

Alessandro Giammei

Poesia visiva e fotopoema
*Sei letture e due proposte per Stelio Maria Martini**

Che se, in una contingente situazione politica, gli ambienti capitalistici hanno qualche influsso su una parte dei *mass-media*, si tratta di un influsso camuffato e per interposta persona; persona che non assume, *et pour cause*, il linguaggio dell'industria.

Cesare Segre, *La nuova «Questione della lingua»* [1966]

Si sa che Martini, l'impassibile naufrago, ha inseguito da subito le direttrici di un profetico naufragio semantico: quello di Emilio Villa, il maestro pentecostale che, spesso senza comparire nelle antologie e nelle ricostruzioni, modula in esse la proteiforme funzione che gli è intestata nella tradizione italiana del nuovo attraverso le voci dispari dei talenti che ha illuminato direttamente, da Spatola a Burri. Praticava una forma simile, aggiornata, di avanguardia per-

* Devo a Tommaso Pomilio – o, piú probabilmente, a Tommaso Ottonieri – l'occasione martiniana, e sono grato a Enrico D'Angelo per il prezioso *cadeau* bibliografico che mi ha permesso di coglierla con piú agio. Questo breve lavoro, su cui mi auguro di tornare piú diffusamente, è dedicato a W., amico fidato e tenace.

Le citazioni da *Schemi* e *Neurosentimental* sono tratte dalle due riedizioni degli anni Ottanta (Stelio Maria Martini, *Schemi* [1962], Napoli, Edizioni Morra, 1989; Id., *Neurosentimental* [1974], Napoli, Morra, 1983) che sono d'altronde, in tutto, fedeli alle *principes* (entrambe stampate a Napoli, per i tipi di "Documento-Sud" e di "In continuum"). I numeri di pagina di volta in volta indicati sono dunque riferiti alle edizioni citate.

manente, tentava lo stesso esercizio barocco di equilibrio tra omaggio e oltraggio, citava le sue soluzioni formali di avveduto filologo *dada* per farne precocemente maniera¹ e, alla fine, ha imparato da lui anche l'arte di sottrarre il proprio mito alla memoria non iniziata, alle «mani» sporche della «storia critica burocrazia».² Non però, partecipe com'era delle sorti delle proprie carte,³ la nichilista, beffarda

¹ Già da *Schemi*, nella sezione più lontana dalla poesia visuale intitolata *un monologo e due occasioni*, troviamo simili omaggi. In *Visita a Emilio Villa* (p. 15) l'*incipit* ad esempio imita le varianti alternative messe a frazione del maestro citato nel titolo, e vedremo che in *Neurosentimental* torneranno alcune sue pratiche di intervento manoscritto sul testo tipografico.

² La citazione esplicita è dalla chiusa del libro più diffuso di Villa, un brano che già Cortellessa ha adoperato per restituire la capacità del mercuriale maestro di Affori di precludersi qualsiasi fortuna, di «darci per sempre scacco» (Andrea Cortellessa, *Emilio Villa*, in Id., *La fisica del senso*, Roma, Fazi, 2006, pp. 638-640: 640): «questo poco è solo e tutto quel che è accaduto, qui, di vita generosa, di spalancata Alleanza: dove filologia, storia critica burocrazia quando vi metteranno le mani, paralitiche, troveranno soltanto il nostro provocatorio, illimitato, Niente». Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 173. Le locuzioni 'avanguardia permanente' e 'naufragio semantico' sono invece di Martini, che le conia proprio per definire il profilo di Villa (cfr. Stelio Maria Martini, *L'avanguardia permanente di Emilio Villa*, in *Letteratura Italiana. Novecento. I contemporanei*, ideazione e direzione di Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1979, vol. X, pp. 9546-9600). 'L'impassibile naufrago' è il titolo della sezione visuale di *Schemi* (a sua volta, peraltro, è costituito da un doppio ritaglio da stampa periodica, p. 21) e non c'è forse bisogno di attribuire a Luciano Anceschi il concetto di 'tradizione del nuovo' – formula che intitolava una nota collana da lui diretta negli anni Settanta per Paravia.

³ Tanto da ripubblicare, negli anni Ottanta, buona parte dei suoi esperimenti dei decenni precedenti resi introvabili dalla proverbiale volatilità dell'editoria di avanguardia. Non mi risulta che per Martini esista una bibliografia completa (per cui si attende la diffusione dei dati raccolti da Alessandra Pozzati nella tesi di laurea che ha discusso presso l'università di Milano nell'anno accademico 2004-2005, titolo *Stelio Maria Martini: contributo per una bibliografia ragionata*). Strumenti utili sono comunque gli apparati delle mostre a lui dedicate anche in tempi recentissimi, come *L'oggetto Poetico*, catalogo della mostra di Milano [2005], Nola, Il laboratorio, 2009; e le ricostruzioni del volume Claudio Caserta - Maria Giovanna Sessa (a cura di), *Per forma di parola: Stelio Maria Martini dagli anni dell'avanguardia a Napoli ai "labirinti verbali"*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2001. In ogni caso nel primo semestre del 2012 è

piromania di sé che per decenni ha sfidato l'acribia di Aldo Tagliaferri, il formidabile editore dell'*opera omnia* villiana.⁴ Sarà forse perché non ha trovato il suo Tagliaferri, e certo con molte meno romantiche intenzioni di postuma volatizzazione, che oggi il lavoro del più energico protagonista dello sperimentalismo letterario napoletano del secondo dopoguerra ci raggiunge (se ci raggiunge) tanto ridimensionato e sempre annegato in contesti che filtrano molti nomi e pochi risultati individuali (il gruppo 58, la redazione delle riviste che ha contribuito a fondare, l'immediata discendenza dei nucleari e degli eaisti, l'editoria indipendente del Meridione quando non, al limite, l'orbita satellitare delle neoavanguardie 'ufficiali'). Martini ci appare animatore culturale, simpatico e giovane figurante in 'quota-sud' poi passato, dalla fine dei Settanta, alla testimonianza e allo studio delle avanguardie prime; non tanto poeta e, nel caso, non di primo piano.⁵ Questo è sbagliato e vorrei darne prova almeno parziale.

1. Guerrigliero a tutti gli effetti, e plurisemiologico.

La prima proposta che avanzo è semplice da formulare: *Schemi* è il primo libro italiano in cui compaia poesia visiva

stata completata la descrizione e l'organizzazione del fondo dedicato all'autore presso l'archivio del '900 del MART di Rovereto.

⁴ Aldo Tagliaferri (a cura di), *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi, 2004.

⁵ Anche in contesti editoriali che rivalutano e sponsorizzano il lavoro di Martini si insiste prevalentemente sull'attività – certo importante ma forse non così totalizzante – di animatore di «un ininterrotto succedersi di riviste» o della realtà «collettiva/co-elettiva di "Continuum"». Vd. Claudio Caserta – Maria Giovanna Sessa (a cura di), *Per forma di parola*, cit., quarta di copertina; Luigi Ballerini (a cura di), *Scrittura visuale in Italia 1912 1972*, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1973, p. 93.

e, di conseguenza, Stelio Maria Martini è il primo poeta visivo d'Italia. Meno semplice, prima ancora che argomentare, è spiegare l'utilità di una simile proposta che d'altronde, lo si vedrà, germoglia come corollario da un inquadramento storicamente distaccato e formalmente chiaro del fenomeno della poesia visiva in sé – questo sí, mi pare, evidentemente opportuno.

Al pari di molti dei fenomeni partoriti dall'ala piú militante della temperie innovatrice del secondo dopoguerra, la poesia visiva è individuata da testi critici difficili da trattare. Fuori dalla catalizzante cornice della progressione Novissimi-Gruppo 63 – che pure non ha finito di posarsi sul greto della storia recente, come si vede bene dal dibattito a posteriori che sostanzia il cinquantenario in corso mentre si scrivono queste righe⁶ – molti traguardi dello sperimentalismo italiano di quegli anni restano infatti segnalati e indagati solo da osservatori interni, magari fedeli, anche a posteriori, a posizioni iniziali in realtà programmatiche e solo relativamente consapevoli del contesto anche banalmente nazionale, e spesso vengono attestati a partire da eventi collettivi di autoriconoscimento e autodefinizione che, in un'ottica pienamente modernista, coinciderebbero con la classica fase del manifesto. Quando si osservano momenti annodati a una piú ampia rete internazionale di esplorazioni tecnico-ideologiche è agevole seguire i fili genetici fino a uno o piú centri propulsori, e quelle nostrane si spiegano, anche molto articolatamente, come espressioni piú o meno originali di tendenze certamente coincidenti con il termine che ha finito per designarle in senso diffuso: cosí la poesia concreta o la poesia sonora, ad esempio, sono

⁶ Penso in particolare alla sezione *Col senno di poi* aggiunta alla riedizione degli atti del terzo convegno del Gruppo 63. Cfr. Nanni Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale* [1966], Roma, L'orma, 2013.

generi letterari profilati utili a valutare, di caso in caso e con cautele pacificamente accettabili, se includere o meno componenti specifici nel loro novero. Quando invece un genere si definisce solo in base alla natura del supporto o della tecnologia che prevede per i suoi testi o, storicamente, al nudo conio del suo nome, la definizione non è utile o comunque richiede qualche indagine. È il caso della poesia performativa, che perde ogni specificità se la si definisce semplicemente come quel genere di poesia in cui l'autore o chi per lui è coinvolto nell'attuazione scenica dei suoi testi in pubblico: tutte le poesie lette ad alta voce in presenza di qualcuno diventerebbero così poesie performative (vale a dire, praticamente, tutte le poesie diventerebbero performative). È il caso, anche, della cosiddetta poesia visiva. Per la performativa è utile risalire alla fase dell'*inventio* per discriminare i testi ideati per essere performati da quelli che, pur offrendosi a eventuali *performance* a posteriori, non lo sono.⁷ Mi pare che anche la visiva sia da riconoscere a partire dalle intenzioni autoriali desumibili dai testi in esame.

La tendenza generale è quella di datare la nascita di tale genere sperimentale particolarmente italiano a un convegno fiorentino del maggio 1963, nel corso del quale Eugenio Miccini usò per la prima volta il termine e fu fondato il Gruppo 70.⁸ La poesia di Martini degli anni immediata-

⁷ Nelle pagine di questo stesso fascicolo c'è un intervento di Marzia D'Amico che opera in tal senso, estratto da un lavoro più ampio condotto sulla scorta della *performance theory* sviluppatasi a partire dagli studi antropologici raccolti da Richard Schechner, dalle acquisizioni di Paul Zumthor sulla voce, dal teatro di Grotowski e dal lavoro delle avanguardie novecentesche. Cfr. Marzia D'Amico, *Sulla performance poetica*, tesi di laurea discussa presso l'università di Roma La Sapienza, luglio 2013, relatore Tommaso Pomilio, correlatore Biancamaria Frabotta.

⁸ Vanno in questa direzione non solo gli interventi critici di membri del Gruppo 70 ma anche ricostruzioni più generali, come quelle contenute in Renato Barili,

mente precedenti ne risulta così una delle molte anticipazioni, al pari delle esplorazioni verbovisive dello stesso Villa o dell'opera di tardi futuristi come Belloli.⁹ Come anticipato è possibile problematizzare questa demarcazione, la cui debolezza peraltro è immediatamente chiara a chiunque confronti i quattordici *collage* di *Schemi* con quelli prodotti dai fiorentini.

Anche un osservatore oltremodo esperto e supportato da una visione ampia della scrittura non lineare come Luigi Ballerini deve limitarsi a glissare sul caso Martini e a dire delle sue poesie che «hanno se non proprio tutte, parecchie carte in regola per proporsi come prodromi dell'esperienza fiorentina».¹⁰ Ci si domanda però quali «carte» manchino a composizioni come *un meccanismo veramente silenzioso* (*Schemi*, 37), in cui il ritaglio di rivista su cui campeggia la frase «vi circonda di benessere» è al posto dell'anello in quella che sembra la foto di una custodia da gioielleria aperta su un catalogo di gemme da fidanzamento. Ballerini richiede, perché si dia poesia visuale, l'innesco della «guerriglia semiologica» ingaggiata da Miccini e dall'altro teorico, Lamberto Pignotti, contro la pubblicità e la comunicazione di massa, una «risposta al dilagare dell'informazione stereotipa

La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici», Bologna, Il Mulino, 1995; e il recente Melania Gazzotti (a cura di), *Poesia concreta Poesia visiva. L'archivio Denza al MART*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013.

⁹ Il quale peraltro – malgrado l'evidente incompatibilità dei suoi testi con quelli degli anni Sessanta certamente afferenti al genere – considera sé stesso un poeta visivo a tutti gli effetti, se non l'inventore della poesia visiva, scombinando ancora di più le carte in tavola. Cfr. Carlo Belloli, *Poesia visuale: affermazione di una tendenza*, in *Poesia concreta: indirizzi concreti visuali e fonetici*, a cura di Arrigo Lora-Totino, Venezia, Biennale di Venezia, 1969.

¹⁰ «è solo nell'esperienza tecnologica dei fiorentini, tuttavia» secondo lui «che può prendere avvio il discorso della poesia visiva vera e propria». Luigi Ballerini, *Ottico Ideottico*, in Id. (a cura di), *Scrittura visuale in Italia*, cit., pp. 3-18: 16. Le successive citazioni attribuite allo stesso autore sono tratte dallo stesso brano.

diffusa dai mass-media» capace di usare «in combinazioni inedite i materiali stessi del “nemico”». Ebbene, la poesia di Martini, in cui in realtà la scatola è un sarcofago di pietra come si desume, guardando con attenzione, dall’omega incisa sul coperchio, agisce come raffinato contrattacco a uno *slogan* tra i più pervasivi del dopoguerra:¹¹ con tocco decisamente napoletano il componimento – oltre a mettere in guardia definendo «silenzioso» il «meccanismo» che «vi circonda di benessere» (con la quinta persona che si rivolge direttamente al pubblico guardante proprio come in un manifesto o come in una scritta anonima sui muri) – usa il richiamo iconografico alla morte per ricordare che null’altro è ‘per sempre’, nemmeno ‘un diamante’. Forse l’operazione è meno esplicita rispetto a quelle sorte in seno al Gruppo 70 e poi emulate a lungo, ma non può essere confusa con una sovrainterpretazione posteriore se anche la copertina del libro uscito tra i quaderni di “Documento-Sud” nel 1962 mostra di voler occupare il codice pubblicitario di De Beers per sovvertirne l’immaginario.

In *sotto gli occhi di tutti* (*Schemi*, 35 e copertina) i ritagli verbali sono infatti adagiati, su fondo scuro e striato, in una costellazione di bagliori circolari di varie dimensioni

¹¹ Ideato nel 1948 da N. W. Ayer & Son, «*a diamond is forever*» ebbe un tale successo da resistere inalterato fino agli *spot* dei nostri giorni, in cui ancora lo ascoltiamo. In un articolo significativamente intitolato *The most iconic slogan*, gli addetti alla comunicazione della celebre compagnia fondata da Cecil Rhodes in Sudafrica – una società, tra l’altro, incredibilmente potente, che controlla il mercato dei diamanti da oltre un secolo ed è nota per le sue ingerenze sui territori africani di estrazione – sono particolarmente eloquenti riguardo alle storiche intenzioni mediatiche del *brand*, nemico perfetto per un contro-messaggio visuale: «*through De Beers the diamond has come to speak a universal language, conveying its messages of love, rarity and desire*». *A diamond is forever, the most iconic slogan*, in DeBeers.com, 12 aprile 2011. <<http://www.debeers.com/culture/current-news-and-events/9108230c-8a7f-4c43-bad6-b7699374c534/a-diamond-is-forever>>.

che sembrano lune deserte, stelle morte o bruciature, o bolle o, in diretta relazione col testo, occhi. Si tratta in realtà di un contesto visivo che richiama un *poster* della compagnia dei diamanti – stampato anche su pagine di riviste – in cui le gemme sponsorizzate, grandi e piccole, compaiono in un cielo galattico macchiato di pulviscolo (lo *slogan* è «*your own bright star*») e brillano proprio come le pupille dei due attori che le guardano in basso nella fotografia. Il richiamo al primo verso è già evidente ma procedo a trascrivere l'intero testo leggibile sul *collage* per ulteriori appunti:

sotto gli occhi di tutti | mostruosamente indicata per
ogni | possibile futuro | la perenzione dei residui passivi
| a quelli che | non soffrono d'allucinazioni come Go-
ebbels | e suggerita per il grande | traffico rosa dell'inf-
inito | svelerà una | traccia o qualcosa di più come | alfa-
beto morale di altre domande o come | $-\cos x : \cos^2 x/2$
| e la densità media del sole

L'antiretorica reclamistica, da 'messaggio alla nazione' rivelatore di strategie di controllo (il centro attivo della principale è nel differito futuro semplice di «svelerà»), attacca direttamente e visivamente l'ipotesto pubblicitario senza scadere nel didascalismo: in comparazione coi lavori fiorentini si potrebbe rimproverare a questo una certa lungaggine letteraria, che non raccoglie le sfide di sintesi persuasiva del «nemico», ma l'analisi dei singoli brani (ben distinguibili dall'occhio essendo scritti su strisce bianche sovrapposte a un fondo nero) giustifica bene la complessa articolazione della porzione verbale del componimento. Mentre lo sfondo agisce sulla memoria di chi guarda richiamando i diamanti commercializzati – e le parole vi sovrappongono una visione profetica che getta una luce di distopia sul presente attraverso l'involuta sintassi poetica – l'occhio è infatti attirato da tre

brandelli nettamente piú grandi degli altri. Secondo una strategia strutturale tipica proprio dell'*advertising*, sebbene esista un testo complesso da leggere dall'inizio alla fine, alcune porzioni piú ficcanti e immediatamente riconoscibili come contenuto saliente staccano visivamente dal corpo del messaggio imponendosi non tanto nella costruzione grammaticale quanto in quella puramente spaziale. Martini assegna questa funzione, quella della *headline* memorabile, immediata e specifica, capace di sottolineare brevemente il punto di forza di un prodotto o di un'idea da imporre, alle unità piú oscure del suo prontuario verbale riciclato: «la perenzione dei residui passivi»; «-cos x : $\cos^2 x/2$ »; «e la densità media del sole». L'effetto è altrettanto immediato, ma invece di accattivare disorienta.

Scegliendo il componimento come immagine di copertina poi, eleva a potenza l'operazione, che finisce per designare i tre versi come identità visiva dell'intero libro: un colpo da maestro in cui si ritorce contro i *mass-media* non la loro retorica testuale (né quella iconica di cui si era già appropriata la *pop art*) ma la struttura portante, la semiotica stessa. In tale struttura il poeta inserisce tre ritagli estratti dai contesti linguistici specifici, iniziatici, della giurisprudenza, della trigonometria e dell'astrofisica: il contrattacco alla prepotente accessibilità persuasiva del linguaggio commerciale – in quegli anni già percepito come onnipresente e omologante, volto a perseguire un deteriore «standard comunicativo»¹² – è condotto dunque opponendo alla

¹² Maria Corti, in uno scritto molto utile per comprendere la portata del testo qui in esame, ha usato la formula nei primi anni Sessanta descrivendo il funzionamento della lingua contemporanea: «Al contrario dei linguaggi tecnico-scientifici, comunicativi in partenza e passibili di espressività solo all'entrata nel circolo dell'uso comune, il linguaggio della pubblicità, espressivo in partenza (l'espressività che può sfociare in cento forme di captatio della psicologia di massa, è legge dello *slogan* e delle neoformazioni), si logora nel martellamento

mendace e dannosa facilità del codice «nemico» l'opacità per nulla amichevole di ulteriori codici tecnici. Tutto ciò senza abiurare alla poesia e incontrando anche l'altra richiesta fondamentale che Ballerini desume dalle esigenze espresse a Firenze nel '63, quella per cui «i dati linguistici non debbano fare da commento a quelli iconici e viceversa». La compenetrazione tra i due livelli mi sembra infatti dimostrata a sufficienza.

Perché dunque *Schemi* sarebbe solo un repertorio di «prodromi» (anzi, nemmeno quello) della poesia visiva,¹³ o al limite un repertorio di «realizzazioni» che «si avvicinano» solo «formalmente a quelle del gruppo fiorentino»,¹⁴ oppure «una premessa delle enunciazioni estetiche della poesia visiva, nata a Firenze [...] nella primavera del 1963»,¹⁵ o ancora «una sorta di cerniera tra la poesia della nuova avanguardia e la poesia visiva»?¹⁶ Se l'esclusione dal

della ripetizione automatica sino a raggiungere lo standard comunicativo. Se il linguaggio della pubblicità da un lato sfrutta e accentua le possibilità dell'italiano contemporaneo, dall'altro [...] favorisce quel fenomeno di anemia pernicioso della lingua, che oggi è in uso chiamare reificazione o alienazioni linguistica». Maria Corti, *La nostra lingua: come funziona*, in Alba Morino - Mario Spagnol (a cura di), *Feltrinelli 1955-1965, Guida alla lettura e catalogo generale delle edizioni Feltrinelli*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. XXIX-XXXIII: XXX.

¹³ È la posizione, già citata, di Ballerini, che a onor del vero però, in uno scritto successivo, scommette più scopertamente sulla «lezione di Stelio Maria Martini», sebbene la collochi sempre «accanto alla zona della scrittura visuale» dei visivi puri assieme ad altri «esempi» precedenti. Cfr. Luigi Ballerini, *La piramide capovolta*, Venezia, Marsilio, 1975, pp. 95-98.

¹⁴ Così vorrebbe Pignotti, poeta visivo lui stesso e teorico del genere, nella sua importante opera di riconsiderazione di tutte le scritture verbosive di avanguardia. Lamberto Pignotti - Stefania Stefanelli, *La scrittura verbosiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, Roma, L'Espresso, 1980, p. 171.

¹⁵ Maria Giovanna Sessa, *Stelio Maria Martini: l'estensibilità visiva del linguaggio*, in Claudio Caserta - Maria Giovanna Sessa (a cura di), *Per forma di parola*, cit., pp. 13-15: 13.

¹⁶ Cito da uno scritto di Giubbini dedicato a D'Ottavi - lui sí, come vedremo, tra anni Cinquanta e Sessanta prodromico ma non includibile, coi suoi *collages*

genere, come a volte pare, si basasse sulla non appartenenza di Martini al Gruppo 70 – i cui protagonisti tuttavia includono i suoi lavori successivi nella prima antologia intitolata proprio *poesia visiva* nel 1965 – sarebbe insostenibile già a partire da quanto premesso più sopra. D'altronde le caratteristiche formali (prelievo e riutilizzo di brani di comunicazione di massa – sia visuale che verbale, senza gerarchia funzionale – tramite *collage*) e contenutistiche (critica dei messaggi e dei codici stessi del bacino verbale e visuale da cui si attinge) sintetizzabili nella locuzione «gueriglia semiologica» sono rispettate e semmai caricate di ulteriori coerenti complessità, almeno nelle due poesie fin qui prese in esame. Non è nemmeno accettabile l'idea di un ampio percorso storico di 'scritture visuali' da cui staccare la poesia visiva come movimento piuttosto che come genere – lasciando dunque fuori tutto ciò che non è prodotto all'interno del movimento o comunque dopo la sua nascita – giacché sarebbe allora più economico, in tal caso, mantenere per la poesia visiva il nome di 'poesia del Gruppo 70'. Forzando gelidamente sul pedale della logica potremmo in effetti ascrivere alla categoria del 'visuale' qualsiasi testo letterario registrato su qualsiasi supporto di natura spaziale. La lezione strutturalista sulle capacità retoriche del paratesto scioria infatti ogni pretesa di ingenuità nell'opporre – senza una definizione, appunto, strutturale o una ragione che la renda superflua – agli oggetti 'visivi' l'intera escursione diacronica, dal calligramma alla tavola parolibera, dal grado zero della grafia. Quel grado zero, infatti, non può esistere, e persino la più ordinaria delle edizioni economiche con-

di solo colore, nella poesia visiva – in cui *Schemi*, di nuovo, è considerato un'anticipazione delle ricerche effettivamente visive del Gruppo 70. Guido Giubbini, *Incollare il tempo che passa*, in Id. (a cura di), *Corrado D'Ottavi e la ricerca verbovisiva a Genova*, Milano, Electa, 1988, p. 16.

temporanee tradisce delle scelte che l'occhio è costretto registrare e valutare. Il discorso peraltro, quando ci si interroga sullo sperimentalismo di secondo Novecento, non può essere aggirato allargando filologicamente le maglie critiche alla vista della pagina: basta mettere in campo, ad esempio, le cancellature di Emilio Isgrò¹⁷ o i concretismi realizzati da Giulia Niccolai su testo di Lewis Carroll¹⁸ per imporre il ricorso al gelo di cui sopra. Se la poesia visiva è dunque quel che dice di essere, *Schemi* contiene poesie visive scritte dalla fine degli anni Cinquanta al 1961 e pubblicate nel 1962, un anno prima che essa venisse così nominata. Ciò si può dire senza ulteriori cautele.

Resta interessante comunque che il libro contenga anche esperimenti effettivamente diversi condotti sempre con la tecnica del *collage*. Quasi al mezzo della sezione visuale, *L'impassibile naufrago*, due componimenti sembrano dialogare con i *colori solidi* fine anni Cinquanta di Corrado D'Ottavi,¹⁹ una forma di scrittura verbovisiva legata strettamente al classico *collage* d'arte in cui i ritagli si presentano come pure campiture. Il testo verbale di Martini tuttavia resta sempre, anch'esso, estirpato dall'editoria di massa e mai composto appositamente intorno al dato visivo elementare della tinta. L'analogia con D'Ottavi è nell'inclusione, assieme alle strisce rifilate intorno ai segni tipografici, di porzioni non necessarie di carta colorata significativa di per sé, come quella che eccede dalla piccola linea del primo verso che trasporta in *Felice chi può* (*Schemi*, 31) o come il

¹⁷ Per le quali è disponibile ormai da qualche tempo il catalogo Emilio Isgrò, *Cancellature 1965-1987*, Madrid, Istituto italiano di cultura, 1987.

¹⁸ Cfr. Giulia Niccolai, *Humpty Dumpty*, Torino, Geiger, 1969, oggi in Ead., *Poemi e Oggetti*, a cura di Milli Graffi, Firenze, Le Lettere, pp. 47-77.

¹⁹ Mi riferisco in particolare a Corrado D'Ottavi, *Stima di colori solidi*, in "Ana eccetera", n. 3, 1960, p. 23.

pentagono nero – ma probabilmente, prima della fotori-produzione editoriale, di un qualche denso colore – al cen-tro di *L'uomo della strada attribuisce senza esitare il cattivo tempo o il magro raccolto alle* (*Schemi*, 32) in cui per altro le parole, sghembe e giustapposte in modo comicamente in-congruo («il | sorriso | viene | dai | piedi») sembrano sovrapposte alla forma come ulteriori ritagli in una sorta di *collage sur collage*. Restano attive tutte le caratteristiche pec-uliarì dello stile di Martini, dall'effetto di «sorpresa in bi-blico tra colpo di grazia e grazia illuminante» – dato dal-l'interazione tra i moduli incollati sia a livello grammaticale che visuale – sia l'uso ragionato di diversi codici riconoscibili retoricamente, tipograficamente e stilisticamente nello stesso, carnascialesco contesto. In questo l'autore è davvero erede di Villa, dal cui plurilinguismo sviluppa un'originale forma di 'glossolalia plurisemiotica'.

Altrettanto interessante è l'applicazione del metodo com-positivo a brani privi di immagini vere e proprie ma co-munque caratterizzati da identità visuali non neutre. In *Questa è una storia d'amore narrata da una donna* (*Schemi*, 29) i ritagli sono tutti composti da testi verbali molto diversi, organizzati per strofe. La prima quartina («insetti, vermi, mammiferi scavatori | radici, semi, miliardi di microbi | mi-lioni di protozoi, migliaia di funghi e di alghe | in una sem-plice zolla di terra») potrebbe provenire da un testo di di-vulgazione o per le scuole. La seconda stanza, che conta sei versi, tradisce invece abbastanza chiaramente un'origine pubblicitaria («ogni giorno | a vostra insaputa | la gente nota le vostre calze... | e le calze dicono di piú | di quanto immaginate | sul vostro gusto»), e anche la terza, composta da un verso solo, sembra essere parte di un messaggio pro-mozionale, magari di quelli piú articolati e informativi come le *réclame* di prodotti cosmetici e para-farmaceutici («ep-

pure si può conservare una pelle sana fino all'età avanzata»). L'ultimo blocco è costituito da cinque righe che ricordano la narrativa rosa («Perché non ci sposiamo? Perché? | Perché? Non mi vuoi bene? Dim- | mi, non mi vuoi bene?», implorava, | fissandolo coi folli occhi azzurri pie- | ni di lacrime»). Martini, a un livello evidentemente molto avanzato di gioco semiologico, fa interagire non solo i codici e le strutture retoriche dei quattro segmenti, ma anche la loro forma tipografica. Nessuno di essi, in realtà, proviene da un libro di *fiction* o *non-fiction*: sono tutti estratti da articoli e pagine commerciali della giovane pubblicistica periodica di consumo italiana. Lo si può notare dai caratteri – tutti senza grazie e di corpo molto piccolo, tranne il terzo, comunque particolarmente stretto e verticale –, dall'illusione ottica per cui l'ultima strofa sembra composta da ritagli incolonnati mentre è un ritaglio unico dal tipico specchio stretto della stampa giornalistica (con tanto di legature a trattino per le parole che vanno a capo), dall'evidenziazione dell'ultima iniziale con annessa parola in maiuscolo. A tenere insieme le lasse è dunque una comune origine non evidente a prima vista e, di per sé, significativa: tutto il testo è ritagliato da “Epoca”,²⁰ il settimanale illustrato fondato da Mondadori nel 1950. Il nucleo della poesia è targato OMSA e Vitamol, due marchi dedicati alle donne, il primo produttore di calze e il secondo di vitamine commercializzate come anti-invecchiamento. Con equilibrato chiasmo, l'*incipit* e l'*explicit* sono invece due porzioni di articoli, il

²⁰ Il riscontro dei *font* è verificabile sfogliando l'annata 1961 del periodico. Le due pubblicità, che vi ricorrono, sono individuate con certezza. La natura degli altri due testi è invece solo ipotizzata, mancando per ora uno spoglio completo della rivista da parte mia. D'altro canto è certo che “Epoca” non pubblicava *fiction*, che in quegli anni vi apparivano contributi analoghi a quelli proposti per l'attribuzione poco più avanti e che il formato tipografico è inconfondibile.

primo legato a curiosità scientifiche e il secondo alla cronaca mondana – o, forse, al ritratto emotivo di celebri coppie.²¹ Martini coglie dunque una svolta fondamentale nella pubblicistica illustrata che, negli anni in cui lavora, comincia a riempire le edicole italiane aderendo a modelli d'oltreoceano: l'entrata in scena della divulgazione scientifica (e, di pari passo, la pretesa di lanciare prodotti vitaminici o cosmetici – se non addirittura dannosi, come le sigarette – a partire da pretestuose basi mediche) e della narrativizzazione della cronaca, capace di trasformare pettegolezzi e notizie di costume in racconti con tanto di dialoghi tra virgolette ed enfasi drammatica. La donna come *target* editoriale viene messa al centro dell'azione poetica, condotta senza immagini forse proprio in risposta ai rotocalchi di cui si nutre: “Epoca”, imitando “Life” e altri prodotti di successo statunitensi, puntava tutto sulle fotografie, a cui qui si impedisce di correre in soccorso di testi verbali mendaci, sovraccaricati, banali o inquietantemente conativi (si notino gli angosciosi puntini di sospensione al terzo verso che recita, ai limiti del ridicolo, «la gente nota le vostre calze...»).

2. *Amplificatore orizzontale, dall'arme agli amori.*

Le seminali acquisizioni di *Schemi* sono certo alla base di *Neurosentimental*, il titanico esperimento condotto imme-

²¹ Come già detto non conosco il fascicolo esatto, ma tra anni Cinquanta e Sessanta molti numeri di «Epoca» sono dedicati a celebri donne (da Mina a Marilyn a Soraya), i cui volti spesso sono in copertina e di cui si raccontano in maniera romanzata le vicissitudini amorose. In ogni caso la provenienza dal settimanale è particolarmente chiara osservando il brano: la forma tipografica è identica a quella degli *incipit* nelle sezioni menzionate, stampati su pagine per il resto quasi completamente occupate da fotografie.

diatamente dopo ma uscito a stampa solo nel 1974.²² Tuttavia la discontinuità tra i due libri verbovisivi è forte: neanche una delle pagine dell'esordio di Martini potrebbe essere accolta nel lavoro successivo.

Una differenza sostanziale, che getta luce anche su quanto discusso nel paragrafo precedente, sta nel tipo di azione sottesa alla poesia che segue ai *collages* de *L'impassibile naufrago*, non più limitata al ritaglio e alla giustapposizione, ma estesa anche all'intervento testuale attivo. In *Neurosentimental* troviamo dunque, insieme alle immagini e ai brandelli verbali estirpati da pagine altrui, anche brani originali battuti a macchina o scritti a mano. Da questo punto di vista operativo, il nuovo libro sembra sottolineare l'autonomia visiva delle strisce verbali usate fin dalla fine degli anni Cinquanta, unità minime di poesia già intermediali per loro stesse, senza bisogno di un'ulteriore relazione con l'immagine averbale. L'aggiunta manoscritta peraltro ricorda gli interventi di Villa sul proprio testo tipografico, poi ripresi da Costa, Vicinelli e altri allievi come opzioni formali capaci di destabilizzare il concetto stesso di testo, di tornare a un'ideale origine sfocata e plurigenetica di scrittura non autoctona.²³

È possibile desumere dall'inedito *set* di strumenti poetici (immagine, testo ritagliato e testo proprio, a sua volta scomponibile in manoscritto e dattiloscritto) due nuove richieste che Martini avanza nei confronti della propria scrittura. Le ulteriori possibilità che si concede come autore infatti gli

²² Lo stesso Martini, nella nota finale della seconda edizione, definisce il libro come una «messa a punto di possibilità appurate nel lavoro svolto nei due anni precedenti, esemplificato dai poemi-collages della plaquette "Schemi"».

²³ Non è forse banale leggere in questo orientamento sperimentale, almeno da una certa altezza cronologica in poi, una ricezione problematica delle proposte critiche sul testo dinamico e sul testo plurale legate alla stilistica e alla teoria strutturale delle realtà culturali.

permettono innanzitutto di tendere un filo unico e coerente tra tutti i componimenti visivi che si susseguono, superando la forma-sillogia cui si riduce *Schemi* per approdare all'orizzontalità, a un'organizzazione di tipo romanzesco dei materiali raccolti, le cui composizioni sono attraversate da una linea narrativa sostanziata dalla voce unica e riconoscibile del demiurgo-collettore (che, forse, è anche il protagonista). Inoltre, il passaggio dalla galleria di esercizi autonomi alla linea unica smussa, senza sotterrarle, le asce della guerriglia semiologica, che rimane sottintesa ma si fa meno autoreferenziale, lasciando che i sentimenti nervosi del titolo prendano la scena. Scegliamo due luoghi testuali per mostrare i due aspetti così brevemente sintetizzati.

A pagina ventotto troviamo un esempio di come le autonome poesie visive del libro vengano attraversate dagli interventi d'autore per essere infilate in un'unica collana coerente. Strappati, più che ritagliati, cinque titoli di giornale sono affastellati nella metà alta del foglio, tutti dedicati all'assassinio Kennedy. In basso, a interagire col disturbo visuale prodotto dai caratteri cubitali, un'immagine estremamente sfocata è chiosata a mano dal poeta, forse intenzionato a mimare la scrittura della vedova del presidente ucciso: «questo è Lee Harvey Oswald, [illeggibile] la madre contro il fascino del presidente ucciso, Jackie». Un appunto, un messaggio che si offre stracciato come il resto degli elementi iconici della pagina, di cui colpisce soprattutto la chiusa, col nome della *first lady* appena elevata da Andy Warhol a emblema del gravissimo fatto di cronaca del 1963. Martini ha la stessa prontezza del maestro Pop e, proprio nelle immediatissime vicinanze cronologiche dell'omicidio, costruisce la poesia con i brani di realtà culturale che materializzano l'evento storico davanti agli occhi della massa, scegliendo anche lui di porre al centro Jackie. Malgrado il peso dram-

matico e l'attualità stringente del momento unico e irripetibile immortalato, il componimento riesce comunque a inserirsi tra le maglie dell'opera mediante un'ulteriore aggiunta d'autore, stavolta dattiloscritta, in cui viene raccontata sinteticamente «la prima volta, in casa della madre di lei» del protagonista con Annie, un personaggio che torna diverse volte e trascende il limite della pagina.²⁴ Ecco dunque che il caotico intreccio di segni diventa forse rumore di fondo, forse macro-contesto mondiale dell'infinitesimale episodio erotico. Tutti gli strumenti usati, comunque, dialogano, ma il metodo ideologicamente connotato di impiego materiale e tecnologico della realtà rimane più implicito rispetto a quanto non avveniva nelle poesie tratte da *Schemi* poco sopra analizzate. Le vicende di un 'io', i personaggi di un'esistenza più o meno finzionale emergono, mutando il resto dell'esperienza verbovisiva in paesaggio interiore, scenario storico, memoria ottica e sentimentale a breve termine.

A pagina trentadue l'antiretorica semiologicamente ironica di *Schemi* sembra prendere possesso del campo: tornano i gioielli, questa volta in forma di gemme molto esplicite sistemate in vetrine da esposizione il cui reticolo somiglia a una prigione o alla grata arrugginita di una finestra chiusa. Martini applica sulla grande immagine un messaggio schiettamente pubblicitario, ritagliato da un giornale o forse persino, date le dimensioni, da un piccolo manifesto: «non dite di no | alla bellezza!». Più sotto, la chiosa è persino più inquietante: «Perché | accontentarsi | quando | si può avere». La poesia potrebbe funzionare così, ma ad acuire l'effetto dell'azione antagonista (spostando al contempo

²⁴ Buffa, anche se certamente casuale, l'omonimia del personaggio con la protagonista del celebre film di Woody Allen (*Io e Annie*) in cui pure si evoca l'inquietante figura di Oswald.

l'attenzione dal componimento straniante al sentimento che ne ha generato l'urgenza) il contorno di una delle pietre esposte è percorso da un taglierino, che apre una sorta di oblò da cui si intravedono due mani strette l'una all'altra. Non solo, l'ultimissima parola del secondo ritaglio, «avere», è cancellata con una croce a penna e sostituita dalla glossa manoscritta «ESSERE»: un'azione che esonda deliberatamente dalla grammatica operativa della poesia visiva (tra l'altro, all'altezza di *Neurosentimental*, cristallizzata dal Gruppo 70 e comunque rispettata già in *Schemi*) ed esplicita un giudizio, correggendo la realtà mediatica.

Mi sembra utile, notato lo scarto dai *collages* precedenti, discutere il carattere che ho più sopra definito 'romanzesco' del libro e che in generale ha portato i pochi interventi critici o comunque descrittivi esistenti a convergere sull'idea che *Neurosentimental* sia, appunto, un romanzo visivo. La definizione, in una certa misura, può funzionare, ma non risponde del tutto all'alto tasso di lirismo, di verticalità che l'opera conserva malgrado l'importante effetto di continuità dato dai personaggi ricorrenti e dalla coerenza interna dei brani scritti a macchina sulle immagini o tra di loro. È Martini stesso a porsi il problema, risolvendolo con l'idea che «seppure non ci si trova davanti a un film, la comunicazione (il contenuto) è la stessa».²⁵ Se l'organizzazione è romanzesca e la comunicazione – più che «il contenuto» direi il 'soggetto' – ha a che vedere col cinema, la sostanza del libro, a mio avviso, resta poetica; il grado di narratività è infatti perfettamente sopportabile senza arrivare a dire che si tratti di narrativa *tout court*. D'altronde basta sfogliare

²⁵ Cito di nuovo dalla postfazione *Vent'anni dopo* di *Neurosentimental*, in cui l'autore sostiene anche che «il ricorso al verbale, sia pure agito attraverso un trattamento anch'esso improntato al visivo, si risolve in una funzione particolare, irrisolta tra la didascalia del film muto ed il vecchio attrezzo letterario».

poche pagine per perdere immediatamente il filo che, pur tenendo evidentemente insieme gli episodi verbovisivi del volume, non costruisce certo una trama né basta a trasformare quelle che restano poesie visive in capitoli di una pura narrazione: anche i due esempi poco sopra messi sul tavolo possono tornare ora utili a dimostrare che alla poesia, malgrado tutto, non si è rinunciato.

Il legame col cinema è evidente, e si stringe ulteriormente se pensiamo che nello stesso anno in cui Martini componeva *Neurosentimental* Pasolini lavorava al materiale audiovideo del cinegiornale *Mondo libero* per comporre la sua metà del film *La Rabbia*, recentemente restaurato.

I due lavori, certo ignari l'uno dell'altro, dal punto di vista dell'attività poetica che li ha presieduti si somigliano estremamente: brani di realtà non verbali (o parzialmente verbali come parole stampate o riprese) originariamente montati in una sequenza vengono tagliati e rimontati dal poeta, che li sutura con una voce narrante di natura decisamente lirica. Corrispondono poi il bianco e nero, l'uso di tecnologie intermediali per fare poesia senza perdere di vista l'attualità e i suoi orrori, la commistione di contenuti anche estremamente divergenti.

Non credo abbia senso pensare a *Neurosentimental* come libro d'artista, e le categorie del romanzo e del film, che pure offrono spunti necessari a capire la natura dell'opera e dell'operazione, non possono essere chiamate in causa pienamente. Si potrebbe pensare allora a una sorta di 'nouveau-roman visivo' dato che, in effetti, il protagonista che si evince dai brani battuti a macchina somiglia più a un punto di vista che a un personaggio e i particolari risultati di realismo ottenuti dal prelievo di materiali della stampa periodica per il *collage* – d'altronde ovviamente in debito con l'alternativa neorealista (o addirittura Pop-impegnata)

offerta da Rotella all'informale – incontrerebbero le esigenze di analisi sociologica e di neutralità del genere; tuttavia l'emergenza dell'autore, della sua mano e dei suoi sentimenti, sgonfia immediatamente l'ipotesi.

Ovviamente non è necessario definire l'ormai rarissimo volumetto napoletano a tutti i costi e potremmo accontentarci di considerare la sua unicità nel panorama italiano suo contemporaneo.

Può essere utile però metterlo in relazione con una forma di libro che, proprio in quegli anni, trovava la sua fortuna nella giuntura tra la vecchia stampa, il cinema e la ventura televisione di massa. Si tratta del fotoromanzo, una forma di scrittura preminentemente italiana che, prima della deriva adolescenziale del recente passato, ha conosciuto una sua stagione anche colta.²⁶ Di certo si tratta di un genere che non poteva non incuriosire la sensibilità di Martini per la semiotica verbovisiva dei *media*, acuita dalle esplicite teorie antagoniste sviluppate nel '63 a Firenze. Proprio negli anni Sessanta le produzioni italiane, che erano nate vent'anni prima con gli studiati albi della Bolero Film, costola di Mondadori, conoscono non solo un'esponentiale crescita delle tirature, ma anche la definitiva collocazione nell'ambito più popolare delle pubblicazioni. Come la stampa periodica saccheggiata per *Schemi*, anche quella paracinematografica si orienta verso un *target* femminile, cui vengono proposti soprattutto *plot* erotici e strappacuore con avvenenti attori e attrici.

²⁶ Una ricostruzione del fenomeno editoriale non priva di interessanti conclusioni sociologiche e culturali è raccolta in un'autorevole storia della letteratura. Cfr. A. Abbruzzese, *Fotoromanzo*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana. Storia e Geografia*, III, Torino, Einaudi, 1989, pp. 1269-1287. Da tale saggio sono tratte le notizie qui adoperate.

Neurosentimental è, credo, anche una ricercata opposizione a simili prodotti, offerta con la stessa drammaticità, lo stesso sentimentalismo, lo stesso connubio di immagini e parole, ma curate dal contravveleno di un'intensa soggettività poetica e svagata, capace di trattare i problemi più cogenti della realtà e di passare, dopo due pagine, all'apunto da diario o alla riflessione paradossale e comica. Ovviamente dialoga anche con il fumetto, da cui sono ritagliate onomatopее visive e le peculiari nuvolette di cerniera che spostano il tempo in avanti o indietro, e non mancano poi suggestioni visive inedite e particolarissime, come il grafico orizzontale (elettrocardiogramma/elettroencefalogramma dei neuro-sentimenti o traccia visiva di una voce che il libro non può riprodurre?) o l'arazzo fotografato. Tuttavia il parallelo critico con i fotoromanzi resta più diffuso e risolutivo. In un certo senso il libro raccoglie un invito lanciato da Mondadori nel 1953, quando si dava alle stampe la versione in fotogrammi dei *Promessi Sposi*, dedicata ai «dubbiosi», a «quelli che non considerano ancora il fotoromanzo come una forma d'arte o per lo meno come un moderno linguaggio "volgare" nel senso classico e nobile della parola». Gli editori dell'albo ritenevano che il loro «tempo dinamico e atomico» fosse «all'affannosa ricerca di un nuovo mezzo d'espressione adeguato al secolo della rapidità e della televisione»²⁷ e proprio nel fotoromanzo scorgevano il mezzo del futuro, fine e popolare, rapido e reale.

Quello di Martini, di certo, non è un fotoromanzo più di quanto non sia un romanzo o un film. Si può forse definirlo però, ed è questa la mia seconda proposta, un fotopoema: una poesia visiva lunga come un libro e da leggere

²⁷ *I promessi sposi. Grande fotoromanzo del capolavoro di Alessandro Manzoni*, Milano, Albi Bolero Film, 1953, frontespizio interno.

come sequenza di fotogrammi, passando dalle armi in resta del genere originario ai languori sconvolti e talvolta amari di un amore oscuro e distratto, dimenticato per intere pagine e poi di nuovo al centro dell'attenzione, costellato di occhi e sorrisi femminili contrapposti a corpi da cui lo sguardo è ritagliato via o a parti anatomiche che risvegliano l'eros anche basso e scurrile. Un'opera, lo ribadisco, unica, che meriterebbe di essere diffusa²⁸ anche per cominciare a tenere il polso delle vette di originalità e coerenza che si sono raggiunte in Italia fuori non solo dal centro della scena, ma persino dalle sue periferie ribelli e non allineate, là dove si trovano, tra quelli ridimensionati o emarginati, i poeti dimenticati.

²⁸ Meritoria in questo senso l'operazione anche filologica della mostra *L'oggetto poetico* tenuta nel 2005 a Milano, di cui abbiamo citato il catalogo.





li esperti afferma...

DI E A SPARARE

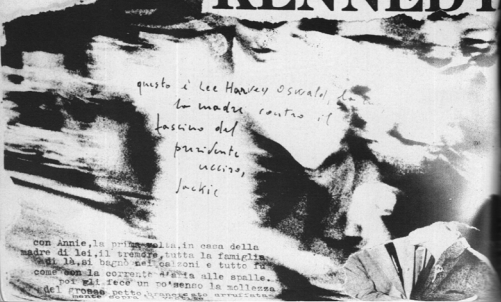
«Ruby... patricia?»

Non fatemi ridere!

Il film dimostri...

3 colpi in 5 secondi, MONTI

KENNEDY



questo è Lee Harvey Oswald, la
la madre contro il
lascio del
presidente
ucciso,
Jackie

con Annie, la prima... in casa della
madre di lei, il treno, tutta la famiglia
così, lei si bagna... e tutto fu
come con la corrente... alle spalle...
per lei fece un... la mollesza
del treno...
...
...

un meccanismo
veramente silenzioso.

vi circonda di benessere.

il controllo automatico di



Your own bright star Of all the stars that loave with you,
none holds more magic than your own bright star, your engagement diamond.
Born of truth, long ago, the fact, knowing you was fated to share
in honor of your love and its fulfillment. Suddenly, it will reveal your hopes
and dreams for you and those who come after you. Forever.



1.10 CARAT ROUND CUT \$1,200.00
 1.10 CARAT CUSHION CUT \$1,100.00
 1.10 CARAT PEAR CUT \$1,150.00
 1.10 CARAT RECTANGULAR CUT \$1,100.00

A DIAMOND IS FOREVER

