

Per Martini (25 anni dopo)

«L'histoire merveilleuse de "Documento-Sud" durera seulement deux ans, avec la parution de six numéros (le dernier parut en 1960). "Documento-Sud" qui fut aidée par Baj, Accetti, Schwarz et quelques collectionneurs milanais, eût une bonne diffusion aussi à l'étranger et réussit à attirer l'attention de beaucoup de gens, en Italie et en dehors de l'Italie, sur la situation napolitaine, laquelle parut - en dépit de ses prétentions cosmopolites et d'un certain "internationalisme" - particulièrement originale ». (Guido Biasi, Stockholm, 1977). *L'histoire merveilleuse* prosegui, sempre a Napoli, con i tre numeri di «*Quaderno*», che intrecciano le proprie vicende con la nascita della rivista «EX» a Roma e con l'apparizione di tre mitici libri di poesia: *Heurarium* di Emilio Villa nel 1961, *Denomisegninatura* di Mario Diacono nel 1962 e infine *Schemi* di Martini nello stesso anno. Lungi dal volere iniziare in questa sede « la storia *critica* degli anni Sessanta», come pure ci ha invitato a fare lo stesso Diacono (*Lettera da Boston* del 18/10/88: «siccome tutti gli altri intorno sembrano interessati a fondare l'Associazione Garibaldini, magari tu potresti fare tutto il contrario, riguardare tutto da capo con l'occhio di uno di dieci anni più giovane e più vecchio allo stesso tempo, e fare [scrivere] la storia *critica* degli anni Sessanta [dall'abbattimento dei linguaggi, come dici tu], cercando di creare quel ponte tra LETTERATURA e AVANGUARDIA che appunto negli anni Sessanta, e poi ancora peggio negli anni Settanta/Ottanta, è stato sempre accuratamente evitato»), se abbiamo citato queste testate di riviste, è solo per poter dire che la raccolta di Martini non nasce dal nulla e si inserisce di diritto nel clima ricco di fermenti, di insofferenze e di smanie sperimentali di quel periodo. L'autore ha sempre sostenuto ed ha ribadito anche di recente in *Breve storia dell'avanguardia* (Napoli, 1988), che in Italia il lavoro sul verbo riprende sulla scorta delle esperienze che in quegli anni venivano portate avanti in pittura e più in generale nelle arti plastiche, in quanto più svincolate dal controllo che la società e l'industria culturale esercitano in generale sulla letteratura. Infatti, in «Documento-Sud» confluiscono le suggestioni di alcuni rappresentanti delle avanguardie storiche, recuperati e citati per tempo, ma anche dei pittori nucleari e tramite questi del gruppo Cobra e della nascente Internazionale Situazionista, insieme alla presenza di Emilio Villa, di alcuni poeti concreti e di un maestro del collage tardo-surrealista come E.L.T. Mesens. Per quanto riguarda «Quaderno», la presenza ancora di Villa significa il confluire di un altro filone non meno intrigante della ricerca artistica italiana, ed è quello che risale alle esperienze sacrificate e taciute di certo ermetismo eretico e, a suo modo, sperimentale degli anni Trenta/Quaranta che aveva il proprio centro nella galleria romana La Cometa di Libero De Libero, dove nasce il sodalizio di alcuni pittori come Capogrossi e Scialoja con poeti come Sinigalli e Villa stesso. Ma senza voler andare così indietro, basta dire che negli anni Cinquanta intorno a Villa troviamo oltre a quelle di Capogrossi e Leoncillo le presenze di Prampolini, Colla, Burri, Mimmo Roteila, Perilli e quel Gastone NoveHi, di così intensa e raffinata segnicità. Ancora, l'altro redattore di «*Quaderno*» Mario Diacono è all'origine di quella «Scuola di Piazza del Popolo», che in quello stesso periodo stava

realizzando una particolare coniugazione colta della pop-art. Ci sembra che con questo retroterra alle spalle ce ne sia abbastanza per innescare la potente mistura da cui vengono fuori le raccolte poetiche di Martini e dello stesso Diacono, ma mentre quest'ultimo appare più interessato a far deflagrare dall'interno il *verbum*, secondo la diretta lezione villiana, approdando infine al calligramma apollinairiano vero e proprio, il poeta napoletano risulta orientato verso una scrittura esplosiva/implosiva, passando per logico sviluppo al collage e al prelievo diretto dal vissuto. Fin dalla *Prefazione* (1962) a *Schemi* l'autore dichiara con piena consapevolezza che «l'elemento visivo infatti non è che il potenziamento delle possibilità così offerte alla parola, quando non il completamento (se appena l'avessi potuto in maniera altrettanto pratica, non avrei esitato ad aggiungere elementi uditivi quali suoni di strumenti, accidentali o voci umane ecc., elementi in rilievo, mobili, olfattivi, ecc.)». Come si vede, fin dall'inizio viene esibita quella volontà verso la totalità, che è tipica dell'avanguardia, e l'elemento visivo è assunto per quello che può dare, senza le sopravvalutazioni e gli equivoci in cui invece incorreranno ad esempio di lì a poco Luca e la poesia visiva tecnologica, illusi di poter condurre una micidiale guerriglia contro i mass-media, limitandosi a far interagire la parola e l'immagine e cambiandole semplicemente di segno. Tornando nell'ambito di «Documento-Sud», oltre ai testi di Martini troviamo sulla stessa linea alcune extra-ordinarie prove poetiche del pittore Mario Persico e alcuni suoi collages composti solo con materiali linguistici, poesie scritte a più mani e «micidiali» (per l'epoca) esperimenti di ibridazione visiva e verbale, mentre nell'archivio della rivista sono conservati collages e testi permutazionali dovuti a Guido Biasi, rimasti inediti. Ce n'è d'avanzo in un tal laboratorio per far esplodere la notazione della parola dannunziana ed eliotiana-poundiana, da cui la precedente poesia di Martini aveva preso le mosse. Traccia di un tale lavoro sul dettato poetico, insieme alla lezione meta-analitica di un maestro del neopositivismo logico come Filiasi Carcano, del quale Martini era stato allievo all'Università di Napoli, rimane nella prima parte di questo libro, «un monologo e due occasioni», caratterizzata da un raffinato e continuo gioco di citazioni, intessute con occasioni e suggestioni del vissuto e del quotidiano. La seconda sezione, «Schemi», che darà anche il titolo al volume, è una sorta di scelta di «modelli» per possibili testi poetici, e infatti sono esibite tante tecniche compositive quante sono le poesie presentate, si va così dall'ibridazione verbale, che sconfina quasi nella poesia sonora, alla poesia gnomica, alla poesia grafica e manoscritta, al *détournement* vero e proprio di canzonette entrate nell'immaginario collettivo della cultura di massa. Modi tutti e tecniche che verranno poi abbondantemente ripresi dagli autori della neoavanguardia in quel giro di anni, segno della bontà e della fertilità della proposta martiniana. La terza e ultima sezione del libro, «l'impassibile naufrago», è composta di 14 collages, che formalizzano invece la capacità ricettiva/implosiva della sensibilità poetica, che si arricchisce proprio calandosi nella materia e riscattandola alla luce del fare, grazie al «gesto poetico» che è all'origine di esso. Si spiega così il ricorso indifferente a materiali dalla più disparata provenienza, dal giornale quotidiano al rotocalco, alla fotografia, al manuale di scacchi e ai moduli tecnici già stampati, il tutto tenuto insieme da una manualità mostrata ed esibita come tale, quasi l'autore volesse anche per tale via sottolineare la propria volontà e la necessità più in generale di «sporcarsi

le mani», contro la posizione tipica del letterato tradizionale, così restio ad abbandonare la sua rarefatta e comoda torre d'avorio. Detto questo, poco altro rimane da riferire intorno a questo «incunabolo della sensibilità poetica contemporanea», e riguarda la nostra personale storia napoletana. È difficile oggi rendere l'impressione che può aver fatto *Schemi* quando nel 1963 Mario Persico ce ne mise una copia fra le mani, raccomandandoci di «guardarlo attentamente». Per un giovane diciannovenne, reduce da una tipica formazione crocianogramsciana, che cercava di rifiutare e superare attraverso una lettura disordinata di Vico, Nietzsche e Wittgenstein, scrivendo nel contempo letteratissime e «dotte» poesie, come ero io a quell'epoca, quel vino che mi veniva in tal modo offerto era davvero troppo forte e l'impatto iniziale se non di rifiuto fu comunque quello di spingermi con urgenza a bruciare le tappe e insieme le scorie di un mondo poetico, interamente giocato sulla citazione e sulla «memoria» storica e culturale. Insomma il libro di Martini suscitava insieme soggezione e disagio. Un disagio che è stato possibile superare solo grazie alle spinte che da un'altra direzione venivano da Persico stesso e ancor più da Mario Diacono ed Emilio Villa. Così, solo quando nel 1964 mi diedi a comporre testi visuali di chiara ascendenza dadaista, ben presto abbandonati, potei ri/accostarmi a *Schemi* e al suo autore, iniziando da allora con lui un sodalizio intellettuale, che ancora dura, fondato su scelte comuni e idiosincrasie profonde, dando vita in tal modo ad una stagione culturale che per Napoli, e non solo per Napoli, rimane esemplare, interamente basata sul superamento delle posizioni di volta in volta raggiunte e su di una «trasgressione» allo stesso tempo gioiosa e fallimentare, come è destino di ogni autentica esperienza d'avanguardia.

Firenze, 1988

Luciano Caruso