano una figura, glorificavano una sagoma...
- Questa immagine su pellicola non è l'immagine che verrà stampata sulla carta fotografica: la vera immagine si otterrà soltanto dopo il processo di sviluppo della pellicola.
- Le seules feuilles que j'aie cueillies s'est changée en plusieurs mirages... ne m'abandonnez pas François, non m'abandonnez pas parmi cette foule de femmes au marché...

Colpi d'arma da fuoco crivellarono il velo dei minuti verdi e d'oro

nel rogo scagliato fra i traffici sgratiati sull'aureola luminaria o mia cara, e già oltre il pianeta campestre cominciarono immemori a veleggiare masse d'artike rugiate

La polizia irruppe come il silenzio sulla nera soglia di una falce pastorale devastando quel Lato della Realtà e ogni increspatura satura di serafiche brezze quando il suono fioccante trasmuto in calde diffrazioni François prese per mano Kiki tirandola verso di sé, poi le disse

Ora

e i dissidenti scattarono verso il muretto scalcinato che costeggiava il Lido dei Fiori Addormentati fra i Suburri del **f i r m a m e n t o** tugurio dove la polvere graziosa per la riverenza del **sole notturno** sillabava petali
 γ di suoni estinti liberando risate unguenti ioni festanti in agguato e rune scolpite fra le linee di un palmo per una corsa a φ
 β δ perdiffiato mentre la spiaggia era ormai una baraonda di strambotti urlanti e distole antartike roboanti
 ϑ Γ Φ fra plurie fortidiose e praline astrettiche δ ι κ
 ς che fiuttavano galanti nore d'arti ε ζ η θ
 φ ς σ φ ς ψ riattanze ostalmike lucenti ς ψ
 χ duchesse verso archi ς ψ
 η fralidi skianti
 θ ς σ ψ piumati e σ φ χ
 κ φ χ torpidi ς φ χ ψ
 λ mari σ
 η di ι κ λ
 δε ζ η θ ι fasti θ μ θ ι κ λ μ
 θ velanti λ
 κ λ dh'antrici κ
 sterpaglie e ς ς
 ζ η θ golmiche note α ς λ
 δε ι λ quantike d'amonio φ
 κ distillato in selci ranti σ θ
 prillifughe per vie beltike ζ
 ο seriKe mantiDi uttuose dei μ
 δε λ sacrileghi roveti d'antimonio e ι ν ζ
 rullanti sbrilluniati di rimpianti e ε
 ζ η θ ι κ d'epoche selvagge intessute nelle λ μ
 crisalidi sopra i capi avvolti sul manto ι ν κ
 θ sfidando parole possenti che straziano
 θ ι κ λ ogni fuga a fior di mutamenti d'anticaglie
 bramose su notti Vacillanti nelle mute cadenze δε ς ε
 δε per ogni granello che fischia dilaniando aride ζ ι κ
 ζ η rocce e castelli sonori oltre le ferite d'acqua e
 queglì opachi, ampollosi, viridi ammikkamenti lunari
 esplosi fra coralli screziati sulla terra flagellata da lan- ε ζ
 ς guide frustate fulve di frenesie e spasimi d'Argento dissolto δ η ι κ
 ρ σ φ nell'interminabile ripetersi degli istanti rivestiti di gaie aurore θ
 ploranti fra i segni e le valli d'oro fluite nella maestà del **suono**
accartocciato presso la foce che non piange sulla sinagoga d'avorio e Δ
 i frutti degli alberi alati attraverso la bruma del molo infestato da parabole Σ
 β γ grondanti sotto la nuvola folta d'allodole dove tutti i giardini dei sogni accesi
 s'inerpicano verso l'arrivo rombante dell'oceano ingannato dal perlaceo incendio β
 nella stagione tuonante sparsa fra plaghe incrostate d'astri luffranti siadi d'ordike
 ι vedassi pialli o lutti d'onio grollifugo desiato per infinite trefole sussultanti nel
 κ frastuono creato di profumi e terrificanti rimbombi risucchianti uomini e parole e
 gesti e suoni e volti e gambe e colori e strade e cieli e respiri e musiche puerili e ninnananne.

– La Signora Proteo è impazzitaaaaaaaaaaaaaaaaaa!!!!!!!!!!!!!!
 – LA SIGNORA PROTEO STA DANDO DI MATTOOOOOOOOOOOOOOO!!!!!!!!!!!!!!
 Oddio, cosa diavolo sono tutte queste oscure logorree????!

Strillava il Clown σ φ
 alla testa del corteo funebre fra l'ilarità dei presenti, Φ ς φ χ
 alcuni agonizzanti sul selciato, morti dalle risate. α β γ δ Ξ
Σ σ

– Il Re di Kapparia esige strane prestazioniiiiiii!!!! AHAHAHAHAHAHAHAHAHA!!!! E Rosbimba iniziava a fare domande imbarazzanti!!! AHAHAH!!! E... sapete... la Signora Proteo è una donna di classe, non ha retto a cotanta indecenza!!! – urlò ancora il clown e la gente proruppe in un applauso cantando in coro “*grognards et grenadiers sont fous de moi, pendant la nuit des revolutionaires, n'oubliez pas, n'oubliez pas...*”

– SILENZIOOOO!!!! – fece il Clown su tutte le furie, poi si sedette al centro della via a gambe incrociate e concionò: o legislatori d'istituzioni stupide, inventori d'una morale gretta, allontanatevi da me, perché io sono un'anima imparziale.

E voi! giovani adolescenti o piuttosto giovani ragazze, spiegatemi come e perché (ma tenetevi a una distanza conveniente, perché neanche io so resistere alle mie passioni) la vendetta ha germinato nei vostri cuori, per aver attaccato al fianco dell'umanità una corona siffatta di ferite. Orbene – fece una pausa – oggi siamo onorati della presenza di due nuovi amici...

e indicò alla folla François e Kiki in piedi sul marciapiede, che sussultarono colti di sorpresa. Volete per cortesia profferir i vostri nomi, chiese il Clown con gentilezza, di questi tempi non è cosa conveniente celar la propria identità, dunque ditemi chi siete, altrimenti, ahimè, saremo costretti a sottoporvi alla deprecabile ordalia.

– Io mi chiamo François, la mia amica è Kiki, fuggivamo dai poliziotti, siamo due inisti... β
α β γ δ OOOOOOOOOOOOOOHHH..... φ χ
fece la folla sgomenta ς σ κ
θ ι κ

– Cosicché abbiamo due inisti!! Ullallà!! – esclamò il Clown – due inisti VERI!! Eccoli finalmente, i rivoluzionari!! Ecco a chi dobbiamo tutto questo inferno, madame et monsieurs! Gli inisti!!! Che ci hanno reso le giornate invivibili, che hanno scatenato tutto questo pandemonio, questi adorabili, insostenibili **istanti di Luce stillati dal Grigiore** che ci opprime da millenni. Dovremmo fucilarvi, come minimo, ma siamo solidali con la vostra causa, del resto non è che prima si stesse molto meglio e poi... suvvia, la censura resta pur sempre un vizio deplorabile!! Noi conduciamo una vita nomade, sovversiva, per quanto ci è concesso. Siamo tutti schedati, non ci hanno ancora sbattuti in gattabuia solo perché non ci sono più posti... ma prima o poi toccherà anche a noi... A proposito, voi dove siete diretti?

Rispose Kiki: – Andiamo dal fondatore del nostro movimento, pare stia progettando la costruzione di un'arca magica, che ha chiamato APHINAR, è un'arca favolosa in grado di librarsi, dicono, sopra nemi e tormento. Spera di raggiungere il Regno di Kapparia e dare inizio da lì alla Definitiva Rivoluzione...

Anriette si stese sull'erba, contemplò nel Cielo le future ecatombi dei linguaggi, l'aberrazione del Grande Topos e il cancerogeno brulicare dei termini infetti. Socchiuse gli occhi.

Ooohhh, l'Antico Egitto! – sospirò – la primigenia Saggazza...

I **geroglifici** erano un tipo di scrittura che aveva diverse chiavi di lettura.

Ogni segno poteva infatti essere interpretato in *tre modi differenti*: ξ

il primo era quello

di leggere il geroglifico

in modo simbolico come un

ideogramma cinese. In questo caso

il segno aveva una pronuncia e un significato

ben preciso legato o non alla sua immagine figurativa.

			β	γ δ	ε
π	α ρ	ς σ	φ χ	ψ ω	
			π α ρ ς σ φ		
			χ ψ ω		

Il secondo modo di leggere i geroglifici era quello di

attribuire loro un significato fonetico, alfa-

betico. Ogni geroglifico, in questo caso,

aveva il valore di una lettera e si leg-

geva come una consonante del

nostro alfabeto.

		ρ	ς σ φ	χ	ψ ω
ξ π α		ρ ς σ			
		π		α ρ ς σ	

Il terzo modo, infine,

era quello di utilizzarli

come determinativi, cioè

come segni che aiutano ad inter-

pretare i segni fonetici e dare un senso

alla parola quando vi fosse qualche dubbio

interpretativo. In questo caso i **segni non si leggevano**,

ma servivano solo a specificare il significato della parola.

α β γ	δ ε ζ		η θ ι κ
α β	γ δ	ε ζ η	θ ι κ
α β	γ δ	ε ζ	ι φ
	ξ	η ρ	ς
		θ	
			Σ
		ς	χ ψ ω
			φ
			Σ
		ς	σ ω

	θ	ι
φ χ		
ς σ	ψ ω	
ς σ	φ	χ ψ ω

**un TUONO
fiori
assordante**

COMINCIÒ @ DIOCEDE

François, Anriette e Kiki corsero a ripararsi dentro una torre diroccata, assediata dall'erba selvatica, e lì passarono la notte. All'aurora si svegliarono sul margine fluorescente di un vermiglio candore edificato nel cuore bronzeo che oscillava fra bastoni smaglianti impregnati di miracoli e conchiglie scolpite in un'ignota tempesta di luce.

				ζ	η	λ
ζ η θ ι κ λ				θ ι κ μ		
Δ Σ		Ξ		Σ		κ
ς	ψ ω				η	
	φ				ζ	Γ
σ	χ					

– **Buone nuove, impavidi ribelli!!!** Amici vi aspettano a *Cimmeria*. Correte a raggiungerli!! Unitevi a loro! Skompete la melanza, compagni di lamprici vegoni!!! Dovete proseguire lungo il sentiero lucernoso per gli sfiati brumollici. Poi sviate a manca zollando le tranke. Rollici rollici!! Non rentate le pontile di valo. Mai!! Guarlate gli argimi insalubri: esoratele!!

I tre uscirono dalla baracca e si diressero immediatamente verso il **bosco di quadrifogli**, a est. Grappoli di meruske sfioccarono con un liappo mirulo. Kiki esompò relosa: - Il ciel si rischiara, ma 'l nemico è sempre all'erta. Avanziamo circospetti, ma non meniamo il varro. François, Ariette, siate diffidenti, non parlate alle chimere, non interrogate la sfinge! **Esacerbate le carezze** in trasparenza, ma con gentilezza.

					ζ η θ		ι κ λ
ζ		κ λ		RELIFOL'ARKOTTE!!!		ζ η θ	λ μ
ι λ	μ ν			Proclamò			δ
	ι κ ν			solenne	ζ	η	ι κ λ κ
				un Chierico		ζ θ μ	
α β γ δ λ μ				reduce da un'ibrida Verità.		α δ λ μ	

Il religioso si parò davanti al gruppo, scrostò via grumi di luce dalla tunica finemente adornata e disse: – **ERETICHHHHH!!!!!!!** E dotati di scarso senso civico peraltro!!! I muri delle città sono imbrattate con quella maledetta parola!!! Voi sporkate, menciariate, insudiciate la città!!! La vostra banda sta insozzando il mondo!! Trallimpici inisti dei miei stivali!!! **KATRALLI!!!!** Quella scritta è ovunque ormai!!! Sulla scuole, sui teatri, sui musei!!! Su tutti i luoghi di cultura!!! E di culto!!! L'avete scritta anche sui muri delle chiese!!! All'interno e all'esterno!!! Degli affari politici poco m'importa, la tirannia, la censura... scannatevi pure quanto volete, ma l'Unico Santissimo Credo del nostro beneamato pianeta non lo dovete toccare!!! Non è affar vostro, non v'immeschiate, lasciateci in pace!!! **Blasfemi!!!**

A questo punto fu preso da un attacco di tosse che fece sghignazzare Anriette.

		β γ δ λ μ
		α β γ δ

– e... coff coff... non credete di farla franca... sappiamo dove si nasconde il vostro capo... quel farabutto... quel Bertozzi... non se ne poteva stare a casa sua a badare ai suoi serpenti invece di uscirsene con teorie strampalate sulla fusione dei settori operativi e tutte quelle baggianate sull'avanguardia!!! Che cosa ne ha ottenuto l'umanità da tutti questi... esperimenti????!!!

L'oscuramento del sole!! La cortina di nuvole permanenti!! Il Programma di Redenzione Morale avviato da tutti i governi del mondo per ricondurre sulla retta via la gente traviata da voi, inisti, che vi divertivate a a mischiare le cose scrite-riatamente!!!!

						β γ
						α δ λ μ
					α β γ δ ε ζ η	
					α β γ δ ε ζ η	α β γ δ ε ζ η
				α β γ δ ε ζ η	θ ι	κ λ μ ν
			β			⊕
	π α			<i>Il Chierico scoppiò in lacrime.</i>		θ ι κ μ ν
	ξ ρ σ			<i>François gli mise una mano</i>		β γ
	δ μ ν			<i>sulla spalla: – Dai ora basta,</i>		
	γ λ			<i>stai calmo amico...</i>		δ ε
	α δ ν					α β γ ζ

– **BASTAAAAAAAAAAAAAAAA!!!!!!!** Ancora questa parola: non voglio sentirla più!!! Per favore non la pronunciate!!! Non ammorbate anche l'aria con questo ignobile imperativo!!! Avete lordato la terra con questo termine!! Lasciateci almeno respirare!!!... pietà...

Detto questo il Chierico si allontanò frondando le reste. Kiki, François e Ariette sciolsero i lumi sfiammati di laudi fra i pascoli prosternati al battito del canuto virgulto. Antike calligrafie sussultarono xelanti di giuggiole e more. I segni dell'immensità rincorsero un volo di gelide pietre mentre il nitore dei mutamenti irradiò quoxilo tulo al nergo giubilante.

ε ζ η Kiki disse: α β γ δ κ
α β γ θ ι κ

Quell'anno un gruppo di intellettuali – artisti, scrittori, critici, docenti universitari – disgustati dal terrificante degrado in cui era sprofondata l'arte e inorriditi da ciò che propinavano i canali di cultura "ufficiali", volle inaugurare una nuova fase. Il professor Gabriele-Aldo Bertozzi vi partecipò come inista, autore dell'opera "Basta!". Quest'opera scandalizzò la borghesia, indignò il potere costituito, scatenò le ire della Chiesa. L'artista venne scomunicato e messo al bando, un Tribunale Speciale per i crimini contro la Morale stabili che l'opera (tecnica mista, cm 29,5 x 24)

α ε δ ε ζ η θ
α β γ δ ε E così fu. Δ ε ζ η θ
Era il 3 gennaio. ζ

Nei giorni successivi, tuttavia, la parola "Basta!" iniziò a comparire in diverse parti del pianeta, scritta con lo spray su muri, mezzi di trasporto, vetrine.

Erano gli Inisti, disse qualcuno. Era la Gente, disse qualcun altro. Era la Rivoluzione, probabilmente.

Un'							La
Idea	α					β	fosca
rappresa			β γ δ ε			γ	vertigine
avvampò							sfilacciata
nel ventre			ι κ λ μ ν				lungo astrali
meraviglioso							covi d'assenze
di mille almece	α	β γ	δ ε ζ	η	θ		insufflate oltre il
danzanti sopra il			α β γ	ζ η θ			rintocco lacerato di
granello infranto in							nompi rellar nel goro
canti e cacofonie senza							i mumplici trapponi che
fiaskoli kremoni d'antiar.		ξ π α ρ		ς σ			non rimpriattano accordi
La fondula assente per mari							limasolfici per un sordido
spianati trincheggiò bramante			ξ π	ς σ			bulbone merulo e pressante.
fasti e lemuri sprangati nel nero				α ρ			Orfoli, orfoli!! Non menate la
gioire delle inconfessabili contrade.							rugida lentra nel sonno forbido.

γ δ ε ζ η θ ι		<i>Oppure nel declivio d'un sogno</i>				ξ π α σ
		<i>dalle armoniose pareti</i>				ρ ζ
	λ μ ν	<i>divorate da campanule e fiori di maggio</i>		κ λ μ ν		
Ξ		<i>colte dai cavalli dei Dioscuri,</i>				η θ
ς σ χ ω		<i>nelle pupille estatike</i>				γ δ ε ζ ι
ε ζ		<i>in cui s'intrecciano le</i>		α	ρ	
χ ψ Φ		<i>stazioni svanite verso le amare ombre</i>				ε ζ η
φ ω		<i>d'acque ghermite da baci deliranti</i>				γ δ ι
		<i>e riflettori sulla campagna circondaria</i>				θ
		<i>nello strazio delle parate e degli incontri trepidamente attesi</i>				

– Che ore sono? – chiese Anriette.

– Alfabeti evanescenti ricamano nebulose dune – rispose François – Tra poco passeranno le ronde. Dobbiamo fare in fretta.

– L'alba dagli occhi grigi sogghigna alla notte accigliata frastagliando di sprazzi luminosi le nuvole da levante, e la tenebra sbrecciata, barcollando ubriaca, si allontana dal varco del giorno e dalle fervide ruote di Titano!

– Tutti i miasmi hanno prodigato miraggi eheggianti nel maelstrom delle lucciole sgorgate. Garrile spronte, alitr'asti rovi quempa, ma non arstico nel baratro krammante liox, se un trunzico fralla nel nulla asmuso...

Kiki sospirò: – Sognare non è la soluzione. Sento preghiere fremere nell'aria. S'échange dans l'obscur un son qui s'élèvera de la terre verte jusqu'aux cieux qui répondent, de l'homme sur les marches, de l'enfant près du lit. Le son sur le point d'être dit dans les deux prières. Pour un sommeil dans un pays sûr et pour un amour à mort.

γ δε ζη θ
ζ Π θ

Crepitarono brezze d'Oro e Chiardiluna,

lacerate nel sipario d'astri

ς σ φ

β γ ζ η

incorniciati da onici e

π ρ

δ ε Ξ η

alabastrì dipinti

α

Ψ

fra balaustre di suono

β γ δε ζ η

drappeggi di luce che veleggiarono

β δ ε ζ η

in un mare di bronzee euforie sulfuree

π α ρς

σ φ χ ψ

lastricate di cieli roventi e smaniosi ricordi.

π ςσ

φ χ ψ

π α ςσ φχ ψ

μ

più in là il Chiarore

κ λ ν

π α

di un'iride impenitente o forse:

ξ π ςσ

γ θ Γ

☞ la Storia ☞

α

α ρςσ

σ φ χ ψ

*Abbacinanti Realtà si sprigionarono nella Molteplice Visione
dei Segni sbocciati negli Imperi Giubilanti
e scivolati via, fra le voci del creato*

δ εζ ι
η θ

*e dei Fiori incoscienti,
nel Fuoco.*

φ χψ ω

χ

ρ ςσ

Poco lontano apparve un **Convento**.

εζ ηθ

☞ Il chiostro aveva pilastri dorati, intervallati da sedili ingioiellati, decorati con motivi a tralci di viti e glicini, che si avvolgevano a spirale fino al capitello di sostegno del pergolato. Sulle spalliere dei sedili erano rappresentati motivi mitologici. Due ampi viali interni s'incrociavano al centro ☞

δ εζ η

θ ι

E al centro si stagliava la statua d'oro del poeta René Ghil.

*François bussò alla porta del convento e attese. Kiki e Anriette rimasero in silenzio.
(Religioso, ovviamente.)*

π α

ρ ς

Aprì la porta suor Louise Vanaen de Voringhem e accolse i forestieri cordialmente: – **Quant’um pete grosta, e gli argentei selciati distesi nei requiem non lappanti che vessano callidi! Prego, accomodatevi, l’ospite è sacro. Ho un’amica che vi sta aspettando. Da millenni.**

Suor **Léonie Abois d’Ashby** fece gli onori di casa e presentò agli inisti Lulù, il suo demone, intriso di soavi fulmini più crudeli del vero.

– Qui siete i benvenuti, non credete alle frottole che sprollattano i Chierici in giro per il mondo! Ci voleva finalmente qualcuno che dicesse **BASTA!** L’arte versava in un terribile stato di insignificanza, fra rifiuti tossici e sterco spacciato per Arte. Finché non siete arrivati voi ad imprimere un nuovo movimento, ad offrire nuove forme, inediti colori a questo pianeta boccheggiate, ghermito nella morsa della nefanda e diabolica Ripetizione...

Disse Kiki: – Siamo andando dal nostro capo. Si sta preparando per il Viaggio Supremo. Ha costruito un’arca fatata. Un’arca volante. Ha chiamato a raccolta tutti i rivoluzionari solitari. Tutti gli inisti. E’ convinto che adesso i Segni siano al completo... i segni premonitori della Grande Diarrea, un cataclisma, un evento terribile che spazzerà via l’Umanità intera... E’ alle porte ormai. Bertozzi dice che non ci è rimasto molto tempo a disposizione.

	Σ		Suor Léonie Abois d’Ashby		φ
ξ π	α ρ ς σ	φ χ	Scendrà un’alikramba	π α ρ ς	
	ξ	ς σ φ χ	Leggera 15,86745 hm	α	μ ν
			Srotolò una pergamena e disse:	β γ	δ λ

Ho questo da comunicarvi, Gabriele-Aldo Bertozzi vi aspetta allo **Splendid-Hôtel, terzo piano, interno 2**, un edificio fatiscante costruito nel caos di ghiacci e di notte del polo, un tugurio che di splendido ormai ha soltanto il nome! E’ abbarbicato sulle alture del borgo di Cimmeria, come ben sapete.

	ξ π α ρ ς	<i>Sfumature di inia sibilarono nell’aria smussata con affilatissimi riflessi d’incanto</i>
θ ι	κ λ μ	
	Ξ	

	θ		Ω	
L’ulpimo freloso ytriko 87	θ	ι κ λ	μ	
spalancò immensi scenari nel turbine			ξ π ρ ς σ	
di germogli sul desiderio infranto d’argentei astri,			α	
increspature ed aromi sulle bocche profanate da vacui incendi guallanti				
febbri si propagarono nel delirio esangue strolattiko che adornato d’ottone lupplava				
Meraviglie!!! Meraviglie!!! scarmigliate putredini e nastri colorati che mai hontranno				
nel traboccante sirulo tutto trine e schiume di filigrana dove le memorie				γ
abbracciano barlumi capriolanti intarsiati d’estasi				β
e gigli di catrame appesi a candelabri		ξ π α ρ ς σ		
su rosei acquitrini senza eclissi.	β γ	δ	α δ ε	
	α			

θ ι κ
γ δ λ

Io vengo con voi! – affermò esultante David incenerendo un rebus che ronzava fatidiko nel sogno equatoriale. Suor Léonie Abois d’Ashby presentò agli altri il nuovo inista repplando l’infindibulo diaspurgico.

David staccò i petali da un **bagliore**, ad uno ad uno...

9

δ		<i>Moi, le premier prénomé</i>	
γ	λ	<i>je suis le fantôme de cet</i>	γ δ
		<i>Ami anonyme, sans prénom</i>	β ε
α Ξ	ς σ φ χ	<i>Qui écrit les mots que j'écris</i>	
	α ρ χ	<i>Dans une chambre tranquille</i>	
	ς σ φ	<i>Dans une maison imbibée d'envoûtements</i>	
β γ δ ε		<i>Je suis le fantôme de cette maison</i>	
		<i>remplie des langues et des yeux</i>	
	Ξ Ω	<i>d'un fantôme sans tête</i>	β γ δ ε
Θ		<i>que je crains pour toujours</i>	δ ε η
		<i>jusqu'à la fin anonyme</i>	ζ

Dopo due giorni gli inisti ripresero il cammino.

Nuvole sempre più cupe brontolavano inquietanti fonemi,
singole parole e pause e inia sfavillanti nella montagna solitaria tacevano,
trascinati da falchi ciechi, svolazzanti sopra placidi alberi d'oro e di rubino.

δ ε ζ η
ς σ φ χ
Ω

Passarono due istanti e un secolo, François, allo stremo delle forze, disse agli amici: – Cimmeria dovrebbe essere ormai vicina. Le ombre gongolano in quest'assenza di vita che regna sovrana da quando i Censori fecero scendere un ineffabile Manto d'Oscurità, anni or sono. Accadde in primavera. **La Primavera del Male**, venne chiamata. La vieillesse devrait brûler et se déchaîner à la tombée du jour!!!... Rager, rager contre la lumière qui meurt!!!...

David e Kiki lo guardarono commossi. Anriette gli sorrise dolcemente e disse: – In marcia!! Non possiamo arrenderci! Siamo a un passo dalla Storia! **La Storia ci guarda, ci vuole, e la Storia è inesorabile!!!** Andiamo avanti, indomiti, spietati, sotto il nume tutelare di Rimbaud, che fece a pezzi il rigo strutturale per la lettera presagendo il fonema e le forme di afonismo!! A 16 anni!!!
Nel 1870!!! Era un bambino... soltanto un bambino...

ς σ χ			α γ δ
β γ δ			β
	Il cielo si fece ancora più scuro, cominciò a piovere, tuoni rombanti come		
	urla di un universo in catene deflagrarono furenti dal limbo delle lugubri creazioni,		
α γ	bracieri piovvero sotto raffiche di brina e fuochi esplosero nell'immane Poema		
	del vento di diamanti scrosciato dal cuore terrestre eternamente carbonizzato		
β	attraverso bracieri e schiume, e musiche distorte,		γ
	un nero vortice di gorghi e scontri di ghiacci e d'astri e d'antichi terrori		
	9		

*Le Foreste di Candele del Père-Lachaise oscillarono per un Unico Maestoso
Istante Senza Fine*

Lo Splendid-Hôtel era un edificio scalinato a tre piani.
 Sulla facciata s'inerpicavano edere, glicini e viticci.
 Le finestre dei primi due piani erano buie.
 Dall'ultima finestra filtrava Luce.

ζ σ
 ρ φ χ ψ ω
 α β γ δ θ μ ν
 λ μ
 ι κ ν η

– Bene, è giunto il momento di entrare... – disse François agli altri appropinquandosi al robusto portone d'ingresso in noce intarsiato con legni di varie essenze. Ma d'improvviso i battenti della finestra illuminata si spalancarono con fragore e sbucò fuori un uomo dalla folta chioma e lo sguardo saettante che urlò:

ε	ζ	I Visionari incalzano verso l'Infinitesimale	κ μ ν η
η θ ι		fino all'ultima goccia di sudore!!!	ε ζ η ι
ι κ η		Amici, la vostra occasione è così unica	κ
λ μ ν		che non si ripresenterà una seconda volta!!!	

e, detto questo, cominciò a spargere petali di rosa e polvere magica dalla finestra ricoprendo di una patina luccicante i quattro amici che si trovavano dabbasso. Kiki proruppe in un sorriso raggiante: – Gabriele-Aldo!!! Sei proprio tu!! Come stai? Che gioia rivederti!! Ti trovo in forma!

– **Il rivoluzionario è giovane. E' sempre giovane** – rispose Bertozzi – **Il rivoluzionario è ricco. E' sempre ricco. Il rivoluzionario è bello. E' sempre bello. Voi vedrete l'argomento che girerà verso se stesso creando il verso che spande ai venti le rime in forma di rosa. Venti canzoni arrosaranno le pianure per nove secoli e nove voci suoni e pathos e pietre porteranno. Le porte per ogni anno si schiuderanno sull'era novella confermando la novella del segno svelato. La vela da fremente vento portata, nei porti della sterilità più non beccheggerà. Va ardito legno, ardi il tuo ingegno!!! Salite, amici, voglio riabbracciarvi, siete i benvenuti!!**

Gli inisti non stavano più nella pelle, entrarono nell'hotel, salirono di corsa le rampe di scale e raggiunsero ansimanti l'ultimo pianerottolo. Sulla porta dell'interno 2 c'era scritto:

La Rivoluzione è un Gesto d'Amore per la vita, per il mondo.

Kiki bussò. La porta era socchiusa e si aprì da sola. Gli inisti entrarono cauti e trovarono il Caos: pile di libri accatastati sul pavimento, cianfrusaglie e scartoffie, quadri poggiati sul muro, manoscritti, pergamene e agende, alambicchi e ampolle ancora fumanti, disegni sulle pareti, un enorme dipinto sul soffitto che si chiamava Voyage en Auvergne, e poi monili, collane, gemme sparpagliate sul tavolo e per terra, spartiti musicali, sceneggiature, poesie, una teca con dei serpenti, un'acquario zeppo di ippocampi, una gabbia con una fenice, un violino, un flauto, un fonografo, un sestante, una clessidra, un planetario, antiche mappe, calamai, candelabri e fotografie ovunque, di come la vita dovrebbe essere bella.

Gabriele-Aldo Bertozzi sbucò come dal nulla.

ε ζ η θ ι
 β γ δ ε ζ

– **Il poeta può diventare veggente, amici!! Il rivoluzionario è già veggente. I rivoluzionari aprono porte che nessuno potrà richiudere, ricordatelo sempre!** – a queste parole seguirono strette di mano e commossi abbracci fra gli amici ritrovati. – **Andiamo** – disse poi Bertozzi, – **è ora di cena, c'è un'ottima trattoria qui vicino, l'Auberge de Flore preparano piatti squisiti e potremo bere champagne Moët & Chandon a volontà!!**

η

β γ δ ϵ
 Ψ β ζ
 θ λ μ ϕ ω
 ι κ λ ψ ω

\approx Pioveva \approx
*Nostalgie di nevi ribollenti scrosciaronο in un sudario di stelle
ancora crepūtante sull'iride di un crepuscolo di segni
tracimanti fra le vertigini degli ultimi suoni intarsiati*

L'Auberge de Flore era un posto ameno e gradevole. Al suo interno l'aria era saturata di sogni ardenti e d'impalpabili rivoluzioni. Vi erano già diversi clienti nel locale, i cinque inisti presero posto attorno a un tavolo situato in posizione defilata. Alcuni degli avventori riconobbero Gabriele-Aldo Bertozzi, il fondatore dell'Inismo, e per la sala si diffuse un mormorio eccitato.

– Il cantiere si trova nel terzo anello della città – iniziò a spiegare quest'ultimo agli amici – **La costruzione dell'arca Aphinar è quasi terminata. Fra sette giorni potremo salpare alla volta del Regno di Kapparia. Partiremo all'aurora, entreremo nelle Splendide città!! Il viaggio, del resto, è la componente costante di ogni opera.**

– Sempre più pronti – disse Kiki – al disastro immaginifico! Sospiri di seta, oro assassino, deliquio, festa nella collera penitente!!! Proclamiamo i principi dell'Arte!! Vagando negli Azzurri, disveliamo Primavera infinite e il nuovo Amore!!

Bertozzi le accarezzò il viso: – Troverai sul tuo cammino piccoli burocrati, magri o panciuti, tristi o sudati che mostreranno il sedere, come il pavone, per affermare il loro piccolo potere d'impiegati: non contano... e comunque la burocrazia non va combattuta perché è priva d'idee dalla nascita. Essa può essere solo rigenerata, rivoluzionata. E occorre cambiare gli uomini cui sarà affidata.

Intervenve François: – Gabriele, pensi che dovremmo continuare a proporre nuove forme, nuovi linguaggi? Pensi che dovremmo continuare a procedere verso l'infinitesimale, oppure non è forse il caso di *cambiare la gente?* educare la gente a reinventare l'amore, scovare gli infinitesimali presenti nell'anima delle persone e metterli in contatto fra loro? Insomma, creare un corto circuito spirituale, generare abbracci, sorrisi, riconoscenza reciproca...

– Oh sì certo, – rispose Bertozzi – è l'Amore, misura perfetta e reinventata, Ragione meravigliosa e imprevista! E' l'Eternità: macchina amata dalle qualità fatali! Ad ogni modo, non sono i rivoluzionari che cambiano la società, è la società che va verso di loro, ma i rivoluzionari sono coloro che, avendo compreso prima degli altri qual è il corso dei tempi, cercano di accelerarlo facendo sì che molte energie latenti non si perdano nella tristezza della notte, in quella solitudine da cui molti si credono avvolti!!

ϕ χ ψ ω

BRRRRRRUUUUUUUUUUUUUUUUMMMMMMMMMMMMMMMMMM....

*La terra tremò per qualche istante con un cupo brontolio
incendi di catarsi pagane riecheggiarono minacciosi
scoppiando in oscure fiammate negli abissi del nulla...*

Π α ρ
 θ
 π α ρ
 κ μ

– Cos'è stato? – esclamò Anriette allarmata – Avete sentito?

δ
 σ φ
 γ ε ζ

Fece il suo ingresso il Giudice
 con un ampio parruccone bianco.
 Si accomodò sul suo scranno
 e disse:

δ
 α β θ ι
 γ ε ζ
 η

– Gabriele-Aldo Bertozzi, lei è imputato per i seguenti capi d'accusa: violazione del Codice di Redenzione Morale, costituzione di associazione sovversiva, grave turbamento dell'ordine pubblico, pubblicazione di scritti rivoluzionari, attentato alla cultura ufficiale, fomentazione di insurrezioni popolari, vilipendio della letteratura istituzionale, divulgazione di opere oscene, denigrazione della tradizione, produzione di materiale artistico immorale, blasfemia, trasgressione dei principi etici universali, istigazione alla dissidenza, alla disobbedienza civile e alla rivolta, profanazione della grammatica, irrisione della sintassi, sconsiderata frantumazione del verso, irresponsabili attività di ricerca sulla parola, esaltazione del fonema e dell'inia, stabilizzazione nella fase di concentrazione e soprattutto: inaccettabile, abietta e spregevole apologia dell'infinitesimale!!!

γ δ ε

Adesso, le chiedo: si dichiara colpevole o innocente? Nel primo caso potrà usufruire di uno sconto della pena e verrà condannato all'ergastolo. Nel secondo dovrà affrontare il processo che, ahimè, temo si concluderà con la sua condanna alla pena capitale, dati i crimini ignobili dei quali si è continuato a macchiare da quell'esecrabile 3 gennaio di tanti anni fa.

Dunque, signor Bertozzi? A lei la scelta. Φ
 Si dichiara colpevole o innocente, di grazia? ι κ
 θ λ μ ν ε

Λ
 ζ γ δ η θ α ω β γ δ



..... α
 ρ ζ χ ω
 ψ
 σ φ
 σ φ
 χ ι κ λ
 ζ
 Γ Φ Δ

 Λ

δ ε ζ
 κ μ
 Σ Ω
 Ξ Θ
 φ σ

Utensili

CRONOINIOLOGIA DEL MOVIMENTO

(principali date iniste)

Ancor più della Conoiniologia degli autori, questa dedicata al movimento sarà forse discutibile. Ma cosa togliere per aggiungere, privilegiando gli avvenimenti di interesse generale e di grande riscontro? Perché certamente qui si deve solo fornire una tavola sinottica!

Come si può vedere, è scandita per ogni anno dalla fondazione del movimento ai nostri giorni e divisa in tre epoche: 1) Fase pionieristica; 2) Affermazione internazionale dell'Inismo; 3) INizio della terza fase storica dell'avanguardia: la RR (Rivoluzione Rivoluzionata); 4) Dal 2000: Inismo come unica avanguardia passata nel Terzo Millennio.

Eventuali gravi mancanze possono essere tuttavia segnalate alla Direzione di Bérénice oppure colmate consultando per il periodo 1980-1999 la Bibliografia sommaria di e sull'Inismo pubblicata nel volume Aa.Vv., Gabriele-Aldo Bertozzi. Chi sei? (L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, 1999, pp. 109-124) e per quello successivo i vari siti Internet (in particolare www.inism.org).

L. P. (alias Long-drawn-out)

1980

- 3 gennaio, Fondazione a Parigi.
- Febbraio, divulgazione dell'Inismo a Roma.
- 6 luglio, J. C. pubblica *Letras en el mundo* in *La Nación* (Argentina).
- 11 settembre, Primo manifesto divulgato a Parigi.
- Novembre, L'Editore Luciano Lucarini di Roma pubblica il primo numero della rivista *Bérénice* affidandone la direzione a Gabriele-Aldo Bertozzi.
- 13 dicembre, Maria Pilar Alberdi pubblica *Manifiesto mundial de una nueva corriente creadora: INI (Internazionale Novatrice Infinitesimale)* in *Puerta de Madrid*.

1981

- 18 gennaio, Gabriel Cacho Millet pubblica "*INI*": *una poesía que puede ser entendida universalmente* in *La Prensa* (Argentina).
- Gabriele-Aldo Bertozzi e Giulio Tamburini realizzano *Valenciennes, Romanzo poliautomatico superatemporale* (Paris-Firenze, CICK: Centre International Création Kladologique-Edizioni Téchne).
- Viene pubblicato il primo quaderno inista *Qu'est-ce que l'Internationale*

Novatrice Infinitésimale, Cura di Laura Aga-Rossi (Paris-Firenze, CICK: Centre International Création Kladologique-Edizioni Téchne).

- 2 agosto, Gabriel Cacho Millet pubblica *Nuevo movimiento de poesía in Norte Resistencia* (Argentina).

1982

- Divulgazione dell'Inismo in Grecia e rafforzamento dell'Inismo in Italia.
- 28 gennaio, G.-A. Bertozzi, *Perimene*, in Τραγογδοστη Εφημεριδα.
- Marzo, ἄΕναζ νεωτεριοτηζ και Παραδοσιακοζ Ποιτηζ, in Ερεψνα.

1983

- Luglio, Gabriele-Aldo Bertozzi pubblica sul n. 8 di *Bérénice* (Seconda Serie, Roma, Lucarini Editore) *Introduzione all'Avanguardia/Prima dell'Inismo*.

1984

- Aprile, Antonino Russo pubblica *Manifesti INI Poetici* (Frattaminore, Napoli).

- Viene pubblicato il *Secondo Kwaderno INI*, Cura di Laura Aga-Rossi (Roma, Nove Editrice).

1985

- Nascita di *Koinè*, prima rivista spagnola e, con lo stesso nome, primo gruppo spagnolo.

- Fondazione dell'Inismo U.S.A.

- Ottobre, *Esposizione di undici artisti appartenenti all'internazionale Novatrice Infinitesimal* a cura dell'Ufficio di Ricerche e documentazione sull'immaginario e la Libreria Sileno International Art Bookshop (Genova).

1986

- Le riviste *Mundo de papel* e *Koinè. Taller de Poesía Inista* continuano la divulgazione dell'Inismo in Spagna.

- 22 luglio, *Primer Manifiesto INI Argentino*.

- 29 novembre, Rafforzamento dell'Inismo francese.

1987

- 1 gennaio, *Primer Manifiesto Inista Español*.

- Isidore Isou pubblica *Pour et contre Bertozzi*, Introduction and notes by Pietro Ferrua (Portland, Avant-garde publishers)

- Maggio, Fine della fase pionieristica dell'Inismo.

- 2-5 settembre, *Apollinaria Signa*. Secondo Manifesto Ini.

1988

- Marzo, *Manifiesto Infinitesimal* (Secondo manifesto spagnolo).

1989

- Primavera, Primi fermenti inisti portoghesi.

1990

- Gennaio-febbraio, *El Inismo* (Terzo manifesto spagnolo).
- Maggio, Gli inisti di confermata militanza partecipano all'esposizione *Inismo 1980-1990*, Roma, Galleria "Il Quadrato di Idea".
- 17 giugno, *Manifesto della Videoinipoesia*.
- 22 luglio, *II° Manifesto Argentino*.

1991

- 16-29 marzo, *Giorgio Mattioli § l'Inismo*, importante esposizione dell'autore alla Galleria "Saluzzo 32" di Roma.
- 24 giugno, *Inismo en Argentina* (III manifesto).
- 30 ottobre, Fondazione a Pescara del C.U.S.M.A.R.C. (Centro Universitario di Sviluppo Multimediale Applicato alla Ricerca e allo studio della Creatività).

1992

- 12 gennaio, Inizio del "Dopo Rimbaud".
- Maggio, Laura Aga-Rossi, Gabriele-Aldo Bertozzi, François Proïa pubblicano *Viaggio a Pourrières e Fabrezan*, Inigrafie: testi, traduzioni, iconografia (Chieti, Solfanelli: "Plaisance" 1).
- Settembre, Viene pubblicato il volume *Inismo spagnolo e argentino* curato da Gabriele-Aldo Bertozzi (Chieti, Solfanelli: "Plaisance" 3).
- 3 ottobre, a Collado Villalba (Madrid), prima edizione del "Premio Inista de Poesía 'Gabriele-Aldo Bertozzi'".

1993

- Luglio, L'avanguardia cubana aderisce all'Inismo. Testi di Pedro Juan Gutierrez.
- 18-30 novembre, Esposizione I.U.N.S.I.A. (INI-USA) di Chieti.

1994

- 30 giugno-28 agosto, *The Ini Avant-Garde*, Esposizione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Kemi (Finlandia).
- Settembre, Gabriele-Aldo Bertozzi pubblica *Rimbaud, Illuminazioni* (Roma, Tascabili Economici Newton, 191).
- Ottobre, Viene pubblicata *AIUOE*, opera teatrale di Giorgio Mattioli preceduta da un saggio sull'Inismo di Silvia Coletti (Arce, Asso Edizioni: "linsælla", 1).

1995

- Gabriele-Aldo Bertozzi pubblica *La Signora Proteo* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane: "Epigrafe", 2).
- Marzo, Gabriele-Aldo Bertozzi pubblica *Rimbaud, Una Stagione all'inferno* (Roma, Tascabili Economici Newton, 215).

1996

- Gabriele-Aldo Bertozzi pubblica *La réalité virtuelle*, in *Pratiques d'écriture. Mélanges de littérature et d'histoire littéraire offerts à Jean Gaudon* (Paris, Klincksieck: "Bibliothèque du XIX^e Siècle", 16).

- 24 gennaio, Laura Aga-Rossi pubblica *Il caso Clemente Padin, Protomanifesto inista. Cosa non è l'Inismo*, tradotto in seguito in francese, spagnolo, inglese, portoghese, finlandese, tedesco, occitanico.
 - Fondazione dell'Inismo brasiliano: i membri del "Grupo Inizil" (Jorge Barreto e Neli Vieira) firmano il *Primeiro Manifesto Inizil*.
 - Maggio, Gabriele-Aldo Bertozzi pubblica *Rimbaud. Le opere, i luoghi / Les œuvres, les lieux. L'Africa / L'Afrique* (Chieti, Métis : INIT 2).
 - Gabriele-Aldo Bertozzi pubblica *Rimbaud, Viaggio in Abissinia e nell'Harar* (Milano, Arnoldo Modadori Editore: Piccola Biblioteca Oscar).
 - *Avanguardia inista*: Due mostre fotografiche di G.-A. Bertozzi, la prima: *Auschwitz altensione*, Comune dell'Aquila-Ufficio della Pace, 24 aprile-15 maggio; la seconda: *Fotografie iniste "altre"*, L'Aquila, Angelus Novus/Centro Documentazione Artepoesia, 2-31 maggio, in *Sipario*.
 - 24 maggio, *Manifesto della fotografia inista*.
 - 25 maggio, Annuncio, contro la caduta delle ideologie nel mondo, INizio della terza fase storica dell'avanguardia (la prima detta della "rivolta": 1909-1939; la seconda del "rivoluzionario": 1940-1980): la RR (Rivoluzione Rivoluzionata).
 - Ottobre, *INib(a)m(a)bINI*, esposizione e convegno internazionale a Campobasso.
 - *Arkitettura Nuova. Manifesto inista*.
 - Gabriele-Aldo Bertozzi pubblica Paul Verlaine, *Les hommes d'aujourd'hui. Vite dei poeti maledetti* (Milano, Mondadori: "Oscar/Classici", 399).

1997

- Nuovi manifesti inisti brasiliani: i membri del "Grupo Inizil" (Jorge Barreto e Neli Vieira) firmano 1) *Uma poesia Internacional Nova e Infinita (INI)*; 2) *INIZIL*.
 - Fermenti inisti in Messico.
 - Julio Carreras (h) pubblica *Bertozzi. Novela* (Santiago del Estero, Quipu Editorial).
 - Gabriele-Aldo Bertozzi cura la pubblicazione delle *Opere* di Charles Cros (Milano, Mondadori: "Oscar Classici", 77).
 - Settembre, Antonino Russo pubblica *Gli Inisti su "Napolinotte"* (L'Aquila, Angelus Novus Edizioni: "Quaderni di Bérénice", 1).
 - Novembre, *Bérénice* pubblica un numero speciale dedicato a *Futurismo Dada Surrealismo etc.: inediti sui "precursori" dell'Inismo*.

1998

- I membri del "Grupo Inizil" (Jorge Barreto e Neli Vieira) pubblicano *INI Brasileiro*.
 - Febbraio, Eugenio Gianni e Maria Inferrera pubblicano *Nuovi linguaggi delle poetiche visive contemporanee: l'Inismo* (San Giustino, Edizioni Melisciano Arte).
 - 28 febbraio, Inizia la divulgazione sistematica dell'Inismo su Internet.
 - Giugno, Esposizione fotografica inista di Gabriele-Aldo Bertozzi *Oltremare Oceano. Le Amerike* (Cassino).

- Luglio, Giovanni Agresti pubblica il romanzo *Mikela. Le storie del segno quotidiano*, (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane: "Epigrafe", 7).
- 21 settembre, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia – Madrid: *Jornada de Vanguardia Inista – El Premio Internacional Inista de Poesía "Gabriele-Aldo Bertozzi"* (Salón de Actos).

1999

- Viene pubblicata in Italia la traduzione del romanzo di Julio Carreras (*Bertozzi. Romanzo*, Cura e traduzione di Patricia Iezzi (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane)).
- Dal 13 al 18 novembre si tiene a Djibouti l'esposizione di opere pittoriche d'avanguardia *Rimbaud. Première Exposition en Afrique*, direction scientifique de Gabriele-Aldo Bertozzi, organisation de l'exposition de François Proïa.
- Angelo Merante pubblica il CD-ROM *I segni di Dubler. La moda inista*.
- Inisti e studiosi raccolgono nel volume *Gabriele-Aldo Bertozzi. Chi sei? Saggi dedicati al fondatore dell'Inismo* raccolti da François Proïa, accompagnati da una bibliografia di e sull'Inismo di circa 2000 titoli.
- Gabriele-Aldo Bertozzi pubblica la *Guida del Rivoluzionario*.
- 17 dicembre al 3 gennaio 2000, *Dall'infinito per l'infinito*, importante esposizione di Angelo Merante alla Galleria "Angelus Novus" di L'Aquila.

2000

- Viene pubblicata da Electa (Milano) la monografia *Bertozzi*. Edizione Bilingue (italiano e inglese) con testi di Gabriele-Aldo Bertozzi (manifesti e documenti) riprodotti in originale (italiano, francese, spagnolo). Cura e saggi introduttivi di Antonio Gasbarrini ed Eugenio Gianni, Nota biobibliografica di Laura Agà-Rossi. Volume di grande formato (cm. 24,5 x 31,5), 384 pagine, 124 tavole a colori e 100 illustrazioni in bianco e nero, Copertina rigida con stampa a pastello e dorso tondo cm. 4,5, Sovraccoperta a colori.
- *Dimensão*. Revista Internacional de Poesia (Uberaba/Brasil – Ano XX – N° 30) dedica un servizio speciale all'Inismo.
- Dal 18 maggio al 4 giugno, Gabriele-Aldo Bertozzi, Kiki Franceschi, Eugenio Gianni, Angelo Merante, François Proïa, Paul Lambert, Lex Loeb, Neli Maria Vieira e altri partecipano all'esposizione *Vanguardia Inista* al Centro Cultural Recoleta, Governo della Città di Buenos Aires.
- Agosto-ottobre, Gabriele-Aldo Bertozzi, Kiki Franceschi, Eugenio Gianni, Angelo Merante, François Proïa, Paul Lambert, Lex Loeb, Neli Maria Vieira e altri partecipano all'esposizione *Painted 2000* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Kemi (Finlandia).

2001

- Gennaio, viene pubblicato il primo numero di *Inism*, bollettino quadrimestrale promosso dagli “amici dell’Inismo”, diretto da Gabriella Giansante per i “Quaderni bianchi di Bérénice” (Angelus Novus Edizioni).
- Viene pubblicato il CD di *La Signora Proteo* di Gabriele-Aldo Bertozzi (durata 72:57), Regia di Giorgio Mattioli.
- Vengono pubblicate due traduzioni de *La Signora Proteo: La Señora Proteo, Madame Protée*, Edición bilingüe de François Proïa. Traducción española: Lisiak-Land Díaz; traducción francesa: Marinisa Bove (Valencia, Ediciones Art Teatral: “Colección Autores de Hoy”, 5).
- Giugno, Iniero Garesto pubblica il romanzo *Inisfera* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane: “Epigrafe”, 8).
- 20 décembre-20 janvier 2002, Grande esposizione personale di Gabriele-Aldo Bertozzi, *De l’alchimie au multimedia. La longue nuit de la révolution* al Centre Noroit di Arras (Francia).

2002

- Ottobre, *Riflessi di fortezza assediata*, importante esposizione di Kiki Franceschi alla Galleria “Angelus Novus” di L’Aquila.
- Paul Lambert pubblica *Final Notice Bifore Service Ends*.
- 13-22 giugno, Esposizione personale di Gabriele-Aldo Bertozzi, *Soyez lions, bondissez dans l’époque! Osez-vous?*, Chambre de Commerce Italienne pour la France, 134 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris.

2003

- Marzo, Vengono pubblicate due traduzioni della *Guida del Rivoluzionario*. In inglese: *The Revolutionist Guide* translated by Douglas J. Foran and Pietro Ferrua; *Guide du Révolutionnaire* traduit par Narcisse Praz.
- Gabriella Giansante pubblica *Philippe Soupault da qua e di là dal Surrealismo* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane: “Lutetia”, 11).
- Maggio, Giovanni Fontana pubblica *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Con CD (Monza, Harta Performing & Momo).
- Settembre, Giuseppe Siano pubblica *Mito e rivoluzione poetica nel teatro d’avanguardia. La Signora Proteo* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane: “Epigrafe”, 10).
- 19-26 ottobre, Esposizione personale di Gabriele-Aldo Bertozzi *Bertozzi in the USA* realizzata dalla Charlie White Gallery di Portland (U.S.A.).
- 22-28 dicembre, Esposizione di Gabriele-Aldo Bertozzi, Maurice Fontanel, Gabriella Giansante, Angelo Merante, François Proïa, *Internazionale Novatrice Infinitésimale*, Galérie de Nesle, 8 rue de Nesle, Paris.

2004

- 2004, François Proïa realizza due DVD: 1) *ImmagINI dell’INI. Historia filmata 1989-2002*) Bertozzi here, there and everywhere.

2005

- Joge Barreto del “Grupo Inizil” pubblica *O Inismo no Brasil e Pensamentos de um inista no Brasil*.
- Aprile, François Proïa pubblica *L’Inisme. Être à l’avant-garde aujourd’hui* (Paris, L’Harmattan).
- Antonio Gasbarrini pubblica *L’Avanguardia inista. Occasioni di critica* (Torino, L’Harmattan Italia).
- 1° maggio, *Manifesto della critica inista*.
- Maggio, Convegno internazionale pluridisciplinare su e per l’Inismo accompagnato da manifestazioni parallele in occasione del XXV anno dalla fondazione della corrente (Pescara, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere e Museo delle Genti d’Abruzzo). *Esposizione d’Arti visive INISMO 1980-2005*, Rassegna internazionale d’arte: pittura, scultura, installazione, fotografia, arte postale & e-mail art, libro oggetto, libro d’artista, videoinipoesia, cinema, inika sonorika, internet e documenti (Pescara, Museo d’Arte Moderna “Vittoria Colonna”).
- Ottobre, François Proïa realizza il DVD *L’Inisme. Un monde tissé de signes*.
- 11 ottobre, *Inisme 1980-2005 : Réception privée donnée au Café de Flore à l’occasion des 25 ans de l’Inisme mouvement né au Café de Flore le 3 janvier 1980* (Paris).
- 23 ottobre, *France Inter* dedica una lunga trasmissione all’Inismo (francese, in particolare).

2006

- 3 settembre, Il comune di Borée nell’Ardèche (Francia) dedica il nome dell’Inismo a una via (*Voie de l’Inisme*). *In corso di realizzazione*.

CRONOINIOLOGIA DEGLI AUTORI

(date di appartenenza all'Inismo)

È un lavoro ingrato, estremamente complesso e soggetto a critiche, polemiche, stabilire le date di appartenenza all'Inismo di chi vi ha fatto parte e di chi vi milita molto attivamente oggi.

Si tenga conto, per esempio, che occorre fare un tour d'horizon per tutto il globo terracqueo.

Innanzitutto, si precisa che le INDICAZIONI CHE SEGUONO VALGONO ESCLUSIVAMENTE PER LA MILITANZA nel movimento. Ognuno poi è libero di dichiararsi inista. Né si conoscono tutti gli inisti.

Ciò premesso, come criteri principali abbiamo cercato di documentarci consultando gli archivi dell'Inismo, i verbali delle riunioni iniste e interpellando i coordinatori delle varie nazioni. In caso di incertezza tra una data e l'altra, abbiamo agito, nella maggior parte dei casi, più per difetto che per eccesso.

Anche i numeri, le date, possono offrire occasione di interpretazioni. Consigliamo la prudenza, ma pare evidente che la grande attività della Spagna si è spenta col secolo scorso (XX sec.) per essere ampiamente e più coraggiosamente superata da quella degli U.S.A. E che per l'America Latina si guarda ormai più al Brasile che alla pur degnissima (nel ricordo) Argentina.

Sono dinamiche di difficile ritorno. I ritorni di fiamma sono in genere sintomo di debolezza.

Probabilmente manca qualche nome importante, sicuramente qualche data non è del tutto esatta, ma solo approssimativa. In questi casi, Bérénice è disposta a recepire notizie SCRITTE più certe e pubblicarle nel prossimo numero.

L. P. (*alias* Long-drawn-out)

Ackerman Al, dal 1996 al 1997.

Aga-Rossi Laura, dal 3 gennaio 1980 al 31 dicembre 1999.

Agresti Giovanni, dal dicembre 1986 al 31 dicembre 1999.

Albi Franco E. †, dal 2002 al 15 aprile 2005 (data del suo decesso).

Albicocco Valeria, dal 5 novembre 1992 al 6 novembre 1993.

Amaro Nel, dal gennaio 1991 al marzo 1993.

Barreto Jorge, dal 1996 a oggi.

Bennet John, dal 1996 al 1997.
Bermejo Baquero Maria-Luz dal febbraio 1990 al settembre 1998.
Bermúdez Fernandez Manuel, dal 1991 al 1992.
Bertozi Gabriele-Aldo, dal 3 gennaio 1980 a oggi.
Borda Boreu Joan, dal 1992 all'inizio 1993.
Bove Marinisia, dal 27 giugno 1993 al 1° gennaio 2000.
Bradford Alva, dal 1987 al 1991.
Brandolino Patrick, dal gennaio 1999 al 31 dicembre 1999.
Burns Gerald, dal 1996 al 1997.
Gutman Juan, dal 1990 al 1991.
Campal José Luis, dal 1986 al 1991.
Canal Françoise, dal 29 novembre 1986 al 26 settembre 1993.
Capriotti Argentina, dal 18 novembre 1993 al 31 dicembre 1998.
Carreras Julio (h), dal 22 luglio 1986 al 1° agosto 1994.
Chiarantini Andrea, dall'inizio 1981 a fine maggio 1990.
Chiaromonte Rosalba, dall'inizio 1989 a fine 1990.
Crea Esmeralda, dal febbraio 1982 al marzo 1989.
Creger Michael, dal 1996 al 1997.
Cuciniello Natale, dal 19 ottobre 1990 al 1993.
De Mattia Furio, dal giugno 1985 al 31 dicembre 1999.
Diaz Lisiak-Land, dal 19 giugno 1989 al 31 dicembre 1999.
Di Lullo Anna Maria, da fine 1980 al 21 maggio 1987.
Di Pancrazio Paola, dal 19 dicembre 1991 al marzo 1994.
Doñate Daniel, dal 22 luglio 1986 al gennaio 1987.
Donnini Flavio, dal 16 ottobre 1994 al maggio 1996.
Dupont Albert, 29 novembre 1986 al dicembre 1996.
Ferrua Pietro, dall'estate 1982 a oggi.
Ferry Robert, dal 1992 a oggi.
Fiorentino Hugo, dal 22 luglio 1986 al settembre 1987.
Fisher Marc, dal 1996 a oggi.
Follin Krister, dalla fine 1987 al gennaio 1989.
Fontanel Maurice, dal giugno 2002 al marzo 2003.
Foran J. Douglas, dal 1995 a oggi.
Franceschi Kiki, dall'inizio 1981 a oggi.
Galan Incarna, dal 1986 al 1991.
Ghaderi Ali, dal 14 maggio 1993 al febbraio 1994.
Garesto Iniero, dal dicembre 1986 al al dicembre 2001.
Gasbarrini Antonio, dal maggio 2005 a oggi.
Gianni Eugenio, dal settembre 1990 a oggi.
Giansante Gabriella, dal 25 aprile 2000 a oggi.

Griffin Bill, dal 1987 a oggi.
Guadalupi Francesco, dal maggio 2005 a oggi.
Gutierrez Pedro Juan, dal luglio 1993 al febbraio 1995.
Herrero Jabier, dall'estate 1992 all'inverno 1993.
Iniello Maria Pia, dall'11 ottobre 1986 al maggio 1992.
Inoue Hideo, dal 1996 al 1997.
Lambert Paul T., dal 1985 a oggi.
Lake Eva, dal 1987 al 31 dicembre 1999.
Letaillieur François, dal 29 novembre 1986 al luglio 1989.
Leone Barbella Michele, dal 1983 al 21 maggio 1987.
Liguori Marco, dal 1998 a oggi.
Liotta Licia, dal febbraio 1982 al marzo 1989.
Lista Giovanni, dal 24 gennaio 1991 all'inizio del 1992.
Lobo Filho Ferrua Diana, dal 1985 a oggi.
Loeb Lex, dal 1987 a oggi.
Marchi Moreno †, *da fine 1980 al 21 marzo 1997 (data del suo decesso)*.
Marinò Gaetano, 11 febbraio 1988 al 31 ottobre 1991.
Massingill Casi, dal 1995 al 1997.
Mattioli Giorgio, dal 1983 al 31 dicembre 1999.
Mastacchini Massimo, 1986, dal marzo 1988 al giugno 1989.
Merante Angelo, dal settembre 1980 a oggi.
Miller Jason, dal 1996 al 2000.
Molero Prior Francisco Juan, dal 1986 al 31 dicembre 1999.
Ocagna Orozco Juan, dal giugno 1994 al 1996.
Olocco Esteban, dal 22 luglio 1986 al gennaio 1987.
Paciocco Remo, dal 2000 a oggi.
Pielago Antonio, dal gennaio 1993 al marzo 1993.
Proia François, dal 1985 a oggi.
Ricaldone Sandro, dal 17 ottobre 1985 al 31 dicembre 1999.
Rodgers Fred, dal 1986 al 1991.
Russo Antonino, da maggio/giugno 1980 a oggi.
Salamone Angela, da 3 novembre 1988 al 1991.
Sav'ini Rosaria, dal settembre 1980 al 21 maggio 1987.
Seaman David, dal 1999 a oggi.
Tamburrini Giulio, dall'inizio 1980 al marzo 1989.
Tasiv Christine, 29 novembre 1986 al dicembre 1994.
Valenti Antoinette, 2 novembre 1991 al maggio 1992.
Wellinger Maryclaire, dal 1996 a oggi.
White Charlie, dal 2003 a oggi.
Vieira Neli Maria, dal 1996 a oggi.

BÉRÉNICE E PLAISANCE

di FEDERICA FALZANI

Bérénice, nata a Roma nel 1980 per conto della Lucarini Editore, è costituita da tre serie.

- **Prima serie:** comprende i numeri 1-8 che iniziano dal novembre 1980 al luglio 1983 (Lucarini Editore).
- **Seconda serie:** comprende i numeri 9-33 che iniziano dal novembre 1983 al novembre 1991 (Lucarini Editore).
- **Nuova serie:** riparte dal numero 1 del marzo 1993 e continua fino a oggi (nn. 1-4: Pagine Editore; nn. 5-12: Asso Editrice; nn. 13-a oggi: Angelus Novus Edizioni).

*In questo fascicolo pubblichiamo gli indici della **Nuova Serie** insieme con quelli di Plaisance, la nuova rivista di lingua e letteratura francese diretta da Gabriele-Aldo Bertozzi.*

Per la consultazione degli indici della Prima e della Seconda serie si rimanda all'eccellente, davvero encomiabile lavoro di Laura Caronna, pubblicato su Bérénice, anno I, n. 1, marzo 1993, pp. 112-156.

Bérénice. La nuova serie (1993-2005)

Se si volesse procedere alla disamina della storia delle argomenti trattati nella rivista *Bérénice* di certo ci si troverebbe innanzi ad una congrua mole di temi, dato che il percorso intrapreso dagli autori ben 25 anni fa prosegue tuttora floridamente.

Il primo volume della prima serie di *Bérénice* (nella prima edizione non comparivano gli accenti sulle prime due e) vede la luce nel novembre 1980, precisamente 10 mesi dopo la fondazione dell'Inismo.

Bérénice fonda le sue radici sull'ultimo movimento d'avanguardia l'Inismo, fondato il 3 gennaio 1980 al Café de Flore di Parigi da Gabriele-Aldo Bertozzi.

L'Inismo o INI (Internazionale Novatrice Infinitesimale) si propone di raccogliere tutte le creazioni "Di qua e al di là della parola" che abbiano non un solo significato ma milioni di interpretazioni possibili.

IN AREA CREATIVA I DISCORSI CHIARI
SONO RISERVATI ALLE PERSONE LIMITATE;
UNA FRASE O UN'ESPRESSIONE CHE HA
UN SOLO SIGNIFICATO É VERAMENTE
UNA NATURA MORTA¹

La prima serie di *Bérénice* ha come sottotitolo “Rivista quadrimestrale di letteratura francese” dedicata alle correnti d'avanguardia, mentre la seconda, della quale ci occuperemo in questa sede, ha come sottotitolo: “Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie”.

Già da questi primi elementi, è possibile notare una netta distinzione nelle tematiche affrontate, si passa, infatti, da una rivista di letteratura francese a una rivista di studi comparati.

Gli orizzonti nella nuova serie di *Bérénice* si allargano proponendo un ampliamento internazionale e comparatistico. Come afferma il fondatore della rivista:

[*Bérénice*] non è esclusivamente letteraria, anzi, si propone di denunciare sempre più i limiti della “letteratura”! É pertanto pluridisciplinare e quando si dice di comparatistica non significa che il primo termine sia sempre la letteratura (es. letteratura e cinema, letteratura e arte). Possiamo quindi parlare non solo di teatro e cinema, ma anche di architettura e astronomia o dell'Africa nell'immaginario Europeo. Ritenendo pure che la comparatistica pur non avendo un riscontro diretto con le avanguardie è grazie all'opera di sensibilizzazione di queste ultime, all'accostamento e perfino all'unione dei settori operativi, che ha potuto affermarsi e trarre pure dal limbo discipline come la traduttologia.²

Tra gli intenti più noti dell'Inismo vi è senz'altro l'abolizione dei settori operativi, poiché se è vero che il linguaggio risulta essere il veicolo principale della cultura, non vanno sottovalutati tutti gli strumenti comunicativi non verbali quali la musica, la pittura, la scultura, la danza, il teatro.

Altro elemento fondante dell'Inismo è il rapporto con le nuove tecnologie non più intese in senso passivo ma “riscoperte” e utilizzate in modo inedito. Ad esempio, sfogliando alcune pagine della rivista, possono balzare agli occhi fotografie iniste o Inigrafie come l'opera di Gabriele-Aldo Bertozzi intitolata *La tela del ragno*³ nella quale sono state sovrapposte diverse foto nelle quali compare la sigla INI.

Caratteristica principale di ogni opera inista è la presenza di fonemi, segni astratti, lettere, simboli fonetici che appartengono all'alfabeto internazionale, figure e geroglifici che risalgono ad antiche scritture. Dall'accostamento inedito di tali simboli ha origine l'opera che ogni singolo fruitore percepirà in base al proprio grado di sensibilizzazione. Altro tratto distintivo dell'Inismo è quello dell'internazionalità, caratteristica sottolineata dalla prima lettera dell'acronimo INI e che dimostra

come, sin dalle origini, questo movimento abbia varcato i confini nazionali proponendosi come corrente cosmopolita e raccogliendo consensi in Francia, Spagna, Brasile, Argentina, Stati Uniti d'America, Cuba, Germania, Messico. Questa internazionalità ha una eco molto forte anche in *Bérénice*, forse una delle poche riviste in cui si possono trovare articoli scritti nella loro lingua originale. Articoli che spaziano dalle lingue più tradizionali come il francese, l'inglese, lo spagnolo, l'italiano, il portoghese, ma che possono anche arrivare a trattare diffusamente idiomi locali: come è dato osservare nel numero 17 dedicato alla letteratura occitana nel quale vengono proposte opere, testimonianze e letture.

Il carattere cosmopolita della rivista lo si rintraccia anche nei manifesti pubblicati. Non ci si sofferma unicamente su quelli del gruppo italiano ma si spazia anche su manifesti provenienti da altre nazioni. Peculiarità rilevante è che non ci si focalizza solamente sulla propria lingua madre, ma senza indugio si traducono i manifesti in quante più lingue possibili per poter arrivare diritti allo scopo, ovvero quello della comprensione internazionale. Il manifesto più tradotto è il *Protomanifesto Inista* di Laura Aga-Rossi, tradotto in finnico, francese, inglese, portoghese, tedesco e occitano.

Altri manifesti sono quelli della *Fotografia Inista o dell'Architettura nuova* di Gabriele-Aldo Bertozzi, nei quali non ci si sofferma su aspetti letterari, ma si spazia in altri settori quali la fotografia o l'architettura; tali ambiti, trascurati spesso dalle avanguardie, almeno in sede teorica, vengono rivalutati dall'Inismo come confermano i manifesti pubblicati in *Bérénice* numero 7 e numero 12.

A livello internazionale trovano spazio i gruppi inisti più fiorenti come quello basco, con il suo *Esto no es una crisis, secondo Manifesto Inista Basco*, comparso nel numero 2, oppure quello spagnolo con un Manifesto sull'alchimia del segno: *Espacio Fónico. 1° Manifesto inista de Alkinía del Signo*, pubblicato nel numero 22.

Come si è già detto *Bérénice* si è occupata dell'Inismo, ma non è soltanto espressione di questo movimento; essa, infatti, studia correnti letterarie, sia quelle cosiddette storiche, sia quelle successive.

Notevoli sono i numeri che hanno approfondito il tema delle avanguardie storiche: il numero 2, ad esempio, affronta il Prefuturismo Belga e l'Avanguardia Spagnola. Uno dei numeri più importanti di *Bérénice* è senz'altro il numero 15 intitolato *Futurismo, Dada, Surrealismo etc.: inediti sui precursori dell'Inismo* dove vengono effettuate analisi particolareggiate delle avanguardie.

In questo numero i nostri autori propongono un *excursus* sulle avanguardie letterarie più importanti con diversi rappresentanti negli anni. Grazie a questo volume abbiamo un'ampia ed approfondita carrellata di tutti i forieri e non dell'Inismo.

In prima istanza viene analizzato l'Astrattismo con uno dei suoi esponenti più significativi, Alberto Magnelli. In seguito è possibile apprezzare una focalizzazione

sul Futurismo e quindi su Francesco Cangiullo e Primo Conti. Del Dadaismo e del Surrealismo viene proposto uno studio sul cofondatore del Surrealismo, ovvero, Philippe Soupault. Dopo aver passato in rassegna le avanguardie storiche si passa a quelle attuali, ovvero il Lettrismo con i suoi rappresentanti: Isidore Isou e Maurice Lemaître, la Poesia Visiva con Antonio Bueno e la Poesia Sonora con Henry Chopin.

Caratteristica evidente di questo numero è la folta presenza di articoli di giornale, lettere, fotografie, immagini e testimonianze, offrendo, così, una carrellata molto approfondita e di certo originale sul movimento in questione, e dimostrando che, anche attraverso metodi diversi da quelli consueti, si può arrivare a comprendere, studiare, approfondire una determinata corrente.

Come naturale prosecuzione di questo volume di fondamentale importanza per la letteratura dei giorni nostri, vi è la rivista numero 16 che si occupa più approfonditamente del rapporto tra il Futurismo e l'Inismo, mettendone in evidenza diversità e affinità:

Rispetto al Futurismo l'Inismo ha il vantaggio di nascere in tempi in cui le barriere linguistiche si stanno abbattendo in nome del bisogno collettivo di un linguaggio universale e può avvalersi di tecnologie multimediali che avrebbero fatto la felicità del pioniere Marinetti.⁴

Vengono oltremodo approfonditi anche temi più specifici come quello dei linguaggi e delle prospettive dell'avanguardia nell'epoca telematica, analizzati nel numero 7 o quello relativo alla moda dalla guardia all'avanguardia la cui trattazione può essere apprezzata nel numero 24.

Un ruolo prioritario viene riservato alle Arti Compare come si può notare nei doppi numeri 8-9, 10-11, la cui attenzione è focalizzata sull'Idea di visionario. Si spazia anche nei volumi 13 e 14 sulla Magia, oppure nei numeri 25 e 26 nei quali vengono pubblicati gli atti di un Convegno internazionale pluridisciplinare sulla Menzogna.

Bérénice, trattando di studi comparati e ricerche sulle avanguardie, è divenuta anche un mezzo di sviluppo e conoscenza per gruppi quasi sconosciuti ai più. Merito anche del fatto che la "nostra" rivista si è dimostrata sempre obiettiva nei confronti di qualsiasi altro movimento citato o trattato lasciando il giusto spazio ad ogni idea nuova.

Proprio in ragione di ciò, sia il Lettrismo di Isidore Isou ma anche Henry Chopin con la sua Poesia Sonora hanno avuto spazio nella rivista, per esempio nel numero 1, oppure nel numero 6, o nel già citato numero 15.

Nel numero 33, l'ultimo numero per il momento pubblicato, *Bérénice* spazia e oltrepassa i confini letterari francesi interessandosi alla letteratura russa. Già dal titolo si evince l'argomento che verrà approfondito: *Poesia, rivoluzione e*

contraddizione nella letteratura Russa. In questo numero viene presentata la figura di Aleksandr Kušner e quella di altri autori contemporanei.

Bérénice, dunque, propone un'analisi particolareggiata non solo sui movimenti, ma anche sui singoli personaggi che, grazie alle loro opere, hanno contribuito alla diffusione dei testi letterari odierni e non. Un esempio lampante è quello del volume numero 30 del novembre 2003. Un'intera pubblicazione sul professore poeta Giovanni Dotoli. Si passa da poesie dello scrittore a commenti sulle stesse, tutte al fine di approfondire le opere dello scrittore di Volturino, apprezzato in Italia e all'estero soprattutto per la sua cospicua produzione critica sulla letteratura francese.

Bérénice si occupa anche delle varie culture nazionali. Da qui nascono vari volumi. Il primo è quello sull'Argentina, precisamente il numero 21 dal titolo *Speciale Poetas en Buenos Aires*, seguito dai numeri 23 *Speciale Brasile* e il 27 *Speciale Madagascar*.

Il primo numero sopraccitato, è incentrato sull'Inismo, corrente molto sviluppata nel continente sudamericano; il secondo è imperniato sulla storia della nazione e sul suo rapporto con gli emigranti; il terzo dedicato al Madagascar, si occupa dei vari problemi che dominano l'isola africana, questioni politiche, sociali ed economiche che affiorano, affrontando la realtà malgascia.

Molti sono i collaboratori che si sono susseguiti negli anni e hanno concorso all'ottima riuscita di *Bérénice*. Non solo sul fronte nazionale ma anche su quello internazionale. Dal numero 20, infatti, pubblicato nel luglio 1999, la rivista si avvale di una folta redazione estera, costituita da personaggi di spessore internazionale quali: Jorge Barreto, Julio Carreras (h), Pietro Ferrua, Paul Lambert. Anche dal punto di vista nazionale il direttore Gabriele-Aldo Bertozzi si è avvalso di una redazione di spessore come: Laura Aga-Rossi, Lucia Bertolini, Carlo Consani, Nicola D'Antuono, Federica D'Ascenzo, Giuseppe De Matteis, Alfonso De Petris, Marilena Giammarco, Gabriella Giansante, Francesca Guazzelli, Alina Kreisberg, Francesco Marroni, Lorella Martinelli, Rosa Maria Palermo Di Stefano, François Proïa, Bernardo Razzotti, Anita Trivelli.

A tal proposito, il direttore della rivista osserva:

Devo dire che siamo stati sempre molto severi nella scelta dei collaboratori, ma anche molto fortunati. Collaboratori nel senso più ampio perché una rivista come la nostra non si fa solo scrivendo, come illustra la quarta di copertina del n. 7 (marzo 1995): "ASI SE HACE LA REVISTA". Primo fra tutti il primo, l'editore Luciano Lucarini che ha completamente finanziato i primi 33 storici numeri della Prima e Seconda Serie. Poi il primo direttore del Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterarie di Pescara, noto sostenitore di riviste e il casting storico in cui emergono Laura Aga-Rossi, François Proïa, Antonio Gasbarrini e, come collaboratori, non tutti, ma quasi tutti quelli che riteniamo i migliori nel mondo.⁵

Come ogni rivista che si rispetti anche *Bérénice* ha le sue rubriche. Fin dal secondo numero, viene pubblicata *Puntini e Accenti*, rubrica a cura di Laura Aga-Rossi, che si prefigge di analizzare e approfondire i temi trattati nel volume. A partire dal numero 30, la rivista si è arricchita di una rubrica di filosofia di Bernardo Razzotti, ordinario di filosofia all'Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara.

***Plaisance*. Rivista di letteratura francese moderna e contemporanea**

Sono ormai passati 2 anni da quando gli studi di lingua e di letteratura francese si sono arricchiti della pubblicazione di *Plaisance*, unica rivista al mondo, fuor del territorio francese, sostenuta esclusivamente dalla sua casa editrice (Pagine Edizioni) e, naturalmente, dai suoi lettori.

La rivista nasce nel 2004 proponendo l'approfondimento e l'aggiornamento della lingua e letteratura francese grazie ai supplementi e preziosi "cahiers", che costituiscono un validissimo sussidio per i professori di lingua francese.

Il direttore della rivista è, per scelta editoriale, come per *Bérénice*, Gabriele-Aldo Bertozzi, affiancato da Luca Lucarini in qualità di direttore responsabile. La redazione è formata da Federica D'Ascenzo, Gabriella Giansante e Lorella Martinelli.

Al contrario di *Bérénice*, *Plaisance* perde la concezione cosmopolita che contraddistingueva la sua omologa per occuparsi esclusivamente dei temi concernenti la letteratura francese, accompagnati da approfondite disamine delle sue principali caratteristiche.

Al lettore si presenta un ampio ventaglio di tematiche che spaziano da Rimbaud, Lautréamont, Alphonse Allais, Eugène Ionesco, a Baudelaire, Nerval da *La Méditerranée dans l'Imaginaire français moderne et contemporain* a l'*Éros*.

Ad Apollinaire viene dedicata particolare attenzione grazie pure ai sussidi forniti da Michel Décaudin, studioso scomparso recentemente al quale viene dedicato il primo volume.

Plaisance si prefigge di analizzare e commentare i molteplici aspetti della letteratura francese e si presenta come utile riferimento per tutti coloro che volessero approfondire tematiche di letteratura francese.

Bérénice e *Plaisance* sono due riviste chiave per il mondo letterario moderno. Esaustivo appare il commento di Gabriele-Aldo Bertozzi:

Non pubblichiamo sulla nostra rivista articoli a caso, ma procediamo per numeri monotematici rendendo quasi obbligatoria la consultazione del tale o tal altro argomento a tutti coloro che desiderando occuparsene o approfondire non vogliono restare nella schiera dei dilettanti. Così, chiunque voglia seriamente documentarsi su Baudelaire, Cros, Rimbaud, Corbière Nouveau, Huysmans oppure su Maupassant, Integralismo, Impulsionismo, Parossismo, Simultaneismo, Sincronismo, ma pure su Apollinaire, Romanzo surrealista, Nouveau Roman,

e più recentemente su la Lettera e il Segno nelle “Scritture” contemporanee, Prefuturismo belga, le riviste dalla “Belle Époque” ai nostri giorni, letteratura odepórica, realtà virtuale, Avanguardia e Modernismo, fotografia e letteratura, l’idea di “visionario”, Architettura & Avanguardia, Magia, letteratura occitanica, sul teatro italiano e spagnolo contemporaneo, sui mostri dovrà tener conto del lavoro già svolto da *Bérénice*. Riteniamo infatti che una rivista che pubblichi un po’ di tutto, di tutti, non serva a nulla a causa della dispersione. Questa scelta comporta un limite che è però da noi superato con la soluzione di numeri prevalentemente monotematici, cioè che danno spazio anche a scritti che meritano in ogni caso una collocazione, purché rientrino nell’area d’indagine precisata dalla testata: rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie.⁶

Sia dietro a *Bérénice* che a *Plaisance* è dato scorgere la figura di Gabriele-Aldo Bertozzi la cui passione per riviste specializzate non è recente, ma appartiene al suo background culturale. Le suddette non sono certo le uniche da lui dirette. La prima rivista fondata è stata *Si & No*, mentre la sua prima direzione di una rivista molto nota è riconducibile al mensile *L’Informatore Librario*.

Le riviste e l’Inismo, ovviamente, non sono l’unico ambito in cui è possibile rintracciare l’opera dell’artista e del professore: molti e vari sono i libri scritti, curati e tradotti. Tutti pubblicati dalle migliori case editrici come la Arnoldo Mondadori, la Longanesi, la Newton-Compton, la Angelus-Novus, l’Electa.

Una delle opere più importanti di Gabriele-Aldo Bertozzi è *La Signora Proteo*, opera teatrale in tre atti pubblicata da Piovani nel 1990 e ripubblicata nel 1995 dalle Edizioni Scientifiche Italiane.

Per quanto riguarda il romanzo, invece, si possono ammirare *Valenciennes*, libro-oggetto e *Ci-annexé*, livre d’artiste oppure il romanzo odepórico *Rimbaud. Le opere, i luoghi. L’Africa / Les œuvres, les lieux. L’Afrique* del 1996.

Oltre a queste molto vasta è l’area artistica, dalle tele alle poesie-oggetto.

Conosciute e apprezzate sono anche le traduzioni delle *Illuminazioni* e di *Una Stagione all’inferno* di Arthur Rimbaud, entrambi pubblicati nella collana TEN della Newton-Compton. Molto apprezzata è anche la traduzione e la cura di *Viaggio in Abissinia e nell’Harar* sempre di Rimbaud questa volta per la Arnoldo Mondadori Editore.

Ricordiamo infine che ogni numero di *Plaisance* è costituito da due fascicoli, quello di letteratura di cui abbiamo parlato e quello di lingua che si avvale dell’esperienza di Marialuisa D’Ascenzo e Stella Mangiapane (Comitato Direttivo). A quest’ultima (Mangiapane), anche a nome della sua collega, diamo la parola per illustrare il settore da loro diretto:

Plaisance – Langue et didactique.

Le fascicule de *Plaisance* consacré à la langue et à la didactique est né dans le but d’offrir à tous ceux qui s’occupent de l’enseignement/apprentissage du FLE des occasions de réflexion sur les principaux débats qui animent actuellement l’étude de la langue française ainsi que la didactique des langues étrangères.

Dans cette perspective, les parcours d'approfondissement théorique que la revue propose dans chaque numéro sont conçus de manière à favoriser la divulgation des tendances les plus récentes des recherches sur l'enseignement des langues secondes, sans négliger les acquisitions les plus récentes des différentes branches de la linguistique et, en particulier, de la linguistique appliquée. En outre, afin que la réflexion sur les problèmes théoriques ne se borne pas à une simple divulgation de notions dont l'application en classe pourrait parfois paraître difficile, une attention particulière est réservée à la présentation de propositions didactiques concrètes, sous la forme d'unités d'apprentissage complètes que les enseignants pourront exploiter aisément en les adaptant à la physionomie spécifique de leurs classes.

Les travaux présentés jusqu'ici, dans les six numéros déjà publiés, ont traité des sujets très variés, tout en privilégiant certains thèmes, sur lesquels les spécialistes focalisent actuellement leur attention, tels que : les nouvelles perspectives didactiques introduites par certaines approches récentes comme le CLIL (Content and Language Integrated Learning); l'importance pédagogique des démarches non-directives finalisées à l'apprentissage autonome ; les nouveautés concernant les études sur la traduction et sur sa valeur pédagogique et (inter)culturelle; les réflexions sur les caractéristiques des langues de spécialité et sur les problèmes liés à leur enseignement ; l'apport des TIC (Technologies de l'information et de la communication) à la didactiques des langues ...

De leur côté, les travaux consacrés aux applications pratiques ont présenté une série de parcours d'apprentissage qui, partant toujours de documents authentiques et proposant de nombreux exercices et activités, ont visé, par exemple, l'exploitation didactique de plusieurs sujets de civilisation : la France des régions, les sources d'énergie, la cuisine, la chanson, le cinéma, la presse, la francophonie européenne et extra-européenne... Un espace important a été aussi réservé aux pratiques textuelles les plus fréquentes en classe de langue : la traduction, le résumé, la rédaction de textes argumentatifs, l'analyse textuelle de textes littéraires français mais aussi francophones etc. Chaque fois, les documents présentés, représentatifs d'un certain genre ou d'une certaine typologie textuelle, ont été l'occasion de travaux pratiques organisés selon une progression cohérente afin de constituer des itinéraires d'apprentissage efficaces.

Lieu de rencontre pour tous ceux qui partagent la passion du français et de son enseignement, *Plaisance – Langue et Didactique* se veut un instrument de travail souple mais efficace dans la formation des jeunes enseignants ainsi qu'une réponse exhaustive aux exigences de progression professionnelle et d'autoformation des professeurs les plus expérimentés.

Indici di *Bérénice*

LA NUOVA SERIE COMPLETA

Bérénice

RIVISTA QUADRIMESTRALE DI STUDI COMPARATI
E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

DIRETTA DA: Gabriele-Aldo Bertozzi.

DIRETTORE RESPONSABILE: Antonio Gasbarrini.

COMITATO DI REDAZIONE: Lucia Bertolini, Carlo Consani, Nicola D'Antuono, Federica D'Ascenzo, Nicole Le Dimna, Giuseppe De Matteis, Alfonso De Petris, Marilena Giammarco, Gabriella Giansante, Francesca Guazzelli, Alina Kreisberg, Francesco Marroni, Lorella Martinelli, Rosa Maria Palermo Di Stefano, François Proïa, Bernardo Razzotti, Anita Trivelli.

REDAZIONE ESTERA: Jorge Barreto, Julio Carreras (h), Pietro Ferrua, Paul Lambert.

DIREZIONE, REDAZIONE E SEGRETERIA: C.U.S.M.A.R.C. (Centro Universitario di Sviluppo Multimediale Applicato alla Ricerca e allo Studio della Creatività) Viale Pindaro, 42 - 65127 Pescara, Tel. (0039) 085.4537771.
Corrispondenza testi: federica.dascenzo@virgilio.it
g.giansante@mclink.it

REDAZIONE ESECUTIVA ED EDITRICE: Angelus Novus Edizioni – Via Sassa, 15 – 67100 L'Aquila. Tel 337.919006 / Fax 0862.635339 / e-mail antonio.gasbarrini@tin.it
Pubblicazione registrata presso il Tribunale di L'Aquila con il n. 255 del 22/4/'97.

INDIRIZZO SITO INTERNET:
<http://www.angelusnovus.it/bernice>

* * *

Bérénice n.s. I, 1 (marzo 1993)

Di qua e di là dalla parola.

La Lettera e il Segno nelle "Scritture" contemporanee

- Bérénice n.s. I, 2 (luglio 1993)
"Prefuturismo" belga. Avanguardia spagnola
- Bérénice n.s. I, 3 (novembre 1993)
Le riviste dalla "Belle Époque" ai nostri giorni
- Bérénice n.s. II, 4 (marzo 1994)
Letteratura odepórica e arte postale iniste
- Bérénice n.s. II, 5 (luglio 1994)
Realtà virtuale - Suoni % Segni
- Bérénice n.s. II, 6 (novembre 1994)
Le riviste dalla "Belle Epoque" ai nostri giorni, II
- Bérénice n.s. III, 7 (marzo 1995)
**Messina '96. Avanguardia e Modernismo.
 Manifesto della fotografia inista**
- Bérénice n.s. III, 8-9 (luglio-novembre 1995)
**Arti comparate. L'idea di "visionario". Semiologia inista.
 Protomanifesto inista**
- Bérénice n.s. IV, 10-11 (marzo-luglio 1996)
Arti comparate. L'idea di "visionario", II
- Bérénice n.s. IV, 12 (novembre 1996)
Arkitettura & Avanguardia. Manifesto inista
- Bérénice n.s. V, 13 (marzo 1997)
Speciale Internazionale Pluridisciplinare sulla Magia
- Bérénice n.s. V, 14 (luglio 1997)
Magia Again
- Bérénice n.s. V, 15 (novembre 1997)
**Futurismo, Dada, Surrealismo etc.: inediti sui "precursori"
 dell'Inismo**
- Bérénice n.s. VI, 16 (marzo 1998)
Dal Futurismo all'Inismo e altre escursioni
- Bérénice n.s. VI, 17 (luglio 1998)
Speciale letteratura occitana. Inchieste inediti codici
- Bérénice n.s. VI, 18 (novembre 1998)
Speciale teatro italiano e snolo contemporaneo
- Bérénice n.s. VII, 19 (marzo 1999)
I Mostri

Bérénice n.s. VII, 20 (luglio 1999)

I Mostri II. Speciale per il Salon du Livre 2000

Bérénice n.s. VII, 21 (novembre 1999)

Speciale Poetas en Buenos Aires

Bérénice n.s. VIII, 22 (marzo 2000)

Speciale Salon du Livre Paris 2001

Bérénice n.s. VIII, 23 (luglio 2000)

Speciale Brasile

Bérénice n.s. VIII, 24 (novembre 2000)

Abbigliamento e moda dalla guardia all'avanguardia

Bérénice n.s. IX, 25 (marzo 2001)

La menzogna nelle Arti e nelle Scienze (prima parte)

Bérénice n.s. IX, 26 (luglio 2001)

La Menzogna nelle Arti e nelle Scienze (seconda parte)

Bérénice n.s. XI, 27 (febbraio 2003)

Speciale Madagascar

Bérénice n.s. XI, 28 (marzo 2003)

L'idea U.S.A.

Bérénice n.s. XI, 29 (luglio 2003)

Studi romanzi

Bérénice n.s. XI, 30 (novembre 2003)

Speciale Giovanni Dotoli

Bérénice n.s. XII, 31-32 (novembre 2004)

L'Eros nelle Arti e nelle Scienze

Bérénice n.s. XIII, 33 (Marzo 2005)

Il mediterraneo nell'immaginario francese.

Poesia, rivoluzione e controrivoluzione nella letteratura russa

* * *

SOMMARI DAL N° 1 AL N° 33

N° 1

Jean Gaudon, <i>Amont/Aval</i>	3
Roland Sabatier, <i>Approche des signes de la création dans le Lettrisme</i>	9
Gérard-Philippe Broutin, <i>Lettrisme et signes sonores</i>	13
Albert Dupont, <i>De la Méca esthétique</i>	19
Ali Ghaderi, <i>L'Inismo o la "coscienza" della parola</i>	30
Angelo Merante, <i>L'Inika sonorika</i>	33
Henri Chopin, <i>La Poésie sonore</i>	37
Giovanni Fontana, <i>Scrittura e maschera sonora</i>	41
Arrigo Lora-Totino, <i>Poesia e musica: il ruolo dell'intonazione</i>	47
Furio De Mattia, <i>Palingenesi di "Monologo Acceso"</i>	50
Giuliano Zosi, <i>Colore vocalico</i>	53
Lamberto Pignotti, <i>Poesia visiva e sinestetica</i>	66
Stelio Maria Martini, <i>Delle nuove opere</i>	68
Eugenio Miccini, <i>Poesia visiva: similarità e differenza</i>	70
Eugenio Gianni, <i>Appunti di estetologia inista</i>	73
Laura Aga-Rossi, <i>Segni di scena</i>	79
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Videoinpoesia</i>	83
Lisiak-Land Díaz, <i>El Inismo en España</i>	88
Sandro Ricaldone, <i>Il tratto "massmediatico" inista</i>	94
Paola Di Pancrazio, <i>Alchinie del verbo</i>	100
Valeria Albicocco, <i>In^l-oltre, il libroggetto</i>	103
Giovanni Agresti, <i>k©sjā:s</i>	106
François Proia, <i>L'Inisme et les mondes virtuels</i>	107
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Bérénice come la Fenice</i>	112
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Il nome di Bérénice</i>	113
Laura Caronna, <i>"Bérénice". Gli Anni Ottanta e oltre</i>	116
Laura Caronna, <i>Indici:</i>	
<i>Indice degli argomenti principali</i>	126
<i>Prospetto sinottico degli autori e dei temi trattati</i>	131
<i>Indice iconografico</i>	131
<i>Manifesti</i>	136
<i>Interviste</i>	136
<i>Inediti</i>	136
<i>Ricerche bibliografiche/riviste</i>	137
<i>Notizie/informazioni</i>	137
<i>Sommari dal n. 1 al n. 33</i>	137
<i>Indice degli autori</i>	148
<i>Indice delle "Schede"</i>	151

<i>Bollettino del C.U.S.M.A.R.C.</i> , a cura di Laura Caronna	157
<i>Per Micheline Hachette di Laura Aga-Rossi</i>	175
N° 2	
Michel Otten, <i>Avant-propos</i>	179
Michel Décaudin, <i>Christian Beck papillon de l'avant-siècle</i>	181
Etienne Schelstraete, <i>Les Erreurs ou les faux-monnayages de Christian Beck</i>	189
Marie-José Hoyet, <i>Entre Romantisme et modernité:</i> <i>Christian Beck, l'éternel errant</i>	195
Pierre Masson, <i>André Ruyters, faux nietzschéen, vrai moderne</i>	205
Léon Somville, <i>Henry Vandeputte: le naturisme dans le texte</i>	215
Robert Frickx, <i>La farce post-symboliste</i>	223
Victor Renier, <i>Une satire post-symboliste belge: La Gamme d'Amour</i> <i>dans Les Ecrits de James Ensor</i>	233
Pierre Piret, <i>Les Hors-le-vent de Franz Hellens,</i> <i>entre Symbolisme et fantastique réel</i>	239
Jacques Marx, <i>Verhaeren et le Sturm und Drang moderniste</i>	249
Victor Martin-Schmets, <i>Henry Maassen: entre paroxysme et futurisme</i>	263
Paul Aron, <i>Les tribulations bruxelloises d'un littérateur anarchiste.</i> <i>Mécislas Golberg et le congrès de La Lutte</i>	273
Philippe Cantraine, <i>Trivial, mythe et sublime dans la Morte</i> <i>survit au 13 de Stanislas-André Steeman</i>	281
Avanguardia spagnola	
<i>Prolegomeni di Laura Aga-Rossi</i>	301
<i>Esto no es una crisis [secondo manifesto inista basco]</i>	303
Koinè	307
Inizial	308
Inic	309
Bandalia	310
Cabaret Inista	311
Fanzini	312
Mondragón	313
Inispania	314
Inia Kelma	315
<i>Appendice. I recuperi di Koinè ^{INI}</i>	
Exclamación	317
Soneto	318
Laberinto	319
Puntini e accenti	320

N° 3

<i>Presentazione</i> , di Gabriele-Aldo Bertozzi	323
Giuseppe Parisio, <i>Le riviste: attualità dell'informazione in biblioteca</i>	325
Nicola D'Antuono, <i>Alle soglie dell'estetismo in Italia: "Cronaca Sibarita"</i>	327
Benedetta Maino, <i>Misticismo rinascimentale e neo-platonismo nelle riviste fiorentine: "Leonardo" ed "Hermes"</i>	341
Sylvia Handschuhmacher, <i>Il dibattito critico-teorico dell'Espressionismo attraverso le riviste</i>	351
Brigitte Battel, <i>"Les Soirées de Paris"</i>	366
Nick De Marco, <i>"Blast" and the Anti-Romanticism of the Radical Avant-Garde: in Search of a New Poetry</i>	379
Federica D'Ascenzo, <i>"391", oltre l'ortodossia dadà</i>	390
Federica D'Ascenzo, <i>Una parentesi eloquente: "Cannibale"</i>	400
Nicole Le Dimna, <i>Les revues "mineures" de Pierre Albert-Birot</i>	403
Valeria Albicocco, <i>"Ça Ira!"</i>	414
Maria Pia Forchetti, <i>"Aventure" e "Dés"</i>	418
Emanuela Ettore, <i>T. S. Eliot e "The Criterion"</i>	423
Leo Marchetti, <i>L'idea di 'ortodossia' in "the Criterion"</i>	431
Carla De Benedictis, <i>Tra automatismo e occultazione: "La Révolution Surréaliste"</i>	439
R.M. Palermo Di Stefano, <i>"Les derniers jours"</i>	447
Laura Aga-Rossi, <i>"Orbes"</i>	459
Paola Di Pancrazio, <i>"Grand Jeu"</i>	465
Armando Francescani, <i>L'universalismo di "Sur"</i>	474
François Proia, <i>"Légitime Défense"</i>	481
Francesco Marroni, <i>"Scrutiny" e il metodo critico di F. R. Leavis</i>	490
Luigi Tacconelli, <i>La Rivista zurighese "Information" (1932-1934)</i>	500
Raffaele Cavalluzzi, <i>L'"Aretusa" di F. Flora (1944)</i>	512
Carla Buonomi, <i>Tra regionalismo ed internazionalismo "Espadaña"</i>	522
Renata Mecchia, <i>"Tel Quel"</i>	529
Rosalba Gasparro, <i>La rivista "Sipario" e la drammaturgia francese</i>	531
Laura Caronna, <i>"Si & No"</i>	542
Marie-José Hoyet, <i>"Revue noire" ou les enjeux de la forme</i>	548

N° 4

<i>Editoriale</i>	1
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Art postal iniste</i>	3
Laura Aga-Rossi, <i>Trittico odepórico</i>	4
Giovanni Agresti, <i>Inika geografika</i>	15
Giovanni Agresti, <i>Libro postale</i>	28
Marinista Bove, <i>Homo viator</i>	29

Lex Loeb, <i>IuNsIa Worldpost</i>	32
Furio De Mattia, <i>Terra di Provenza</i>	33
Ibirico, <i>No insista soy inista</i>	37
Lisiak-Land Díaz, <i>Agenda inista</i>	38
Paola Di Pancrazio, <i>Saluti ParigiNI</i>	44
Moreno Marchi, <i>Nini</i>	45
Francisco J. Molero Prior, <i>Idioma universal</i>	53
Giorgio Mattioli, <i>Avignone: andata e ritorno</i>	54
Maria Luz Bermejo Baquero, <i>Lluvia de Primavera</i>	62
Angelo Merante, <i>Verso il verso, ma in direzione opposta</i>	63
Krister Follin, <i>PER TE RM INI</i>	70
François Proia, <i>Essences absolues</i>	71
Antoinette Valenti, <i>JouINIssez</i>	88
Eugenio Gianni, <i>Correos de Arte</i>	89
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Poème en grève</i>	92
Laura Aga-Rossi, <i>Lettere agli inisti</i>	93
Giovanni Agresti, <i>To Bertozzi</i>	104
Giovanni Agresti, <i>Ancora sull'etica inista</i>	105
Antonino Russo, <i>L'abbondanza delle lettere</i>	109
Julio Carreras (h), <i>Cuentosa para nINIos</i>	110
Julio Carreras (h), <i>Un romantico afan/o</i>	111
Nicola D'Antuono, <i>Contributo alla bibliografia di Verlaine in Italia Pica traduttore di Verlaine</i>	113
Marinisa Bove, <i>"Le città invisibili" ou la combinatoire sérielle</i>	119
Schede a cura di Laura Aga-Rossi, Marinisa Bove, Carmine Chiodo, Carla De Benedictis, Pietro Ferrua, Rosa Maria Palermo Di Stefano Massimo Pamio, Paola Salerno	
<i>Puntini e accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	
N° 5	
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>La realtà virtuale</i>	165
Angelo Merante, <i>Introduzione all'inika sonorika. Verso le nuove forme sonore nell'idea inista</i>	170
Giovanni Agresti, <i>Cinema inista e videoinipoesia</i>	181
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>A los Madrileños (1992 e 1994)</i>	189
Federica D'Ascenzo, <i>Francis Picabia e l'Inismo. Gli aforismi</i>	194
Paola Di Pancrazio, <i>"A Sackner of Doucet" in a contemporary avant-garde art's collection</i>	198
Marvin A. Sackner, <i>The collector as a Performer</i>	204
Tomaso Binga, <i>"Oplà" e "Come porci con la Storia"</i>	213
Pierre Garnier, <i>"Chiaro Scuro"</i>	216

Georges Lauris, <i>Litanie sataniche</i>	218
Isabelle Luciotti, Claudia Frezza, <i>La sbanalizzazione del testo</i>	221
Carla De Benedictis, <i>Nota sulla genetica letteraria</i>	222
Claudio Rendina, <i>La traduzione letteraria come opera creativa</i>	224
Bernard-G. Landry, <i>Technique du roman: d'abord l'écriture</i>	239
Antonino Russo, <i>Tre ricerche sul Futurismo</i>	244
Anna Lo Giudice, <i>Nuoto-danza; corpo-scrittura: l'insularità di Paul Valéry</i>	264
Silvia Vizzardelli, <i>Dall'incanto della figura alla purezza del simbolo: gli anni di formazione di Mario Luzie il rapporto con François Mauriac</i>	273
Claudine G. Fischer, <i>Violences de Madeleine Monette</i>	288
Marie-José Hoyet, <i>Le songe haïtien de Louis-Philippe Dalember</i>	294
 Bollettino del C.U.S.M.A.R.C. a cura di Laura Caronna	300
Schede a cura di Brigitte Battel, Laura Caronna, Carla De Benedictis, Aurelio Musi	313
<i>Puntini e accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	323
<i>Per Angelo Nurra</i> di Pietro Ferrua	330
<i>Jean-Paul Corsetti</i>	330
N° 6	
<i>Editoriale</i>	7
Clementina Di Massa, <i>"L'Hydropathe"</i>	9
Nicola D'Antuono, <i>Imperialismo estetico in una rivista dannunziana: "I Novissimi"</i>	17
Marilena Giammarco, <i>Sulla scena della guerra: "L'Italia futurista" (1916-18) e il teatro sintetico</i>	29
Giuseppe Parisio, <i>"L'Esprit Nouveau" (1920-1925) e l'utopia di un mondo nuovo</i>	44
Laura Caronna, <i>Ai confini di Dada: "Manomètre"</i>	48
Ada Speranza Armani, <i>"Commerce" e il suo "secret conseil"</i>	55
Lisiak-Land Díaz, <i>"Amauta" Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica</i>	67
Luigi Tacconelli, <i>Le riviste svizzere della "deutsche Exilliteratur 1933-1945"</i>	76
Giorgio De Vincenti, <i>"Bianco e nero" negli anni Cinquanta</i>	81
Anita Trivelli, <i>"Camera Obscura"</i>	95
Silvia Coletti, <i>"Bérénice": una rivista nata con l'Inismo</i>	103
Enzo Fimiani, <i>Una storiografia mancata? La "Rivista abruzzese di studi storici dal Fascismo alla Resistenza" (1980-1987)</i>	108
Laura Aga-Rossi, <i>"Koinè"</i>	120
Maurizio Gotti, <i>"Litterary and linguistic computing". La ricerca linguistica e letteraria si confronta con gli strumenti informatici</i>	123

Marie-José Hoyet, <i>“Le Serpent à plumes”</i> . Nouvelle francophone, nouvelle francophonie	133
Lisiak-Land Díaz, <i>“Texturas”</i>	139
Henri Chopin, <i>L’histoire de mes publications et revues</i>	142
<i>Puntini e accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	149
N° 7	
Rosa Maria Palermo, <i>Novecento tra Avanguardia e Modernità</i>	5
Sheila Gaudon, <i>Victor Hugo et la photographie</i>	11
Laura Aga-Rossi, <i>I poeti e la fotografia</i>	24
Luigi Tallarico, <i>Il linguaggio della fotografia nella concezione del Futurismo</i>	35
Jean Gaudon, <i>Lettre (“retardée”) à André Breton.</i>	
<i>Les Photographies dans Nadja et L’Amour fou</i>	41
Antonio Gasbarrini, <i>Avanguardia: dall’abiura della verosimiglianza alla trappola dell’autosimiglianza</i>	55
François Proia, <i>Photoinigraphie</i>	65
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>“Primo manifesto della fotografia inista”</i>	71
Argentina Capriotti, <i>Gli scatti bertozziani</i>	76
Angelo Merante, <i>Il segno trasparente del colore</i>	86
Eugenio Gianni, <i>Il linguaggio pittorico della fotografia inista</i>	94
Francisco J. Molero Prior, <i>Gabriele-Aldo Bertozzi y el Inismo en España</i>	101
Nicola D’Antuono, <i>Essere e Tempo nell’Inismo</i>	104
Antonio Giammarino, <i>Tempo macchina</i>	110
Dario Tomasello, <i>Dall’opera aperta alla condivisione dell’opera: la sfida dell’ipertesto</i>	114
Lorenzo Genitori, <i>Il caso è la necessità: la musica tra meccani(ci)simo e libertà</i>	119
Simonetta Micale, <i>Né proustiano né Joyciano: butoriano</i>	125
Jacques Chevrier, <i>Magine et machines dans l’oeuvre romanesque de Sylvain Bemba</i>	133
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Messina 96, una data da ricordare!</i>	140
<i>Appendice</i>	
Antonio Gasbarrini, <i>Glosse al “Primo manifesto della fotografia inista”</i>	143
Laura Caronna, <i>L’avanguardia e la macchina.</i>	
<i>Appunti sulle giornate messinesi</i>	146
Federica D’Ascenzo, <i>L’ultimo Salon du Livre et de la Revue di Parigi</i>	152
<i>Protomanifesto inista</i> di Laura Aga-Rossi (seguito per l’area finnica)	165

N° 8-9

<i>Editoriale</i>	7
Daniel Rabreau, <i>Une critique visionnaire de l'architecture? L'œuvre de Ledoux, les "Lumières" et la postériorité</i>	9
Nicole Le Dimna, <i>Visions de Saint-Pol-Roux Le Magnifique</i>	26
Nicola D'Antuono, <i>L'uomo di Vittorio Pica: Tiresia nostro contemporaneo</i>	45
Maria Pia Forchetti, "Le Visionnaire" di Julien Green: "regard" e "langage"	52
Laura Aga-Rossi, <i>Théophile Gautier: dall'immagine alla visione</i>	57
Brigitte Battel, <i>Le visionnaire nodiérien ou le fou-voyant</i>	65
Carla De Benedictis, <i>Il concetto di visionario in André Breton</i>	82
Federica D'Ascenzo, <i>Écrire l'image: Francis Picabia visionnaire</i>	92
Carla Buonomi, <i>Juan Maldonado: il codice e la trasgressione</i>	101
Yves-Henri Nouailhat, <i>Aristide Briand, visionnaire de l'Europe</i>	108
Valeria Pompejano Natoli, <i>Extra-vaganza e follia nei primi adattamenti teatrali francesi del "Chisciotte"</i>	114
Giusto Truglia, <i>L'equivoco visionario nella prospettiva religiosa</i>	121
Ada Speranza Armani, "Les Visionnaires" di Jean Desmarests de Saint-Sorlin	131
Leon Chai, <i>The inevitable fall: reflections on the visionary cycle</i>	137
Marina Pompei, <i>Visione patologica e visione rituale: l'autobiografia di Alce Nero</i>	143
Lilla Maria Crisafulli Jones, <i>Virginia Woolf: "Between the Acts" o la visione interrotta</i>	148
Paola Di Pancrazio, <i>Visione e visioni, per una messa a fuoco dell'idea di "visionario"</i>	157
Laura Caronna, <i>Marguerite Yourcenar: il "visionario" al nero</i>	165
Sylviane Goraj, <i>La quête d'une vision.</i>	
À propos du "Jardin exalté" d'Henri Michaux	171
Anthony Westlake-James, <i>Pathologie en création: l'hallucination au milieu du dix-neuvième siècle</i>	181
Rosa Maria Palermo, <i>Pensare la "Tentazione": la ragione del diavolo</i>	187
Sheila Gaudon, <i>Sémantique</i>	204
Jean Gaudon, <i>Le snark et le boojum ou la transgression du Buolanger. Parabole</i>	211
Claudia Corti, <i>William Blake: dalla visione alle visioni</i>	216
Leo Marchetti, <i>Visioni di Poe</i>	230
Arrigo Lora-Totino, <i>L'"Orphéide" poema-utopia di Henri Martin-Barzun</i>	237
Protomanifesto inista di Laura Aga-Rossi	245
Jesús Camarero, <i>Principia Semiotica inista</i>	263
Giuseppe Perri, <i>Arte, Libertà, Appropriatezza. Appunti su una filosofia per Ini-ziare.</i>	269

Schede a cura di Michel Brix, Nicola D'Antuono, Carla De Benedictis, Gianfranco De Biasi, Giuseppe De Matteis, Pietro Ferrua, Nicole Le Dimna, Paola Salerni	273
<i>Puntini e accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	299
N° 10-11	
<i>Editoriale</i>	7
Francesco D'Episcopo, "Occhio che vede dentro il suo vedere". <i>Le visioni interiori di Alfonso Gatto</i>	9
Rosalba Gasparro, <i>Odilon Redon e i visionari dell'ombra</i>	15
Marinisa Bove, <i>Lautréamont visionnaire, ou l'alchimie d'un corps foudroyé</i>	27
Raffaele Cavalluzzi, <i>Fortini e Pasolini: due strade al visionario</i>	42
Lisiak-Land Díaz, <i>Exégesis de la visión en "La Sombra"</i> <i>de Benito Pérez Galdós</i>	52
Maria Luisa Meoni, <i>Cinema e antropologia: convergenze e specificità.</i> <i>Alcune riflessioni di metodo</i>	68
Angela Serna, "Fragmento1" <i>de Bartolomé Ferrando:</i> <i>escribir imágenes con el Pensamiento</i>	75
Giuseppina Perinetti, <i>Per uno Schönberg "visionario".</i> <i>Alcune esperienze musicali del periodo espressionista</i>	83
Pier Vittorio Buffa, <i>Visioni di un giornalista che diventa narratore</i>	94
Benedetta Maino, <i>Petrarca e il visionario</i>	98
Alfonso De Petris, <i>Il visionario in Ildegarda di Bingen (1098-1179)</i>	107
Robert D. Steigerwalt, <i>I fenomeni della visione</i>	142
Jacques Chevrier, <i>Le sabre perdu: contribution à l'étude</i> <i>du mythe dans l'œuvre romanesque de Sylvain Bemba</i>	148
Jacques Bony, <i>Nerval narrateur d' "Aurélia": visionnaire ou halluciné?</i>	160
Isabelle Fiasse, <i>La vision des mots vivants chez André Baillon,</i> <i>écrivain belge de langue française</i>	172
Sandro Melani, <i>La scimmia e il reverendo:</i> <i>aspetti del visionario in "Green Tea" di J. S. Le Fanu</i>	179
Alan Shelston, "Another emblem there!" <i>Yeats and the imagery of nature</i>	186
Gabriella Micks, "Le parlanti ruine" <i>G. B. Piranesi</i> <i>e le architetture visionarie del romanzo gotico</i>	194
Kiki Franceschi, <i>Mary Shelley tra scienza e mito</i>	205
Mariaconcetta Costantini, <i>La funzione ermeneutica</i> <i>del visionario nella poesia di Hardy. Un' analisi di "Wessex Heights"</i>	213
Nello Avella, <i>Il carnevale brasiliano: una semiotica dell'orgia?</i>	225
Julio Carreras (h), <i>La función del visionario en la mayor</i> <i>revolución universal. El INI como vanguardia en América</i>	233
Silvia Coletti, <i>Il "visionario" inista</i>	239

François Proia, <i>Germain Nouveau: absinthe, prière et vision</i>	248
Francisco J. Molero Prior, <i>El visionario inista español</i>	255
Antonino Russo, <i>Il "visionario" nell'uso inista del collage</i>	258
Giselda Antonelli, <i>Visioni parallele nella "Città armoniosa" di Charles Péguy</i>	260
Mario Costa, <i>Gli architetti dietro la macchina da presa: "The belly of an Architect" di P. Greenway</i>	267
Angela De Simone, <i>Ambientalismo, antropologia e ... visioni: "Dove sognano le formiche Verdi" di W. Herzog</i>	272
Maurizio Di Cintio, <i>"Close encounters": incontro ravvicinato con la macchina cinema</i>	278
Vincenzo Maggitti, <i>La coscienza esteriorizzata: lo sguardo in macchina nell'"Orlando" di S. Potter</i>	289
Domenico Gambi, <i>L'idea di visionario</i>	296
Guillaume Boulay, <i>Émile Zola et son double, ou le visionarie malgré lui</i>	298
Protomanifesto inista di Laura Aga-Rossi (seguito per l'area anglofona e lusitana)	307
Schede a cura di Giovanni Agresti, Maria Grazia Fulvi, Patricia Iezzi	319
N° 12	
<i>Presentazione</i>	7
Adriana Baculo Giusti, <i>Il Panopticon di Bentham e l'architettura della visione totale</i>	9
Gregorio E. Rubino, <i>La rivoluzione industriale e l'architettura della redenzione coatta</i>	17
Paolo Mascilli Migliorini, <i>Lazzaretti e carceri tra perdizione e redenzione</i>	24
Filippo Alison, <i>Spazio domestico tra mobilità e migrazioni</i>	27
Nicola Giuliano Leone, <i>La città mesoamericana, l'asse barocco e Bagheria</i>	29
Gaetano Borrelli Rojo, <i>Sviluppo e salvaguardia dell'identità di terra e lavoro</i>	38
Gaetano Fusco, <i>L'architettura dei bordi della città</i>	41
Carla Maria De Feo, <i>Il recinto delle memorie</i>	44
Rolando Scarano, <i>Gli strumenti del progetto</i>	47
Antonietta Piemontese, <i>Gli schermi di riferimento nella configurazione architettonica</i>	49
INTERMEZZO INISTA	
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Arkitettura nuova. Manifesto inista</i>	53
Angelo Merante, <i>Arkitettura non temporale inista</i>	56
Giorgio Mattioli, <i>Per un'arkitettura inista</i>	60
Antonio Gasbarrini, <i>Arkitettura aerea, arkitettura graffita, arkitettura liquida</i>	64

Nicola D'Antuono, <i>Avanguardie e arkitettura</i>	71
Laura Aga-Rossi, <i>Kattedrali</i>	75
LUOGHI SCONFINATI: ORIZZONTI, VIAGGI, OMBRE E UTOPIE	
Aldo Loris Rossi, <i>Carta del diritto alla città e all'ambiente</i>	78
Cherubino Gambardella, <i>Manifesto della città mobile</i>	83
Patrizia Ranzo, <i>La metropoli villaggio: il limite come qualità urbana</i>	87
Ermanno Guida, <i>Necessità della leggerezza</i>	93
Agostino Bossi, <i>Il pergolato</i>	99
Luciano Scotto di Vettimo, <i>Architempo</i>	104
Riccardo Dalisi, <i>La città danzante</i>	107
Geppino Cilento, <i>Il logos delle ombre</i>	113
Clara Fiorillo, <i>L'architettura dell'edificio apparente</i>	118
Livio De Luca, <i>Per Nacky</i>	121
Protomanifesto inista di Laura Aga-Rossi (seguito per l'area germanica)	129
<i>Puntini e accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	137
Moreno Marchi (L. A.-R.)	167
N° 13	
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Magia d'Alvernia</i>	7
Giovanni Agresti, <i>Esorcismi e paradossi della creazione occitanica contemporanea</i>	15
Tony James, <i>"Sorcellerie évocatoire"</i>	22
Mario Verdone, <i>La magia nel pre-cinema e nel cinema primitivo</i>	30
Antonio Gasbarrini, <i>La magia bianca dei frattali</i>	34
Gianluca Vacca, <i>Motivi esoterici nell'editoria italiana del Primo Novecento</i>	42
Simona Cigliana, <i>Dall'uomo-dio all'uomo moltiplicato. Superomismo e magia da Papin ia Marinetti</i>	49
Ugo Perolino, <i>Specchi e fantasmi</i>	55
Nicola D'Antuono, <i>Mito, magia e storia in Antonio Labriola</i>	59
Brigitte Battel, <i>Le Sorcier e Le Magicien a confronto: Horace de Saint-Aubin e Alphonse Esquiros</i>	64
Federica D'Ascenzo, <i>Rimbaud e la magia dei nomi</i>	69
Rosa Maria Palermo, <i>Dall'animismo al mana: il viaggio iniziatico di Jean Giono</i>	75
Armando Francesconi, <i>La magia nei racconti di Juan Valera</i>	88
Elena Ricci, <i>Les "réalités magiques" in Franz Hellens</i>	93
Laura Aga-Rossi, <i>Alchimia o dell'INIZIAZIONE</i>	100
François Proia, <i>Sanité Dédé et autres jeteurs de sorts de la Louisiane</i>	106

Patricia Iezzi, <i>Il mito santiaguero</i> .	
<i>La leggenda dell'Animamula o Mul-anima</i>	110
Elisabetta Fazzini, <i>Aspetti della magia nel mondo germanico antico</i>	114
Filippo Motta, <i>Le streghe celtiche</i>	122
Paola Pedicone, <i>Andrei Tarkovskij: la magia del mistero</i>	135
Carla De Benedictis, <i>André Breton, L'Art magique</i>	139
Benedetta Maino, <i>Spiritus e magia in Giordano Bruno</i>	145
Elisa Chiarenza, <i>Arte e Magia: dalla rappresentazione iconografica all'astrazione simbolica</i>	152

N° 14

Emmanuele A. Jannini, <i>L'elisir d'amore, ovvero la sessuologia medica tra magia e scienza</i>	7
Franco Salerno, <i>La "Dissertazione sulle tre magie" di Costantino Grimaldi. Una summa della letteratura del mistero</i>	9
Argentina Capriotti, <i>La "maledizione" del poeta tra scienza e magia</i>	19
Claudio Vinti, <i>Amore e magia nel teatro della Foire</i>	27
Neli Maria Vieira, <i>A intenção de ser mais do que um ser</i>	37
Lisiak-Land Diaz, <i>"L'ippocampo d'oro". Il personaggio magico e la connotazione linguistica</i>	43
Angelo Merante, <i>Oltre la magia, una coscienza multimediale. L'area creativa dell'inika sonorika</i>	51
Saverio Sani, <i>La magia della parola nell'India antica</i>	59
Carlo Consani, <i>Fra oralità e scrittura. Considerazioni su testi magici greci della Magna Grecia</i>	67
Germana C. Orlandi, <i>Breton nel labirinto di "Minotaure". Alchimia ed estasi</i>	78
Ada Speranza Armani, <i>Maghi e magie in Corneille</i>	84
Giovanni Fontana, <i>Magia della voce. Vocalità e scrittura nella ricerca poetica intermediale</i>	92
Vito Moretti, <i>L'universo magico di Domenico Ciampoli</i>	102
Kiki Franceschi, <i>In principio era l'orma. Il frammento, suono, segno</i>	109
Fernando Cipriani, <i>Senso e luogo dell'occulto in "L'Ève future"</i>	115
Marilena Giammarco, <i>La "Fiaba dei tre maghi" di Luigi Antonelli</i>	122
Raffaele Cavalluzzi, <i>Pirandello, il Mago e i "Giganti"</i>	129
Claudio Rendina, <i>Il Papa mago dell'anno Mille</i>	135
Jean Gaudon, <i>Remarques sur André Breton et la "magie" surréaliste</i>	141
Sheila Gaudon, <i>Victor Hugo et les Tables parlantes. (Jersey, 1853-1855)</i>	146
Matteo D'Ambrosio, <i>Alchimia, Astrazione, Dada: "La parole obscure du paysage intérieur" di Julius Evola</i>	151
Giuseppe Siano, <i>La magia e la nuova era (ovvero l'evolversi del "sentire" estetico verso una proiezione escatologica dell'informazione artistica)</i>	157

Bernardo Razzotti, <i>L'infinità dell'universo e la pluralità dei mondi di Giordano Bruno</i>	164
Paolo Poccetti, <i>Linee generali di una storia della magia nella cultura romana</i>	168
N° 15	
<i>Presentazione</i>	7
<i>Astrattismo</i>	
Alberto Magnelli	9
<i>Futurismo</i>	
Francesco Cangiullo	11
Primo Conti	16
<i>Dada e Surrealismo</i>	
Philippe Soupault	33
<i>Lettrismo</i>	
Isidore Isou	44
Maurice Lemaître	52
<i>Poesia Sonora</i>	
Henry Chopin	63
<i>Poesia Visiva</i>	
Antonio Bueno	80
<i>Oniroplio</i>	
Febo Delfi	99
ETICA INISTA	
Laura Aga-Rossi	112
Gabriele-Aldo Bertozzi	113
Julio Carreras (h)	116
<i>Protagon/inisti in gruppo</i>	
1985 • 1986	117
1990 • 1993	118
1994	119
1995	120
1995 • 1997	121

Schede a cura di Giovanni Agresti, Daniele Barca, Eugenio Gianni, Nicole Le Dimna, G. Battista Nazzaro, Antonino Russo	122
<i>Puntini e Accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	147
N° 16	
Mario Verdone, <i>La disperata bohème di Ricciotto Canudo</i>	5
Matteo D'Ambrosio, <i>Strategie, procedimenti e modelli testuali della poesia futurista</i>	6
Ada Speranza Armani, <i>Un'ininterrotta "mise en scène": l'esperienza dello spettacolo nella vita e nell'opera di Max Jacob</i>	31
Laura Aga-Rossi, <i>Francis Picabia o gli anni della dissacrazione</i>	43
Jean-Michel Bouhours, <i>Le cinéma dans un projet pluridisciplinaire</i>	56
Jean-Michel Bouhours, <i>Les ballets mécaniques</i>	67
Patricia Iezzi, <i>De como llegó el Inismo a Julio Carreras (h) o la verdadera historia del Inismo en la Argentina</i>	80
F. Juan Molero Prior, <i>5 Aforismi 5</i>	85
Jabier Herrero, <i>Filosofía para una nueva poesía</i>	86
Furio De Mattia, <i>Propongo le opere di Laura Aga-Rossi</i>	87
Giorgio Mattioli, <i>Letto 139</i>	89
Albert Dupont, <i>Pensées sur l' INI</i>	93
Giovanni Agresti, <i>Danza inista</i>	94
Laura Aga-Rossi, <i>"INI ART USA"</i>	96
M. Patrizia Costantini, <i>Note a margine (Per un trattino)</i>	100
<i>Auschwitz altensione</i> a cura di Laura Aga-Rossi	101
Ida Penza, <i>Una "scrittura" visionaria: l'ultimo romanzo di Ortese</i>	109
Francesco D'Episcopo, <i>Il deserto degli occhi nella poesia di Francesco Ferrara</i>	118
Massimilla D'Arcangelo, <i>La metafora del porto nel Secretum e nel Canzoniere petrarchesco</i>	127
Schede a cura di Giovanni Agresti, Lisiak-Land Diaz, Antonio Gasbarrini, Patricia Iezzi, Narcisse Praz	140
N° 17	
Philippe Gardy, <i>Éclats de voix, parcours d'écritures</i>	5
Textes	
Jaumes Privat, <i>Una pichòta pròsa de la prima aboriva</i>	13

Joan-Ives Casanova, <i>Paraulas per Hélène / Paroles pour Hélène</i>	14
Jan dau Melhau, <i>Lo miralh / Le Miroir</i>	20
Franc Bardou, <i>Redalh de tardor</i>	22
Témoignages	
Bernard Manciet, <i>A fonds perdu</i>	28
Jaumes Privat, <i>De la lenga, de la carn</i>	30
Robert Lafont, <i>Prêts à d'autres jeux</i>	31
Franc Bardou, <i>Escriure en occitan... per pas res?</i>	35
Joan-Claudi Forêt, <i>La vida e la òbra de Francés Peirac</i>	42
Lectures et repères	
Claire Torreilles, <i>Manuscrits cachés et fondations romanesques</i>	52
Danièle Julien, <i>Robert Lafont romancier</i>	64
Magali Fraisse, <i>Le temps et l'espace dans Jorns dobèrts de Jean-Pierre Tardif</i>	76
Giovanni Agresti, <i>Aperçu sur le conte occitan contemporain</i>	89
Marie-Jeanne Verny, <i>Lectures buissonnières</i>	100
<i>Notices</i>	112
Carminella Sipala, <i>"Journalistes" o "hommes de lettres": scrivere per la stampa nella Parigi di fine Ottocento</i>	114
Marialuce De Camillis, <i>Dal magismo alla magia</i>	132
Patrizia Corvino, <i>Salon du Livre e Salon de la Revue</i>	137
<i>Puntini e accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	142
<i>Protomanifesto inista</i> di Laura Aga-Rossi (seguito per l'area occitanica)	153
N° 18	
<i>Critica</i>	
" <i>La situazione del punto</i> " [teatrale] di Laura Aga-Rossi	5
Giuseppe Siano, <i>La signora Proteo e il mito della Grande Madre</i>	8
Lorella Martinelli, <i>Dalla Lettre du voyant ad Apollinaria Signa</i>	30
Marinisa Bove, <i>A propos de Gradiva</i>	36
Giovanni Agresti, <i>Spazio mentale / Spazio scenico</i>	41
<i>Testi</i>	
Laura Aga-Rossi, <i>Gradiva</i>	46
Jabier Herrero, <i>Retrato of nadie</i>	49
Angelo Merante, <i>Il colore del segno</i>	59

Maria Pia Forchetti, <i>La Provenza di Henri Bosco.</i>	
<i>La magia, il rito, la memoria</i>	72
Claudio D'Antonio, <i>Giordano Bruno esploratore e inventore</i>	81
Nicole Le Dimna, <i>Cyrano De Bergerac: éloge ou procès de la magie?</i>	91
Lorella Martinelli, <i>L'Ensorcelée di Barbey d'Aurevilly fra satanismo e magia</i>	97
Lucia Fontebasso, <i>Campana: "La Chimera" e la magia della parola</i>	108
Benedetta Maino, <i>Esperienze di relazioni interbibliotecarie</i>	116

DOCUMENTI – MANIFESTI – MUSEI

Réponse à Maurice Lemaître	121
<i>L'Inismo al Reina Sofia di Madrid</i> di Mariassunta Sichetti	123
<i>Inipolis. 4° Manifesto inista de Grafe Koine</i>	127

Schede a cura di Giovanni Agresti, Lucia Fontebasso, François Proia, Antonino Russo, Giuseppe Siano	128
--	-----

<i>Puntini e Accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	148
--	-----

N° 19

<i>Saluto del Rettore</i>	5
<i>Saluto del Prorettore</i>	7
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Teratologia del serpente</i>	9
Gerardo Massimi, <i>L'orrido e la sua banalizzazione nel paesaggio della regione Abruzzo</i>	15
François Proia, <i>Monstres et Antémonstres de New Orleans</i>	25
Marisa Bove, <i>Maldoror et les monstres de l'esprit: le bestiaire de Lautréamont</i>	33
Lorella Martinelli, <i>Teratologia corbieriana</i>	41
Monica De Rosa, <i>La deformità degli scalognati nei Giganti della montagna di Luigi Pirandello</i>	49
Mario Verdone, <i>Il cinema espressionista e i suoi mostri</i>	58
Angelo Merante, <i>I mostri sacri dell'avanguardia</i>	62
Antonino Russo, <i>Il mostruoso nell'INI</i>	73
Antonio Gasbarrini, <i>Quando l'arte d'Avanguardia si fa Mostra</i>	77
Ermanno Barisone, <i>I "Mandeville's Travels" – Letteratura di viaggi e teratologia nel Medioevo inglese</i>	85
Giuseppe De Matteis, <i>Ribaltamento del reale e invenzione fantastica nelle novelle del Boccaccio</i>	90
Riccardo Scrivano, <i>I mostri di Ortensio Lando</i>	97
Franco Salerno, <i>Mostri della rappresentazione e Mostri dell'inconscio in Leonardo da Vinci</i>	102
Fernando Cipriani, <i>Metafore della mostruosità nei racconti di Villiers</i>	107

Ada Speranza Armani, <i>Mostri in scena</i>	113
Hélène Giaufret C., <i>Le Monstre humain dans les es de dictionnaires et encyclopédies (XVII^e- XIX^e siècles)</i>	119
Federica D'Ascenzo, <i>Monstre et monstrosité dans L'Homme qui rit</i>	127
Nicole Le Dimna, <i>Monstre et monstrosité chez Pierre Albert Birot</i>	135
Maria Inferrera, <i>Magia e ritualità dell'abito</i>	143
Mariassunta Sichetti, <i>Bérénice al Salon du Livre 1999</i>	149
N° 20	
<i>Editoriale</i> , di Gabriele-Aldo Bertozzi	5
Alfonso De Petris, <i>Monstrum – Il Titano Prometeo, l'uomo prometeico</i>	9
Vincenzo Minervini, <i>I mostri nelle letterature romanze. Esempi catalani</i>	25
Giovanni Dotoli, <i>I mostri di Léon Bloy</i>	33
Giuseppe Siano, <i>L'organizzazione dei viventi e i mostri</i>	40
Benedetta Maino, <i>L'uomo mostruoso in Giordano Bruno</i>	54
Paola Pedicone, <i>Amleto: un dèmone tra i demòni</i>	61
Catherine Douzou, <i>Paul Morand et la représentation de la monstrosité</i>	65
Claudio Vinti, <i>Le sommeil de la Raison produit des monstres.</i>	
<i>Le Goya de Malraux</i>	71
Lisiak-Land Díaz, "El Estrangulador", <i>referente ético metafórico</i>	79
Brigida Di Leo, <i>L'anomalia in Hieronymus Bosch e James Ensor</i>	87
Anna D'Elia, <i>Profan/azioni dell'arte</i>	93
Luciano Romoli, <i>Bittalogando</i>	98
Sandro Ricaldone, <i>Figure inquietanti. I mostri nell'arte italiana dalla generazione Simbolista agli anni '60</i>	111
Gabriella Giansante, <i>Il mostro della moda</i>	117
Laura Aga-Rossi, <i>Tradurre le avanguardie</i>	126
Paul Lambert, <i>@ e-mail art @</i>	132
Schede a cura di Giovanni Agresti, Stefania Cubeddu, Patricia Iezzi	133
<i>Puntini e Accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	140
N° 21	
<i>En lugar de la editorial. ¿ Qué es el inismo?</i>	5
Ana Aldaburu, <i>La utopia sigue viva. El inismo llegó a Buenos Aires</i>	8
<i>Centro Cultural Recoleta: El solar y su historia</i>	10
Antonio Gasbarrini, <i>La Vanguardia inista</i>	13
Nicola D'Antuono, <i>Scrittori abruzzesi del Novecento: D'Annunzio, Silone, Pomilio</i>	19

Novella Novelli, <i>I luoghi dell'altrove</i>	25
François Proia, <i>Il cinema inista</i>	34
Luciano Bacci, <i>All'origine dell'Abruzzo: la civiltà dei Piceni</i>	37
Maria Pia Forchetti, <i>Abruzzo e cinema</i>	44
Patricia Iezzi, <i>Visiones de los Abruzzos en la novela argentina de Julio Carreras (h)</i>	49
Laura Aga-Rossi, <i>In Argentina</i>	53
M ^a -Luz Bermejo, <i>Los Inismos hispanos y su entorno cultural De Cecco: La Storia</i>	59
	61
Pascal-Nino Biagiotti, <i>Considérations sur le préfaces de romans</i>	68
Alfonso De Petris, <i>Ancora sul logos in Isocrate. Del Rétore e del sovrano</i>	85
Paola Longo, <i>Linguistica e Inismo</i>	93
Brigida Di Leo, <i>Dante e Rodin: La porte de l'Enfer</i>	101
Lorella Martinelli, <i>Malone meurt ovvero la circolarità della narrativa</i>	113
Fernando Cipriani, <i>Quelques aspect du roman d'enfance (1913-1929)</i>	121
Zuleika Fusco, <i>Risvolti esoterici del Surrealismo</i>	131
<i>Narrativa</i>	
Un "Antico" manifesto argentino: <i>Decalogo del cuentista di Oracio Quiroga</i>	138
Il racconto fantastico inista statunitense: Cinque testi di Paul Lambert <i>Eli e Judith</i> , racconto di Mario Verdone (inedito)	139 147
<i>Puntini e Accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	150
N° 22	
Rosa Maria Palermo, <i>Flaubert l'"ordinateur"</i>	5
Giuseppe G. Castorina, <i>S.T. Coleridge: The Rime of the Ancient Mariner. Potenzialità e limiti delle tecnologie informatiche</i>	19
Domenico Antonio Cusato, <i>Aritmetica e geometria ne La Biblioteca de Babel di Jorge Luis Borges</i>	24
Pietro Paolo Cusato, <i>Testo musicale come opera aperta</i>	34
Gabriella Giansante, <i>La scienza come creazione linguistica</i>	42
Domenica Iaria, <i>Dal manoscritto alla stampa: vicende di un testo di Camille Goemans</i>	49
Paola Longo, <i>L'avventura dell'ipertesto</i>	60
Simonetta Micale, <i>Il testo fotoletterario</i>	67
Carminella Sipala, <i>"Visibile" e "lisibile" nel testo letterario</i>	79
Hermán Loyola, <i>Neruda 1934-1935: Entrada a la madera ... y a la historia</i>	92
Laura Luche, <i>Mario Vargas Llosa, Historia de Mayta: testo e ironia</i>	103

Antonio Melis, <i>La doppia redazione delle poesie quechua di José María Arguedas</i>	113
Cesare Pitto, ... e poi scomparve per sempre. <i>I racconti artici di Ian Welzl</i>	119
Gisèle Vanhese, <i>Sur Scène indoustane d'Aloysius Bertrand. Prologomènes pour une édition critique de Gaspard de la nuit</i>	127
<i>Manifesti</i>	
Espacio Fónico. 1° Manifesto inista de Alkinía del Signo (España)	148
<i>Littérature et jeu</i>	
Jacques Perry-Salkow, <i>Le serpent à deux têtes. Ou comment un cancre fit un palindrome</i>	149
Jacques Perry-Salkow, <i>Mue du trucs</i>	151
Schede a cura di Giovanni Agresti, Federica D'Ascenzo, Gabriella Giansante, Lorella Martinelli	152
N° 23	
<i>Le Autorità</i>	5
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Presentazione (Brasil, Brasile!)</i>	9
Gabriella Micks, <i>Progettando il futuro</i>	12
Tito Lucrezio Rizzo, <i>Lo Stato e gli emigranti nell'800</i>	14
Aniello A. Avella, <i>Cinquecento anni di relazioni fra Brasile e Italia. Appunti per un metaviaggio nella storia e nell'invenzione artistica</i>	21
Gloria Gravina, <i>Da Bomba a Rio de Janeiro. La famiglia D'Angelo fra Abruzzo e Brasile</i>	27
Luis Felipe Castro Mendes, <i>Il Portogallo e il Brasile: tormenti di due identità</i>	56
Giulia Lanciani, <i>Da Naneto Pipeta a La divina increnca di Juó Bananére</i>	60
Raimunda Bedasee, <i>Clarice Lispector. Universo femminile e ideologia</i>	70
Didier Coureau, <i>Glauber Rocha – Pier Paolo Pasolini de quelques boucles interrelationnelles</i>	77
Andrea Santurbano, <i>Tra cinema e letteratura in Portogallo e in Brasile: Sá-Carneiro "Além Do Mito"</i>	87
Laura Aga-Rossi, <i>Est-etica</i>	94
M. Fianza Di Pancrazio, <i>Introduzione all'opera di Pietro Ferrua</i>	96
Giovanni Agresti, <i>Come si firma un manifesto INI. Nota per un gruppo in prima persona</i>	108
<i>Un racconto inedito:</i>	
Serge Muscat, <i>La mission</i>	112
Rossella D'Arcangelo, <i>Lautréamont e Quiroga. La fascinazione di un'epoca terziaria</i>	120

Angiola Agarossi, <i>Ricordando Cesare Pavese</i>	130
Marcos Winocur, <i>Bergson-Sartre-Althusser-Foucault. Je n'ai plus de maître à penser</i>	141
Schede a cura di Laura Aga-Rossi, Monica De Rosa, Lorella Martinelli	144
<i>Puntini e Accenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	152
N° 24	
Eugenio Gianni, <i>Fenomeni di moda. Lineamenti di moda novecentesca</i>	5
Laura Aga-Rossi, <i>L'abito non fa il monaco</i>	27
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Edi toriale anarKIKO</i>	34
Angelo Merante, <i>L'ordinamento imprevedibile dei segni. Considerazioni su forme e colori nella moda inista</i>	36
Angelo Merante, <i>La moda inista nella terza fase dell'avanguardia</i>	50
Gabriella Giansante, <i>No mmelo ricordo. Riviste di moda a Milano nella seconda metà dell'Ottocento</i>	55
Caroline Berger, <i>Entre mouvement et vie</i>	65
Didier Coureau, <i>Visions filmiques de la mode. Le transitoire et l'éternel</i>	70
Maria Inferrera, <i>Un nodo alla gola</i>	79
Natacha Leytier, <i>Il reste des créateurs qui respirent par images</i>	86
Kami Z. McAdam, <i>Dress-Undress. The question is, which comes first?</i>	89
Mariella Passerini, <i>Moda. Arte e cultura</i>	91
Giovanni Agresti, <i>Est modus in rebus. Parola e abito</i>	98
<i>Tra passato e presente: Gianni Versace</i> , a cura di Eugenio Gianni con un'intervista di Mario Grasso	106
<i>Un racconto inedito: Pietro Ferrua, Il genitivo sassone</i>	111
SPECIALE NELLO SPECIALE	
<i>Inism Story</i> di Laura Aga-Rossi	115
Remo Paciocco, <i>Una Iniziazione</i>	122
Pietro Ferrua, <i>Anarchia e / è Avanguardia</i>	124
Laura Aga-Rossi, <i>Alchimia della lettera</i>	128
Antonio Gasbarrini, <i>La grande serata futurista di Marinetti & C. a L'Aquila</i> (seguito da documenti)	131
Schede a cura di Giovanni Agresti, Marialuce De Camillis, Kiki Franceschi, Patricia Iezzi	146
<i>Punitni eaccenti</i> a cura di Laura Aga-Rossi	154

N° 25

<i>Saluto del Magnifico Rettore dell'“U. d'A.” di Chieti</i>	5
<i>Saluto del Preside della Facoltà di Scienze Politiche di Teramo</i>	7
<i>Nota Editoriale</i>	9
Massimo De Cesare, <i>Aspetti giuridici della menzogna</i>	11
Maria Luisa Bassi, <i>I conti che non tornano: tra menzogna e fantasia</i>	23
Francesco Zaccaria, <i>La menzogna nel sistema amministrativo</i>	34
Anna Serena Burgatti, <i>Il segno della menzogna nell'adolescenza</i>	39
Mario Verdone, <i>Menzogna e creatività</i>	53
Novella Novelli, <i>La menzogna nel protoromanzo urbano canadese-francese</i>	57
Maria Dolores Angelicola, <i>Vero / Falso sé: aporia o dialettica?</i>	69
Laura Aga-Rossi, <i>Mentire è un po' morire</i>	77
Antonio Gasbarrini, <i>Menzogna e verità nell'opera d'arte (d'avanguardia in particolare)</i>	85
Rosa Maria Palermo, <i>La Sachette de Notre-Dame</i>	95
Maria Pia Forchetti, <i>Céline e l'ontologia della menzogna</i>	107
Francesco Guazzelli, <i>La menzogna in “Ulisse in alto mare” di B. Porcel</i>	115
Edoardo Quiles, <i>Las trampas del séptimo arte</i>	127
Nello Avella, <i>“O poeta è um fingidor” – Menzogne, invenzioni e strane apparizioni nell'universo artistico luso-brasiliano</i>	137
François Proia, <i>La mystification de Louis Hennepin: l'annonce d'une découverte jamais advenue</i>	143
Paola Placella Sommella, <i>Arte della dissimulazione e meccanismi di decodificazione nella “Recherche”</i>	147

N° 26

Gabriele Aldo Bertozzi, <i>Editoriale</i>	5
Francesco Marroni, <i>Dalla menzogna alla fiction: Jonathan Swift e i paradossi della immaginazione utopica</i>	7
Giovanni Dotoli, <i>Don Juan ou l'éloge du mensonge</i>	15
Claudio Spisni, <i>Sistemi complessi e menzogna: artificio o etica?</i>	22
Ada Speranza Armani, <i>“Le Menteur” di Jean Cocteau: una drammatizzazione della menzogna</i>	27
Rosalba Gasparro, <i>Menzogne e sortilegi teatrali tra Corneille e Marivaux</i>	33
Alfonso De Petris, <i>Del vero e del falso nel “Cratilo” di Platone</i>	43
Vincenzo Minervini, <i>Mentire nelle letterature medioevali romanze</i>	65
Eugenio Gianni, <i>L'occhio ingannato. Ambiguità e lusinga nell'illusione di realtà. Motivazione e poetica dell'inganno: Escher, Kosuth, Warhol</i>	74
Nicole Le Dimna, <i>Les maux/mots du mensonge dans Le Sang noir de Louis Guilloux</i>	81
Marisa Bove, <i>“Pierre et Jean” ou l'ère du soupçon chez Guy de Maupassant</i>	92

Alina Kreisberg, <i>Il sol dell'avvenire e la teoria degli atti illocutivi</i>	103
Paola Longo, <i>L'espressione della menzogna: strategie stilistiche e comunicative</i>	110
Filippo Motta, <i>Fra bugie buone e menzogne cattive</i>	119
François Poyet, <i>L'amant de Sonia préfère le nez de Pinocchio à celui de Cléopâtre</i>	126
Brigida Di Leo, <i>L'anamorfosi nell'arte moderna e contemporanea</i>	134
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Mediocrità e genio: gambe corte, gambe lunghe. Rimbaud, Apollinaire e gli "interpreti"</i>	141
Kiki Franceschi, <i>"Life is it, whatever it is". Una "Bloomsbury" fiorentina: il circolo Berenson</i>	147
Gabriella Giansante, <i>La menzogna in Jules Romains. Unanimismo e patologia del collettivo</i>	156

N° 27

Laura Aga-Rossi, <i>Presentazione</i>	5
Guido Nicosia, <i>Madagascar, santuario della natura?</i>	12
Laura Aga-Rossi, <i>Madagascar 16 décembre 2001 - 5 juillet 2002</i>	19
Liliana Mosca, <i>"Premier tour dia vita!"</i>	
<i>Le elezioni presidenziali del 16 dicembre 2001 nel Madagascar</i>	34
Jean-Claude Jacquard, <i>L'entrée de Madagascar dans le 3ème millénaire</i>	53
Luciano Ardesi, <i>Per superare la crisi economica investire in democrazia</i>	57
Lorenzo e Susanna Celi, <i>Solidarietà ed efficienza: un progetto sperimentale di economia reale per lo sviluppo del Madagascar</i>	61
Renato Alaimo, <i>Un auspicio di quanti lavorano nel paese</i>	65
Andrea Calì, <i>Sulla poetica di Jean-Joseph Rabearivelo</i>	68
Laura Aga-Rossi, <i>Madagascar, l'Isola dei possibili</i>	79
Paul Hubert, <i>Principaux enjeux des politiques de santé dans la Région Africaine: l'exemple de Madagascar</i>	85
J.-Ph. Assal, A. D'Agostino, <i>Lorsque la pédagogie du malade contrôle la maladie</i>	96
R. Romi, G. Majori, <i>La cooperazione italiana nella lotta contro la malaria in Madagascar</i>	108
Daniele Soregaroli, <i>Progetto di scuola pratica per la formazione di medici malgasci</i>	114
Cesare Ghinelli, <i>WOPSEC, World Organisation of Pediatric Surgery for Emerging Countries</i>	118
L. Melluso, V. Morra, <i>Storia geologica del Madagascar</i>	122
Gabriele Rossi-Osmida, <i>Gondwana 1975. La missione "Centro Studi Ricerche Ligabue" in Madagascar</i>	131
Francesco Andreone, <i>Un'arca nell'Oceano Indiano? La biodiversità in Madagascar fra Conservazione, ricerca scientifica e sviluppo</i>	140

N° 28

Editoriale	5
Franco E. Albi, (1985-1993): <i>What's up with INI</i>	9
Pietro Ferrua, (1998): <i>El Inismo estadounidense</i>	16
Esteban Crespo, (2000): <i>What is Inism?</i>	20
Pietro Ferrua, <i>W.H. Griffin e il suo "Tribian language for INI" (Introduzione)</i>	24
William Henry Griffin, <i>Tribian Language for INI</i>	26
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>The Revolutionist Guide</i>	63
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Guide du Révolutionnaire</i>	76
Editora Imaginário, <i>From "Arte e Anarquismo"</i>	89
Editora Imaginário, <i>From "Surrealismo e Anarquismo"</i>	90
Paul Lambert, <i>I am her</i>	91
Pietro Ferrua, <i>Women characters and female authors in french literature</i>	92
Pietro Ferrua, <i>Il cantico della tenerezza in Santiago de Santiago</i>	98
Pietro Ferrua, <i>Arte californiana. Racconto inedito</i>	105
Paul Lambert, <i>From "How to proceed simply and follow the word of God"</i>	113
Lex Loeb, <i>Alphabet</i>	114
Mario Verdone, <i>Cine-verità e cine-menzogna</i>	115
Elena Ricci, <i>Dai sotterranei ai simulacri: la penultima verità</i>	117
Maurice Fontanel, <i>Géante rêvant</i>	129
Paola Pedicone, <i>Agosto del 1914: il sacrificio di Samsonov</i>	130
Schede a cura di: Giovanni Agresti, Silvia Antosa, Gabriele-Aldo Bertozzi, Federica D'Ascenzo, Antonio Gasbarrini, Paola Longo, Giuseppe Siano, Libero Ubeya	135

N° 29

Alfonso De Petris, <i>Un nodo teorico nel "Sofista" di Platone: il falso è, perché non-essere</i>	5
Alfonso De Petris, <i>Caratterizzazioni dell'idea del regno nell' "Apocalisse" (I parte)</i>	18
Dejan Ajdačić, <i>Il falso nelle mistificazioni folcloristiche</i>	29
P. Lazarević Di Giacomo, <i>Realtà e finzione nel romanzo "Il despota e la vittima" di Dobrilo Nenadić</i>	36
Angelo Merante, <i>Irrealtà virtuali e inganni percettivi nella fotografia inista</i>	50
Loredana Pellegrino, <i>Govoni e il protonovecento poetico</i>	65
Jean Arrouye, <i>Du train dont se développe le fantastique langagier</i>	75
Alfredina D'Ascenzo, <i>Per Victor Hugo: tre articoli sconosciuti in occasione della morte</i>	85
Murielle Lucie Clément, <i>Les femmes de Mérimée</i>	104
Domenica Iaria, <i>L'écriture poétique de Claire Lejeune. Un exemple de néo-baroque</i>	115

Claudia Bianco, <i>La trasgressione come rigenerazione: funzione e funzionalità del grottesco in "Pan" di Charles Van Lerberghe</i>	128
Pietro Ferrua, <i>Furto di un Bertozzi al Museo. Racconto inedito</i>	142
Maurice Fontanel, <i>La seule avant Garde</i>	148
Ida Gerosa, <i>La 50ª Biennale di Venezia. Un passo indietro</i>	149
Schede a cura di Rossella D'Arcangelo, Monica De Rosa	153
N° 30	
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Editoriale</i>	5
Salah Stétié, <i>Plaisir à la poésie</i>	7
Pierre Brunel, <i>Cartes postales</i>	9
Jehan Despert, <i>Ecrire sur Giovanni Dotoli</i>	15
Axel Maugey, <i>Paris Poème (de Marco Polo à Giovanni Dotoli)</i>	20
Gérard Paris, <i>Giovanni Dotoli: la poésie, le poète, le poème</i>	29
Alfredo Rizzardi, <i>"Poesia di alba e sole": l'Uno e il Giardino segreto</i>	31
Francesco Marroni, <i>Nel giardino del poeta: Giovanni Dotoli e i paradigmi del segreto</i>	41
Pasquale Guaragnella, <i>Linee tematiche nella produzione lirica di Giovanni Dotoli</i>	51
Santa Fizzarotti Selvaggi, <i>Giovanni Dotoli: l'innocenza del cuore</i>	61
Patrice Breno, <i>Lettre à Giovanni</i>	73
Jacques Clauzel, <i>Mes livres d'artiste en commie de Giovanni Dotoli</i>	77
Paul Mathieu, <i>Bari, cri du cœur</i>	80
Fedele Raguso, <i>Dotoli poeta "compositore di romanzi di memoria"</i>	86
Giovanni Dotoli, <i>Poesie inedite</i>	95
<i>Scintille d'azzurro</i>	97
<i>Autrefois/Aujourd'hui</i>	106
<i>Écritures japonaises</i>	122
<i>Poemi di Amsterdam</i>	125
<i>Poemi</i>	128
Nota bibliografica	131
Bibliografia di Giovanni Dotoli poeta	133
Illustrazioni di: Loredana Cacucciolo, François Chapuis, Jean Cortot, Michele Damiani, Giovanni Dotoli, Frasca, Dominique Médard, Yim Setaik, Vincenzo Viti, Maura Bertelli Matucci, <i>Verlaine tradotto in pisano</i>	139
<i>Rubrica di filosofia</i> a cura di Bernardo Razzotti	146
Schede a cura di Erica D'Antuono, Federica D'Ascenzo	150
Avviso per i collaboratori	157

N° 31-32

Gabriella Fabbricino, <i>Variazioni dell'Eros nel contesto teatrale settecentesco francese</i>	7
Giovanni Brancaccio, <i>Stato e disciplina dell'Eros nel regno di Napoli</i>	17
Nicola D'Antuono, <i>L'Eros in Benedetto Croce</i>	25
Alfonso De Petris, <i>La teoria platonica dell'eros in Simposio, 209e6-212a12</i>	36
Domenica Iaria, <i>Se Don Giovanni seduce il romanzo:</i>	
La Confession anonyme di Suzanne Lilar	56
Giuseppe Siano, <i>Pan, Psiche-Amore nella scrittura teatrale de La Signora Proteo di Gabriele-Aldo Bertozzi</i>	67
Elena Ricci, <i>Buffy the Vampire stayer: bacio o paletto?</i>	80
Gabriella Giansante, <i>L'Eros in le Nègre di Philippe Soupault</i>	92
Ugo Pergolino, <i>Eros e negazione ne La bella estate di Cesare Pavese</i>	100
Anita Trivelli, <i>Eros e corpo nel cinema di Maya Deren</i>	107
Antonio Gasbarrini, <i>Il sublime dell'energia erotica. Dall'origine du Monde di Courbet all' "eresia orgasmica" di Wilhelm Reich</i>	118
Antonio Del Giudice, <i>L'Eros nella comunicazione: il caso di Lady D</i>	135
Francesca Rosati, <i>Eros e anti-Eros nella narrativa di Yvonne Vera</i>	144
Giovanni Dall'Orto, <i>L'Eros che non c'è. Perché non esiste un dibattito in lingua Italiana sull'eros omosessuale nell'arte?</i>	151
Eduardo Quiles, <i>Erotismo y teatro del personaje</i>	162
Carla Buonomi, <i>Francisco De Quevedo: Amore? Un parossismo in versi</i>	171
Emiliano Bellini, <i>La storia millenaria del genio della specie Erotismo e superstizione in Flor De Santidad di Ramón del Valle-Inclán</i>	176
Nunzia D'Antuono, <i>Erotismo censura e anticlericalismo nella Ginevra di Antonio Ranieri</i>	187
Rosalba Gasparro, <i>L'Eros mascherato nel Settecento francese: tra romanzo e teatro</i>	195
Fabrizio Di Marzio, <i>Il desiderio di giustizia. (Note impressionistiche su Eros e Diritto ai tempi del postmoderno)</i>	205
Bernardo Razzotti, <i>L'Eros in Platone tra realismo e innatismo</i>	209
Brigida Di Leo, <i>Erotismo ed arte</i>	214
Argentina Capriotti, <i>Aspetti politici dell'Eros nell'Internazionale situazionista</i>	222
Stefania Scodanibbio, <i>Tra Eros e sessualità: la costruzione di un desiderio</i>	232
Lorella Martinelli, <i>Eros e trasgressione ne "Le Rideau Cramoisi" di Barbey D'Aurevilly</i>	243
Vincenzo Castelli, <i>L'Eros tra etica ed estetica. Per una rigenerazione epistemologica dei distretti del piacere</i>	250
Fernando Cipriani, <i>Il discreto fascino dell'erotismo adolescenziale nella letteratura francese</i>	255
<i>Rubrica di filosofia a cura di Bernardo Razzotti</i>	270

Federica D'Ascenzo, <i>A proposito di una recente biografia di Rimbaud</i>	276
Massimo Verzella, <i>Per una poetica dell'impegno. Il "realismo politico" di Edward Bond</i>	287
Gabriele Mastellarini, <i>Giornalismo e menzogna</i>	302
Schede a cura di F. E. Albi	305
Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Portfolio</i>	307

N° 33

Gabriele-Aldo Bertozzi, <i>Editoriale</i>	5
Nerina Clerici Balmas, <i>Il fantastico Mediterraneo dei Voyages Aventureux di Jean Alfonse</i>	7
Daniela Dalla Valle, <i>Pirata/Corsaro. Personaggio e mito nella letteratura francese</i>	13
Marilia Marchetti, <i>"L'obscure clarté" del Mediterraneo: Désert di Jean-Marie Le Clézio</i>	21
Rita Stajano, <i>Maupassant e il Mediterraneo; sur l'eau</i>	30
Alessandra Ferraro, <i>Le voyage en Grèce di Raymond Queneau</i>	42
Gabriella Giansante, <i>La fille de Nana-Benz di Edwidge Edorth</i>	54
Maria Di Pino, <i>Un processo di semiosi illimitata: La femme du boulanger (film di Marcel nol)</i>	60
Aleksandr Kušner, <i>Come si scrive la poesia</i>	72
Paola Pedicone, <i>Il mio poeta: Aleksandr Kušner e il suo libro</i>	76
Alessandro Niero, <i>Il miracolo del quotidiano: note sulla poesia di Aleksandr Kušner</i>	81
Elena Nevzgljadova, <i>La poesia russa contemporanea</i>	91
Mariangela Paolini, <i>Le maschere e il volto: gli pseudonimi nell'opera critica di Zinaida Gippius (1899-1918)</i>	95
Valentina Poluchina, <i>Exegi monumentum di Iosif Brodskij</i>	116
Evgenij Popov, <i>La letteratura russa è meglio del sesso</i>	140
Mariangela Paolini, <i>Zinaida Gippius e la rivoluzione</i>	153
<i>Rubrica di filosofia</i> a cura di Bernardo Razzotti	161
Schede a cura di: Marilia Marchetti, Paola Evangelista	167

INDICE DEGLI AUTORI

Fra parentesi sono indicati i numeri e le ine di *Bérénice* ai quali gli autori hanno collaborato.

Aga-Rossi Laura (I, 79, 175; II, 301; III, 459; IV, 4, 93; V, 323; VI, 120, 149; VII, 24, 165; VIII-IX, 57, 245,299; X-XI, 307; XII, 75, 129, 137, 167; XIII, 100; XV, 112, 147; XVI, 43, 96, 101; XVII, 142, 153; XVIII, 5, 46; XX, 126, 140; XXI, 53, 150; XXIII, 94, 144, 152; XXIV, 27, 128, 154; XXV, 77; XXVII, 5, 19, 79)

Agarossi Angiola (XXIII, 130)

Agresti Giovanni (I, 106; IV, 15, 28, 104, 105; V, 181; X-XI, 319; XIII, 15; XV, 122; XVI, 94,140; XVII, 89; XVIII, 41, 128; XX, 133, 152; XXII, 152; XXIII, 108; XXIV, 98, 146; XXVIII, 135)

Ajdačić Dejan (XXIX, 29)

Alaimo Renato (XXVII, 65)

Albi Franco E. (XXVIII, 9)

Albicocco Valeria (I, 103; III, 414)

Aldaburu Ana (XXI, 8)

Alison Filippo (XII, 27)

Andreone Franco (XXVII, 140)

Angelicola Maria Dolores (XXV, 69)

Annosa Silvia (XXVIII, 135)

Antonelli Giselda (X-XI, 260)

Ardesi Luciano (XXVII, 57)

Armani Ada Speranza (VI, 55; VIII-IX, 131; XIV, 84; XVI, 31; XIX, 113; XXVI, 27)

Aron Paul (II, 273)

Arrouye Jean (XXIX, 75)

Assal Jean-Philippe (XXVII, 96)

Avella Aniello A. (XXIII, 21)

Avella Nello (X-XI, 225; XXV, 137)

Bacci Luciano (XXI, 37)

Bacuolo Giusti Adriana (XII, 9)

Barca Daniele (XV, 122)

Bardou Franc (XVII, 22,35)

Barisone Ermanno (XIX, 85)

Bassi Maria Luisa (XXV, 23)

Battel Brigitte (III, 366; V, 313; VIII-IX, 65; XIII, 64)

Bedasee Raimunda (XXIII, 70)

Bellini Emiliano (XXXI-XXXII,176)

Berger Caroline (XXIV, 65)

Bermejo Baquero Maria Luz (IV, 62; XVIII, 127; XXI, 59)

Bermudez Manuel (XVIII, 127)
 Bertelli Matucci Maura (XXX, 139)
 Bertozzi Gabriele-Aldo (I, 83, 112, 113; III, 323; IV, 3, 92; V, 165, 189; VII, 71, 140; XII, 53; XIII, 7; XV, 113; XIX, 9; XX, 5; XXIII, 9; XXIV, 34; XXVI, 5, 141; XXVIII, 63, 76, 135; XXX, 5; XXXI-XXXII, 307; XXXIII, 5)
 Biagiotti Pascal-Nino (XXI, 68)
 Bianco Claudia (XXIX, 128)
 Binga Tomaso (V, 213)
 Bony Jacques (X-XI, 160)
 Borrelli Rojo Gaetano (XII, 38)
 Bossi Agostino (XII, 99)
 Bouhours Jean-Michel (XVI, 56, 67)
 Boulay Guillaume (X-XI, 298)
 Bove Marinisa (IV, 29, 119; X-XI, 27; XVIII, 36; XIX, 33; XXVI, 92)
 Brancaccio Giovanni (XXXI-XXXII, 17)
 Breno Patrice (XXX, 73)
 Brix Michel (VIII-IX, 273)
 Broutin Gérard Philippe (I, 13)
 Brunel Pierre (XXX, 9)
 Bueno Antonio (XV, 80)
 Buffa Pier Vittorio (X-XI, 94)
 Buonomi Carla (III, 522; VIII-IX, 101; XXXI-XXXII, 171)
 Burgatti Anna Serena (XXV, 39)
 Cali Andrea (XXVII, 68)
 Camarero Jesus (VIII-IX, 263)
 Cangiullo Francesco (XV, 11)
 Cantraine Philippe (II, 281)
 Capriotti Argentina (VII, 76; XIV, 19; XXXI-XXXII, 222)
 Caronna Laura (I, 116, 126, 131, 136, 137, 148, 151, 157; III, 542; V, 300, 313; VI, 48; VII, 146; VIII-IX, 165)
 Carreras (h) Julio (IV, 110, 111; X-XI, 233; XV, 116)
 Casanova Joan-Ives (XVII, 14)
 Castelli Vincenzo (XXXI-XXXII, 250)
 Castorina Giuseppe G. (XXII, 19)
 Castro Mendes Luis Felipe (XXIII, 56)
 Cavaluzzi Raffaele (III, 512; X-XI, 42; XIV, 129)
 Celi Lorenzo (XXVII, 61)
 Celi Susanna (XXVII, 61)
 Chai Leon (VIII-IX, 137)
 Chevrier Jacques (VII, 133; X-XI, 148)
 Chiarenza Elisa (XIII, 152)
 Chopin Henry (I, 37; VI, 142; XV, 63)

Cigliana Simona (XIII, 49)
 Cilento Geppino (XII, 113)
 Cipriani Fernando (XIV, 115; XIX, 107; XXI, 121; XXXI-XXXII, 255)
 Clauzel Jacques (XXX, 77)
 Clément Murielle Lucie (XXIX, 104)
 Clerici Balmas Nerina (XXXIII, 7)
 Coletti Silvia (VI, 103; X-XI, 239)
 Consani Carlo (XIV, 67)
 Conti Primo (XV, 16)
 Corti Claudia (VIII-IX, 216)
 Corvino Patrizia (XVII, 137)
 Costa Mario (X-XI, 267)
 Costantini Maria Patrizia (XVI, 100)
 Costantini Mariaconcetta (X-XI, 213)
 Coureau Didier (XXIII, 77; XXIV, 70)
 Crespo Esteban (XXVIII, 20)
 Crisafulli Jones Lilla Maria (VIII-IX, 148)
 Cubeddu Stefania (XX, 133)
 Cusato Domenico Antonio (XXII, 24)
 D' Agostino Andrea (XXVII, 96)
 Dalisi Riccardo (XII, 107)
 Dalla Valle Daniela (XXXIII, 13)
 Dall'Orto Giovanni (XXXI-XXXII, 151)
 D'Ambrosio Matteo (XIV, 151 XVI, 16)
 D'Antonio Claudio (XVIII, 81)
 D'Antuono Erica (XXX, 150)
 D'Antuono Nicola (III, 327; IV, 113; VI, 17; VII, 104; VIII-IX, 45; XII, 71; XIII, 59; XXI, 19; XXXI-XXXII, 25, 273)
 D'Antuono Nunzia (XXXI-XXXII, 187)
 D'Arcangelo Massimilla (XVI, 127)
 D'Arcangelo Rossella (XXIII, 120; XXIX, 153)
 D'Ascenzo Alfredina (XXIX, 85)
 D'Ascenzo Federica (III, 390, 400; V, 194; VII, 152; VIII-IX, 92; XIII, 69; XIX, 127; XXII, 152; XXVIII, 135; XXX, 150; XXXI-XXXII, 276)
 Dau Melhau Jan (XVII, 20)
 De Benedictis Carla (III, 439; V, 222, 313; VIII-IX, 82, 273; XIII, 139)
 De Biasi Gianfranco (VIII-IX, 273)
 De Camillis Marialuce (XVII, 132; XXIV, 146)
 De Cesare Massimo (XXV, 11)
 De Feo Carla Maria (XII, 44)
 De Luca Livio (XII, 121)
 De Marco Nick (III, 379)

De Matteis Giuseppe (VIII-IX, 273; XIX, 90)
 De Mattia Furio (I, 50; IV, 33; XVI, 87)
 De Petris Alfonso (X-XI, 107; XX, 9; XXI, 85; XXVI, 43; XXIX, 5,18; XXXI-XXXII, 36)
 De Rosa Monica (XIX, 49; XXIII, 144; XXIX, 153)
 De Simone Angela (X-XI, 272)
 De Vincenti Giorgio (VI, 81)
 Décaudin Michel (II, 181)
 Del Giudice Antonio (XXXI-XXXII, 135)
 Delfi Febo (XV, 99)
 D'Elia Anna (XX, 93)
 D'Episcopo Francesco (X-XI, 9; XVI, 118)
 Despert Jehan (XXX, 15)
 Di Cintio Maurizio (X-XI, 278)
 Di Leo Brigida (XX, 87; XXI, 101; XXVI, 134; XXXI-XXXII, 214)
 Di Marzio Fabrizio (XXXI-XXXII, 205)
 Di Massa Clementina (VI, 9)
 Di Pancrazio M. Fidanza (XXIII, 96)
 Di Pancrazio Paola (I, 100; III, 465; IV, 44; V, 198; VIII-IX, 157)
 Di Pino Maria (XXXIII, 60)
 Diaz Lisiak-Land (I, 88; IV, 38; VI, 67,139; X-XI, 52; XIV, 43; XVI, 140; XX, 79)
 Dotoli Giovanni (XX, 33; XXVI, 15; XXX, 95, 97, 106, 122, 125, 128)
 Douzou Catherine (XX, 65)
 Dupont Albert (I, 19; XVI, 93)
 Ettorre Emanuela (III, 423)
 Evangelista Paola (XXXIII, 167)
 Fabbicino Gabriella (XXXI-XXXII, 7)
 Fazzini Elisabetta (XIII, 114)
 Ferraro Alessandra (XXXIII, 42)
 Ferrua Pietro (V, 330; VIII-IX, 273; XXIV, 111; XXVIII, 16, 24, 92, 98, 105; XXIX, 142)
 Fiasse Isabelle (X-XI, 172)
 Fimiani Enzo (VI, 108)
 Fiorillo Clara (XII, 118)
 Fisher Claudine G. (V, 288)
 Fizzarotti Selvaggi Santa (XXX, 61)
 Follin Krister (IV, 70)
 Fontana Giovanni (I, 41; XIV, 92)
 Fontanel Maurice (XXVIII, 129; XXIX, 148)
 Fontebasso Lucia (XVIII, 108,128)
 Forchetti Maria Pia (III, 418; VIII-IX, 52; XVIII, 72; XXI, 44; XXV, 107)
 Foret Joan-Claudi (XVII, 42)

Fraisse Magali (XVII, 76)
Franceschi Kiki (X-XI, 205; XIV, 109; XXIV, 146; XXVI, 147)
Francesconi Armando (III, 474; XIII, 88)
Frezza Claudia (V, 221)
Frickx Robert (II, 223)
Fulvi Maria Grazia (X-XI, 319)
Fusco Gaetano (XII, 41)
Fusco Zuleika (XXI, 131)
Gambardella Cherubino (XII, 83)
Gambi Domenico (X-XI, 296)
Gardy Philippe (XVII, 5)
Garnier Pierre (V, 216)
Gasbarrini Antonio (VII, 55, 143; XII, 64; XIII, 34; XVI, 140; XIX, 77; XXI, 13; XXIV, 131; XXV, 85; XXVIII, 135; XXXI-XXXII, 118)
Gasparro Rosalba (III, 531; X-XI, 15; XXVI, 33; XXXI-XXXII, 195)
Gaudon Jean (I, 3; VII, 41; VIII-IX, 211; XIV, 141)
Gaudon Sheila (VII, 11; VIII-IX, 204; XIV, 146)
Genitori Lorenzo (VII, 119)
Gerosa Ida (XXIX, 149)
Ghaderi Ali (I, 30)
Ghinelli Cesare (XXVII, 118)
Giammarco Marilena (VI, 29; XIV, 122)
Giammarino Antonio (VII, 110)
Gianni Eugenio (I, 73; IV, 89; VII, 94; XV, 122; XXIV, 5, 106; XXVI, 74)
Giansante Gabriella (XX, 117; XXII, 42; XXII, 152; XXIV, 55; XXVI, 156; XXXI-XXXII, 92; XXXIII, 54)
Giaufret C. Hélène (XIX, 119)
Gonzalves Pedro (XXII, 148)
Goraj Sylviane (VIII-IX, 171)
Gotti Maurizio (VI, 123)
Grasso Mario (XXIV, 106)
Gravina Gloria (XXIII, 27)
Griffin William Henry (XXVIII, 26)
Guaragnella Pasquale (XXX, 51)
Guazzelli Francesco (XXV, 115)
Guida Ermanno (XII, 83)
Handschuhmacher Sylvia (III, 351)
Herrero Jabier (XVI, 86; XVIII, 49)
Hoyet Marie-José (II, 195; III, 548; V, 294; VI, 133)
Hubert Paul (XXVII, 85)
Iaria Domenica (XXII, 49; XXIX, 115; XXXI-XXXII, 56)
Ibirico (IV, 37)

Iezzi Patricia (X-XI, 319; XIII, 110; XVI, 80, 140; XX, 133; XXI, 49; XXIV, 146)
 Imaginário Editora (XXVIII, 89, 90)
 Inferrera Maria (XIX, 143; XXIV, 79)
 Isou Isidore (XV, 44)
 Jacquard Jean-Claude (XXVII, 53)
 James Tony (XIII, 22)
 Jannini Emmanuele A. (XIV, 7)
 Julien Danièle (XVII, 64)
 Kreisberg Alina (XXVI, 103)
 Kušner Aleksandr (XXXIII, 72)
 Lafont Robert (XVII, 31)
 Lambert Paul (XX, 132; XXI, 139; XXVIII, 91, 113)
 Lanciani Giulia (XXIII, 60)
 Landry Bernard-G. (V, 239)
 Lauris Georges (V, 218)
 Lazarević Di Giacomo Persida (XXIX, 36)
 Le Dimna Nicole (III, 403; VIII-IX, 26, 273; XV, 122; XVIII, 91; XIX, 135; XXVI, 81)
 Lemaitre Maurice (XV, 52)
 Leone Nicola Giuliano (XII, 29)
 Leytier Natacha (XXIV, 86)
 Lo Giudice Anna (V, 264)
 Loeb Lex (IV, 32; XXVIII, 114)
 Longo Paola (XXI, 93; XXII, 60; XXVI, 110; XXVIII, 135)
 Lora-Totino Arrigo (I, 47; VIII-IX, 237)
 Loyola Herman (XXII, 92)
 Luche Laura (XXII, 103)
 Lucioti Isabelle (V, 221)
 Maggitti Vincenzo (X-XI, 289)
 Magnelli Alberto (XV, 9)
 Maino Benedetta (III, 341; X-XI, 98; XIII, 145; XVIII, 116; XX, 54)
 Majori Giancarlo (XXVII, 108)
 Manciet Bernard (XVII, 28)
 Marchetti Leo (III, 431; VIII-IX, 230)
 Marchetti Marilia (XXXIII, 21; XXXIII, 167)
 Marchi Moreno (IV, 45)
 Marroni Francesco (III, 490; XXVI, 7; XXX, 41)
 Martinelli Lorella (XVIII, 30, 97; XIX, 41; XXI, 113; XXII, 152; XXIII, 144; XXXI-XXXII, 243)
 Martini Stelio Maria (I, 68)
 Martin-Schemts Victor (II, 263)
 Marx Jacques (II, 249)

Mascilli Migliorini Paolo (XII, 24)
Massimi Gerardo (XIX, 15)
Masson Pierre (II, 205)
Mastellarini Gabriele (XXXI-XXXII, 302)
Mathieu Paul (XXX, 80)
Mattioli Giorgio (IV, 54; XII, 60; XVI, 89)
Maugey Axel (XXX, 20)
McAdam Kami (XXIV, 89)
Mecchia Renata (III, 529)
Melani Sandro (X-XI, 179)
Melis Antonio (XXII, 113)
Melluso Leone (XXVII, 122)
Meoni Maria Luisa (X-XI, 68)
Merante Angelo (I, 33; IV, 63; V, 170; VII, 86; XII, 56; XIV, 51; XVIII, 59; XIX, 62; XXIV, 36; XXIX, 50)
Micale Simonetta (VII, 125; XXII, 67)
Miccini Eugenio (I, 70)
Micks Gabriella (X-XI, 194; XXIII, 12)
Minervini Vincenzo (XX, 25; XXVI, 65)
Molero Prior Francisco J. (IV, 53; VII, 101; X-XI, 255; XVI, 85; XVIII, 127; XXII, 148)
Moretti Vito (XIV, 102)
Morra Vincenzo (XXVII, 122)
Mosca Liliana (XXVII, 34)
Motta Filippo (XIII, 122; XXVI, 119)
Muscat Serge (XXIII, 112)
Musi Aurelio (V, 313)
Nazzaro G. Battista (XV, 122)
Nevzgljadova Elena (XXXIII, 91)
Nicosia Guido (XXVII, 12)
Niero Alessandro (XXXIII, 81)
Nouailhat Yves-Henri (VIII-IX, 108)
Novelli Novella (XXI, 25; XXV, 57)
Orelom Aidissa (XVIII, 127)
Orlandi Germana C. (XIV, 78)
Otten Michel (II, 179)
Palermo-Di Stefano Rosa Maria (III, 447; VII, 5; VIII-IX, 187; XIII, 75; XXII, 5; XXV, 95)
Paolini Mariangela (XXXIII, 95,153)
Paris Gérard (XXX, 29)
Parisio Giuseppe (III, 325; VI, 44)
Passerini Mariella (XXIV, 91)

Pedicone Paola (XIII, 135; XX, 61; XXVIII, 130; XXXIII, 76)
 Pellegrino Loredana (XXIX, 65)
 Penza Ida (XVI, 109)
 Perinetti Giuseppina (X-XI, 83)
 Perolino Ugo (XIII, 55; XXXI-XXXII,100)
 Perri Giuseppe (VIII-IX, 269)
 Perry-Salkow Jacques (XXII, 149,151)
 Piemontese Antonietta (XII, 49)
 Pignotti Lamberto (I, 66)
 Piret Pierre (II, 239)
 Pitto Cesare (XXII, 119)
 Placella Sommella Paola (XXV, 147)
 Poccetti Paolo (XIV, 168)
 Poluchina Valentina (XXXIII, 116)
 Pompei Marina (VIII-IX, 143)
 Pompejano Natoli Valeria (VIII-IX, 114)
 Popov Evgenij (XXXIII, 140)
 Poyet François (XXVI, 126)
 Praz Narcisse (XVI, 140)
 Privat Jaumes (XVII, 13, 30)
 Proia François (I, 107; III, 481; IV, 71; VII, 65; X-XI, 248; XIII, 106; XVIII, 128;
 XIX, 25; XXI, 34; XXV, 143)
 Quiles Eduardo (XXV, 127; XXXI-XXXII,162)
 Quiroga Oracio (XXI, 138)
 Rabreau Daniel (VIII-IX, 9)
 Raguso Fedele (XXX, 86)
 Ranzo Patrizia (XII, 87)
 Razzotti Bernardo (XIV, 164; XXX, 146; XXXI-XXXII, 209, 270; XXXIII, 161)
 Rendina Claudio (V, 224; XIV, 135)
 Renier Vcitor (II, 233)
 Ricaldone Sandro (I, 94; XX, 111)
 Ricci Elena (XIII, 93; XXVIII, 117; XXXI-XXXII, 80)
 Rizzardi Alfredo (XXX, 31)
 Rizzo Tito Lucrezio (XXIII, 14)
 Romi Roberto (XXVII, 108)
 Romoli Luciano (XX, 98)
 Rosati Francesca (XXXI-XXXII, 144)
 Rossi Aldo Loris (XII, 78)
 Rossi-Osmida Gabriele (XXVII, 131)
 Rubino Gregorio E. (XII, 17)
 Russo Antonino (IV, 109; V, 244; X-XI, 258; XV, 122; XVIII, 128; XIX, 73)
 Sabatier Roland (I, 9)

Sackner Marvin A. (V, 204)
Salerni Paola (VIII-IX, 273)
Salerno Franco (XIV, 11 XIX, 102)
Sani Saverio (XIV, 59)
Santurbano Andrea (XXIII, 87)
Scarano Rolando (XII, 47)
Schestraete Etienne (II, 189)
Scodanibbio Stefania (XXXI-XXXII, 232)
Scotto di Vettimo Luciano (XII, 104)
Scrivano Riccardo (XIX, 97)
Serna Angela (X-XI, 75)
Shelston Alan (X-XI, 186)
Siano Giuseppe (XIV, 157; XVIII, 8, 128; XX, 40; XXVIII, 135; XXXI-XXXII, 67)
Sichetti Mariassunta (XVIII, 123; XIX, 149)
Sipala Carminella (XVII, 114; XXII, 79)
Somville Léon (II, 215)
Soregaroli Daniele (XXVII, 114)
Soupault Philippe (XV, 33)
Spisni Claudio (XXVI, 22)
Stajano Rita (XXXIII, 30)
Steigerwalt Robert D. (X-XI, 142)
Stétié Salah (XXX, 7)
Tacconelli Luigi (III, 500 VI, 76)
Tallarico Luigi (VII, 35)
Tomasello Dario (VII, 114)
Torreilles Claire (XVII, 52)
Trivelli Anita (VI, 95; XXXI-XXXII, 107)
Truglia Giusto (VIII-IX, 121)
Ubeya Libero (XXVIII, 135)
Vacca Gianluca (XIII, 42)
Valenti Antoinette (IV, 88)
Vanhese Gisèle (XXII, 127)
Verdone Mario (XIII, 30; XVI, 5; XIX, 58; XXI, 147; XXV, 53; XXVIII, 115)
Verny Marie-Jeanne (XVII, 100)
Verzella Massimo (XXXI-XXXII, 287)
Vieira Neli Maria (XIV, 37)
Vinti Claudio (XIV, 27; XX, 71)
Vizzardelli Silvia (V, 273)
Westlake James Anthony (VIII-IX, 181)
Winocur Marcos (XXIII, 141)
Zaccaria Francesco (XXV, 34)
Zosi Giuliano (I, 53)

INDICE ICONOGRAFICO

Dal numero 1 al numero 34 *Bérénice* ha presentato un repertorio iconografico di 285 immagini.

Nel redigere l'indice si è seguito l'ordine di pubblicazione.

- 1) G.-A. Bertozzi, *Logo del Convegno Internazionale "Di qua e di là dalla parola. La Lettera e Il segno nelle scritture contemporanee"* (I, immagine di copertina)
- 2) G.Ph. Broutin, *Monolettricie à Piet Mondrian* (I, 17)
- 3) Isou, *Sonnet infinitésimal n° 3* (I, 18)
- 4) *Semantica del Mantra segreto. Origine dell'esistenza* (I, 54)
- 5) *Triangolo dei vocoidi fondamentali* (I, 55)
- 6) *Vocoidi del sistema latino* (I, 57)
- 7) *Colori supplementari dei vocoidi* (I, 58)
- 8) *Prospetto Colori-Vocoidi* (I, 60)
- 9) A. Lora Totino, *Toccata in A* (I, 61)
- 10) G. Zosi, *Scherzo dello Sbadiglio* (I, 63)
- 11) G. Zosi, *Poema Primordiale* (I, 64)
- 12) G.-A. Bertozzi, *Inismo e Alchimia* (I, 100)
- 13) L. Aga-Rossi, *Bérénice* (II, immagine di copertina)
- 14) *Koiné* (II, 307)
- 15) Taller inista vasco, *Inizial* (II, 308)
- 16) *Inic* (II, 309)
- 17) Enero, *Bandalia* (II, 310)
- 18) *Cabaret Inista* (II, 311)
- 19) Bermejo, *Fanzini* (II, 312)
- 20) Bertozzi, *Mondragón* (II, 313)
- 21) *Inispania* (II, 314)
- 22) *Inia Kelma* (II, 315)
- 23) *Exclamación* (II, 317)
- 24) *Soneto* (II, 318)
- 25) *Laberinto* (II, 319)
- 26) F. Proia, *Ini-tutta la memoria del mondo* (III, immagine di copertina)
- 27) L. Aga-Rossi, *Paysage Omaggio ad Apollinaire* (III, 559)
- 28) G. Agresti, *Roma 1992, istruzioni per un (nuovo) consumo poetico* (III, 560)
- 29) M. Bentivoglio, *Lapide al salotto letterario (omaggio a Proust: il salotto dei Verdurin)* (III, 561)
- 30) G.P. Broutin, *Les Habitants de New York* (III, 562)
- 31) N. Cuciniello, *Show* (III, 563)
- 32) G. Deisler, *Poetry factory* (III, 564)
- 33) L.-L. Diaz, *Konteksto Ini* (III, 565)
- 34) P. Di Pancrazio, *Coffret Ini* (III, 566)

- 35) A. Dupont, *L'art en ciel* (III, 567)
- 36) P. Ferrua, *Romanzo da farsi* (III, 568)
- 37) G. Fontana, *Alla ricerca del tempo perduto, con ansia* (III, 569)
- 38) D. Galeone, *Il n'existe pas, il est l'île* (III, 570)
- 39) I. Garesto, *Graffitni* (III, 571)
- 40) A. Lora-Totino, *Glossemi glossolalici* (III, 572)
- 41) G. Mattioli, *Tensione inista ovvero libro a tre ine con copertina in carta e sughero: ovvero del tempo vettore $AE > \infty$, ovvero dal feticcio al meticcio* (III, 573)
- 42) A. Merante, *Ini e altro* (III, 574)
- 43) E. Miccini, *Ex libris* (III, 575)
- 44) L. Pignotti, *Poesie plastico-visive* (III, 576)
- 45) F. J. Molero Prior, *Signo de muerte* (III, 577)
- 46) A. Russo, *INI, interrotto poetico* (III, 578)
- 47) R. Sabatier, *Auparavant* (III, 579)
- 48) F. J. Molero Prior, *Bérénice, poema inista* (IV, immagine di copertina)
- 49) G.-A. Bertozzi, *Art postal iniste* (IV, 3)
- 50) G. Agresti, *Roma, Paris 1992: istruzioni per un (nuovo) consumo poetico* (IV, 28)
- 51) L. Loeb, *IuNsIa Worldpost* (IV, 32)
- 52) Ibirico, *No inista soy inista* (IV, 37)
- 53) P. Di Pancrazio, *Saluti ParigiINI* (IV, 44)
- 54) F. J. Molero Prior, *Idioma universal* (IV, 53)
- 55) M.L. Bermejo Vaquero, *Lluvia de Primavera* (IV, 62)
- 56) K. Follin, *PER TE RM INI* (IV, 70)
- 57) A. Valenti, *JouINIssez* (IV, 88)
- 58) G.-A. Bertozzi, *Poème en grève* (IV, 92)
- 59) G. Agresti, *To Bertozzi* (IV, 104)
- 60) A. Russo, *L'abbondanza delle lettere* (IV, 109)
- 61) P. T. Lambert, *INIUSA.INISMO* (V, immagine di copertina)
- 62) P. T. Lambert particolare di *INIUSA.INISMO* (V, 169)
- 63) P. T. Lambert, senza titolo (V, 197)
- 64) P. T. Lambert, senza titolo (V, 203)
- 65) P. T. Lambert, senza titolo (V, 215)
- 66) P. T. Lambert, senza titolo (V, 272)
- 67) P. T. Lambert, senza titolo (V, 287)
- 68) G.-A. Bertozzi, *Ini Usa. Per una esposizione retrospettiva dell'inismo 1980-1993* (V, 304)
- 69) G.-A. Bertozzi, *Inissmissä* (V, 306)
- 70) G.-A. Bertozzi *Fantastic or Visionary* (V, 307)
- 71) A. Merante, senza titolo (VI, immagine di copertina)
- 72) A. Merante, senza titolo (VI, 16)
- 73) A. Merante, senza titolo (VI, 43)
- 74) A. Merante, *La scelta infinitesimale* (VI, 94)

- 75) A. Merante, *Ipergraffito n. 2* (VI, 102)
- 76) A. Merante, senza titolo (VI, 107)
- 77) A. Merante, senza titolo (VI, 119)
- 78) A. Merante, senza titolo (VI, 138)
- 79) A. Merante, senza titolo (VI, 147)
- 80) J. Carreras (h), *Foto de Gloria Gallegos* (VI, 149)
- 81) G.-A. Bertozzi, *Meteora* (VI, 154)
- 82) G.-A. Bertozzi, *Plaisance* (VII, immagine di copertina)
- 83) C. Hugo, *Photographie de Victor Hugo* (VII, 13)
- 84) G.-A. Bertozzi, *Salon de Printemps* (VIII-IX, immagine di copertina)
- 85) Ledoux, planche 113 de L'Architecture: *Coup d'oeil du théâtre de Besançon* (VIII-IX, 22)
- 86) Ledoux, planche 119 de L'Architecture: *Coup de Théâtre de Besançon prise sur la Largeur* (VIII-IX, 23)
- 87) Ledoux, planche 6 de L'Architecture: *Maison des Directeurs de la Loue. Vue perspective* (VIII-IX, 23)
- 88) Ledoux, planche 88 de L'Architecture: *Atelier des ouvriers destiné à la fabrication des cercles, placé au centre de quatre routes ou Atelier des Cercles* (VIII-IX, 24)
- 89) Ledoux, planche 33 de L'Architecture: *Abri du pauvre* (VIII-IX, 24)
- 90) Ledoux, planche 4 de L'Architecture: *Vue perspective du pont sur la Loue* (VIII-IX, 25)
- 91) Ledoux, planche 14 de L'Architecture: *Carte des environs de la Saline deChaux, bâtie entre les Villages d'Arc et de Senans à proximité de la forêt de Cahux et de la rivière de Loue* (VIII-IX, 25)
- 92) G.-A. Bertozzi, *Le orme delle Norne* (VIII-IX, 44)
- 93) G.-A. Bertozzi, *Meteora* (VIII-IX, 51)
- 94) G.-A. Bertozzi, *Fantastico o visionario?* (VIII-IX, 91)
- 95) G.-A. Bertozzi, *Vision @* (VIII-IX, 142)
- 96) G.-A. Bertozzi, *Vision* (VIII-IX, 164)
- 97) P. J. Gutiérrez, senza titolo (VIII-IX, 265)
- 98) G.-A. Bertozzi, *Fotoinigrafia* (VIII-IX, 300)
- 99) *Frammento di documento inista* (VIII-IX, 304)
- 100) G. Balla, *Opera inedita* (immagine di copertina X-XI)
- 101) G.-A. Bertozzi, *Editoriale* (X-XI, 7)
- 102) G.-A. Bertozzi, *Cracovia* (XII, immagine di copertina)
- 103) Società Napoletana di Storia Patria, *Pianta dell'ergastolo di Santo Stefano* (XII, 23)
- 104) A. L. Rossi, E. Buondonno, *Città del XXI secolo Sezione* (XII, 81)
- 105) A. L. Rossi, E. Buondonno, *Città del XXI secolo Prospettiva* (XII, 82)
- 106) C. Gambardella, M. Buono, T. Gianani, E. Recinto, E. Vetromile, *Casa mobile 1* (XII, 85)

- 107) C. Gambardella, M. Buono, T. Gianani, E. Recinto, E. Vetromile, *Casa mobile 2, progetto e Veduta del modello* (XII, 85)
- 108) *Immagine* dal Decamerone (XII, 103)
- 109) R. Dalisi, *Modello di studio per un centro sociale* (XII, 112)
- 110) F. J. Molero Prior, *Reloj de Sol* (XII, 138)
- 111) P. Ferrua, *Da kemi, Castelli e Castellini* (XII, 140)
- 112) Copertina del volume A. Rimbauld, *Viaggio in Abissinia e nell' Harar*, traduzione introduzione e cura di G.-A. Bertozzi (XII, 146)
- 113) M. Marchi, *Autoritratto inista* (XII, 165)
- 114) G.-A. Bertozzi, *Sull' Argentina* (XII, illustrazione della IV di copertina)
- 115) G.-A. Bertozzi, *Formula Magica* (XIII, immagine di copertina)
- 116) E. Gianni, *L'Iniade: Ettore e Andromaca* (XIV, immagine di copertina)
- 117) F. Proïa, *Incipit ai precursori* (XV, immagine di copertina)
- 118) P. Conti, *Autoritratto* (XV, 21)
- 119) P. Conti, senza titolo (XV, 23)
- 120) M. Lemaitre, *Hommage à l'Ini* (XV, 55)
- 121) M. Lemaitre, *Message à [Gabriel-] Aldo* (XV, 56)
- 122) E. Isgrò, *Poesia Volkswagen* (XV, 94)
- 123) L. Marcucci, *È guerra d'eroi* (XV, 94)
- 124) J. Barreto, *Inicabeça* (XVI, immagine di copertina)
- 125) L. Aga-Rossi, *Permanente mobile* (XVI, 87)
- 126) L. Aga-Rossi, *Viaggio* (XVI, 88)
- 127) G. Agresti, *Subran* (XVII, immagine di copertina)
- 128) C. Burgaund, *New York... and Me.* (XVII, 147)
- 129) L.-L. Diaz, *Ok* (XVIII, immagine di copertina)
- 130) F. Proïa, *Je n'aurai jamais ma main* (XIX, immagine di copertina)
- 131) P. Brandolino, *Il desiderio che resta* (XIX, 24)
- 132) P. Brandolino, *I neurini bertozziani* (XIX, 40)
- 133) A. Russo, senza titolo (XIX, 73,74,75,76)
- 134) P. Brandolino, *Radiografia dall' Etiopia* (XIX, 126)
- 135) G. Mattioli, *Saluti ininterrotti* (XX, immagine di copertina)
- 136) N. Leytier, (XX, . 149,150,151)
- 137) G.-A. Bertozzi, *Buenos Aires* (XXI, immagine di copertina)
- 138) A. Merante, *ARKEnto aRKEntino* (XXI, 24)
- 139) C. Burgaud, *La lettre O n.5* (XXI, 33)
- 140) G.-A. Bertozzi, *Lints_lla* (XXI, 94)
- 141) G.-A. Bertozzi, *L'art postal iniste* (XXI, 95)
- 142) G.-A. Bertozzi, *Come scrivere un romanzo. Kit completo* (XXI, 95)
- 143) G.-A. Bertozzi, *Incunaboli dell'Inismo* (XXI, 95)
- 144) G.-A. Bertozzi, *L'abuso della parola* (XXI, 96)
- 145) G.-A. Bertozzi, *Harar* (XXI, 96)
- 146) G.-A. Bertozzi, *Lezione amarica* (XXI, 97)

- 147) G.-A. Bertozzi, *Alkinia* (XXI, 98)
- 148) G.-A. Bertozzi, *Formula Magica* (XXI, 98)
- 149) A. Cares, *Para Laura Aga-Rossi* (XXI, 112)
- 150) P. Lambert, *Ini rest ling USA* (XXI, 149)
- 151) K. Franceschi, *Iniostensorio* (XXII, immagine di copertina)
- 152) G.-A. Bertozzi, *Con l'Inismo l'Afrika ritorna al se(g)no: Gennaio Febbraio 2000* (XXII, 23)
- 153) G.-A. Bertozzi, *Con l'Inismo l'Afrika ritorna al se(g)no: Maggio-Giugno 2000* (XXII, 33)
- 154) G.-A. Bertozzi, *Con l'Inismo l'Afrika ritorna al se(g)no: Luglio-Agosto 2000* (XXII, 66)
- 155) G.-A. Bertozzi, *Con l'Inismo l'Afrika ritorna al se(g)no: Settembre-Ottobre 2000* (XXII, 126)
- 156) N. M. Vieira, *Poema dos tempos* (XXIII, immagine di copertina)
- 157) L. Aga-Rossi, "Il monaco fa l'abito" (XXIV, immagine di copertina)
- 158) M. Brando *Fotogramma del film Il Selavaggio* (XXIV, 8)
- 159) S. Delaunay e indossatrici con abiti simultanei (XXIV, 12)
- 160) P. Poiret, *Linee orientali tratte da modelli per la festa persiana* (XXIV, 15)
- 161) W. Morris, *Carta da parati* (XXIV, 16)
- 162) *Abiti di Thierry Mugler fotografati da Peter Knapp* (XXIV, 20)
- 166) C. Scarpellini, *Studio progettuale di un giaccone* (XXIV, 20)
- 167) S.I, *Schizzi preparatori per abito ispirato ad una spilla* (XXIV, 24)
- 168) G.-A. Bertozzi, *Moda postale* (XXIV, 35)
- 169) A. Merante, *Photoinigrafia AD 613* (XXIV, 39)
- 170) A. Merante, *Photoinigrafia AD 41* (XXIV, 40)
- 171) A. Merante, *La modella anastigmatika* (XXIV, 42)
- 172) *Monile inista: terre inimmaginabili* (XXIV, 43)
- 173) *Abiti di immagine* (XXIV, 44)
- 174) A. Merante, *Inside doubler: abiti immagine* (XXIV, 46)
- 175) G.-A. Bertozzi, *Guida del rivoluzionario* (XXIV, 49)
- 176) A. Merante, *Abito-immagine* (XXIV, 51)
- 177) A. Merante, *M. Picchioni, Monili inisti* (XXIV, 51)
- 178) A. Merante, *Inia dell'abito-introspezione* (XXIV, 52)
- 179) *Ritratto di Robespierre con cravatta annodata in maniera aristocratica* (XXIV, 80)
- 180) G. Boldini, *Ritratto di uno snob* (XXIV, 81)
- 181) *Diversi modi di annodare la cravatta in uso nel periodo romantico: alla "Byron", all'"irlandaise" e in stile "primo tempo"* (XXIV, 82)
- 182) I.S.A. "G. Giovagnoli" di San Sepolcro *Le Cravatte & Co.* (XXIV, 84)
- 183) P. Outerbridge, *Colletto* (XXIV, 83)
- 184) G. Versace, *Modelli per uomo e donna* (XXIV, 108)
- 185) R. Paciocco, *L'oro dell'inismo. Orologio naturale* (XXIV, 122)
- 186) R. Paciocco, *La Fenice* (XXIV, 123)

- 187) R. Paciocco, *Personeperbene* (XXIV, 123)
- 188) G.-A. Bertozzi, *L'abuso della parola* (XXV, immagine di copertina)
- 189) G.-A. Bertozzi, *La joconde* (XXV, 76)
- 190) M. Wellinger, *INI on Wheels* (XXVI, immagine di copertina)
- 191) L. Aga-Rossi, *Fatihita (il ponte minato)* (XXVII, immagine di copertina)
- 192) L. Aga-Rossi, *Omaggio I al Madagascar* (XXVII, 4)
- 193) Gastaldo, *Carre de Madasgcar* (XXVII, 11)
- 194) L. Aga-Rossi, *Omaggio II al Madagascar* (XXVII, 18)
- 195) L. Aga-Rossi, *Le pont de Behenjy dynamité le 3 Mai 2002* (XXVII, 25)
- 196) Porcacchi, *Carte de Madagascar* (XXVII, 66)
- 197) L. Aga-Rossi, *Omaggio III al Madagascar* (XXVII, 67)
- 198) W. Haecke, *Carte de Madagascar* (XXVII, 78)
- 199) L. Aga-Rossi, *I ragazzi di Tanà* (XXVII, 82)
- 200) Thornton, *Carte de Madagascar* (XXVII, 83)
- 201) L. Aga-Rossi, *Omaggio IV al Madagascar* (XXVII, 84)
- 202) Figure 1 *L'individu et le sous-systèmes dont il dépend* (XXVII, 107)
- 203) Figure 2 *La complexité d ela relation pédagogique entre soignant et patient dans le domaine Du traitement médical à long terme* (XXVII, 107)
- 204) L. Aga-Rossi, *Omaggio V al Madagascar* (XXVII, 121)
- 205) *Figura 1 Carta geologia semplificata del Madagascar* (XXVII, 124)
- 206) *Figura 1 Ricostruzione di uno scheletro di Aepyornis* (XXVII, 137)
- 207) *Figura 2 Femore del sauropode Bothriospondylus madagascariensis nei terreni giurassici Della regione del fiume Kamoro* (XXVII, 138)
- 208) *Figura 3 Resti fossili di dinosauro affioranti alla base di una tanety nella regione di Majunga* (XXVII, 38)
- 209) *Figura 4 Giancarlo Ligabue, con un collega, osserva la tibia di un Botriospondilo appena Individuato* (XXVII, 139)
- 210) *Figura 1 Foresta pluviale* (XXVII, 145)
- 211) *Figura 2 Risaie nei dintorni di Antanarivo* (XXVII, 145)
- 212) *Figura 3 Hemicentetes semispinosus, tenrecstriato* (XXVII, 148)
- 213) *Figura 4 Eulemur coronatus, lemure coronato* (XXVII, 148)
- 214) *Figura 5 Corythornis vintsioides martin pescatore malachite* (XXVII, 149)
- 215) *Figura 6 Ravenala madagascariensis, palma del viaggiatore* (XXVII, 149)
- 216) *Figura 7 Neodopsis Decary, palma triangolare* (XXVII, 152)
- 217) *Figura 8 Adansonia grandidieri, Baobab di Grandidier* (XXVII, 152)
- 218) *Figura 9 Foresta di Andasinimandreba* (XXVII, 153)
- 219) *Figura 10 Penisola di Masoala* (XXVII, 153)
- 220) *Figura 11 Mantidactylus brunae, Raganella di Bruna* (XXVII, 156)
- 221) *Figura 12 Pseudoacantias menamainty, scinco rosso-nero* (XXVII, 156)
- 222) Danville, *Carte de Madagascar*
- 223) L. Aga-Rossi, *Omaggio VI al Madagascar* (XXVII, 158)
- 224) G.-A. Bertozzi, *Lo* (XXVIII, immagine di copertina)

- 225) P. Lambert, *I am her* (XXVIII, 91)
- 226) P. Lambert, *From "How to proceed simply and follow the word of God"* (XXVIII, 113)
- 227) L. Loeb, *Alphabet* (XXVIII, 114)
- 228) M. Fontanel, *Géante rêvant* (XXVIII, 129)
- 229) A. Merante, *Les demoiselles d' INIgnon* (XXIX, immagine di copertina)
- 230) G.-A. Bertozzi, *Donne hararine* (XXIX, 62)
- 231) G.-A. Bertozzi, *Noelia* (XXIX, 62)
- 232) A. Merante, *Dinamismo di una N* (XXIX, 63)
- 233) A. Merante, *Pyramids* (XXIX, 64)
- 234) M. Fontanel, *Appunti su "La seule avant Garde"* (XXIX, 148)
- 235) *Padiglione della Corea Whang Inkie* (XXIX, 150)
- 236) *Padiglione della Corea Whang Inkie* (XXIX, 151)
- 237) G.-A. Bertozzi, *Pole position* (XXIX, 159)
- 238) M. Damiani, *G. Dotoli poeta* (XXX, immagine di copertina)
- 239) V. Viti, *Ritratto di G. Dotoli* (XXX, 9)
- 240) L. Cacucciolo, *Ritratto di G. Dotoli* (XXX, 15)
- 241) M. Damiani, *G. Dotoli poeta* (XXX, 20)
- 242) F. Chapuis, *Ritratto di G. Dotoli* (XXX, 29)
- 243) Y. Setaik, *senza nome* (XXX, 31)
- 244) G. Dotoli, F. Chapuis, *La mesure du cercle* (XXX, 41)
- 245) G. Dotoli, M. Damiani, *Vento* (XXX, 51)
- 246) G. Dotoli, D. Médard, *Ange du golfe bizantin* (XXX, 61)
- 247) D. Médard, *Traces de parole* (XXX, 73)
- 248) J. Cortot, *Il prato di memoria* (XXX, 77)
- 249) M. Damiani, *Je vois les hirondelles à l'aube* (XXX, 80)
- 250) V. Viti, *Foto amare della vita* (XXX, 86)
- 251) G. Dotoli, V.Viti, *La storia del canto* (XXX, 131)
- 252) Opera digitale a cura del C.U.S.M.A.R.C., 2004 (XXXI-XXXII, immagine di copertina)
- 253) G.A. Bertozzi, *Pasife* (XXXI-XXXII, 95)
- 254) G. Giansante, *Europa* (XXXI-XXXII, 97)
- 255) G. Romano, *Amanti* (XXXI-XXXII, 121)
- 256) M. Raimondi, *Undicesima posizione* (XXXI-XXXII, 121)
- 257) A. Bronzino, *Allegoria del Tempo e dell'Amore* (XXXI-XXXII, 121)
- 258) Tiziano, *Venere di Urbino* (XXXI-XXXII, 121)
- 259) A. Cabanel, *Nascita di Venere* (XXXI-XXXII, 121)
- 260) E. Manet, *Olympia* (XXXI-XXXII, 121)
- 261) G. Courbet, *Origine du monde* (XXXI-XXXII, 127)
- 262) E. Degas, *Au Salon* (XXXI-XXXII, 127)
- 263) E. Degas, *La Fête de la patronne* (XXXI-XXXII, 127)
- 264) A. Rodin, *Mains sur un sexe* (XXXI-XXXII, 127)

- 265) A. Rodin, *Couple saphique* (XXXI-XXXII, 127)
 266) P. Picasso, *22, 26 mai et 2 juin 1971* (XXXI-XXXII, 127)
 267) Tintoretto, *Susanna e i vecchioni* (XXXI-XXXII, 131)
 268) P. Picasso, *3 settembre 1968* (XXXI-XXXII, 131)
 269) E. Schiele, *Ragazza nuda* (XXXI-XXXII, 131)
 270) F. Bacon, *Due Personaggi* (XXXI-XXXII, 131)
 271) J. Coons, *Jeff Sopra* (XXXI-XXXII, 131)
 272) N. De Saint Phalle, *La Figura Hon* (XXXI-XXXII, 218)
 273) A. Masson, *Terra Erotica* (XXXI-XXXII, 218)
 274) A. Masson, *Metamorphose* (XXXI-XXXII, 218)
 275) A. Giacometti, *Femme Egorgée* (XXXI-XXXII, 218)
 276) J. Pollock, *Echo: number 25* (XXXI-XXXII, 218)
 277) R. Lichtenstein, *We Rose Up Slowly* (XXXI-XXXII, 218)
 278) M. Rotella, *Marylin Truccata* (XXXI-XXXII, 220)
 279) A. Warhal, *Dittico di Marylin* (XXXI-XXXII, 220)
 280) G.-A. Bertozzi, *L'Autore e la sua Modella* (XXXI-XXXII, 307)
 281) G.-A. Bertozzi, *J'ai lu tous les livres* (XXXI-XXXII, 308)
 282) G.-A. Bertozzi, *J'ai assis la Beauté sur mes genoux* (XXXI-XXXII, 309)
 283) G.-A. Bertozzi, *La Tela Del Ragno* (XXXI-XXXII, 310)
 284) G.-A. Bertozzi, *33306B* (XXXI-XXXII, 311)
 285) F. Proia, *Lauriers* (XXXIII, immagine di copertina)

* * *

INDICE DEGLI ARGOMENTI PRINCIPALI

La monotematicità di Bérénice non è esclusiva pertanto l'indicazione su ogni fascicolo non escluderà la presenza di argomenti diversi da quello dominante. Per la visione dell'elenco completo degli articoli presenti in ogni numero si rimanda alla sezione "Sommary".

La lettera e il segno nelle scritture contemporanee

1) I, N° 1, marzo 1993.

Frissons belges entre 1910 et 1914

1) I, N° 2, luglio 1993.

Avanguardia spagnola

1) I, N° 2, luglio 1993.

Le riviste dalla "Belle Epoque" ai nostri giorni

1) I, N° 3, novembre 1993.

Letteratura odepórica e arte postale iniste

1) II, N° 4, marzo 1994.

Le riviste dalla "Belle Epoque" ai nostri giorni II

1) II, N° 6, novembre 1994.

Avanguardia: linguaggi e prospettive nell'era telematica

1) III, N° 7, marzo 1995.

Arti Comparete. L'idea di "visionario"

1) III, N° 8-9, luglio-novembre 1995.

2) IV, N° 10-11, marzo-luglio 1996.

Architettura del carcere e architettura del viaggio

1) IV, N° 12, novembre 1996.

Intermezzo inista

1) IV, N° 12, novembre 1996.

Luoghi confinati: città, recinti, carceri e modelli

1) IV, N° 12, novembre 1996.

Luoghi sconfinati: orizzonti, viaggi, ombre eutopie

1) IV, N° 12, novembre 1996.

Arti comparete. La Magia

1) V, N° 13, marzo 1997.

2) V, N° 14, luglio 1997.

Poesia visiva

1) V, N° 15, novembre 1997.

Astrattismo

1) V, N° 15, novembre 1997.

Dada e Surrealismo

1) V, N° 15, novembre 1997.

Etica inista

1) V, N° 15, novembre 1997.

Futurismo

1) V, N° 15, novembre 1997.

Lettrismo

1) V, N° 15, novembre 1997.

Oniroplio

1) V, N° 15, novembre 1997.

Dal Futurismo all'Inismo e altre escursioni

1) VI, N° 16, marzo 1998.

Écritures occitanes d'aujourd'hui

1) VI, N° 17, luglio 1998.

Teatro italiano e snolo contemporaneo

1) VI, N° 18, novembre 1998.

I Mostri

1) VII, N° 19, marzo 1999.

2) VII, N° 20, luglio 1999.

Recoleta di Buenos Aires , Abruzzo Cultura Primavera 2000

1) VII, N° 21, novembre 1999.

Da Messina & Taormina: Testo, Metodo, elaborazione elettronica

1) VIII, N° 22, marzo 2000.

Brasil, Brasile!

1) VIII, N° 23, luglio 2000.

Abbigliamento e moda dalla guardia all'avanguardia

1) VIII, N° 24, novembre 2000.

***Arti Comparete, IV edizione. Convegno internazionale, pluridisciplinare
"La Menzogna"***

1) IX, N° 25, marzo 2001.

2) IX, N°26, luglio 2001.

Speciale Madagascar

1) XI, N° 27, febbraio 2003.

L'idea USA

1) XI, N° 28, marzo 2003.

Studi Romanzi

1) XI, N° 29, luglio 2003.

Speciale Giovanni Dotoli

1) XI, N° 30, novembre 2003.

L'Eros nelle Arti e nelle Scienze

1) XII, N° 31-32, novembre 2004.

Il Mediterraneo nell'immaginario francese moderno e contemporaneo

1) XIII, N° 33, marzo 2005.

Poesia, rivoluzione e controrivoluzione nella letteratura russa del '900

1) XIII, N° 33, marzo 2005.

* * *

MANIFESTI

L'indice dei manifesti è stato redatto secondo l'ordine di pubblicazione della rivista *Bérénice*.

Secondo manifesto Inista basco. Esto no es una crisis (I, N° 2, luglio 1993, p. 303).

Primo manifesto della fotografia inista, di Gabriele-Aldo Bertozzi (III, N° 7, marzo 1995, p. 71).

Protomanifesto inista (seguito per l'area finnica), di Laura Aga-Rossi (III, N° 7, marzo 1995, p. 165).

Protomanifesto inista (seguito per l'area italiana e francese), di Laura Aga-Rossi (III, N° 8-9, luglio-novembre 1995, p. 245).

Protomanifesto inista (seguito per l'area anglofona e lusitana), di Laura Aga-Rossi (IV, N° 10-11, marzo-muglio 1996, p. 307).

Arkitettura nuova. Manifesto inista, di Gabriele-Aldo Bertozzi (IV, N° 12, novembre 1996, p. 53).

Protomanifesto inista (seguito per l'area germanica), di Laura Aga-Rossi (IV, N° 12, novembre 1996, p. 129).

Protomanifesto inista (seguito per l'area occitanica), di Laura Aga-Rossi (VI, N° 17, luglio 1998, p. 153).

4° Manifesto inista de Grafe Koine Inipolis, di Molero Prior, Maria-Luz Bermejo, Manuel Bermudez, Aidissa Orelom (VI, N° 18, novembre 1998, p. 127).

Espacio Fónico. 1° Manifesto inista de Alkinia del Signo (España), di Molero Pryor, Pedro Gonzalves (VIII, N° 22, marzo 2000, p. 148).

* * *

Indici di *Plaisance*

LA SERIE COMPLETA

Plaisance

RIVISTA QUADRIMESTRALE
DI LETTERATURA FRANCESE MODERNA E CONTEMPORANEA

DIRETTA DA: Gabriele-Aldo Bertozzi.

DIRETTORE RESPONSABILE: Luca Lucarini.

COMITATO DIRETTIVO: Arlette Albert- Birot, Brigitte Battel, Pierre Brunel, Sergio Cigada, Nerina Clerici Balmas, Daniela Dalla Valle, Federica D'Ascenzo, Francesco Di Pilla, Giovanni Dotoli, Nicole Le Dimna, Louis Forestier, Rosalba Gasparro, Jean Gaudon, Elio Mosele, Liana Nissim, Novella Novelli, Rosa Maria Palermo Di Stefano, Paola Placella Sommella, François Proïa, Gisèle Vanhese, Sergio Zoppi.

REDAZIONE: Gabriella Giansante, Lorella Martinelli.

DIREZIONE, REDAZIONE E SEGRETERIA: Casa Editrice Pagine s.r.l. – Via G. Serafino, 8 -00136 Roma. Tel. 063973849 – 39738665 Fax 0639738771 – C.C.P. n°86849007.

CASA EDITRICE: Pagine.

FASCICOLO DI LINGUA

DIRETTA DA: Gabriele-Aldo Bertozzi.

DIRETTORE RESPONSABILE: Luca Lucarini.

COMITATO DIRETTIVO: Marialuisa D'Ascenzo, Stella Mangiapane.

REDAZIONE: Marinisa Bove, Fernando Cipriani, Dominique Cornelio, Franco De Merolis, Mariella Laura, Sophie Lheureux, Carlo Pezzi.

* * *

Plaisance I, n. 1 (2004)
Plaisance I, n. 1 (2004) Fascicolo di lingua

Plaisance I, n. 2 (2004)
L'Éros
Plaisance I, n. 2 (2004) Fascicolo di lingua

Plaisance I, n. 3 (2004)
La Méditerranée dans l'Imaginaire français moderne et contemporain.
Plaisance I, n. 3 (2004) Fascicolo di lingua

Plaisance II, n. 4 (2005).
Plaisance II, n. 4 (2005) Fascicolo di lingua

Plaisance II, n. 5 (2005)

Spécial Apollinaire
Plaisance II, n. 5 (2005) Fascicolo di lingua

* * *

SOMMARIO DAL N° 1 AL N° 5

N° 1

Gabriele-Aldo Bertozzi, Éditorial	3
Jean Gaudon, Poètes et musiciens	5
Murielle Lucie Clément, L'image acoustique dans <i>Le Testament français</i> Andreï Makine	17
Gisèle Vanhese, Ulysse au cœur du labyrinthe. Sur un poème de Jean Hatem	29
François Proia, "Aube" Vidéoclip	45
Marisa Bove, Lautréamont ou la vision déformée et déformante du monde	57
François Proia, Alphonse Allais: Les noces du rire et de l'humour noir	71
R.M. Palermo Di Stefano, La prédiction de l'Essénien	87
Federica D'Ascenzo, Suspicion Linguistique et démystification sociale: lecture de <i>Jacques ou la soumission</i> d' Eugène Ionesco	105
Domenica Iaria, La resacralisation du corps et l'amour conjugal chez Suzanne Lilar	119
Giovanni Dotoli, Quel avenir pour la langue française à la croisée de L'Europe et de la Méditerranée?	133
Dossier <i>Hommage à Michel Décaudin</i>	147

Michel Décaudin, <i>Les attaches méditerranéennes d'Apollinaire</i>	151
Michel Décaudin, Apollinaire et la théâtralité	155
Pol-P. Gossiaux, <i>Les Mamelles de Tirésias</i> Note historique et anthropologique	157

N° 1 Fascicolo di lingua

Maria Luisa D'Ascenzo, <i>Autonomie et apprentissage des langues.</i>	7
<i>Une nouvelle notion de référence: la compétence de communication.</i>	21
<i>L'interaction en classe de langue.</i>	27
<i>Mise en pratique: une suggestion de démarche non-directive, visant à l'apprendre à apprendre, relative à l'enseignement/apprentissage de la civilisation française.</i>	32
<i>Typologies de textes littéraires. Lecture et analyse: quelques pistes d'exploitation possibles.</i>	43
Stella Mangiapane, <i>Nouveaux modèles didactiques: programmer par modules</i>	83
<i>Du module à l'unité didactique: un exemple de parcours modulaire pour l'enseignement du F.L.E.</i>	91
<i>Un outil pour l'apprentissage de la langue: l'analyse de texte</i>	99

N° 2

Éditorial	3
René Guitten, Éros dans l'art féminin-pluriel au Moyen-Âge, dans le message chrétien	5
Gérard Gouiran, De l'érotisme dans les chansons de quelques troubadours occitans	13
François Proïa, <i>Les Valentines</i> . La mystique de l'éros	23
Nicole Le Dimna, La langue verte de Frédéric Dard, alias San-Antonio	35
Federica D'Ascenzo, Éros racinien et esthétisation décadente dans <i>La Faustin</i> d'Edmond De Goncourt	45
Amina Ben Damir, L'éros dans <i>Pascase</i> de Nicolas Beauduin	59
Sophie Lheureux, Le lesbianisme en peinture de l'École de Fontainebleau à Courbet	69

* * *

Marisa Bove, Italo Calvino: <i>Il castello dei destini incrociati</i> ou la combinatoire iconographique	79
Amina Ben Damir, Nicolas Beauduin et le Paroxysme	89

RUBRIQUE

De Liana Nissim, Fer de lance. Cultures et littératures de l'Afrique francophone	113
--	-----

COMPTE RENDUS	123
DOSSIER, La «Superlittérature» et Rimbaud	129
N° 2 Fascicolo di lingua	
Alessandra Ciavarrà, <i>L'analyse de texte: quelques pistes d'exploitation possibles</i>	5
Marialuisa D'Ascenzo, <i>Un outil précieux pour la classe de langue: le Cadre européen commun de référence</i>	11
Regine Denooz, <i>Pour un portfolio de la traduction</i>	23
Pina Di Marco, <i>Pour l'exploitation d'un texte littéraire: hypothèse d'analyse textuelle</i>	43
Elia Forlizzi, <i>Un parcours transversal de civilisation: le nucléaire</i>	51
Stella Mangiapane, <i>Le résumé. Mode d'emploi</i>	69
Massimo Melizzi, <i>L'utilisation des technologies de l'information et de la communication dans la didactique des langues</i>	93
N° 3	
Louis Forestier, Femmes de Méditerranée: autour de Delacroix et des <i>Sonnets du Liban</i> de Germain Nouveau	5
René Guitton, Abraham littérature de l'imaginaire?	15
Amel Fakhfakh- Fenniche, Le libertinage érudit en France au début du XVII ^e siècle: le relais italien	25
Arlette Albert-Birot, Les mythes refigurés dans l'épopée de Grabinoulor	39
Brigitte Battel, La couleur / les couleurs de la Méditerranée. Regards croisés, regards mêlés: Le Clézio et Tahar Ben Jelloun	53
Khorrâm Rashedi, Pierre Loti à la Corne D'Or	67
Rosa Galli Pellegrini, Alain Nadaud: une quête méditerranéenne	79
Gisèle Vanhese, Ulysse sauvé ou la parole poétique chez Yves Bonnefoy	95
Vanni Beltrami, Jean Grenier et Albert Camus: maître et élève sur le rivage africain de la Méditerranée	107
Jean Arrouye, Le retour d'Ulysse ou l'humanisme méditerranéen de Marc Chagall	113
Federica D'Ascenzo, L'imaginaire méditerranéen dans l'œuvre française de Marinetti	123
Giovanni Dotoli, Le double imaginaire méditerranéen. Union et division	135
RUBRIQUE	
Liana Nissim, Fer de lance. Cultures et littératures de l'Afrique francophone	155
COMPTE RENDUS	167

N° 3 Fascicolo di lingua

Roberta Casoli, <i>Lire des paroles pour parler d'idées. Un parcours de littérature</i>	5
Mariella Laurà, <i>À la découverte de la Normandie</i>	15
Stella Mangiapane, <i>Procédés logiques et linguistiques de la textualisation argumentative. Première partie. Comprendre les stratégies de l'argumentation: quelques pistes d'analyse</i>	37
Massimo Melizzi, <i>Promouvoir l'utilisation et l'accès à internet à l'intérieur des établissements éducatifs: problèmes et perspectives</i>	61
<i>L'informatique et internet en classe de langue: pour quoi faire? Préalables et suggestions de mise en pratique</i>	69
Stefano Santavenere, <i>Propositions pour un parcours de civilisation</i>	81
Daniela Tresca, <i>Un parcours "alimentaire": la cuisine française</i>	97

N° 4

Jean Starobinski, <i>Les cheminées et les clochers (Sur quelques aspects de la «modernité»)</i>	5
Jean-Paul Corsetti, <i>Mécislas Golberg et le principe tragique</i>	11
Jean-Paul Corsetti, <i>Démons et daïmon dans L'à-bas: Les marges du savoir</i>	27
Jad Hatem, <i>L'éternel féminin en L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam</i>	45
Jean Arrouye, <i>Alphonse Allais et le mariage de la photographie et du sens</i>	59
Georges Poulet, <i>Du Bos et la pensée indéterminée</i>	67
Lorella Martinelli, <i>Les instances du discours beckettien</i>	75
Sophie Lheureux, <i>À propos de picard</i>	91

RUBRIQUE

Liana Nissim, <i>Fer de lance. Culture et littératures de l'Afrique francophone</i>	99
---	----

COMPTES RENDUS	111
----------------	-----

DOSSIER

Théories et Manifestes (1 ^{ère} partie: Les Écoles)	127
--	-----

N° 4 Fascicolo di lingua

Marialuisa D'Ascenzo, <i>CLIL (Content and language Integrated Learning): une toute récente approche pédagogique pour l'enseignement / apprentissage des langues</i>	5
Marialuisa D'Ascenzo, <i>La chanson comme support pédagogique en classe de fle avec des apprenants de langue italienne</i>	17
Marialuisa D'Ascenzo, <i>Proposition d'une unité d'apprentissage (UA) niveau A₂ C.C.E.R.: la chanson en classe de langue</i>	21
Claudia Bianco, <i>L'actualité en classe de langue. Stratégies pour l'exploitation de la presse écrite à la Scuola Media</i>	31

Régine Denooz, <i>Une situation-problème: visa pour la France</i>	45
Stella Mangiapane, <i>Procédés logiques et linguistiques de la textualisation argumentative</i> Deuxième partie – Planifier et produire l’argumentation	59
Manuela Massimi, <i>Une proposition d’unité d’apprentissage de civilisation par le cinéma pour la scuola media superiore (NIVEAU B1/B2)</i>	81
N° 5	
Éditorial	5
Marco Longo, Les visages de Diane-Artémis dans la poésie française du XVI ^e siècle. Du Bellay et Jodelle: du langage caché à la folie du langage	7
Franco De Merolis, La quête des <i>Nourritures terrestres</i> à l’aube du XX ^e siècle	19
SPÉCIAL APOLLINAIRE	
Pierre Della Torre, Le théâtre d’Apollinaire. Problèmes de mise en scène	33
Margareth Wijk, <i>Les Mamelles de Tirésias</i> en Suède	43
Pierre Caizergues, Apollinaire, le cirque et les marionnettes	53
Renée Riese Hubert, La présence du théâtre dans <i>Le Poète assassiné</i>	69
Léon Somville, Littérature et spectacle dans l’œuvre d’Apollinaire	83
Peter Fröhlicher, Le théâtre du poème	97
Anne Clancier, Apollinaire et la masque	107
RUBRIQUE	
De Liana Nissim, Fer de lance. Cultures et littératures de l’Afrique francophone	121
DOSSIER	
Théories et Manifestes (II ^e partie: Les Manifestes I)	131
N° 5 Fascicolo di lingua	
Alessandra Ciavarra, <i>Une unité d’apprentissage d’analyse de texte: Proust, «À la recherche du temps perdu»</i>	5
Marialuisa D’Ascenzo, <i>Spécial «Scuola secondaria di primo grado: la Boum»</i>	13
Biagio Magaudo, <i>La négation en ancien français: étude diachronique de la distribution des particules négatives du XI^e au XVI^e siècle</i>	37
Stella Mangiapane, <i>L’enseignement-apprentissage des langues spécialisées dans la classe de langue étrangère</i>	55
Massimo Melizzi, <i>Gérer la classe d’informatique: conseils et suggestions</i>	71
Fabio Perilli, <i>Nouvelles perspectives dans la didactique des langues: les communautés virtuelles et le MOO pour l’apprentissage de la langue française</i>	79

* * *

INDICE DEGLI AUTORI

Fra parentesi sono indicati i numeri e le pagine di *Plaisance* ai quali gli autori hanno collaborato. Nel fascicolo di lingua il numero sarà seguito dalla sigla s.

Albert-Birot Arlette (III, 39)
Albert-Birot Pierre (V, 167)
Apollinaire Guillaume (V, 138, 168)
Arrouye Jean (III, 113; IV, 59)
Battel Brigitte (III, 53)
Beauduin Nicolas (V, 145)
Beltrami Vanni (III, 107)
Ben Damir Amina (II, 59, 89)
Bertozzi Gabriele-Aldo (I, 3)
Bianco Claudia (IVs, 31)
Bove Marisa (I, 57; II, 79)
Caizergues Pierre (V, 53)
Canudo Ricciotto (V, 154)
Casoli Roberta (IIIs, 5)
Ciavarra Alessandra (IIs, 5; Vs, 5)
Clancier Anne (V, 107)
Clément Murielle Lucie (I, 17)
Clouard Henri (V, 158)
Corsetti Jean-Paul (IV, 11, 27)
D'Ascenzo Federica (I, 105; III, 123)
D'Ascenzo Marialuisa (Is, 7, 21, 27, 32, 43; IIs, 11; IVs 5, 17, 21; Vs, 13)
De Merolis Franco (V, 19)
Décaudin Michel (I, 151, 155)
Della Torre Pierre (V, 33)
Denooz Régine (IIs, 23; IVs, 45)
Di Marco Pina (IIs, 43)
Dotoli Giovanni (I, 133; III, 135)
Fakhfakh-Fenniche Amel (III, 25)
Fiumi Lionello (V, 141)
Forestier Louis (III, 5)
Forlizzi Elia (IIs, 51)
Fröhlicher Peter (V, 97)
Galli Pellegrini Rosa (III, 79)
Gaudon Jean (I, 5)
Gossiaux Pol-P. (I, 157)
Gouiran Gérard (II, 13)
Guitton René (II, 5; III, 15)

Hatem Jad (IV, 45)
Iaria Domenica (I, 119)
Laura Mariella (III, 15)
Le Dimna Nicole (II, 35)
Lheureux Sophie (II, 69; IV, 91)
Longo Marco (V, 7)
Magaudda Biagio (Vs, 37)
Mangiapane Stella (Is, 83, 91, 99; IIs, 69; IIIs, 37; IVs 59; Vs, 55)
Marinetti Filippo Tommaso (V, 133)
Martinelli Lorella (IV, 75)
Massimi Manuela (IVs, 81)
Melizzi Massimo (IIs, 93; IIIs, 61, 69; Vs, 71)
Nissim Liana (II, 113; III, 155; IV, 99; V, 121)
Palermo Di Stefano Rosa Maria (I, 87)
Perilli Fabio (Vs, 79)
Poulet Georges (IV, 67)
Proïa François (I, 29, 71; II, 23)
Rashedi Khorram (III, 67)
Riese Hubert Renée (V, 69)
Santavenere Stefano (IIIs, 81)
Somville Léon (V, 83)
Starobinski Jean (IV, 5)
Tresca Daniela (IIIs, 97)
Vanhesse Gisèle (I, 29; III, 95)
Wijk Margareth (V, 43)

* * *

INDICE ICONOGRAFICO

Dal numero 1 al numero 5 *Plaisance* ha presentato un repertorio iconografico di 71 immagini.

Nel redigere l'indice si è seguito l'ordine di pubblicazione. (Nel fascicolo di lingua il numero sarà seguito dalla sigla s.)

- 1) E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (I, immagine di copertina)
- 2) J. Danhauser, *Liszt au piano* (I, 5)
- 3) M.L. Clément, *Andréi Makine* (I, 17)
- 4) A. Tasso, *Encre* (I, 29)
- 5) F. Proïa, *Le Bateau INI* (I, 45)
- 6) Marinisa, *Samba e Bollicine* (I, 57)
- 7) A. Allais, *L'Hydropathe* (I, 71)

- 8) *Masque de Robert II d'après le modale conçu par Jacques Noël* (I, 105)
- 9) R. Magritte, *Les Amants* (I, 119)
- 10) *Autographe de Michel Décaudin du Japon* (I, 148)
- 11) G.-A. Bertozzi, *Le Bienaimé* (I, 150)
- 12) E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (Is, immagine di copertina)
- 12) *Georges Duhamel* (Is, 45)
- 13) H. De Balzac, *Le Père Goriot* (Is, 51)
- 14) H. De Balzac, *Madame Vauquer* (Is, 52)
- 15) *Henri Beyle* (Is, 67)
- 16) *Victor Hugo* (Is, 76)
- 17) E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (II, immagine di copertina)
- 18) G.-A. Bertozzi, *Euridice* (II, 5)
- 19) A. Merante, *Scrittura privata* (II, 13)
- 20) G.-A. Bertozzi, *Vilbilia* (II, 23)
- 21) A. Merante, *Punti di vista* (II, 35)
- 22) G.-A. Bertozzi, *La Gioconda* (II, 45)
- 23) A. Merante, *Poemetto onirico* (II, 59)
- 24) P. Delvaux, *Les Amies* (II, 69)
- 25) *Gabrielle d'Estrée et sa soeur* (II, 72)
- 26) F. Boucher, *Diane sortant du bain* (II, 74)
- 27) G. Courbet, *Demoiselles des bords de Seine* (II, 76)
- 28) G. Courbet, *Le Sommeil* (II, 78)
- 29) Ingres, *Le Bain turc* (II, 77)
- 30) G. Giansante, *Europa* (II, 79)
- 31) G.-A. Bertozzi, *Lake Moka woman* (II, 113)
- 32) G.-A. Bertozzi, *Je n'aurai jamais...* (II, 129)
- 33) E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (IIs, immagine di copertina)
- 34) E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (III, immagine di copertina)
- 35) "Écritures" de nouveau (III, 5)
- 36) *René Guitton* (III, 15)
- 37) *Amel Fakhfakh* (III, 25)
- 38) *Arlette Albert-Birot* (III, 39)
- 39) *Brigitte Battel* (III, 53)
- 40) *Pierre Loti* (III, 67)
- 41) *Rosa Galli Pellegrini* (III, 79)
- 42) *Gisèle Vanhese* (III, 95)
- 43) *Albert Camus* (III, 107)
- 44) *Jean Arrouye* (III, 113)
- 45) *Filippo Tommaso Marinetti* (III, 123)
- 46) G.-A. Bertozzi, *Image Méditerranéenne* (III, 135)
- 47) G.-A. Bertozzi, *Lake Moka woman* (III, 155)
- 48) E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (III, immagine di copertina)

- 49) G. Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato* (III, 7)
- 50) E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (IV, immagine di copertina)
- 51) *Gustave Flaubert* (IV, 5)
- 52) G.-A. Bertozzi, *J'ai lu les livres* (IV, 11)
- 53) F. Vallotton, *Joris-Karl Huysmans* (IV, 27)
- 54) *Villiers de l'Isle-Adam* (IV, 45)
- 55) *Alphonse Allais* (IV, 59)
- 56) *Charles Du Bos* (IV, 67)
- 57) *Samuel Beckett* (IV, 75)
- 58) G.-A. Bertozzi, *Lake Moka woman* (IV, 99)
- 59) E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (VI, immagine di copertina)
- 60) E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (V, immagine di copertina)
- 61) *Artémis chasseresse ou Diane de Versailles* (V, 7)
- 62) *André Gide* (V, 19)
- 63) P. Picasso, *Portrait d'Apollinaire* (V, 33)
- 64) P. Picasso, *Apollinaire* (V, 43)
- 65) G. Seurat, *Le Cirque* (V, 53)
- 66) Vlaminck, *Apollinaire* (V, 69)
- 67) M. Laurencin, *Portrait d'Apollinaire* (V, 83)
- 68) *Calligramme d' Apollinaire* (V, 97)
- 69) Giorgio De Chirico, *Portrait d' Apollinaire* (V, 107)
- 70) G.-A. Bertozzi, *Lake Moka woman* (V, 121)
- 71) E. Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (Vs, immagine di copertina)

* * *

INDICE DEGLI ARGOMENTI PRINCIPALI

Spécial Apollinaire

- 1) I, N° 1, 2004.
- 2) II, N° 5, 2005.

Hommage à Michel Décaudin

- 1) I, N° 1, 2004.

L'Éros

- 1) I, N° 2, 2004.

Dossier. *La "Superlittérature" et Rimbaud*

- 1) I, N° 2, 2004.

Rubrique. *Fer de lance. Cultures et littératures de l'Afrique francophone*

1) I, N° 2, 2004.

2) I, N° 3, 2004.

2) II, N° 4, 2004.

2) II, N° 5, 2004.

La Méditerranée dans l'Imaginaire français moderne et contemporain

1) I, N° 3, 2004.

* * *

MANIFESTI

Dossier. *Théories et Manifestes (I^{re} partie: Les Écoles)*

1) II, N° 4, 2004.

Dossier. *Théories et Manifestes (II^{re} partie: Les MANIFESTES I)*

1) II, N° 5, 2005.

¹ *Apollinaria Signa*, Secondo Manifesto INI.

² G.-A. Bertozzi, *Introduzione alla lettura di Bérénice*, VIII, 24, (novembre 2000), IV di copertina. (Articolo ripetuti in seguito su tutti i numeri fino al 33).

³ *Bérénice*, XII, 31-32, (novembre 2004), p. 310.

⁴ <http://www.homolaicus.com/arte/futurismo/inismo.htm>.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

ARTI COMPARATE – VI EDIZIONE
INISMO 1980-2005
*Convegno e manifestazioni internazionali
su e per l'Inismo*

P    *adma*

Mercoledì 11 maggio 2005 – Ore 16.00
Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna"
Lungomare Matteotti, 131 – Pescara

- @ Saluto delle autorità
- @ Introduzione di Gabriele-Aldo Bertozzi

* * *

Ore 17.00
@ Concerto del Duo Concari/Cuccurullo, *Parade* di Erik Satie

* * *

Ore 18
@ Inaugurazione dell'esposizione d'Arti Visive
Art Director: Antonio Gasbarrini
(Rassegna internazionale d'arte: pittura, scultura, installazione, fotografia, arte postale & e-mail-art, libro oggetto, libro d'artista, videoinipoesia, cinema, inika sonora, internet e documenti)

Artisti:
Ben Damir (Tunisia) / Barreto (Brasile) / Bertozzi / Carreras (Argentina) / Chiarantini / Crea / De Mattia / Diaz / Dupont (Francia) / Fisher (USA) / Follin (Finlandia) / Kiki Franceschi / Gianni / Giansante / Gutierrez (Cuba) / Iniero Garesto / Lambert (USA) / Liotta / Liguori / Loeb (USA) / Marinò / Mattioli / Merante / Molero Prior (Spagna) / Ocaña (Messico) / Paciocco / Proia / Russo / Seaman (USA) / Tamburrini / Valenti (Francia) / Vieira (Brasile) / Wellinger (USA)

Proiezione di tre film a ciclo continuo:

Ini soit qui mal y pense / Immagini dell'INI: Dieci Anni di Historia filmata / Bertozzi. Here, there and everywhere di François Proia

(Nel corso dell'intera rassegna: Workshop gratuito "Dalle Avanguardie storiche all'Inismo" e collegamenti Internet)

L'esposizione resterà aperta fino al 21 maggio

* * *

CONVEGNO

Giovedì 12 maggio – Ore 9.00

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – Aula Magna "Federico Caffè"

Presiede Vanni Beltrami

- @ Antonio Gasbarrini: *L'Inismo e la Terza Fase dell'Avanguardia*
- @ Gabriella Giansante: *Futurismo, Dada, Surrealismo e Inismo*
- @ Francesco Guadalupi: *L'Inismo e Rimbaud*
- @ Lucio D'Arcangelo: *Bertozzi (le vocali)*

Pausa

Presiede Bernardo Razzotti

- @ Vanni Beltrami: *La scultura imprevedibilmente novatrice di un'etnia africana*
- @ Giuseppe Siano: *La rivoluzione di Apollinaria Signa. Secondo manifesto inista*
- @ Lorella Martinelli: *Il Librogetto*
- @ Mario Giaccio: *Materiali della visione per un cinema d'avanguardia*

Dibattito

Ore 15.00

Presiede Carlo Consani

- @ Rosalba Gasparro: *Ut Pictura Poësis*
- @ Marilia Sabatino: *Originalità linguistiche nel teatro inista: La Signora Proteo*
- @ Alfonso De Petris: *L'Eros in Platone: sue tipicità e la follia*
- @ Filippo Motta: *L'alba separa dalla luce l'ombra*

Pausa

Presiede Nicola D'Antuono

- @ Federica D'Ascenzo: *L'aforisma al servizio della Rivoluzione*

- @ Vito Moretti: *L'Inismo e la letteratura odeporica*
- @ Brigida Di Leo: *L'Inismo nella contemporaneità*
- @ Giovanni Brancaccio: *Napoli Nobilissima: tra tradizione e modernità*

Dibattito

* * *

Venerdì 13 maggio – Ore 9.00

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – Aula Magna “Federico Caffè”

Presiede Mario Giaccio

- @ Bernardo Razzotti: *L'Inismo: mutamento nella continuità tra profezia e tradizione*
- @ Gabriele-Aldo Bertozzi: *La critica letteraria inista*
- @ Angelo Merante: *ImmagINI prima e dopo l'INImaginabile*
- @ François Proïa: *Ini soit qui mal y pense. Le film, les acteurs*

Pausa

Presiede René Guitton

- @ Rosa Maria Palermo: *Ellissi di mare*
- @ Gabriella Fabbicino: *Ipotesi di una mess'**in**iscena: prova di una forma di spettacolo*
- @ Nicole Le Dimna: *Aux sources d'un poème-objet iniste: “Armor”*
- @ Amina Ben Damir (Tunisia): *L'Inisme, de la pluralité vers l'unicité, ou des formes vers l'essence*

Dibattito

Ore 15.00

Presiede Filippo Motta

- @ Carlo Consani: *Cipriota I-NI*
- @ Julio Carreras (Argentina): *La Magia del Inismo. 1980-2005. Como factor determinante en la construcción del lenguaje global contemporáneo*
- @ Jorge Barreto (Brasile): *O Inismo no Brazil*
- @ Eugenio Gianni: ***Sensi** e contro**sensi** di una rivoluzione permanente*

Pausa

Presiede Alfonso De Petris

- @ David Seaman (USA): *Wry Hair! – P. T. Lambert and INIUSA*
- @ Marc Fischer (USA): *INIUSA Mysteries 2000-2004*
- @ Mariclaire Wellinger (USA): *The luminist*
- @ Francesca Rosati, *Le parole dell'Inismo*

Dibattito

Sabato 14 maggio – Ore 9.00

Museo delle Genti d'Abruzzo

Via delle Caserme, 22 – Pescara

Presiede Giovanni Brancaccio

@ Nicola D'Antuono: *Avanguardia e globalizzazione*

@ Antonino Russo: *Internazionale Novatrice Infinitesimale, un'Avanguardia sempre all'Avanguardia*

@ Kiki Franceschi: *Inika sonorika come rappresentazione di un universo infinitesimale*

Pausa

Presiede Gabriele-Aldo Bertozzi

@ René Guittou (Francia): *Vices et versants de l'Inisme, ou la tentation de Babel*

@ Giovanni Fontana: *Le dinamiche della voce e del suono nel movimento inista*

Dibattito

Ore 12.00

Tavola rotonda

Presentazione dei volumi *L'Avanguardia Inista* (Torino, L'Harmattan Italia) di Antonio Gasbarrini e *L'Inisme. Être à l'avant-garde aujourd'hui* (Paris, L'Harmattan) di François Proïa

Partecipano: Gabriele-Aldo Bertozzi / Nicola D'Antuono / Antonio Gasbarrini / Anriette Madah (Cameroun) / François Proïa / Marja-Liisa Rönkkö (Finlandia) / Khorram Rashedi (Francia) / Giuseppe Siano

Ore 16.00

INIntermedia, Dirige Giovanni Fontana

Performances: Tomaso Binga / Giovanni Fontana / François Proïa / Giuliano Zosi

Segreteria di Arti Comparate VI Edizione:

Dott.sse Federica D'Ascenzo, Gabriella Giansante, Lorella Martinelli,

Dipartimento di Studi Comparati (Università)

Viale Pindaro, 42

65127-Pescara (Italy)

Tel. 0039/338.41.23.796

e-mail: g.giansante@mclink.it

Internet: www.inism.org

ART & CULTURE 92
et
L'UNIVERSITÉ G. D'ANNUNZIO de PESCARA (Italie)

présentent

SOIRÉE DE GALA
"Vingt cinq ans de l'Inisme"

sous la présidence
de

Mme Joëlle CECCALDI, Député Maire de Puteaux (92)

&

M. Franco CUCCURULLO

Président de l'Université G. D'Annunzio de Chieti-Pescara

&

M. Carlos LERESCHE, Président d'Art et Culture 92

Invité d'Honneur

Prof. Gabriele-Aldo BERTOZZI

Directeur du Département d'Études Comparées

Fondateur de l'Inisme

PALAIS DE CULTURE DE PUTEAUX

10 octobre 2005 – 19H

CONCERT

avec

SABINA CONCARI & SILVIA CUCCURULLO

Pianistes

CARLOS LERESCHE

Flûtiste

PROGRAMME

SONATE À QUATRE MAINS

Francis Poulenc

Prélude

Rustique

Final

ADAGIO EN DO MAJEUR

W. A. Mozart

Flûte et Piano

IMPRESSIOINISME

LE FAUNE ET LE FLORE

**(Un petit faune se réveille dans un pré
et termine sa journée à Saint-Germain des Près)**

Flûte et Piano

SONATE À QUATRE MAINS

Paul Hindemith

Massig Bewegt

Lebhaft

Ruhig bewegt

*

PIANO

SABINA CONCARI

SILVIA CUCCURULLO

FLÛTE

CARLOS LERESCHE

Bérénice

RIVISTA DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da Gabriele-Aldo Bertozzi

MEMORANDUM PER GLI AUTORI

COLLABORAZIONI

- Contributi: non superiori alle dieci pagine.
- È d'obbligo consegnare i contributi anche in dischetto (PC con in estensione ".doc"). Nel caso di invio tramite e-mail, si usi esclusivamente l'*attachment* (per eventuali illustrazioni si vedano le indicazioni più avanti).
- Periodo per la correzione delle bozze non superiore a una settimana (dieci giorni se fuori Italia). Diversamente la correzione avviene d'ufficio. La Redazione può pure stabilire in alcuni casi, specialmente all'estero, di non inviare le bozze.
- Non si restituiscono né le stampe né i dischetti o altro materiale inviato.
- Si collabora solo su invito.
- Il giudizio del Comitato di Direzione è insindacabile.

FORMATTAZIONE DI BASE

- Imposta pagina: cm 3 su tutti i lati della pagina (superiore, inferiore, sinistro destro). Orientamento verticale.
- Testo: carattere Times New Roman, corpo 12.
- Nel testo la prima riga è senza rientro, in seguito a ogni a capo il rientro è di 0,5 cm.
- Titolo centrato, tutto maiuscolo, nero, corpo 14.
- Sottotitolo (eventuale), centrato, tutto maiuscolo, nero, corpo 12.
- Autore dell'articolo, centrato, tutto maiuscolo, corpo 12 preceduto da di (per l'italiano), par (per il francese), by (per l'inglese), de (per lo spagnolo). Es.: di MARIO ROSSI
- Tutte le spaziature verticali (esempio: tra titolo, autore, testo, citazioni, ecc.) vanno calcolate in righe di corpo 12 normale, come la seguente
[spazio di 1 rigo]
- Una spaziatura tra titolo e autore.
- Tre spaziature tra autore e testo.
- Epigrafe (eventuale) allineata a destra, corpo 10 (nel caso inserire tre spaziature tra nome dell'autore ed epigrafe e una spaziatura tra epigrafe e testo).
- Note: Seguite le istruzioni del vostro computer se dotato di programma di scrittura Microsoft Word. Ovvero: Inserisci > Riferimento > Note Fine documento. Risulterà una nota corpo 10, carattere New York, sia di testo che di numero.

DISPOSIZIONI SPECIFICHE

- Nel testo e nelle note i titoli dei volumi, degli articoli di riviste, dei manifesti letterari, i nomi delle riviste e giornali vanno in corsivo. I titoli delle singole poesie o prose di una raccolta, dei singoli capitoli tra virgolette (“ ”)
- I nomi delle correnti vanno scritti con la prima lettera maiuscola (es.: Surrealismo).
- Le citazioni brevi si fanno sempre secondo questo criterio: aprire le virgolette “ citazione di seguito, chiudere le virgolette”, numero della nota, progressivo, in esponente, senza parentesi.
- Le citazioni lunghe (versi o prosa) sempre rientrate di 1 cm., senza virgolette, separate dal testo, prima e dopo, da una riga, in corpo 10. Nel primo rigo si rientra solo se si rientra nel testo citato. Non occorrono i tre puntini tra parentesi quadra all’inizio e alla fine della citazione, a meno che non manchi un verbo o un elemento del discorso.
- Qualsiasi taglio effettuato dall’autore all’interno di una citazione deve essere così segnalato: [...]; mentre i tre puntini senza parentesi quadra stanno a indicare una sospensione già presente nel testo originale. Si esclude l’indicazione con tre puntini tra parentesi del taglio iniziale e finale (ovviamente, perché si presume che l’autore citato non sia scrittore di frammenti isolati – nel caso indicarlo).
- Controllare che le note corrispondano effettivamente ai richiami.
- CE, œ debbono essere sempre correttamente scritti.
- Il nome dello scrittore nel testo è per esteso: non A. B., ma André Breton (o Breton).
- Nelle note gli autori vanno in caratteri normali, con il nome puntato.
- Nelle note va indicata la città di edizione, della casa editrice e anno di pubblicazione. Per indicare nella nota che viene immediatamente dopo la stessa opera usare *Ibid.* se si tratta della stessa pagina, *Ivi* se cambiano i numeri delle pagine.
- Eventuali illustrazioni da inserire nel testo, in bianco e nero, non sono accettate se di bassa qualità o spedite tramite e-mail (la Redazione si riserva, in ogni caso, ogni decisione).

Si seguano quindi questi esempi:

¹ M. Denis, *Charmes et leçons de l’Italie*, Paris, Colin, 1933, p. 55.

² *Ibid.*

³ H. Miller, *Rimbaud*, in *Bérénice*, II, 2 (marzo 1981), p. 9.

⁴ W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, Torino, Einaudi (“Paperbacks”, 99), 1979, p. 41.

Nel caso di collane, esse vanno indicate dopo la casa editrice, tra parentesi e tra virgolette caporali:

Gli autori statunitensi dovranno invece seguire le norme indicate dal manuale
MLA Handbook for Writers of Research Papers, New York, Modern Language Association, 2003 (Sixth Edition).

Bibliografia essenziale illustrata 2000-2005

(esclusi i cataloghi delle esposizioni in Europa e negli USA)



Dimensão

Revista Internacional de Poesia
Uberaba/Brasil - Ano XX - N° 30 - 2006

LA CHEVELURE
DE BÉRENICE
Jardin de Bérénice

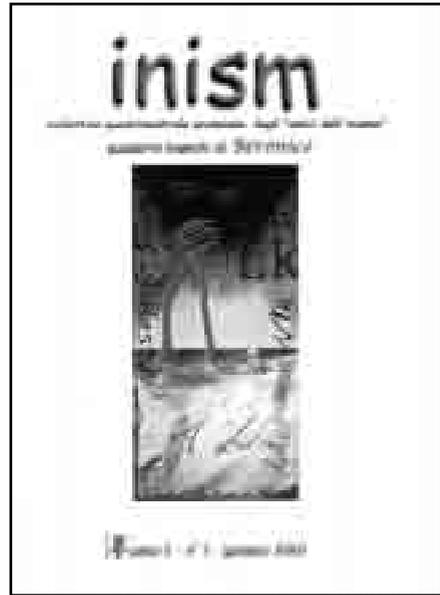
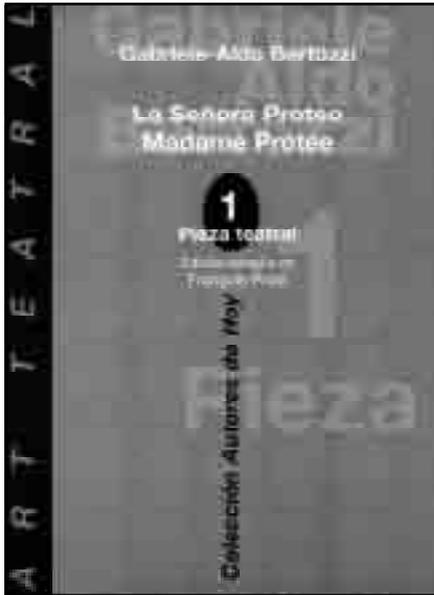
BÉRENICE





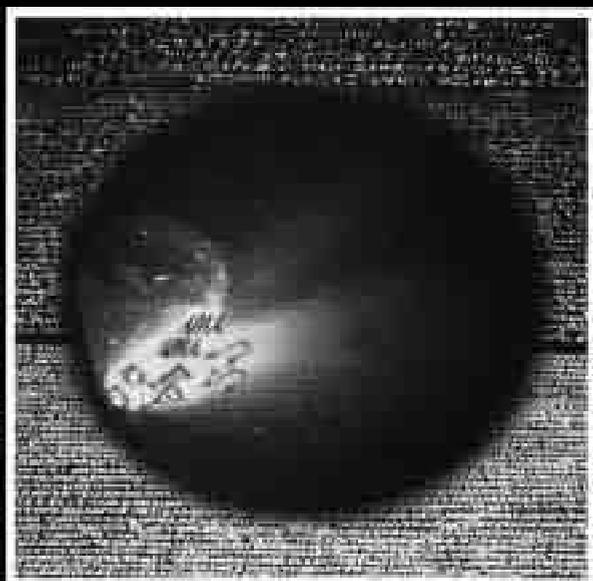
BERTOZZI

Electa



INIERO GARESTO

INISFERA



Edizioni Scientifiche Italiane

GABRIELLA GIANANTE

**PHILIPPE SOUPAULT
DI QUA E DI LÀ
DAL SURREALISMO**



E ALTRI SAGGI DI LETTERATURA D'AVANGUARDIA



Edizioni Scientifiche Italiane

Giovanni Fontana

LA VOCE IN MOVIMENTO

*Vocalità, scritture e strutture intermediali
nella sperimentazione poetico-sonora*

con alcune brevi note in esergo di Marcello Carlini
una postilla di Arrigo Lara Toma
un'antologia di testi e un CD di documenti sonori

Harta Performing & Momo

François PROÏA

L'INISME

Être à l'avant-garde aujourd'hui



L'Harmattan

ANTONIO GASBARRINI

L'AVANGUARDIA INISTA

Occasioni di critica



L'HARMATTAN ITALIA



ARTI COMPARATE
VI EDIZIONE

inismo 1980-2005

Convegno e manifestazioni
internazionali su e per l'Inismo

PESCARA 11-21 MAGGIO 2005

Faculty of Letters and
Communication Sciences

Department of
Arts and Comparative
Studies

University of Culture

UNIVERSITÀ
di PESCARA

L'opera riprodotta èTopology di G.-A. Bernuzzi (1991)

A black rectangular area containing several logos and text. At the top, there are three logos: a blue one for the Faculty of Letters and Communication Sciences, a red one for the Department of Arts and Comparative Studies, and a green one for the University of Culture. Below each logo is its corresponding name in white text. At the bottom left, there is a small logo for the University of Pescara, with the text 'UNIVERSITÀ di PESCARA' below it. At the bottom center, there is a line of white text: 'L'opera riprodotta èTopology di G.-A. Bernuzzi (1991)'. The background is solid black.

ESPOSIZIONE D'ARTI VISIVE

**Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna"
Pescara 11-21 maggio 2005**



Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna"

Lungomare Matteotti, 131 - Pescara



INISMO 1980-2005

Convegno e manifestazioni internazionali su e per l'Inismo

ARTI COMPARATE - VI EDIZIONE

Esposizione d'Arti Visive



ARTISTI



INI

Bertozzi

Wellinger (USA)

Vieira (Brasile) / Tamburrini

Valenti (Francia) / Seaman (USA)

Russo / Proña / Paciocco / Ocaña (Messico)

Molero Prior (Spagna) / Merante / Mattioli / Marinò

Loeb (USA) / Liguori / Liotta / Lambert (USA) / Iniero Garesto

Gutierrez (Cuba) / Giansante / Gianni / Kiki Franceschi / Follin (Finlandia)

Fisher (USA) / Dupont (Francia) / Diaz / De Mattia / D'Amore / Crea

Carreras (Argentina) / Barreto (Brasile) / Ben Damir (Tunisia)

Art Director: Antonio Gasbarrini



11-21 maggio 2005

Il manifesto dell'esposizione



Affiches "En plein air"



Veduta dell'esposizione



Veduta dell'esposizione



Jorge Barreto



Gabriele-Aldo Bertozzi



Mark Fisher



Kiki Franceschi



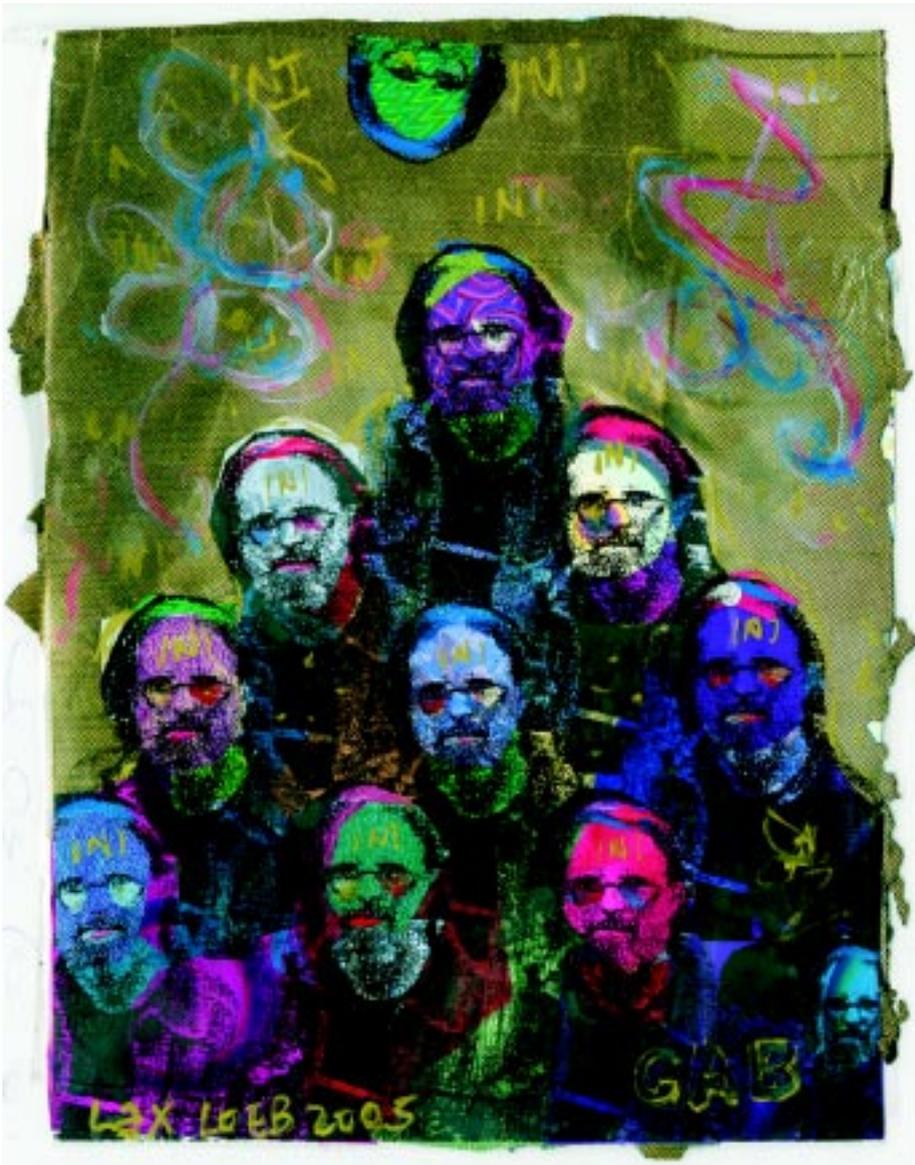
Eugenio Gianni



Gabriella Giansante



Paul Lambert



Lex Loeb



Angelo Merante



FORMA IUI - (02) - Neli Vieira.

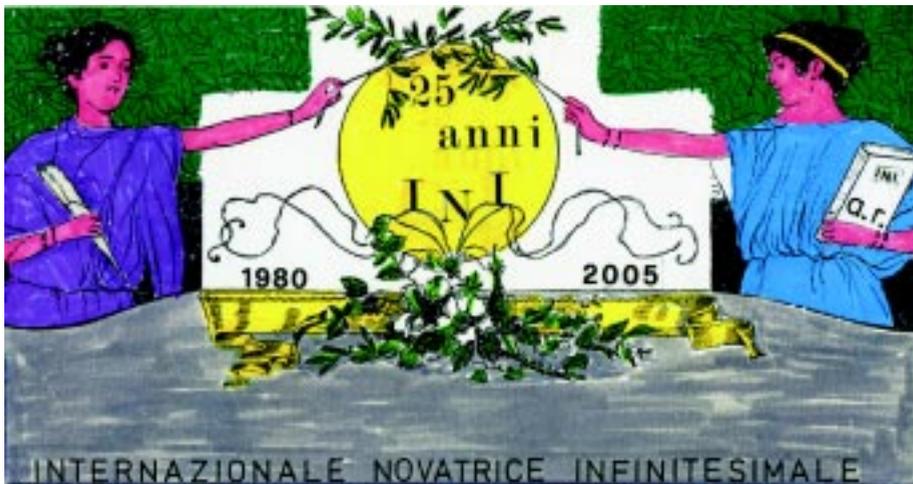
Neli Maria Vieira



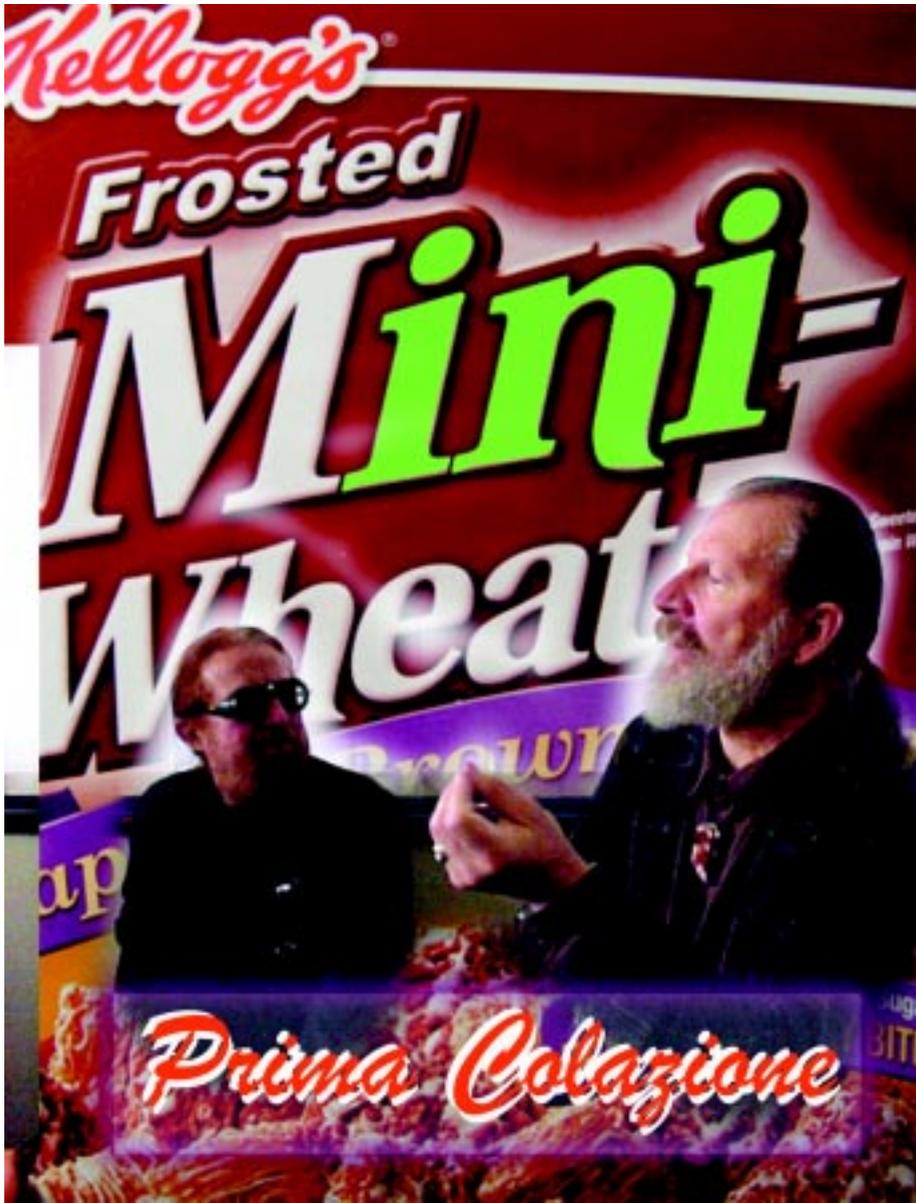
Remo Paciocco



François Proia



Antonino Russo



David Seaman



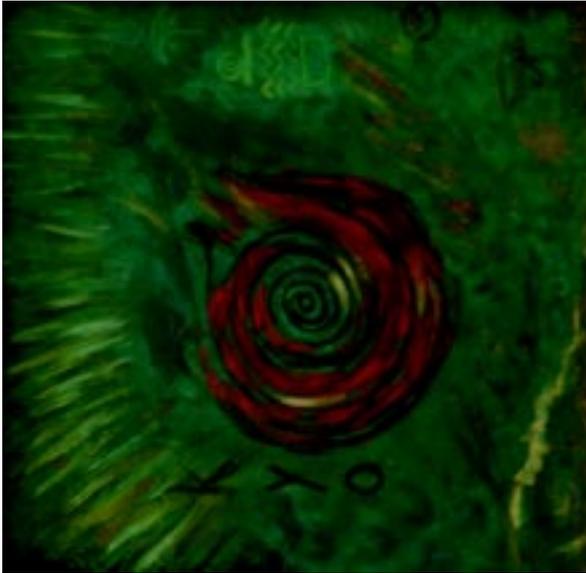
Charlie White



Maryclaire Wellinger



Giorgio Mattioli
Antonio D'Amore
Giulio Tamburrini



Amina Ben Damir / Marco Liguori

IMMAG'INI
Torrevecchia Teatina

13 maggio 2005



Da sinistra a destra: Motta, Razzotti, Cuccurullo, Bertozzi, Giaccio, Palermo, D'Antuono



Torta con riproduzione gastronomica ("opera effimera" di Giansante)

IMMAG'INI
Palais de la Culture

Puteaux-La Défense 10 ottobre 2005



Silvia Cuccurullo in concerto



Bertozzi, Guitton, Cuccurullo, Concari, Leresche, Silvia Cuccurullo



De Petris, Cuccurullo, Razzotti



Cuccurullo, Concetta Razzotti, Bertozzi, Guitton, Razzotti, Proia



Da sinistra a destra: Seaman, Giansante, Guitton, Franceschi, Merante, Bertozzi, Proia, Gasbarrini



Leresche in concerto



Duo Concari / Cuccurullo in concerto

Franco CIACCIBELLO
Président de l'Association
G. d'Assesolo
de Castel-Pescara (Italie)

Bernardo RAZZOTTI
Docteur de la Faculté de Langues
et de Littératures Étrangères

Gabriela-AMA BERTONZI
Directeur du Département
d'Études Composites

Adelchi de COLLIBES
Assesseur à la Culture
Commune de Pescara



Prémi

M.

d'assister à la réception privée donnée au

Café de Flore

le 11 octobre 2005 à 18 heures

à l'occasion des

25 ans de l'UNISME

motocrononné au Café de Flore le 3 janvier 1980

Café de Flore

172 boulevard Saint Germain 75006 - Paris, Tél.: 01 45 48 55 36

Ce carton d'invitation sera demandé à l'entrée

Café de Flore

UNISME 1980-2005

PARIS
11 octobre 2005
U.S.V.F.

L'Intruse propose une esthétique nouvelle
dans tous les domaines de la création vi-

visuelle, écrite et sonore.
L'emploi de nouvelles
lettres calligraphi-
ques, alphabétiques,
phonétiques et symboli-
ques associer les traits
de créative et non
d'imitative, de con-
science et non de
réalité que l'on peut
phonographier.

Ces lignes, appelés
symbes, veulent être une archéologie
de sentiments et de pensées, la vision maté-

rielle et glissante que nous offre la vie.
L'Intruse veut de la dimension vis-



d'Y reconnaissable.

Calligramme écrit par Gabriéla-ama BERTONZI - alphabète (1991)

connotations, des valeurs
que l'on trouve jus-
qu'ailleurs dans les symbo-

Il ne faut cependant pas
le confondre avec des
formes de méditations.

L'Intruse est désormais
considéré comme l'uni-
que avant-garde de
révisionnaliste en
les jeunes jours de prof-
fité ne sont pas les seuls



IMMAG'INI

Café de Flore

Paris 11 ottobre 2005



Murillon, Bertozzi e Lambert



Bertozzi e Lambert / Franceschi, Poyet, Canal, Merante



Merante visto da Seaman



Giansante e Lambert



Bertozzi e Leresche



Sabatino e Fabbicino



Intervista di "France Inter"



Serena Burgatti Cuccurullo



Anna Paola Mossetto

IMMAG'INI
Chez Guitton

Paris 11 ottobre 2005



Da sinistra a destra:
Sabatino, D'Ascenzo,
Guitton, Martinelli



Seaman, Bertozzi
e Franceschi



Gruppo con Franceschi,
De Petris, Gasparro,
Di Stefano, Razzotti,
Lheureux, ...

IMMAG'INI
Brasile

IMMAG'INI
CasaDeCampo

23 ottobre 2005



“UNA FORZA DELLA NATURA”

NEL FILM *Paradiso Perduto*, diretto da A. Cuaron (USA 1998), il personaggio interpretato da Robert De Niro dice al suo giovane amico pittore: “Sei mai stato a Parigi? Un artista dovrebbe andare almeno una volta nella vita a Parigi!”. Parigi come la Mecca della creatività. Misticismo poetico!

Se Parigi ha perso una parte del suo potere culturale sul piano politico ed economico (ma una parte soltanto), sul piano del fermento creativo, del fomite intellettuale e innovatore resta una capitale dei sensi più viva che mai!

La grande anima del passato, colma di Genio avvolge sempre i suoi boulevards, i caffè, gli stupendi lucernai.

E Gabriella Giansante, per buona parte, si è formata alla cultura, alla sensibilità parigina, traendone nutrimento come succhiando gocce di latte magico:

***ému(e) jusqu'à la mort pamule d'ourlait du matin et de la nuit
du siècle nler***

Rimbaud

Nella capitale francese, dove ha esposto con successo in una delle più importanti gallerie del Quartier Latin (Espace de Nesle) nel dicembre 2003, frequenta da tempo, senza soluzione di continuità, gli ambienti dell'avanguardia e dell'editoria. Con escursioni però anche nel resto della Francia dove, su invito, ha ripetutamente partecipato a mostre nell'Ardèche.

Ed è alla vigilia di questa sua esposizione personale che è di ritorno da Parigi, dove ha partecipato, l'11 ottobre, nel mitico Café de Flore, al XXV anniversario dell'Inismo, insieme coi maggiori rappresentanti del movimento europeo e statunitense.

Gabriella Giansante è profeta pure in patria. Lo dimostra questa esposizione tenuta in Abruzzo nella Galleria d'Arte in CasaDeCampo (Colle Pizzuto 13 – Mosciano Sant'Angelo), degna dimora che rivela, tra l'altro, la creatività pure degli ospiti della mostra, cioè dei proprietari di una galleria che esce felicemente dai canoni tradizionali delle sale espositive per estendersi dalla terrazza al ristorante (Sala degli Specchi, Sala della Libreria), alle camere d'albergo ognuna arredata secondo il nome che porta (Calcutta, Tokio, Stoccolma, New York, Ibiza). Non per insistere, ma lo stile ricorda certamente quello francese dei caffè e ristoranti librerie.

Sarebbe troppo facile e scontato impostare questa segnalazione di Gabriella sul ruolo della donna inista! Troppo a buon mercato e dal sapore di ideologia se non d'accatto, almeno d'opportunità. Lasciamo perdere la distinzione dei sessi in

arte per non correre, tra l'altro, il rischio di farci dire: "dopo 25 anni, siete ancora lì?" (pur se permane in me la convinzione che la favola del frutto della sapienza del bene e del male si realizzerà nel futuro per opera di donne a venire. Del bene senza dubbio e del male come terribile rivolta). Si ama tanto parlare di scrittura al femminile, ma io non mi soffermerò neppure sulla pennellata al femminile (come dire: – Je t'aime – Moi non plus), ricordo però come un'altra donna, una grande inista, Kiki Franceschi, definì Gabriella al primo incontro (a Firenze nel 2000): "Una forza della natura".

Emblematici di questa appropriata definizione sono anche i titoli della giovane inista:

Dopo il Kaos, in cui da bleuités infinite toccate da segni purpurei e oro emerge, dopo un secondo diluvio universale, la nuova Creazione.

Nucleo centrale della parola inista, che ben può figurare come uno degli esempi espressi dall'Inismo in sede teorica: «come in fisica è avvenuta la scissione dell'atomo, nell'Inismo è avvenuta la scissione della parola», cui si affianca egregiamente l'altra opera ancor più radicale: *Scissione atomica della lettera*.

Prospettiva e simultaneità, dove l'innovazione cubista e futurista sono rivoluzionate a favore di una fabulazione che regga al tempo.

Tra due Mari Oceano, in cui il significato della terza lettera dell'acronimo INI, Internazionale, assume le vere dimensioni concepibili dagli inisti.

Ditirambo dionisiaco, dove si supera l'idea nietzschiana del superuomo per l'uomo nuovo, cui si affiancano per tema e ideazione *Ode ipergrafika* e *Kalligramma*.

Ma sicuramente, come nelle intenzioni di Kiki, la forza è solo una componente. Altre, riscontrabili con maggior evidenza nella poetica ("arte del fare", ripetiamo da nostri saggi precedenti) giansantiana sono la MAGIA, l'ESOTERISMO & l'ALCHIMIA con *Iniziali*, *La penna di Aladino*, *Ritorno a Zanzibar*, *Ritorno dal presente*.

L'ESOTIMO con *11 ottobre 2002*, *The Arabian Nights*, *Meriggio afrikano*.

La PRATICA DEL GIOCO con *Fior d'Inista*.

Momenti della STORIA E DELLA TEORIA DELL'INISMO, naturalmente sempre offerti in sede creativa, come *L'Atelier di Chauvy* o *Fondando il Fondatore* o *Inika sonorika* ed altre notevoli opere, tutte del Terzo Millennio, che non anno bisogno di Cicerone. Dimenticavo però, a proposito dell'*époque nouvelle*, che uno degli imperativi dell'Inismo è il seguente: "Soyez lions, bondissez dans l'époque! Oserez-vous?" ("Siate leoni, saltate sull'epoca! Saprete osare?"). E nelle opere di Gabriella si colgono tutte le nuove "tecniche miste" digitali e non (oltre). Con lei, con quelli giovani come lei, l'Inismo si rinnova, schierando sugli avamposti della militanza nuovi "orribili (si fa per dire) lavoratori".

Gabriele-@Ido Bertozzi

IMMAG'INI ANNUNZIATE

Borée 3 settembre 2006



VOIE
DE L'INISME

Finito di stampare nel mese di luglio 2006
presso  Editoriale Eco srl - S. Gabriele (TE)
Tel. 0861.975924 - E mail: tipografia@ecosangabriele.it

