

[1983]

**PRIMA DELL'INISMO**  
**Introduzione all'avanguardia**

DI GABRIELE-ALDO BERTOZZI

L'origine dell'avanguardia si fa risalire a Baudelaire e ai poeti della generazione che seguì i moti rivoluzionari del 1848, ma l'indicazione è troppo generica, non sono precisate quelle componenti come il «riso», il «gioco», il disgusto verso buona parte della letteratura e dell'arte che accompagnano il suo rifiuto e che invece possiamo cogliere, anche se ancor non del tutto delineate, in seno al gruppo degli «zutistes» che si riuniva a Parigi negli anni 1871-72 e che comprendeva autori come Léon Valade, Ernest Cabaner, Raoul Ponchon, Charles de Sivry, Paul Bourget, Jean Richepin, Germain Nouveau, Antoine Cros, Henri Cros, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Charles Cros. Un anno dopo (1873), gli ultimi due e Tristan Corbière pubblicheranno opere (*Une Saison en Enfer*, *Le Coffret de Santal*, *Les Amours jaunes*) che li porranno come precursori di una poesia nuova, confermando così con questa data un periodo che deve essere considerato fondamentale per lo studio della genesi dell'avanguardia. Non va affatto trascurata peraltro la presenza tra gli «zutistes» di poeti definiti poi «rivoluzionari» come Germain Nouveau e Paul Verlaine, anzi «Banda Verlaine» potrebbe essere denominato questo gruppo per tutta una lunga serie di riferimenti facili da stabilire; inoltre il poeta saturnino, autore di *Les Poètes Maudits*, concentrerà in poche parole:

Et tout le reste est littérature.

l'effetto e il senso di ciò che potrebbe essere considerato, *ante litteram*, uno dei primi manifesti d'avanguardia<sup>1</sup>, proprio per aver impiegato, al momento opportuno, il termine «letteratura» con una pregnanza negativa, estranea alla poesia, alla creatività, che si amplierà nel Novecento in particolare per opera del Dadaismo e del Surrealismo.

Il termine «Zutisme», di cui si noterà il suffisso «isme», caratteristica di quasi tutti i movimenti che tratterò, deriva evidentemente dall'esclamazione francese «zut!»<sup>2</sup> che esprime disprezzo, «rabbia», indifferenza, ma porta in sé tutta una carica ludica, vuoi negativa e polemica, al punto che mi sembra spontaneo pensare a un altro nome: Dadà<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Dopo Baudelaire, in fase di evoluzione del materiale poetico.

<sup>2</sup> «Le mot n'était pas encore bien vieux dans la langue et gardait une verdeur débraillée qu'il a perdue depuis» (L. FORESTIER, Charles Cros, l'homme et l'œuvre, Parigi, Minard «Bibliothèque des lettres modernes», 14, 1969, p. 103).

<sup>3</sup> Si noterà che molti termini, in particolare i nomi dei movimenti d'avanguardia, appaiono scritti in modo diseguale. La ragione è dovuta al rigore adottato nel riportare le citazioni che non mi permette di modificare i testi altrui. Preciso quindi che i nomi (in quanto tali) dei movimenti, quando saranno impiegati da me, figureranno con la lettera maiuscola (es. Futurismo,

Come per quest'ultimo, una piccola leggenda avvolge la sua origine; al riguardo mi par doveroso mettere all'erta coloro che volessero prendere troppo sul serio l'affermazione con cui Nouveau attribuisce a Rimbaud (Chose) la paternità del termine:

c'était l'époque où Chose inventait le mot «Zut!»<sup>4</sup>

Il «manifesto» o, come felicemente lo definisce Louis Forestier, «non-art-poétique»<sup>5</sup> che prende il titolo di «Propos du Cercle», si trova in apertura al famoso *Album zutique* pubblicato soltanto nel 1962 per una lunga serie di peripezie<sup>6</sup>. Esso sembra accostarsi anche di fatto alla pratica di Dadà, ai suoi manifesti o proclami che antepongono alla ridondanza verbale e alla concezione del «nuovo bello» (o nuova estetica) futuriste e ai recuperi e agli intellettualismi surrealisti, l'espressione dissacratoria e svuotata di ogni programma, tipica, per esempio, di Tristan Tzara e di Francis Picabia.

Leggiamone il testo:

#### PROPOS DU CERCLE

- (MERAT.) Cinq sous! C'est ruineux! Me demander cinq sous?  
Tas d'insolents!... (PENOUTET.) Mon vieux! je viens du café  
[Riche;  
J'ai vu Catulle... (KECK.) Moi, je voudrais être riche. -
- (VERLAINE.) Cabaner, de l'eau d'aff!... (H. CROS.) Messieurs, vous êtes saouls!
- (VALADE.) Morbleu, pas tant de bruit! La femme d'en dessous  
Accouche... (MIRET.) Avez-vous vu l'article sur l'Autriche  
Dans ma revue?... (MERCIER.) Horreur! messieurs, Cabaner  
[triche  
Sur la cantine! (CABANER.) Je..... ne.. pu..is répondre à tous!
- (GILL.) Je ne bois rien, je paye! Allez chercher à boire,  
Voilà dix sous! (A<sup>ne</sup> CROS.) Si! Si! Mérat, veuillez m'en croire,  
Zutisme est le vrai nom du cercle! (CH. CROS.) En vérité,

---

degli stessi protagonisti (l'accento sull'ultima «a» figura quando è nostro, in italiano, mentre sarà senza accento nelle citazioni in francese e figurerà in corsivo quando si riferirà invece all'omonima rivista); che non ho tradotto i nomi come Nouveau Roman e Nouveau Théâtre perché fanno parte di una consuetudine italiana comunemente accettata da tutti gli specialisti; che il movimento di Isidore Isou è stato chiamato Lettrismo per consenso dello stesso fondatore e perché ormai si è imposto con questo nome nei contributi italiani più importanti (avrebbe potuto chiamarsi Letterismo essendo in francese, Lettrisme, formato da Lettre e isme). Si osserverà infine che il movimento dell'Internazionale Novatrice Infinitesimale appare scritto in modo diseguale (I.N.I, INI, Ini, Inismo): qui non vi sono altre ragioni all'infuori dell'uso corrente (il variare coinvolge spesso anche gli aggettivi per cui dadaista diventa dada o dadà e inista, ini).

<sup>4</sup> G. NOUVEAU, «Dixains réalistes», VII, in *Œuvres Complètes, Textes établis, présentés et annotés par P.-O. Walzer*, Parigi, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 218), 1970, p. 422.

<sup>5</sup> L. FORESTIER, op. cit., p. 105.

<sup>6</sup> *Album zutique, Introduction notes et commentaires de P. Pia*, Parigi, Pauvert,

(JACQUET.) L'autorité, c'est moi! C'est moi l'autorité...  
Personne au piano! C'est fâcheux que l'on perde  
Son temps, Mercier, jouez le Joyeux Viv..... (RIMBAUD.) Ah!  
[merde!]

Léon Valade. J. Keck.

Da questo si capisce che se dovessimo assolutamente identificare in questa schiera un Marinetti o un Breton della situazione, la scelta cadrebbe inequivocabilmente su quell'incredibile inventore di poesia e di procedimenti scientifici che è stato Charles Cros.

Nell'esame dell'*Album*, tipico di ciò che farà parte delle scelte avanguardistiche, del loro patrimonio creativo, riscontriamo anche palesemente il gusto dell'esercizio calligrafico, della posizione del testo nella pagina (entrambi si risolveranno, tipograficamente, nella scelta dei caratteri e della paginazione); l'uso del *collage* inteso per estensione, cioè rivolto anche alla parola scritta, al disegno, a una qualsiasi «trama», insomma, intesa come supporto; l'esercizio della «riscrittura» e della parodia; il dandysmo quale appare in molte composizioni e che ci è noto anche altrove, lungo la biografia dei loro autori; la disposizione all'*humour noir* che sarà tipico dei surrealisti; il contributo di giovinezza: «I più anziani fra noi hanno trent'anni», scriverà F.T. Marinetti fondando il Futurismo; ma soprattutto, come ho accennato, lo spirito di rivolta totale contro le convenzioni e le convinzioni, il nihilismo quali appaiono in

#### AUTRES PROPOS DU CERCLE

Dans ce taudis sombre où le blond Jacquet se sert de  
Tapis infects ainsi que de crachoirs (verrat  
Hideux), Valade dit «Merde!» L'âpre Mérat  
Répond: «Merde!» Henri Cros dit: «Merde, merde, merde!»

Camille Pelletan.  
pour cop. conf.  
L. V. [Léon Valade]

e l'orrore del conformismo intellettuale e borghese rappresentato in quel tempo da François Coppée. Una delle caratteristiche principali che li distingue invece dall'avanguardia a venire è la mancanza di organizzazione di gruppo. In realtà sono degli isolati, ma questi isolati faranno parte in futuro, insieme ad altri, di una *équipe* ideale. Scrive Walter Benjamin:

Negli anni dal 1865 al 1875 alcuni grandi anarchici hanno lavorato alle loro macchine infernali, senza sapere nulla gli uni degli altri. E la cosa sorprendente è che hanno tutti caricato il loro ordigno per la stessa ora, indipendentemente gli uni dagli altri, e quarant'anni più tardi nell'Europa occidentale sono esplosi contemporaneamente gli scritti di Dostoevskij, Rimbaud e Lautréamont.<sup>7</sup>

e se sommiamo alla data di costituzione del Cercle zutique i quarant'anni calcolati da Benjamin ci troviamo proprio col Futurismo all'inizio dell'avanguardia moderna.

---

<sup>7</sup> W. BENJAMIN, «Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei», in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi («Paperbacks», 40), 1973, p. 20. Come è noto, per Benjamin, anche Dostoevskij

Non mi soffermo ancora sugli «zutistes» per non correre il rischio di dare l'impressione che si voglia esaurire quasi esclusivamente in questo ambito l'identificazione degli anticipatori dei grandi movimenti storici d'avanguardia. Il problema è ben più complesso. Segnerò più avanti altri nomi, altre istanze, ma valga la pena ricordare che i più noti, oggi, tra coloro che per un momento furono «zutistes» hanno esercitato una forte influenza sui protagonisti del Futurismo, Dadaismo, Surrealismo, Lettrismo, Inismo (non tutti certo per tutti i movimenti, a eccezione di Rimbaud, precursore perenne).

D'altronde, storicamente, l'importanza maggiore del gruppo degli «zutistes», come quello dei «vilains bonshommes» prima e degli «hydropathes» dopo, resterà assegnata al fatto di aver operato sulla soglia di una vera e propria corrente, la più rilevante dell'epoca moderna, il Simbolismo, più sicuramente anticipatrice dei movimenti d'avanguardia e a cui dovrò fare spesso riferimento nel corso di questo lavoro.

La principale accusa che infatti si può rivolgere alla larga maggioranza di coloro che si occupano di questi problemi del nostro secolo è di non conoscere o di credere di conoscere la letteratura francese degli ultimi decenni dell'Ottocento. E il risultato è prevedibile! Su questo denominatore comune vanno poste due categorie di «interessati» che insieme costituiscono buona parte della schiera di fruitori e operatori. Una è rappresentata da quelli che fanno dei fenomeni di avanguardia opera di reificazione, l'altra da chi insegue un «modernismo» fine a se stesso. Ha ragione Walter Benjamin quando, in uno scritto sul Surrealismo, dice che «il dilettante in quanto tale è necessariamente privo di libertà, poiché in determinate cose la libertà nasce esclusivamente dalla conoscenza e dall'esercizio»<sup>8</sup>.

Il termine «avanguardia»<sup>9</sup>, sappiamo da Baudelaire, era già riferito alla letteratura verso la metà del secolo scorso, ma l'autore di *Mon cœur mis à nu*, nell'elencarlo tra le «métaphores militaires», ne precisa un uso che indica conformismo, uniformità, cioè tutto l'opposto di quello che sarà il suo significato nel XX secolo a partire dal Futurismo.

Ci si chiede quale sia questo significato. Molti sono coloro che hanno provato a darne una definizione globale comune a tutti i movimenti che la compongono. Talvolta però sono emersi solo i tratti salienti, sia pure approfonditi, a discapito forse di una visione più completa e lucida del contenuto, come nel lavoro, pur meritorio, di Giorgio Bàrberi Squarotti. L'autore che ha saputo ben convertire in un'analisi matura il suo punto di vista:

E' chiaro che tutti i movimenti della prima metà del Novecento, per essere noi ormai distaccati, a causa di una diversità e varietà storica, dalla loro vicenda, perfettamente conclusa dall'inizio fino all'ultima utilizzazione sociale, non possono che richiedere un esame storico con gli strumenti di

---

<sup>8</sup> ID., «Philippe Soupault [...]», in *Critiche e recensioni*, Torino, Einaudi («Paperbacks», 99), 1979, p. 37.

<sup>9</sup> Si deve a un noto francesista italiano l'indicazione dell'origine del termine: «Garde, garder (parole di etimo germanico) ricorrono nella Canzone di S. Alessio, uno dei primi documenti del volgare francese (XI secolo); avant-garde e arrière-garde compaiono nel secolo successivo (cfr. DAUZAT, *Dictionnaire Etymologique*, a. v.)» (E. BALMAS, *Modernità e tradizione nell'avanguardia*

giudizio scientifico che possediamo, ormai al di là definitivamente da ogni assurda e infantile posizione polemica o celebrativa.<sup>10</sup>

L'autore, dicevo, mette in evidenza soprattutto il rapporto artista d'avanguardia/società e la risposta anarchica che ne deriva. Riporto uno dei brani più salienti:

La soluzione dell'avanguardia dichiara che [...] l'artista che è uscito definitivamente fuori dall'organizzazione e dalla pressione della società, ed è assolutamente libero, non d'altro deve preoccuparsi che di sfruttare appieno le possibilità dell'inesauribile sperimentazione che gli è offerta al di là delle convenzioni antiche, senza puntare su nessuna soluzione positiva, su nessun risultato costruttivo, che condurrebbe fatalmente a una nuova organicità, risolta in pressione, in condizionamento dall'esterno. L'artista d'avanguardia realizza la contraddittoria condizione di chi non è al di fuori della società in quanto ne combatte a fondo le strutture, eppure ne è così liberato da poter gettare la bomba contro di esse, è limitato dalla sua posizione di anarchico che protesta contro un certo ordine impostogli, ma non ha confini ai suoi esperimenti eversori, all'uso di tecniche, di strumenti, di forme, essendo uscito da un sistema di norme e di comportamenti fissati tradizionalmente, al di là delle regole della società, non subisce più la sua pressione, ma le è legato come all'inevitabile doppio, senza cui non potrebbe esistere. La sua natura è di essere dentro la società che cerca di distruggere, che nega, di cui dà l'immagine storta, la negativa orribile e deforme, attentando a tutti i livelli al suo ordine, alle sue leggi.<sup>11</sup>

Spesso si è trattato di aggiungere, di precisare meglio i tentativi precedenti, come hanno fatto Michel Décaudin e Mario Verdone<sup>12</sup>, e non a caso nel contesto di nostre pubblicazioni<sup>13</sup>. Il primo, dopo essersi sapientemente soffermato su movimenti e autori che possono essere confusi con l'avanguardia come il Naturismo e Saint-Georges de Bouhélier, l'Unanimismo e Jules Romains, Apollinaire, accoglie l'ipotesi avanzata da Jean Weisgerber a nome della sua *équipe* di Bruxelles:

---

<sup>10</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, «Genesi e ideologia dell'avanguardia», in Letteratura italiana: Novecento, vol X, Milano, Marzorati, 1979, p. 9396.

<sup>11</sup> Ibid., pp. 9384-9385.

<sup>12</sup> Non mancano tuttavia tentativi più modesti apparsi su pubblicazioni non così specifiche come quelle che contengono i testi della nota precedente. Tra questi ricordo di A. CATTABIANI, Francia: storia dell'avanguardia (Il Tempo, 15 aprile 1983; ripreso in Messaggero Veneto, 22 aprile 1983, col titolo Lungo il controverso itinerario delle avanguardie di Francia). L'autore recensisce i due voll. della Letteratura francese contemporanea. Le correnti d'avanguardia (Roma, Lucarini, 1982) e, partecipando al riflusso che caratterizza gli anni Ottanta, scrive: «Abbiamo assistito in questi ultimi anni al declino e alla morte dell'avanguardia [...] Nel nostro secolo questo significativo ha conosciuto una grande fortuna tra gli anni Dieci e il '68, e ha connotato una tendenza che si potrebbe riassumere in alcuni principi: 1) Mito della rottura totale con il passato. 2) Modernolatria. 3) Autonomia dell'arte dalla rappresentazione. 4) Soggettivizzazione totale dell'arte [...] e vitalismo anarchico che non riconosce altro valore se non la pulsione incontrollata del proprio subconscio».

<sup>13</sup> M. DÉCAUDIN, «Che cos'è l'avanguardia», testo che funziona da introduzione (pp. 11-14) ai due voll. sulle correnti d'avanguardia menzionati nel corso della n. precedente; M. VERDONE, Idéalités de l'avant-garde, articolo pubblicato in apertura (pp.9-11) al n. 4 di Bérénice (novembre 1981-marzo 1982) dedicato all'avanguardia e precisamente al campo della poesia «en deçà ou au-delà des

On entendrait par «avant-garde» une série de mouvements, c'est-à-dire d'actions souvent collectives, groupant un nombre limité d'écrivains et d'artistes, s'exprimant notamment par manifestes, programmes et revues, et se signalant par un antagonisme radical vis-à-vis de l'ordre établi dans le domaine littéraire comme - très généralement - sur le plan politique et social. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une double révolte, d'une rupture liée à la conscience de devancer l'époque, soit qu'elle se borne à une entreprise de pure destruction, soit qu'elle poursuive un idéal de reconstruction. Enfin, le phénomène ainsi décrit semblerait caractériser le XX<sup>ème</sup> siècle.<sup>14</sup>

Il secondo, Mario Verdone, inizia il suo discorso anticipando attraverso una «doppia definizione» di Pierre Albert-Birot («Chercher est vivre et trouver est mourir») la sua definizione che si basa - non esclusivamente, ma prevalentemente - su puntuali e mai troppo ripetuti esempi nei quali si nota la mancanza di preoccupazione, da parte dell'avanguardia, del risultato estetico. Precisa ancora Verdone:

La mesure, la prudence, l'économie, le profit, la lucidité programmatique, appartiennent au conformisme et non pas à l'avant-garde.

Une autre caractéristique, très importante, de l'avant-garde, est la chute des frontières entre les différents secteurs opératifs. On est peintre-cinéaste (Ginna, Balla, Eggeling, Richter, Léger, McLaren), poète-cinéaste (Majakovskij, Epstein, Vertov), peintre-photographe (Moholy-Nagy, Ray, Veronesi, Schad, Lisitskij, Heartfield, Rodchenko). Baudelaire croyait, au XIX<sup>e</sup> siècle, à la *correspondance* des arts: Marinetti, à la *compénétration* des arts.<sup>15</sup>

Naturalmente il critico dà per scontata la compenetrazione tra arte e letteratura. Non mi trovo invece d'accordo con lui quando afferma l'assenza di una lucidità programmatica (non dimentichiamo il «raisonné dérèglement» promosso da Rimbaud), oppure quando - lo dice nello stesso scritto - trova nell'avanguardia il «culte de l'enfance»<sup>16</sup> (Picabia definiva i bambini: «petits monstres»<sup>17</sup>). Verdone ha però il merito di saper giungere fino agli ultimi fermenti ai quali accennerò brevemente dopo aver fatto riferimento a un'altra definizione di avanguardia, meno recente. L'autore, Bruno Traversetti, ha saputo condensarla in poche righe. La riporto quasi al completo:

Avanguardia - [...] Il suo significato è quello di una prassi letteraria che si ponga programmaticamente in antitesi con il gusto corrente e con i modelli comunicativi ed espressivi riconosciuti validi in una data tradizione culturale. La sua intenzione fondamentale è quella di liberare il linguaggio letterario e la funzione stessa della letteratura dalla presunta reificazione che ne vien fatta ad opera dei meccanismi ideologici e commerciali del mondo borghese. Per questo l'avanguardia porta inevitabilmente con sé una carica di opposizione anche politica. Solo raramente, come nel caso del Futurismo russo dopo il 1917, i movimenti d'avanguardia ebbero a godere, per qualche periodo, dell'incoraggiamento delle forze politiche egemoni: ed anche allora solo finché la loro azione coincise con la generale azione di rottura delle vecchie strutture sociali. Per propria logica interna, l'avanguardia, costituendo innanzi tutto contestazione linguistica e una violenta perturbazione dei rapporti istituiti fra arte e società, viene a porsi programmaticamente come inaccettabile da parte di qualunque universo sociale che intenda organizzarsi con stabilità e che intenda, di conseguenza, dare uno statuto collettivo ai propri sistemi interni di comunicazione.<sup>18</sup>

---

14 J. WEISGERBER, *Les Avant-gardes littéraires*, in *Neohelicon*, 3-4, 1974.

15 M. VERDONE, *op. cit.*, p. 10.

16 *Ibid.*, p. 9.

17 Già Rimbaud usava espressioni come «*lourds petits enfants sans yeux*» («*Les mains de Jeanne-Marie*»).

18 B. TRAVERSETTI, *Che cos'è la terminologia letteraria*, Roma, Astrolabio-

Una delle confusioni maggiori sorge quando si parla di neo-avanguardia, post-avanguardia. Si impiegano questi o altri termini, in contraddizione con se stessi per quel concetto di ripetitività che invece dovrebbero escludere. Il loro uso, purtroppo ormai divenuto corrente, è dovuto in generale alla necessità di distinguere la «fase storica - che secondo me inizia con il Futurismo (20 febbraio 1909) e termina con la seconda guerra mondiale (crisi del Surrealismo) - dai movimenti e raggruppamenti successivi.

Il termine «avanguardia», con le eventuali aggiunte del caso, oggi resta, diciamo, per estensione (come molti di uso frequente, anch'essi di là della loro collocazione storica). Il suo significato è simile, ma non uguale. La differenza sostanziale è che nella prima fase (avanguardie storiche) l'accento è da porre soprattutto sulla *rivolta*, mentre nella seconda (recenti avanguardie) si mira alla *sintesi* delle esperienze precedenti (sia pure contribuendo con nuove idee, impiegando le tecniche più avanzate, dagli audiovisivi ai computers), si mira cioè più a *rivoluzionare* che a distruggere, cercando di dare atto a una fase costruttiva, edificante, già annunciata dal Surrealismo e che vedrà la sua realizzazione con l'Internazionale Novatrice Infinitesimale (I.N.I.). Quest'ultima corrente, chiamata anche Inismo, ha accettato la definizione di «avanguardia», avanguardia come atteggiamento interiore, nella sua accezione più semplice che sta a significare soprattutto, come si è visto, differenza con l'arte ufficiale riconosciuta dalla società. Come tale è necessariamente anche «contro», ma si tratta più di effetto che di scopo: «i più» dai quali si differenzia sono quelli la cui creatività non è ancora (o per niente) assoluta, completamente (o non affatto) liberata, vittime di modelli, convenzioni e convinzioni.

Infine, avanguardia o avanguardie? Se esaminiamo la funzione delle proposte ne deriverà un'unica grande corrente; ma dovendo soffermarci su determinati avvenimenti storici noteremo le diverse posizioni politiche, le inevitabili rivalità di gruppo, i tentativi di superamento, le «modifiche di statuto», il contributo «autonomo» dei singoli rappresentanti. Se il plurale trova la sua applicazione, il singolare segna esiti più profondi: sono troppo evidenti, a mio avviso, le influenze esercitate da un movimento su quelli successivi; la comune lotta contro le «convinzioni», i «valori sicuri»; la comune ricerca di nuovi linguaggi, il comune senso di internazionalità sono troppo scanditi. Si dice spesso che l'ideologia politica rappresenti la barriera più alta. E' vero solo in apparenza. A ben guardare però, ogni presa di posizione ideologica reca in sé, in questo ambito, una carica utopistica (necessaria): è una forza anarchica che tenta di sprigionarsi dai suoi antichi limiti. E Marx molto spesso viene confuso con Bakunin.

Il futurista Primo Conti mi disse nel 1983: «S'era tutti anarchici». E mi mostrò il testo di un'intervista in cui dichiarava:

Noi si voleva una rivoluzione popolare. Un movimento rivoluzionario che derivava dall'anarchia. Il futurismo era individualista e rivoluzionario. Per questo era interventista e bellicista. Speravamo che la guerra avrebbe spazzato via il vecchio e permesso al nuovo di affermarsi.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Sì, Marinetti, ma anche i politici. Intervista a P. Conti a cura di S. Valzania, in *La Nazione*, 24 febbraio 1983. In quell'occasione (a Fiesole, il 13 marzo 1983) P. Conti mi ricordò, in tema di anarchia, Quartiere Latino di U. Tommei, I funerali dell'anarchico Galli di C. Carrà. Si tratta però soltanto dei primi esempi che gli vennero in mente; avrebbe potuto infatti far riferimento anche a L. Viani che conobbe benissimo e a tante altre adesioni più intellettuali che

Osserva Pietro Ferrua:

L'accointance surréalo-anarchiste végète déjà depuis un demi-siècle (ou plus) entre des hauts et des bas. Il en sera sans doute ainsi pour longtemps. Il en a été de même avant pour le symbolisme et après pour le lettrisme, sans parler des parallèles que l'on a pu établir épisodiquement avec le futurisme et le dadaïsme, voire même avec l'existentialisme et l'épiphanisme.<sup>20</sup>

Ma occorre precisare che il denominatore comune tra i rappresentanti delle varie correnti va ricercato più nell'idea o, se si vuole, nello spirito anarchico che nei movimenti anarchici veri e propri.

Valga qui, come esempio, il caso del Surrealismo:

Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu, bien avant de se définir à lui-même et quand il n'était encore qu'association libre entre individus rejetant spontanément et en bloc les contraintes sociales et morales de leur temps, c'est dans le miroir noir de l'anarchisme.<sup>21</sup>

Più che nella dottrina e movimento politico, si capisce, l'«analogia» è da rintracciarsi nel rifiuto delle «institutions sur lesquelles repose le monde moderne»<sup>22</sup>.

Si nota che la sollecitazione anarchica coincide con la prima fase di attività dei vari autori. Scriveva il giovane Apollinaire:

Et nus comme des dieux, débarrassés des lois,  
Nous irons sur la route avec les anarchistes  
Et nous vaincrons d'amour la vie qu'on désaima.<sup>23</sup>

E Breton dirà poi: «nous étions jeunes» precisando nomi: «Baudelaire, Rimbaud, Jarry, que tous nos jeunes camarades libertaires devraient connaître comme tous ils devraient connaître Sade, Lautréamont, le Schwob des 'Parades de Monelle'»<sup>24</sup> che sono un riferimento sicuro per tutte le avanguardie, o meglio per l'avanguardia.

Nelle origini lontane di questa «corrente» novecentesca c'è sempre un'utopia di stampo roussoviano che prende il colore del tempo in cui tenta il suo inserimento.

\* \* \*

---

<sup>20</sup> P. FERRUA, *Surréalisme et Anarchisme*, Parigi, Le Monde Libertaire, 1982, p. 15. Non a caso autori come Pietro Ferrua o Moreno Marchi, validissimi rappresentanti dell'attuale avanguardia internazionale (INI), hanno sentito la «tentazione» anarchica (P. FERRUA ha promosso un'importante verifica culturale sull'anarchismo - First International Symposium on Anarchism, Portland, 17-24 febbraio 1980; M. MARCHI ha pubblicato diversi saggi tra cui, nel 1982, per le Edizioni Anarchismo di Catania, *Fenomenologia unicistica del singolo*).

<sup>21</sup> A. BRETON, «La claire tour», in *La Clé des champs*, Parigi, Pauvert, 1967, p. 325.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, Texte établi et annoté par M. Adéma et M. Décaudin, préface d'A. Billy, Parigi, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 121), 1956, p. 839.

<sup>24</sup> A. BRETON, *Œuvres complètes*, Parigi, N.R.F./Gallimard, 1964, p. 100.



Rousseau: je me dis même que c'est sur cette branche - pour moi la première jetée à hauteur d'homme - que la poésie a pu fleurir.<sup>25</sup>

E' con questa espressione riferita a Rousseau, in cui Breton affianca alla sua abilità di teorico indiscutibili capacità di critico, che desidero soffermarmi un attimo sull'evoluzione del materiale poetico nell'ambito di questa problematica e fornire un breve schema.

Con l'Illuminismo e i preromantici si assiste alla riscoperta della parola (meccanismo di comunicazione); essa, come all'origine, non è più legata all'imitazione ma all'idea. Come in *Oberman* la poesia lascia la «piana» per la «montagna». Si noterà che pur cercando di restare in un contesto quanto mai conciso sono costretto a risalire proprio agli albori della nostra epoca moderna.

Col Romanticismo, favorita da una storia che tutti conoscono, la parola si afferma. Valga qui un riferimento, il giudizio di Rimbaud che come critico ha lasciato ben poco, ma che è il risultato di una capacità di sintesi condotta con estrema lucidità, ed è anche un anticipo di quella concezione che non ammette compromessi, diciamo radicale, tipica dell'avanguardia: «De la Grèce au mouvement romantique, - moyen âge, - il y a des lettrés, des versificateurs. D'Ennius à Theroldus, de Theroldus à Casimir Delavigne, tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiots»<sup>26</sup>.

Con Baudelaire la parola comincia a entrare in crisi e inizia una fase di concentrazione<sup>27</sup> della poesia. E' un'epoca nuova per la letteratura. Il poeta non si rivolge più alle grandi aree del mito, della storia o degli avvenimenti ordinati, più o meno personali, per garantire un tessuto di base alla sua creazione. Soprattutto è la «poesia che racconta» che entra in crisi (quella discutibilmente definita: «poesia prima della poesia»). La crisi, il passaggio segnano la volontà della capacità di «sentire» sulla volontà della capacità di «dire». (Da qui il «mito» della poesia cosiddetta «difficile» perché l'abitudine alla logica o logica dell'abitudine sollecitano ancora la ricerca di una «storia»).

Svuotata la fase di ampiezza ne deriva che il poeta si concentra sul singolo componimento (per un'altra, appunto, capacità di «dire»). L'essenzialità della «pagina» acquista un valore indicativo assoluto (da: *ab solvere*). Nella poetica si costituisce così come un'unità di misura, di espressione, *di là della metrica*, che si comprende meglio se diamo la stessa grandezza di paragone a un'intera silloge o a un intero poema del periodo che precede Baudelaire. Dal «poema» si passa al «poemetto»: è un'immagine del tipo «il poeta strappa una pagina (e una sola) sulla quale dovrà scrivere».

---

<sup>25</sup> ID., *Entretiens (1913-1952)*, Parigi, N.R.F./Gallimard («Le point du jour»), 1969, p. 22. Mi piace riportare anche il seguente giudizio di Walzer: «Dès que Rousseau se fut dressé en face de la société de son temps pour lui signifier sa défiance et prendre le large, son comportement contenait en germe toutes les révoltes des futurs poètes maudits. Son attitude revenait, en effet, à affirmer la primauté de l'individu sur l'espèce et à lui conférer toute licence de révolutionner à sa guise le réel, le langage, l'art ou le monde». (P.-O. WALZER, *La Révolution des Sept*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1970, p. 11).

<sup>26</sup> A. RIMBAUD, «Rimbaud à Paul Demeny - Charleville, 15 mai 1871», [«Lettre du Voyant»], in *Œuvres Complètes*, Edition établie, présentée et annotée par A. Adam, Parigi, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 68), 1972, p. 250.

<sup>27</sup> Isou la chiama «phase de ciselure» (I. ISOU, *Introduction à une nouvelle*

Con i poeti che vengono dopo l'autore de *Les Fleurs du mal*, come Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, la fase di concentrazione si acuisce sempre più. Essa potrebbe essere raffigurata graficamente come un cono rovesciato o un imbuto sulla cui bocca abbiamo, appunto, posto Baudelaire (ma non si ignori che Baudelaire, pur soffermandosi sul singolo componimento, aveva già intuito e promosso un processo che doveva andare oltre, come comprenderanno i suoi successori; aveva infatti già avvertito, denunciando la parola come troppo positiva, che occorreva rintracciare altri “spazi” creativi).

Verlaine passa dalla poesia (singolo componimento) al verso, e - lo abbiamo visto - tutto il resto è «letteratura».

Mallarmé limita ancor più lo spazio: scruta la parola (singolo elemento), ne ricerca tutta la magia, cioè concentra in essa tutta la cura che Verlaine rivolge al verso.

Rimbaud spinge oltre la sua ricerca, vede nel vocabolo, nel termine, tutti i limiti della storia letteraria, della creazione poetica: rompe anche l'elemento parola per cercare al suo interno nuovi nuclei, nuove unità di colore, musica, profumo, per costituire una nuova lingua. Si rende conto di essere in fondo all'«imbuto» e vorrebbe capovolgerlo dando inizio a una nuova fase di ampiezza. Non vi riesce e si arrende cercando altre vie che non abbiano il sapore amaro e antico dell'inchiostro. Ma ormai la sfida è lanciata. A differenza di Verlaine e Mallarmé che si soffermano ciascuno sul proprio nucleo, Rimbaud passa attraverso la distruzione della parola come se per giungere all'«infinito» occorresse cogliere prima l'infinitesimale. «J'inventai la couleur des voyelles! [...] Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne»<sup>28</sup>; «Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs»<sup>29</sup>. Mira a un linguaggio universale, a una fase della poesia ancor più ampia di quella che precede Baudelaire. E, sappiamo, apre una porta dietro la quale ci sarà tutto o non ci sarà nulla.

Mallarmé e Rimbaud avranno un seguito profondo; uno indicherà *come* ricercare, l'altro *cosa* ricercare. Le loro esperienze si rincorreranno per tutto il nostro secolo: ogni qualvolta una “soluzione” sembra prossima prende il sopravvento Mallarmé, ogni qualvolta si deve ricominciare è Rimbaud che spinge (va da sé che, in seno all'avanguardia, nel momento in cui si guardava più al dinamico Rimbaud, si pronunciava la parola «immobilismo» a proposito di Mallarmé). Fino al 1980 o poco più ovviamente, perché con l'Inismo, riconosciuti i loro rispettivi ruoli, si andrà oltre.

Con il Futurismo, con la nascita dell'avanguardia, si cerca *sistematicamente* il passaggio che conduce in un'altra sfera, al mondo dell'«inedito». Dalla «pagina» di Baudelaire eravamo giunti alla «lettera» di Rimbaud. I futuristi abbattano gli antichi sostegni della lettera, rompono il suo involucro tradizionale per scoprirne l'anima: il fonema. Una purezza originaria viene riproposta, una purezza cristallina: l'onomatopea astratta. L'elemento incontaminato, essenziale, «prova» la sua vita. Il «colore delle vocali» appare nelle opere «pittoriche» (cadono le barriere tra i vari settori espressivi); «la forma e il movimento di ogni consonante» sono «regolati» da una nuova disposizione tipografica. Anche il «riassumere tutto, profumi, suoni, colori», trova una sua collocazione (valga come esempio *La pittura dei suoni, rumori e odori* di Carlo Carrà del 1913).

Intelligenze come quella di Apollinaire, cosciente del proprio tempo, comprendono che l'uomo è alla ricerca di un nuovo linguaggio sul quale il grammatico di qualsiasi

---

<sup>28</sup> A. RIMBAUD, «Alchimie du verbe», in op. cit., p. 106.

<sup>29</sup> Rimbaud, *Œuvres complètes*, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, p. 106.

lingua non avrà niente da dire e che le vecchie lingue sono così vicine a morire da essere impiegate in poesia soltanto per abitudine o mancanza di audacia<sup>30</sup>.

Con il Dadaismo ci si rende conto che, prima di qualsiasi ricerca, occorre demolire tutte le «convinzioni». E' la rivolta totale. Si giunge al «Nulla». Mentre il Futurismo cominciava a segnare il passo e si stava preparando il «rappel à l'ordre» in un clima favorito dalle terribili condizioni prodotte dalla prima guerra mondiale, questo movimento, di portata veramente internazionale (Zurigo, New York, Parigi), ritenuto essenzialmente distruttivo, risulterà invece la costruzione più solida, un capolavoro di ingegneria contro il più pauroso ritorno indietro<sup>31</sup>.

Con il Surrealismo si ricomincia da capo. L'«imbuto» sembra capovolgersi. Si tenta però un'altra strada. Più che al materiale poetico (componimento, verso, parola, lettera, fonema) ci si rivolge al materiale psichico. Promosso dall'«immaginazione senza fili» futurista e dalle «parole nel cappello» dadaiste, il «linguaggio automatico» mira soprattutto a liberare l'uomo<sup>32</sup>.

Con le «recenti avanguardie», come le ho chiamate, viene decisamente confermato il passaggio dalla fase di concentrazione alla fase di ampiezza.

Si cerca di operare una sintesi di tutte le esperienze precedenti non aliena beninteso da nuove proposte suggerite (o soffocate) da nuovi mezzi tecnici di comunicazione (elettronici in particolare) e potenziate (o indebolite) dalla maturata «coscienza» della linguistica, della semiotica. Siamo in una fase edificante, ma si combatte ancora su due fronti, da una parte per consolidare gli spazi guadagnati, dall'altra per demolire le vecchie istituzioni che le «avventure» di quasi un secolo hanno appena scalfito (l'«Avanguardia» resta all'avanguardia).

E' una «sintesi dinamica» che ricopre il più ampio raggio di azione. Parte dall'infinitesimale, si sofferma tenacemente sul primitivo segno «calligrafico», fonetico, gestuale, per tentare di giungere perfino ad anticipare le scoperte scientifiche come è avvenuto nella letteratura del passato. E' l'Internazionale Novatrice Infinitesimale, corrente che *partita* da dove il Lettrismo era *giunto* (ma confusamente e con risultati registrabili solo in sede teorica), scartando uno sperimentalismo ormai deterioro e ripetitivo, mira alla «scissione» degli elementi che costituiscono la parola (come in fisica è avvenuta la scissione dell'atomo), ritrova, abolendo *davvero* i settori operativi, il gesto originale, emozionale, incontaminato, fomite di ogni momento creativo (scritturale-pittorico o visivo, plastico, sonoro, etc.). D'altronde l'Ini apre ed espande una fase decisamente più ampia di quella che, come abbiamo visto, precede Baudelaire e che si concretizza attraverso un'inevitabile rivoluzione, inesorabile come i tempi. Così con l'Ini il simultaneismo cessa di essere un gioco di abilità, ma un modo di sentire le nuove opere, e l'abolizione dell'antico oggetto figurativo non più un'esigenza soltanto pittorica o plastica, ma una diversa estetica non più legata all'imitazione, al calco sempre infedele e monovalente (una *Susanna al Bagno* è pur sempre una Susanna al

---

<sup>30</sup> Cfr. G. APOLLINAIRE, «La Victoire», in *Œuvres Poétiques*, op. cit., p. 310.

<sup>31</sup> Il ritorno all'ordine che si caratterizzerà negli anni Trenta e il suo superamento, mi obbligano a produrre un esempio parallelo: al secondo grande riflusso del scolo (1976-1979) solo l'Inismo saprà reagire.

<sup>32</sup> Anche qui Breton cerca chi lo aveva preceduto e lo trova in Rimbaud. Con il Surrealismo l'«operazione precursori» diventa sistematica; si cerca una continuità nella rivoluzione e, come si dice, in ogni rivoluzione «per ottenere un dito si chiede la mano». Da qui il recupero apparentemente sproporzionato

bagno come la *Storia di\** è pur sempre la storia di\*). Insomma anche quell'uso quasi sistematico e costante della fonetica internazionale che caratterizza questa corrente, uso rivelatosi fertilissimo non solo sul piano verbale e impiegato dapprima come mezzo necessario di emancipazione espressiva, diviene conseguenza di un sentire, segno o tratto che cancella tutte le “vignette” narrate con la penna o col pennello, sostituendole con storie senza fine, di là del tempo e dello spazio.

Non vorrei concludere prima di aver iniziato indicando dove porti l'avanguardia in «poesia», ma, ancor prima di fornire qualche rapidissimo cenno sull'evoluzione, in questa area, del romanzo, del teatro e dell'arte, sarà bene tener presente che essa procede inequivocabilmente verso una forma di astrattismo (già consolidata in pittura e in scultura) arricchita di tutti i «materiali» possibili e senza confini tra i vari settori operativi. Con il termine «poesia» si tende a identificare ogni espressione creatrice, artistica.

E' ancora una quistione di termini. Facciamo qualche passo indietro.

L'idea di una «poesia astratta», credo sia interessante osservare, non è nuova nella letteratura. A torto vien fatto di pensare subito al testo *Poésie et pensée abstraite*<sup>33</sup> di Paul Valéry! E' opportuno invece ricordare i suoi «Petits poèmes abstraits» pubblicati nel gennaio 1932 su *La Revue de France*, e, meglio ancora, risalire l'avanguardia con i futuristi e i dadaisti. Ne *La Diana* del 25 gennaio 1916 si leggeva, a proposito di una composizione di Luciano Folgore, «Siamo sulle soglie dell'astratto»; in *Cronache letterarie* del marzo 1917 si diceva: «Mèta della Ginanni è l'astratto». Sono solo esempi, scelti a caso, riferiti a due poeti futuristi. Ancor più significativo ci sembra il seguente. Nel 1917, sul numero di ottobre di *Procellaria*, il collaudatore del Dadaismo firmava così due sue poesie: «TRISTAN TZARA poète abstraitiste roumain». Non dimentichiamo inoltre che nella «Collection Dada», Evola pubblicava nel 1921 *Arte Astratta (/posizione teorica/10 poemi/4 composizioni/)*.

Dall'orientamento della poesia dipendono, in particolare nell'area dell'avanguardia, anche le sorti del romanzo e del teatro. Anzi un legame fortissimo, inscindibile vincola tenacemente questi ultimi. Parlerò in seguito delle problematiche loro connesse. Un cenno tuttavia si rende necessario, traccio fin d'ora una traiettoria.

Con i grandi scrittori francesi, da Stendhal a Proust, le tecniche narrative subiscono metamorfosi radicali, ma per accostarci ( e solamente accostarci) alla nostra zona occorre pronunciare due nomi che escono dall'area francese: Dostoevskij e Joyce<sup>34</sup>. Le motivazioni forse più salienti offerte dal primo per questa collocazione sono state espresse da Walter Benjamin:

---

<sup>33</sup> P. VALÉRY, «Poésie et pensée abstraite», in *Œuvres*, I, Edition établie et annotée par J. Hytier, Parigi, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 127), 1975, pp. 1314-1339.

<sup>34</sup> Molti altri autori, significativi al riguardo, come ad esempio Kafka, non appartengono all'area francese pur occupando in questa un posto privilegiato. Forse Kafka ha un debito verso Flaubert, ma è certo che il Nouveau Roman

*La confessione di Stavrogin dei Demoni*. Questo capitolo, che ha una stretta analogia col terzo canto dei *Chants de Maldoror*, contiene una giustificazione del male che esprime certi motivi del surrealismo più efficacemente di quanto non sia finora riuscito ad alcuno dei suoi attuali portavoce. Poiché Stavrogin è un surrealista *ante litteram*. Nessuno come lui ha capito quanto sia falsa la convinzione dei piccoli borghesi, che il bene è ispirato da Dio, nonostante tutta la virtù e il valore di colui che lo fa; ma il male deriva interamente dalla nostra spontaneità, nel male noi siamo interamente autonomi e indipendenti.<sup>35</sup>

Benjamin ama accostare, a ragione, Dostoevskij a Lautréamont, ma anche a Rimbaud. A proposito di quest'ultimo fornisco un altro accostamento - meno noto, ma recente - «retoricamente» formulato da Michel Décaudin in questa domanda:

Mais quelle œuvre, sinon peut-être celle de Dostoïevski, sans, toutefois, sa fulgurante intensité, a suscité, à chaque génération, sous toutes les latitudes, une telle prolifération d'interprétations?<sup>36</sup>

Joyce viene poi chiamato in causa per aver, dicono, provocato la morte del romanzo (ma espressioni come «morte della poesia», «morte del romanzo», «morte della letteratura» o «morte dell'arte» sono espressioni usate spesso da dilettanti della critica). E' meglio dire che, ancor più della *Recherche* di Proust, l'*Ulisse* segna la crisi dei valori simbolisti e decadenti. L'opera non era stata ancora pubblicata in Inghilterra quando T.S. Eliot affermava (1932) che il romanzo era finito con Flaubert e con James e che il merito dell'*Ulisse* era appunto quello di non essere un romanzo ma il suo superamento<sup>37</sup>. In realtà l'opera del russo o l'*Ulisse* di Joyce sono testi che, al loro apparire, hanno completamente trasformato e rinnovato i moduli della prosa narrativa. Entrambi segnano tappe e un periodo (quello moderno e contemporaneo) dopo i quali è difficile tornare indietro. Il romanzo d'avanguardia più propriamente detto nasce incredibilmente con la condanna, il rifiuto del romanzo di André Breton dal momento che solo in quel contesto è stato possibile parlarne. L'opera viene infranta nella sua architettura e, mirando soprattutto a spogliarla della sua principale e antica funzione che era quella di narrare una storia, essa viene assimilata sempre più alla poesia, al gesto creativo.

Tale assimilazione diventerà totale, assoluta, con gli eredi di Dadà e del Surrealismo, i letteristi Isidore Isou e Gabriel Pomerand autori rispettivamente di *Les Journaux des Dieux* e *Saint ghetto des prêtres*. Con loro la distinzione fra romanzo e poesia (ma poesia d'avanguardia) viene annullata. I testi si arricchiscono di *collages*, di fotografie, di rebus, di tratti presi in prestito dalle arti figurative, di alfabeti antichi, esotici o inventati. Sincronismo e automatismo vorrebbero fondersi in una grande orchestrazione (operata poi dall'Inismo). Siamo alle prime prove della «superscrittura». Le loro opere restano però pressoché ignorate e la fase di ricostruzione, di ampiezza da loro acerbamente intrapresa dopo il Surrealismo avrà invece riscontri più evidenti con il *Nouveau Roman*. La ragione del maggior «successo» di quest'ultimo è evidente ed è la stessa che mette in discussione la legittimità della sua appartenenza all'avanguardia. Vediamo infatti che comunque vogliano essere intese le contestazioni o le sovversioni del *Nouveau Roman*, esso non rinuncia (e non vuole rinunciare) al *racconto*, cioè al principale ufficio riconosciuto al romanziere dalla tradizione. Diversamente si potrebbe dire del romanzo-

---

<sup>35</sup> W. BENJAMIN, op. cit., p. 21.

<sup>36</sup> M. DÉCAUDIN, Rimbaud, ou le témoin de notre inquiétante modernité, in Bérénice, II, 2 (marzo 1981), p. 44.

<sup>37</sup> Cfr. G. MELCHIORI, «L'Ulisse», Introduzione a J. JOYCE, *Ulisse*, II, Milano,

oggetto inista dove il racconto è affidato all'immaginazione (e/o creatività) del fruitore e dove quindi non vi è più bisogno di transizioni o di approssimazioni fra il mondo concepito dallo scrittore e quello recepito dal lettore<sup>38</sup>.

In quanto al teatro, prima di arrivare all'avanguardia, Alfred Jarry costituisce il passaggio obbligato, il riferimento canonico. L'autore di *Ubu Roi* è nel contempo il Baudelaire e il Rimbaud della situazione. Con lui nasce e si produce una buona parte della fase di concentrazione. I futuristi non introducono sostanzialmente molto di nuovo, ma con loro nasce anche la coscienza della rappresentazione d'avanguardia. E questo è notevole. Tanto deriva da loro. Con Dadà e il Surrealismo la situazione appare confusa. Autori che, in quel momento, non erano ancora dadaisti o non lo erano più; una condanna come una scomunica contro il teatro da parte del movimento surrealista; un esercito di «precursori» per un teatro che, per alcuni, non è neppure nato; l'area dei due movimenti resa ampiamente «elastica»; un'alchimia che trasforma paradossalmente Dadà (o il Surrealismo) in tutto ciò che è privo di senso, incoerente, strano, grottesco, cruento, fantastico, abnorme, surreale, nuovo; un «iper-genere» sorto dall'abolizione dei generi; il pontefice del Surrealismo che tradisce se stesso; inclusioni ed esclusioni arbitrarie. Così si presenta *in superficie* la storia del teatro dadà e surrealista, ma a ben guardare essa rivela una sua immagine che molto dipende dal rapporto tra spettacolo, vita e creatività nelle sue più varie forme.

Il Teatro della crudeltà, il *Nouveau Théâtre*, dopo Dadà e il Surrealismo, vengono posti nei repertori del teatro d'avanguardia, ma per questi, e in particolare per il secondo, valgono le osservazioni fatte per il *Nouveau Roman*. Un'analoga problematica, una situazione simile accomuna infatti il *Nouveau Roman* al *Nouveau Théâtre* come d'altronde indica la matrice stessa dei loro nomi. Più diretti eredi del Dadaismo e del Surrealismo sono i promotori dell'*happening* e ancor prima, i letteristi rimasti ignorati anche in quest'area. Questi ultimi, ancora operanti, restano tuttavia sempre legati a uno sperimentalismo ormai vetusto e quindi chiaramente superato dall'attuale avanguardia; insistono su “trovate” di sapore goliardico (ma dei goliardi non hanno il gaudio); caricano banalità di contorte e fumose teorie; insomma affermano di vestire il re con abiti preziosi, ma il re resta nudo. Per il teatro, così come per il romanzo, occorre invece rivolgersi all'Inismo per trovare un'estetica nuova; l'uno e l'altro furono presenti nel *Sekondo Kwaderno INI*<sup>39</sup> (riconfermato il romanzo e annunciato il teatro che, evolvendosi, troverà la sua migliore espressione creatrice nella rappresentazione di *Inisfera* a Roma, nel 1984: in quell'occasione il regista, Giorgio Mattioli, mise mirabilmente in scena anche testi tratti da quadri “astratti”). Come avrò modo di ribadire, scopo principale dell'avanguardia non è quello di raggiungere risultati con forti valori estetici, ma si tenga presente che l'Ini, inseritosi nel periodo di ricostruzione, eliminato il *poncif* delle esperienze passate (dunque al termine di una fase pionieristica), matura un'estetica *nuova* con esiti notevoli non più occasionali. In questa introduzione, dunque, illustro i percorsi che precedono l'Inismo, dopo è un'altra epoca; così in tema di teatro, per il periodo su cui mi soffermo, posso solo accennare alla mia opera in tre atti, *La Signora Proteo*<sup>40</sup>, ritenuta pubblicamente il primo testo per una nuova concezione/rappresentazione.

---

<sup>38</sup> V. G.-A. BERTOZZI, *Che cos'è il libroggetto*, Chieti, Vecchio Faggio, 1989.

<sup>39</sup> A cura di L. AGA-ROSSI, Roma, Nove Editrice, 1984.

<sup>40</sup> G.-A. BERTOZZI, *La Signora Proteo*, Prefazione di A. Merante, Abano Terme,

La nascita della pittura moderna e quindi le radici della sua avanguardia sono altrettanto facilmente rintracciabili in quell'incredibile epoca comune agli altri settori operativi accennati e il cui epicentro potrebbe essere identificato col 1873. A parte Jarry che invece nel 1873 nacque (ma, precocemente, come per recuperare il ritardo dovuto alla sua nascita, creerà il suo *Ubu Roi*) molti degli avvenimenti più significativi che sono alla base del sentire moderno si producono in quel periodo. Quasi tutti quelli che porteranno all'avanguardia. Questi dati (o queste date) non finiranno mai di stupirmi, a tal punto che non mi sembra mai abbastanza sottolineata la loro importanza. Non è mancato l'impegno degli studiosi in questa direzione, ma manca un'opera che sappia cogliere in sintesi l'eccezionalità degli avvenimenti. Forse però non serve, forse un semplice repertorio può essere in sé più eloquente. Certo è che chi credesse alle congiunzioni astrali avrebbe qui esempi più che sufficienti per il suo dire<sup>41</sup>.

Con l'Impressionismo l'oggettività statica della realtà viene rifiutata e l'arte subisce una trasformazione decisiva che aprirà la strada al non-figurativo.

Come già sappiamo, un quadro di Claude Monet del 1872, *Impression. Soleil levant* esposto alla prima mostra del gruppo nel 1874 diede il nome alla nuova pittura. Nello stesso tempo, cioè dopo il 1873, si compì l'evoluzione in senso impressionista di Edouard Manet, autore la cui influenza sarà relativa fino a Picasso che saprà, invece, comprenderlo pienamente (così come comprenderà in particolare le precedenti ricerche di Paul Cézanne anche lui, tra l'altro, operante in quell'eccezionale periodo che ho voluto mettere in risalto).

Con il Cubismo si imposta in modo nuovo il processo di distruzione della prospettiva iniziata da impressionisti e *fauves* e si assiste all'introduzione sistematica di un nuovo elemento che sarà comune (se non alla base) di ogni avanguardia: il *collage*. Sarà il *collage* (più che il *papier collé*) a portare al *ready-made*, elemento che attraverso la rivolta dadaista conduce da una parte alla soppressione totale della pittura e dall'altra a una nuova formulazione dell'universo figurativo. Anche in questa area il Dadaismo segna un passaggio: una fine e un principio. Ma torniamo un po' indietro. Con il sorgere dell'Astrattismo, l'antico oggetto figurativo viene distrutto e la nascente avanguardia si trova a operare su un terreno già decisamente *rivoluzionato*. Il Futurismo si alimenta di Cubismo e promuove l'astratto; Dadà spesso si confonde con l'Astrattismo a tal punto che un Francis Picabia figura nel contempo come uno dei primi notevoli rappresentanti dell'uno e dell'altro movimento<sup>42</sup>. Ma - ed è questo l'aspetto veramente singolare -, avviene persino che, rispetto al Cubismo e soprattutto all'Astrattismo, l'avanguardia passi per reazionaria, passatista, arretrata poiché resta ancora figurativa. Considerando poi il Surrealismo, l'accusa si moltiplica; per i suoi elementi esso si vuole esplicitamente anti-astratto; cambia è vero l'aneddoto, la storia da raccontare. Il contenuto letterario - possiamo chiamarlo così - può essere «Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie» (Lautréamont), ma segna senza dubbio un compiaciuto ritorno al figurativo. Si veda, per esempio Salvador Dalí che,

---

<sup>41</sup> «Or 1873 est une année marquée, au ciel poétique, par une conjonction d'astres extraordinaires, qui prolonge mystérieusement la phrase prophétique des Chants de Maldoror (V, D): "A l'heure où j'écris, de nouveaux frissons parcourent l'atmosphère intellectuelle."» (P.-O. WALZER, op. cit., p. 14).

<sup>42</sup> André Breton ha proprio sostenuto che l'astrazione in pittura è nata nel 1908 da uno dei capricci di Picabia. Desidero ricercare, fra le molte, anche la presenza di Hans Arp sia nei repertori dell'Astrattismo sia in quelli del

pur non rappresentando un campione «morale» del gruppo di Breton, e per questo espulso, resterà tuttavia per la storia uno dei maggiori pittori surrealisti. Dichiarerà egli infatti di aver combattuto contro l'astrazione per il concreto, contro la rivoluzione per la tradizione<sup>43</sup>. Insomma voglio dire che se l'uomo Dalí in quanto cattolico, anticomunista, individualista, amante del denaro e del successo non è per questi aspetti catalogabile nel movimento di Breton, la sua opera è senza dubbio surrealista. C'è da dire inoltre su Dalí che molti suoi *exploits* sono atteggiamenti, giochi portati al parossismo della mistificazione<sup>44</sup> più che convinzioni e che alcuni di questi ultimi sono più fedelmente surrealisti di certe provocazioni (o «proponimenti») di Breton e dei suoi amici<sup>45</sup>.

Riprendendo il discorso in generale, risulta che Cubismo e Astrattismo avendo già una matrice avanguardistica influiranno sull'avanguardia costituita<sup>46</sup>(segnatamente sul Futurismo e sul Dadaismo). La pittura d'avanguardia, che aveva avuto il deterrente così concreto della fotografia (cosa che non è avvenuta per la poesia), resterà come un'appendice nel flusso innovatore che va da Picasso-Braque a Kandinsky-Mondrian. Anche riferendomi ai precursori, noto che i vari Rimbaud e Lautréamont giungono direttamente all'avanguardia, mentre i Manet, Monet, Cézanne vi giungono dopo essere stati sufficientemente interpretati e assimilati. Infine, sfiorando ancora il Surrealismo, possiamo oggi dire che le opere poetiche furono più vicine all'Astrattismo di quanto non lo siano state invece le opere pittoriche.

---

<sup>43</sup> Cfr. edizione francese S. DALÍ, *La Vie secrète de Salvador Dali*, Parigi, N.R.F./Gallimard («Idées», 417), pp. 298-299. E non si può certo dire che nella pittura di Dalí come in quella di Delvaux, Ernst, Magritte (tutti e tre influenzati da De Chirico) e di tanti altri surrealisti non vi sia quella preoccupazione estetica che l'avanguardia invece rifiutava.

<sup>44</sup> Si parla di un Dalí cattolico ed essere cattolici rappresentava una gravissima colpa per i surrealisti. Ma il catalano afferma: «Le Ciel ne se trouve ni en haut, ni en bas, ni à droite, ni à gauche, le Ciel est exactement au centre de la poitrine de l'homme qui a la Foi. [...] A cette heure je n'ai pas encore la Foi et je crains de mourir sans Ciel.» (Ibid., p. 409). Ancor più tipicamente daliniano è il seguente ragionamento: «On me dit cynique, c'est mal connaître mon avarice congénitale, car je ne peux être cynique et jésuite pour le même prix. Les cyniques sont pauvres (le tonneau de Diogène). Les jésuites sont riches (les églises d'or et de pourpre).» (Dali par Dali de Draeger, s. l. [Montrouge], Draeger, 1970 [risvolto]).

<sup>45</sup> Il 5 febbraio 1934, processato dai surrealisti, Dalí si esibisce in uno «spogliarello»: «Le nombre de gags qu'inventa alors le peintre du “Jeu lugubre” aurait fait la fortune d'un music-hall. Prétextant la grippe, il discourait avec un thermomètre médical dans la bouche, s'interrompant pour consulter sa température. Il perdait ses chaussettes, se dépouillait de sous-vêtements superposés, s'agenouillait aux pieds de Breton comme devant le Saint-Sacrement [...]» (M. JEAN, *Histoire de la Peinture surréaliste*, Parigi, Seuil, 1959, p. 220).

<sup>46</sup> Un'altra caratteristica delle avanguardie è la costituzione del gruppo, il «rigore» delle manifestazioni, cioè l'evidenza di quei connotati che hanno saputo imprimere Marinetti e Breton al Futurismo e al Surrealismo e che



Sul finire di questa introduzione accenno anche alla rivista d'avanguardia per il ruolo eminente che le compete e quale contributo stesso al complesso significato che vuol rappresentare.

L'importanza della stampa periodica non è certo un valore recente, essa però si accentua e diviene fenomeno peculiare del Novecento; segna e segue costantemente l'arte e la letteratura moderna dal Simbolismo francese, cioè da quel periodo così fertile dal quale prendono avvio o si delineano tutti i fermenti del nostro secolo.

Innanzitutto occorre dire che una rivista d'avanguardia pur inserendosi nella stampa periodica d'informazione non va confusa con questa. Essa tenta di segnare un momento particolare, un'avventura di cui appunto il gruppo, il movimento stabilisce le regole, le istanze di cui è foriero. Come tale, la rivista si muove praticamente senza mercato, ed è rivolta a coloro che possono comprendere il codice e il messaggio che questa trasmette. La direzione è affidata a quell'autore (o più autori) che in genere ne sostengono anche le spese e la cui funzione è quella di ricevere, coordinare, sollecitare il materiale, più unitario possibile, del gruppo. Vengono anche accolte le collaborazioni di coloro che operano in «scuole» affini e, specialmente talune, dedicano ampio spazio ai cosiddetti precursori. Quelle surrealiste in particolare ebbero il merito di rivalutare importanti autori «di rottura» prima sconosciuti ai più. Molto spesso, come in quest'ultimo caso, si tende a strumentalizzare, ma l'operazione risulta quasi sempre positiva ed è immancabile in ogni equazione finale per il portato stesso che la definisce. Altre volte, una posizione particolarmente scomoda è occupata invece proprio da quegli autori ricchi di influenza che con le loro idee o poetiche hanno contribuito consapevolmente e/o inconsapevolmente alla determinazione del nuovo movimento che la rivista rappresenta. Sono i «maestri contestati» dai quali è opportuno stabilire le distanze per la dinamica stessa dell'evoluzione<sup>47</sup>.

La stampa è più o meno ardita, a seconda della tendenza che rappresenta. Si fa ampio uso di *clichés* per la difficoltà di riprodurre graficamente i testi, i nuovi linguaggi, le illustrazioni. Esistono sì giustezze difformi che vanno dall'ampiezza degli spazi bianchi fino al taglio dei rigli tipografici, come è evidente la ricerca dei caratteri e corpi di stampa, ma ciò rientra più in quello che segue. Un'attenzione particolare infatti va rivolta alla confezione, copertina compresa. Essa è quasi sempre sofisticata: colore e tipo della carta e del cartoncino, formato spesso inusitato, pieghevoli, tagli, illustrazioni fuori testo. Chi non ha familiarità con simili tecniche potrebbe giungere ad accusarle di gusto «decadente». Decadenti in senso lato, s'intende, per l'amore della *plaque*, dell'esemplare raro e molto spesso, come ho detto, senza un vero e proprio commercio. Ma è vera solo l'ultima parte. Come tali, le riviste d'avanguardia escono da quel contesto socio-economico che caratterizza il mercato dell'arte almeno nella fase militante, mentre il prodotto che esse diffondono sarà in seguito assorbito anche sul piano commerciale. Infine bisogna dire che il loro nome molto spesso ha contribuito a determinare la fortuna del movimento (o è forse il contrario?). Certo è che in numerose testate appare già il nome del movimento.

La rivista d'avanguardia viene annunciata dalla rassegna *Poesia* di Marinetti e la più importante tra le prime è stata *Littérature* diretta da André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault perché ha conosciuto il Futurismo, introdotto il Dadaismo e intravisto il Surrealismo, le tre correnti d'avanguardia più importanti del secolo. A proposito dei

---

<sup>47</sup> V. F.T. MARINETTI, «Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna», in *Teoria e invenzione futurista*, A cura di Luciano De Maria,

nomi delle riviste, non credo affatto che *Littérature* sia stato dato per «antifrasi», come tutti sostengono, ripetendo la formula dei loro fondatori. Cioè che intendevano dire letteratura per non-letteratura. Il gioco sarebbe surrealista, ma al momento della fondazione si era ancora lontani da una tale pratica. Non si è trattato di un ripensamento ma piuttosto di una evoluzione, maturità o, meglio ancora, emancipazione. Con la collaborazione di Picabia alla rivista (numero 12) vediamo scomparire progressivamente i nomi di Valéry, Gide, Morand, anzi nel numero 13 vengono pubblicati ventitré manifesti del movimento Dadà.

Fino a ieri assai rare, oggi quasi tutte le riviste delle avanguardie storiche le ritroviamo in *reprints* che ne riproducono fedelmente tutte le caratteristiche. Veri capolavori della moderna editoria, talune di queste potrebbero persino confondersi con gli originali.

Il dopoguerra ha invece spostato tali orientamenti. Il fruitore si fa più numeroso. Il costo di produzione, rispetto alla vita, è aumentato. L'avanguardia non è più un privilegio di pochi. Si ricorre allora a nuove tecniche di stampa, più economiche, dal ciclostile alla fotocopiatrice, in considerazione ancora dell'esiguità del lettore pagante. Se da una parte i problemi sono aumentati, c'è da dire però che la moderna tecnologia ha reso grossi servizi alla fantasia del nuovo poeta. Si pensi alle «testine snodabili», alle «margherite» intercambiabili delle macchine da scrivere elettriche, con i differenti caratteri di scrittura o ai «trasferibili» e soprattutto al computer («omaggio» a Pascal!). Apollinaire in altri termini aveva denunciato il poeta che dopo aver inventato la favola di Icaro la vedeva realizzata dall'ingegnere rimanendo indietro rispetto a quest'ultimo. Il poeta dovrà inventare nuove favole di Icaro. Si crea in «laboratorio». Siamo giunti così alle poesie della «figlia nata senza madre», cioè nata dalla macchina, come disse Picabia.

Per poter meglio definire il significato di avanguardia potrebbe sembrare un'appendice superflua spiegare *cosa non è avanguardia*; invece proprio lì si producono alcuni ingenui malintesi. 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, non è un risultato nuovo con forte valore estetico. 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 e da tutti quei potenti mezzi di consumo che tentano di fare dell'avanguardia un prodotto commerciale intonato alle esigenze dei tempi. Si sottolinea anche che avanguardia è uguale a minoranza. Questo è vero, ma è sempre così sicuro? Se, poniamo, su ogni venti poeti trovassimo oggi un solo tradizionalista, potremmo paradossalmente considerare quest'ultimo un anticonformista. Però se è erroneo credere che un modernista sia all'avanguardia, lo è ancor più pensare che lo sia un «passatista»! Resta il fatto che nel quotidiano il termine avanguardia ha subito questo tipo di volgarizzazioni. Esse vanno acquisite come negative e/o labili, ma non hanno nulla in comune coi movimenti che ho nominato.

Il nome stesso, «avanguardia», è foriero di forze maggiori più mature e organizzate. Anche se non si può precludere, a priori, un risultato finito, in sé qualificante, opera di singole spiccate personalità, il suo «fare» è quello di creare nuovi spazi, altre sensibilità. Avanguardia significa anche arte potenziale. Se confrontiamo il codice di Rimbaud con

il nostro, inista<sup>48</sup>, abbiamo la seguente formula: *poeta : veggente = creatore : poeta* cioè il *poeta* si fa *veggente* come il *creatore* è colui che prepara il *poeta* di domani. *Creatore* va dunque inteso in un'accezione nuova che comporta il concetto di «esplorazione». Rimbaud non era stato troppo chiaro!. E nella dinamica dovuta al passaggio da *creatore* a *poeta* nasce l'avanguardia. Questo passaggio però non può compiersi mai e si prolungherà all'infinito perché dopo ogni tappa conquistata apparirà il *poncif* e si stabiliranno nuove convinzioni da superare.

Il nostro secolo sarà forse ricordato, nell'ambito delle arti, come il «secolo delle avanguardie» o almeno questi movimenti così radicali e tumultuosi contribuiranno certo a qualificarlo. Oggi, visti i risultati, posso dire che l'avanguardia è una forma espressiva nuova, una delle più piccole se si considera l'enorme produzione delle altre, la più ampia se valutiamo invece i suoi spazi, le sue aree, i suoi interessi. Un modo di sentire che si ribella ai modi di sentire. Spesso l'apparente contraddizione è il terreno più fertile; la storia del progresso lo testimonia, quella della poesia lo dimostra.

Gli esponenti dell'avanguardia cercando di distruggere l'arte ne hanno creata un'altra. Essa tende all'astratto anche nella scrittura e, attraverso il multiforme, alla sintesi di tutte le forme. I miti antichi, intesi come antica spiegazione dell'uomo e dei fenomeni che lo circondano, come «sapienza» trasmessa da poeti travolti dai secoli, potrebbero suggerirci, a questo proposito, alcune figure. Penso a Proteo per l'intenzione dell'avanguardia di riassumere tutte le forme diverse, ma soprattutto alla Fenice. Nell'ora del riflusso morirà sempre per rinascere la mattina, forse con un altro nome. E' anche una Gradiva, colei che avanza (ancora il mito!), che troverà sempre qualcuno (una minoranza) disposto a seguirla, non proprio «come fondazione di un'attesa di nuova organizzazione del reale»<sup>49</sup> (l'avanguardia non è neppure speranza), ma per un avanzare fine a se stesso, come aveva già intravisto Charles Cros:

Quelle route? et à quel port conduit-elle? Les rameurs n'en savent trop rien, ni le timonier.  
Mais ils vont, sur l'océan de la fantaisie, toujours en avant, toujours plus courageux.

Voguer, en avant, en avant! la Reine de la fiction le dit en sa symphonie sans fin. Chaque mille parcouru est du bonheur conquis, puisque c'est s'approcher du but suprême et ineffable, fût-il à l'infini inaccessible.

En avant, en avant, en avant!<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup>In un precedente scitto lo avevo definito «lettrista», poi mi sono reso conto che quei chiarimenti che volevo aggiungere nella confusione lettrista erano solo frutto della mia buona volontà; non a caso, anche allora scrissi: «probabilmente, è solo ciò che con occhio inista desidererei scorgere nei testi di Isou». E', credo, solo della generosità inista, arrivare ad attribuire meriti ad altri: la storia delle altre avanguardie dimostra il contrario.

<sup>49</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, op. cit., p. 9397.

<sup>50</sup> Ch. CROS, «Le vaisseau-piano», in Œuvres Complètes, Edition établie par L. Forestier et P.-O. Walzer, Parigi, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 221), 1970, p. 159. Si è cercato invano di scoprire in Charles Cros un poeta di prima grandezza. La sua vera importanza risiede invece nell'essere sempre stato un «esploratore» nella poesia e nelle scienze. Ha creato, sì; ha inventato, pure, ma il suo maggior talento consisteva nell'«esplorare». Se fosse reso canonico tale ruolo, allora sarebbe senz'altro riconosciuto, in questo, come

L'avanguardia non si adagia mai su posizioni conquistate. In fondo, questa scelta di pochi, anzi pochissimi, sfiora uno dei comportamenti più comuni dell'uomo: pensare sempre al dopo. La differenza però è sostanziale: l'avanguardia cerca di deflorare il futuro attraverso la coscienza, il riso e il gioco oltre le regole, del presente.

\*\*\*

Abbiamo visto che l'avanguardia che ci ha preceduto mirava soprattutto alla ricerca di soluzioni nuove più che al risultato estetico: non è stato un suo limite, ma la sua grandezza! Era nella meccanica stessa dell'evoluzione, e lei, Gradiva o Fenice è stata fedele alla necessità dei tempi. Il destino che governa anche gli dei si impone pure sull'Angelus Novus. Con l'Inismo il nome resta (avanguardia), ma per avanzare, per non produrre più il *poncif*, per coronare una lunghissima attesa, doveva rinnovarsi. Totalmente. Inismo, questo nome è stato appena sfiorato in queste poche, ma dense pagine e, forse, per equilibrio, per festeggiare meglio la pazienza che premia i risultati profondi, estranei all'improvvisazione e alla labilità, avremmo dovuto ricordarlo ancor meno. Abbiamo visto un film in cui enormi idee e uomini passavano. Sono passati. Si sono conclusi quei sogni, quegli slanci, è scomparsa la galleria di precursori, maestri e perfino di amici legati al recente passato. Cros, Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Nouveau, Apollinaire, Picabia non influiscono più minimamente su noi, neppure i proclami che con costanza ci invia Isou. Non è per presunzione, perché ne siamo sprovvisti, né per ambizione di cui vorremmo essere armati, ma è che siamo infine sbarcati sulle coste di continenti inediti. Verso le nuove Europe, le nuove Americhe sono loro però che ci hanno sospinto. Questo ricordo, o meglio questa riconoscenza è doverosa. I progetti grandiosi degli uni e gli sperimentalismi degli altri restano alla base di quel processo di sensibilizzazione che, consapevolmente o non, ci ha permesso di capire che oggi nasce la storia: i capolavori del passato sono legati alla nostra erudizione, pure alla nostra formazione, se si vuole, ma non corrispondono più alla sensibilità delle generazioni in ascesa cariche di così infinite visioni e scoperte profonde che, al paragone, riducono a ben poca cosa, cioè a un numero modesto e insufficiente, quegli utensili volti a realizzarle, quegli strumenti che l'uomo ancora immerso nel sonno del passato ha appena definito numerosissimi e straordinari. Ispireremo la tecnologia e non viceversa. Quando questo nostro secolo si lanciava nella sua avventura, il caposcuola del Parossismo, Nicolas Beauquin (una scoperta inista<sup>51</sup>) scriveva per il suo poema *L'Homme cosmogonique*:

A coloro che sono in marcia verso un ideale innovatore, a coloro in cui la passione del futuro arde e che esalta la Bellezza nuova, nata dalle applicazioni Meccaniche della scienza, a tutti gli ottimisti volontari, ai profeti dell'uomo-macchina, agli entusiasti delle Città moderne, a tutti i Poeti di sintesi collettiva e di esaltazione, a tutti gli atleti delle generazioni nuove, questo Poema Parossista è fervidamente dedicato.<sup>52</sup>

Noi, a nostra volta, all'inizio di una più vasta epoca, dedichiamo le prime Olimpiadi del suono, del colore, del profumo, della creazione a tutti voi e soprattutto a quelli che hanno appena compiuto undici anni.

---

<sup>51</sup> N. BEAUDUIN, Pascase, la ragazza con la scimmia e i tre compari. Mistero, Con una introduzione al Parossismo di G.-A. Bertozzi, Chieti, Métis («Café de Flore», 4), 1991.

<sup>52</sup> ...

Testo di Gabriele-Aldo Bertozzi pubblicato per la prima volta su *Berenice*, IV, 8 (luglio 1983).