

Neurosentimental di Stelio Maria Martini: un simulacro del nostro tempo

DAVIDE COLOMBO

Dopo l'esperienza di *Schemi* (1962)¹, nel 1963 – anno del Gruppo 70 e del Gruppo 63 – Stelio Maria Martini realizza *Neurosentimental*, unanimemente considerato un caposaldo delle ricerche verbovisuali degli anni Sessanta, date dall'interazione di forma e cultura letteraria e visuale.

Per definire questo libro, la critica ha parlato di fotopoema, di fiction, di romanzo visivo, di grande rebus; ha avanzato riferimenti alla cultura massmediatica, al fotoromanzo, al fumetto, al cinema (Fagone, 1977, p.n.n.; Miccini, 1977; Serra Zanetti, 1977, pp. 75-84; Piemontese, 1983; A.C., 1983; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58; Roccasalva, 1985, pp. 16-17; D'Ambrosio, 1989, p. 32; Giammei, 2014, pp. 303-330). Tuttavia, proprio per meglio evidenziarne il carattere visivo, ci si propone di tornare a guardare e a riflettere sulla tecnica impiegata da Martini, il collage; di tornare ai fondamenti formali, compositivi e strutturali del collage di forme-con-immagini fotografiche e di forme-con-testi scritti; di partire dall'analisi delle "variazioni" di forme, rapporti, accostamenti, bilanciamenti e sovrapposizioni di singoli elementi per sottolineare come sia la natura compositiva e organizzatrice del collage a determinare e costruire il senso interno e di interrelazione tra immagine e parola; di considerare i modelli operativi del collage dadaista e surrealista; di analizzare come l'azione di "impaginazione/montaggio" sia lo strumento attivo che rende possibile lo sviluppo di un romanzo per immagini e parole come *Neurosentimental*.

Come ricordato dallo stesso Martini e da diversi osservatori, *Schemi* e *Neurosentimental* segnarono la fine della produzione poetica verbale intrapresa dall'artista nel 1953 e intensificatasi sullo scorcio degli anni Cinquanta nel contesto dell'avanguardia napoletana cresciuta attorno e a partire dal gruppo 58 (Guido Biasi, Mario Colucci, Lucio Del Pezzo, Bruno

¹ Si veda in proposito, su questo stesso numero di "piano b", Colucci 2020.

Di Bello, Sergio Fergola, Luigi Castellano detto Luca, Mario Persico) e dalla rivista "Documento Sud" (1959-61), per affidarsi alle potenzialità espressive dell'immagine e del collage: «l'elemento visivo infatti non è che il potenziamento delle possibilità così offerte alla parola, quando non il completamento» (Martini, 1962d)². L'ambiente di "Documento Sud", aperto in modo dialettico alle istanze artistiche italiane più innovative, ben rappresentate dalle riviste "Il Gesto" (1955-59), "L'Esperienza moderna" (1957-59), "Appia Antica" (1959-60) e "Azimuth" (1959-60), e a una dimensione europea composita e di grandi sollecitazioni (Bacci, 2016), offrì a Martini un luogo in cui mettere alla prova i propri studi letterari e filosofici e l'idea di un'espressività poetica che travalicasse i confini della parola, grazie al confronto serrato con i modelli dell'avanguardia verbovisuale futurista e dei collage dadaisti, surrealisti e con le poesie-collage di Persico. Sollecitato a un'indagine dei meccanismi espressivi, nel n. 5 di "Documento Sud" (1960) Martini pubblicò un invito a perseguire un'arte che fosse cosciente dell'artificio che mette in atto:

L'estro pullula nelle pause del rilassamento della tensione del trascrivere. Un gesto, una postura, la percezione reale o della memoria d'un qualunque elemento sensibile o anche concettuale, provoca una visione tempuscolare, la quale non può essere frugata perché così scomparirebbe. Ma la tenue cosa è un fatto che rimuove nel senso desiderato le sedimentazioni del nostro piacere o del nostro dolore. Si tratta adesso di formulare in termini espressivi il dato, ora finalmente pensabile. Le difficoltà della trascrizione stanno appunto nel fatto che non si pensa per parole, immagini o altro, bensì per piccole curiose entità alla cui formazione concorrono elementi di parole, immagini ed altre cose con qualche predominanza d'uno di essi, per stabilire quale, credo occorra risalire alle nostre prime impressioni. Ed è a questo punto che si opera la trasformazione in materiale espressivo (Martini, 1960).

Infatti, la consapevolezza delle stratificazioni storiche e culturali, delle implicazioni filosofiche della comprensione della realtà e della società, dei meccanismi della scrittura poetica e visiva, e delle ragioni della nostra facoltà estetica guidano sia la riflessione teorica di Martini sia la sua pra-

² Il concetto verrà sviluppato da Martini anche in altre occasioni: «Dicevo, infatti, che l'elemento visivo, a parità di diritti con quello verbale, va considerato complementare di questo perché rappresenta, meglio di quanto non farebbe mai la parola, da sola (e meglio nei casi in cui, con questa, si adoperano ricorrenti immagini quotidiane - le stesse parole non sono ricorrenti elementi quotidiani?), il sostrato fantastico e sentimentale che sottende uno schema verbale (e viceversa, naturalmente)» (Martini 1965b, pp. 5-6).

tica poetica e visiva. Anche nell'avventura dei tre fascicoli di "Quaderno" realizzati nel 1962 con Mario Diacono ed Emilio Villa, Martini approfondì le relazioni tra linguaggio, sfera estetica e dimensione comportamentale. Coerentemente alla lettura delle implicazioni sociali del fatto poetico o artistico, Martini si pose il problema della fruizione e, quindi, della funzione comunicativa della poesia. Nei testi *Della stupidità e della profondità* e *Ancora della stupidità e della malizia* apparsi nel primo e nel terzo numero di "Quaderno" (Martini, 1962a, pp. 10-14; Martini, 1962c, pp. 18-32), Martini metteva a fuoco la necessità di confrontarsi con un pubblico non elitario o borghese, ma con la massa e il suo comune vivere e sentire rispetto al quale i prodotti poetici e artistici parevano avere una netta ostilità, riconoscendo solo alla poesia la capacità di «superare ciò che è comunemente conosciuto come incomunicabilità, essendo ormai di comune dominio la massima che "vita significa barriera mentale"» (Martini, 1962c, p. 19)³.

Nell'editoriale del n. 2 di "Quaderno" – una sorta di programma ideale, di manifesto, come suggerito da Diacono in una lettera a Martini del 26 febbraio 1962⁴ – si condensavano presupposti ideologici e intenti operativi:

stato patologico di cultura. nella scrittura, iperlogos. nascondimento infraverbale di tematica, struttura, ideologia. denazionalizzazione della lingua, plurivocità del lessico, annientamento del senso umanistico, abbandono anarchico, nevrotico al segno, puro agire nella forma, "sguardo" nella psico chimia del profondo (Diacono, 1962, p. 1).

Il nuovo linguaggio poetico si confronta con una riflessione filosofica sul linguaggio e con un'idea di letteratura che non coincida più con una tradizione letteraria codificata (con una storia letteraria determinata da autorità precostituite e dal carattere coercitivo)⁵, ma che risponda a una vocazione all'eterno presente e sia un insieme di espressioni "poetiche" rintracciabili anche al di fuori del campo letterario. Il nuovo linguaggio

³ L'espressione «vita significa barriera mentale» verrà citata da Martini in *Neurosentimental* alle pp. 133 e 151.

⁴ Cfr. lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, Roma, 26 marzo 1962, Fondo Stelio Maria Martini, SMM 1.1.3, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

⁵ Su questo argomento si veda (Martini, 1962b, pp. 26-30): «I limiti implicati da una lingua nazionale, dall'importanza prestabilita di determinate opere o mode letterarie, da autorità precostituite per tradizione, non hanno che il valore che ormai si riconosce alle coercizioni» (p. 27).

attinge alla combinazione e risemantizzazione dell'universo visivo, segnico e formale dei media per denunciare i meccanismi di coercizione dei mezzi di comunicazione, dell'esibizionismo borghese, della ricerca viscerale di consenso pubblico e del consumo culturale delle masse da parte del potere economico e politico (fig. 1). Il tema portante delle riflessioni e delle ricerche di quegli anni da parte di diversi poeti visivi e artisti «è quello di un'alfabetizzazione poetica, prima ancora che ideologica, delle masse: cioè la sfida di sottrarre, per quanto possibile, la poesia sperimentale di punta dall'elitarismo in cui la complessità e la ricercatezza dei suoi mezzi espressivi avevano finito per relegarla dall'ermetismo in poi» (Zanchetti, 2015, p. 8). E di farlo sullo stesso terreno della quotidianità della comunicazione di massa, attraverso un uso critico dei nuovi modelli che ne arresti però il flusso ininterrotto e il relativo addestramento ideologico ed estetico, e che sperimenti strategie di comunicazione capaci di ripristinare la polisemia e lo spessore simbolico del linguaggio poetico e artistico, differenziandosi dal canale unico e monodirezionale dei media. Si vuole riconsegnare al lettore (e all'uomo) un ruolo attivo e cosciente di interpretazione tanto del fatto visivo, quanto della realtà sociale stessa da cui deriva e in cui l'uomo è immerso.



Fig. 1 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), p. 31.

Tuttavia, perché ciò sia fattibile, si presuppone di poter rendere il lettore stesso conscio dei meccanismi del linguaggio visivo massificato attraverso il procedimento di riuso e di rimontaggio del già dato e del già noto. Si confida nel fatto che una nuova ridisposizione e risemantizzazione degli elementi possano educare il lettore a riconoscere negli elementi iconici a lui già famigliari, le logiche che vi soggiacciono e che indirizzano usualmente comprensione e azione nella vita quotidiana, in modo da rompere e invertire il processo di produzione e consumo. Un'aspirazione – propria del dibattito artistico e culturale dalle implicazioni politiche degli anni Sessanta e Settanta –, purtroppo, più utopica che fattibile.

Tra fine anni Cinquanta e primi anni Sessanta, si assumono come oggetto d'indagine e strumento espressivo i modelli testuali della pubblicità, della letteratura, dell'editoria popolare e del fotoromanzo, e li si caricano di una significazione radicalmente diversa attraverso la tecnica del collage. Come ben chiarito da Martino Oberto nel saggio *Uno specifico letterario (e filmico)* pubblicato sul n. 3 di "Ana Eccetera" (maggio 1960) – in cui l'analisi del processo di montaggio viene condotta attraverso il montaggio di ritagli e «appunti stampati», cioè mediante la rivitalizzazione delle tecniche di giustapposizione visiva delle avanguardie (Oberto, 1960, pp. 1-6; Zanchetti, 2007, pp. 26-27) – le pionieristiche ricerche verbovisuali di quegli anni coniugavano la componente critica con quella operativa, ampliando l'intervento scrittoriale in una dimensione visiva e oggettuale. Difatti, le operazioni di riuso, *détournement* e montaggio utilizzate durante gli anni Venti e Trenta in ambito dadaista e surrealista o nel cinema di Eizenštein⁶, e riprese da lettristi e situazionisti, nonché da certe neoavanguardie letterarie, trovarono particolare diffusione negli ambienti artistici italiani dalla seconda metà degli anni Cinquanta, tra Milano, Genova, Firenze, Roma e Napoli⁷, e grazie all'attività di diffusione operata da

⁶ Si ricorda che al cinema di e dopo Eizenštein sono dedicati due interventi di Guido Biasi in "Documento Sud" n. 3 (Biasi, 1960) e di Henri Delau su "Linea Sud" n. 0 (Delau, 1963, p. 7).

⁷ Gli anni di formazione e di stimoli molteplici e diversificati in arte e letteratura furono ricordati dallo stesso Martini nel saggio *La giovane scimmia* (Martini, 1983c, pp. 8-17). L'ambiente napoletano si dimostrò particolarmente ricettivo alle sperimentazioni e alle istanze lettriste e situazioniste, come ricordato da Luciano Caruso nell'introduzione all'edizione Morra di *Schemi* (Caruso L., 1989). Riflessioni più circostanziate e storicamente supportate sul lettrismo e sul situazionismo verranno proposte da Caruso e Martini ancora negli anni Settanta, soprattutto nel numero d'esordio dell'aprile 1975 della rivista "Uomini e Idee" dedicato ai due movimenti (Caruso, Martini, 1974; Caruso, Martini, 1975), parallelamente alle giornate di poesia sonora organizzate tra il 1972 e il 1975 nell'ambito di *Continuum*, in cui verranno presentate, tra le altre, anche le sperimentazioni di Isou (cfr. Zanchetti, G. et al., 2014).

alcune riviste come "Ana Eccetera", "L'Esperienza moderna", "Documento Sud", "Azimuth", "Linea Sud"⁸. Il montaggio di elementi iconici e verbali assumeva così una valenza propriamente critico-analitica e, allo stesso tempo, costruttiva, a livello formale-visivo, di senso e ideologico-politico. Martini in *Schemi* osservava che il fatto «che inoltre intervengano elementi visivi da assumere come parole nuove, ciò, al più, dimostrerà ancora una volta l'imprevedibile potere di ricezione ed assimilazione (e l'orientabilità) della sensibilità stessa e un arricchimento delle stesse facoltà poetiche» (Martini, 1962d). Per Martini, come per Oberto, Pignotti, Miccini e altri, l'ostentazione fisica e visiva del prelievo del ritaglio cartaceo è portatrice di senso poiché attiva la connessione tra ambito di provenienza e nuovo contesto visivo e comunicativo:

le parole di molti collage, ad esempio, riprodotte per mezzo di normali caratteri tipografici, tutti uguali, non conserverebbero l'apporto della loro provenienza; perché il contesto nuovo che si crea ha tanta importanza quanta ne ha quella occasionale dal quale furono prese a prestito e si circostanzia e si ambienta ad opera del lettore (Martini, 1962d).

Per Martini, come scriverà retrospettivamente nel saggio *La giovane scimmia* (1983), si trattava di sostituire l'autore della rappresentazione e di superare la rappresentazione stessa «nella verità delle tracce, impronte, oggetti», perché «qualunque possa esserne una sempre possibile interpretazione (come avveniva per il letterario) è certo che questo materiale, così trattato, trovato, accumulato, semplificato, smembrato o rimontato, vale per quel che è, per come si offre allo sguardo, all'appercezione» (Martini, 1983c, p. 19).

⁸ L'ambiente artistico sembra più ricettivo di quello letterario. Nell'introduzione all'antologia *Il movimento surrealista* (1959), Franco Fortini mise in luce le contraddizioni e i limiti del surrealismo a partire da una lettura in chiave strettamente politica: il surrealismo era visto come una conclusione più che come un inizio e si constatava il suo fallimento di fronte allo sviluppo storico e alle trasformazioni della società contemporanea (Fortini, 1959, pp. 7-49). Una posizione quella di Fortini, certamente più critica di quella di Carlo Bo, tra i più attenti osservatori della produzione letteraria surrealista; Bo, infatti, nel 1944 aveva pubblicato *l'Antologia del surrealismo e Bilancio del surrealismo* (Bo, 1944; Bo, 1944b), e nel 1953, con Emilio Servadio, *La psicoanalisi - Il surrealismo. Etichette del nostro tempo* (Servadio, Bo, 1953).

In ogni caso, va ricordato che nell'immediato dopoguerra vennero pubblicati in traduzione italiana la *Storia del dadaismo* di Georges Ribemont-Dessaignes (Ribemont-Dessaignes, 1946) e la *Storia del surrealismo e un'Antologia del surrealismo* di Maurice Nadeau (Nadeau, 1948; Nadeau, 1948b).

Martini sembra muoversi sul limite di una possibile contraddizione. Da un lato, il materiale visivo (iconico e verbale) del linguaggio dei media viene inteso non come rappresentazione del reale, ma come sua traccia, e in quanto tale, come conferma di verità oggettiva; dall'altro, quell'essere così com'è del reale che dovrebbe garantire la verità è dato dal suo essere percettibile e visibile, cioè dall'essere visto da uno sguardo, quindi da una prospettiva soggettiva e mutevole. Gli studi di cultura visuale hanno evidenziato come – a partire dall'analisi della ridefinizione dei rapporti tra parola e immagine, tra lettura e sguardo condotti durante gli anni Venti e Trenta anche grazie ai nuovi media fotografici e cinematografici – lo sguardo giochi un ruolo chiave nella visione di immagini storicamente e culturalmente condizionate (Pinotti, Somaini, 2016). Quindi c'è da chiedersi se lo sguardo dell'artista che riusa materiali visivi della società massmediatica possa coincidere con quello del lettore di *Neurosentimental* (quale lettore?), e se quel lettore possa coincidere con il pubblico-consumatore che è l'abituale destinatario di pubblicità, fotomanzi, rotocalchi e televisione. Martini, però, affiancando allo sguardo la parola appercezione, sembra riportare la conoscenza alla dimensione dell'universalità e dell'oggettività. Il concetto di appercezione, introdotto nel linguaggio filosofico da Leibniz e poi sviluppato da Kant nel senso di appercezione pura (che si distingue dall'appercezione empirica), è la conoscenza riflessiva della percezione propria di ogni uomo; questo atto appercettivo conoscitivo e attingente l'oggettività è un'autocoscienza, quindi, l'appercezione non è un atto soggettivo e arbitrario, ma, in quanto universale e necessario, è oggettivo e principio di ogni oggettività. Rispetto ai primi poemi-collage, in *Neurosentimental* qualcosa cambia. E cambia in quanto Martini lavora in funzione di un romanzo-collage che sia fruibile come libro. Se già con la sezione *L'impassibile naufrago* di *Schemi*, la serie organica di 14 tavole poetico-visuali, passava attraverso un'uniformazione visiva data dal processo di stampa in b/n, con *Neurosentimental*, al di là di alcune ragioni tecniche ed economiche, sono le scelte formali e di impaginazione che rendono possibile uno scarto ulteriore.

Neurosentimental, infatti, vive di una doppia natura: è un insieme di singoli collage che hanno una propria autonomia visiva, formale e di senso, ma è anche una concatenazione sequenziale non lineare e precaria delle pagine-collage, in una modalità che, forse, ricorda più il meccanismo alla base di un libro di poesie che di un romanzo. Si procede per salti, per concentrazioni e dilatazioni, per indizi e rimandi (D'Ambrosio, 1984, pp.

56-58). È una stratificazione continua, talvolta palese, talvolta occultata, di temi e livelli di lettura diversi che scorrono paralleli, si sovrappongono e creano interferenze reciproche. Un assemblaggio composito che rispecchia la complessità della realtà e della vita, in cui ognuno può riconoscere una storia personale o collettiva, intima o sociale. Il montaggio, quindi, è doppio: interno al singolo collage ed esterno, nella sequenza dei collage, al fine di elaborare un'analisi della storia, del senso e della funzione delle immagini e della realtà.

La doppia natura di *Neurosentimental* ne ha influenzato la lettura critica e la fortuna/sfortuna collezionistica ed editoriale, e ne ha, innanzitutto, condizionato la genesi e la fattezze finale.

Neurosentimental è stato realizzato da Martini nel 1963, pubblicato in una prima edizione di cento esemplari, ritenuta dallo stesso artista «impraticabile» (Martini, 1983b), per conto dei tipi di Continuum nel 1974, e ripubblicato nella versione “definitiva” nel 1983 dalle Edizioni Morra di Napoli, che negli anni seguenti hanno ristampato anche *Formulazioni non-A* (Martini, 1984a) e *Schemi* (Martini, 1989). Pur considerando alcune differenze evidenti nel risultato visivo, le due edizioni di *Neurosentimental* sono sostanzialmente simili per i contenuti inclusi, mentre più complicate sono le vicende intercorse tra il 1963 e il 1974, che fanno pensare a una progressiva rielaborazione del romanzo-collage o almeno di alcune sue parti. Del resto, nelle otto pagine pubblicate in “Linea Sud” n. 2 (Martini, 1965) come anticipazione del libro, ma con una numerazione molto più alta di quella del 1974 e del 1983, si riscontrano importanti differenze, infatti, alcuni collage saranno modificati e altri non saranno inseriti nelle edizioni del 1974 e del 1983. Inoltre, il gruppo di collage che costituiva in origine un intermezzo tra le due parti del libro, sarà estrapolato e andrà a costituire *Formulazioni non-A*, pubblicato da Colonnese nel 1972 (Martini, 1972). Il lavoro meticoloso sui singoli collage si intreccia con la gestazione editoriale del volume, non semplice e costosa⁹, influenzando la ricezione stessa di *Neurosentimental*: da un lato, i collage (del 1963) come oggetti artistici esponibili e collezionabili, dall'altro, il romanzo-collage (del 1974/1983) come opera editoriale complessiva.

Consapevole della portata del lavoro dell'amico, il 5 maggio 1967, Mario Diacono sollecitava Martini: «il tuo neurosentimental devi sbrigarti a darlo fuori, ma hai un'idea chez chi? [...] ti raccomando, dacci sotto con il

⁹ Lo stesso Martini ne era pienamente consapevole: «un romanzo-collage, impubblicabile proprio perché tale, come mi dicono, costerebbe quindi eccessivamente» (Martini 1965b, p. 5).

neuro, non farlo ammuffire»¹⁰. In effetti, due anni dopo, il libro sembrava pronto ad uscire presso Lerici, come annunciato da Caruso sul “Corriere dell’Adda” di Lodi del 5 aprile 1969 (Caruso, 1969)¹¹, ma, la pubblicazione fu annullata (Piemontese, 1983). Quindi, nel 1971, sempre Diacono si spese con Emilio Villa perché *Neurosentimental* fosse stampato dalla casa editrice La Nuova Foglio di Giorgio Cegna¹², con cui lui e Luciano Caruso avevano appena pubblicato, rispettivamente, *Cross S,words* (Diacono, 1971) e *De Mona/Doxo-loghia* (Caruso, 1971). Finalmente il libro vide la luce nel 1974 all’interno della serie dei *Quaderni* di Continuum (Martini, 1974b), quell’esperienza di sperimentazione editoriale napoletana animata da Martini e da Caruso, che aveva preso le mosse da “Linea Sud” (1963-67), e ancora prima da “Documento Sud” (1959-61). La sigla *continuum* era apparsa la prima volta nel n. 5-6 di “Linea Sud» dell’aprile 1967 come titolo di una panoramica di poesia visuale internazionale, che dai risultati più recenti risaliva ai modelli medievali. Caruso e Martini l’avevano ripresa da un suggerimento di Diacono per indicare non tanto un gruppo, quanto un’attività, un atteggiamento nei confronti della sperimentazione poetica e visiva¹³.

¹⁰ Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, Milano, 5 maggio [1967], Fondo Stelio Maria Martini, SMM 1.1.3, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

¹¹ La vicenda fu ricordata dallo stesso Martini (1983b), affermando che la notizia della prossima pubblicazione di *Neurosentimental* era comparsa sul n. 50-55 (febbraio-luglio 1969) di “Marcatrè”, ma, in realtà, nel fascicolo indicato non se ne trova traccia. L’annuncio della pubblicazione di un’opera (non specificata) di Martini è dato in una pagina pubblicitaria della collana Marcalibri di Lerici, sul n. 41-42 (maggio-giugno 1968) di “Marcatrè” [p. 167].

¹² Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, Roma, 24 ottobre 1971, Fondo Stelio Maria Martini, SMM 1.1.3, Archivio del '900, Mart, Rovereto: «caro Stelio, del neurosentimentals, non so se caruso te l’ha detto, sono stato io a proporre con insistenza a emilio la possibilità di stamparlo, o meglio la desiderabile eventualità di stamparlo. Emilio mi parve sempre indeciso, perché dice che l’impegno che si sono assunti con la gente di macerata è di stampare solo la roba recentissima. ora questa di Emilio era titubanza, non rifiuto, e ti dico subito, che è una titubanza che io non posso modificare oltre, dato che, ripeto, gli proposi la cosa io ex abrupto parecchi mesi fa. Una risposta sicura, tu lo sai com’è fatto emilio, che non scrive mai, secondo me la puoi avere soltanto venendo a roma col libro e discutendolo con lui. Emilio non ha affatto una mens da redattore lungimiranteditoriale, e quindi è difficile risolvere con lui qualcosa sul piano del verbale e non della reazione concreta a un testo».

¹³ Sotto la sigla di *continuum* confluirono le più disparate imprese editoriali collettive: i sei fogli di “Continuum” (1968-1970), sei *Affiches* (1967-75), “Continuazione A-Z” (1973), sedici *Quaderni* (1968-74), dodici film in 8mm (1968-1974), cinque edizioni di *Poesia sonora* (1972-75), “E/mana/azione” (1976-81); ma anche i paralleli lavori per “Uomini e idee” (1968-70), *La disoccupazione mentale* (1972), “Logos” (1973) e “Silence’s wake” (1973). Per una panoramica

L'edizione Continuum di *Neurosentimental* fu, quindi, il risultato di alcune scelte contenutistiche e tecniche e, probabilmente, di alcuni limiti contingenti, a cui Martini cercò di porre rimedio con l'edizione Morra (Martini, 1983a). Nella versione del 1983, infatti, la stampa dei collage (o meglio delle fotografie in b/n dei collage) fu qualitativamente superiore a quella del 1974 e introdusse il rapporto di 1:1 tra l'immagine e il formato della pagina con le foto al vivo, su cui fu costruito l'impianto del libro. L'edizione del 1974 era stata stampata, a partire da una serie di fotografie in b/n dei collage originali – oggi in parte conservate presso il Mart di Rovereto insieme a prove di stampa¹⁴ –, su cui era stata segnata a mano la successione numerica delle pagine che, infatti, sono visibili anche nel volume; con la pubblicazione delle foto al vivo nell'edizione del 1983, invece, il numero di pagina sarà eliminato. Pur tenendo in considerazione anche probabili ragioni economiche, la scelta di una stampa così povera – forse in ciclostile o attraverso fotocopie delle fotografie – che mortificava la ricchezza visiva dei collage fino a renderli talvolta difficilmente leggibili, non poteva non escludere l'influenza delle pubblicazioni e delle fanzine di carattere militante proprio di molte esperienze degli anni Sessanta e Settanta¹⁵. In più la scelta di caratteri senza grazie era perfettamente in linea, in quegli anni, con il recupero dell'avanguardia razionalista. Probabilmente la predilezione di un aspetto "grezzo" ed essenziale può aver motivato la pubblicazione delle immagini all'interno della pagina rispettando i rapporti dimensionali delle tavole originali in qualità di riporto documentario, come l'autore aveva fatto per l'edizione Continuum di *Formulazioni non-A* (Martini, 1974a). Nel 1983, invece, Martini sembrò ragionare di più sul formato del libro e della doppia pagina, che divenne il vero registro e limite fisico in cui mettere in relazione i collage attraverso ingrandimenti delle fotografie e corrispondenze formali tra le parti. Le immagini non rispettano più i rapporti dimensionali originali, ma dipendono dal formato della pagina. Cambia, quindi, l'idea stessa di libro, passando da un libro-documento a un libro visivo. A chi legge, quindi, tocca capire cosa si ha in mano: un libro del 1983 che si basa su fotografie precedenti al 1974 di collage originali del 1963 (fig. 2), talvolta rivisti negli anni successivi, ed esposti in più occasioni come opere "autonome". Nel 1977, infatti, collage di *Neurosentimental* vennero esposti in

sull'avanguardia, sui gruppi culturali e sulle riviste sperimentali a Napoli si vedano (Vergine, 1965, pp. 7-94; Caruso, 1973; Caruso, 1983; Martini, 1986).

¹⁴ Si veda il Fondo Stelio Maria Martini, SMM 2.1.11, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

¹⁵ Ringrazio Paolo Rusconi per i proficui confronti sulle tecniche di stampa di quegli anni.

due importanti mostre: la collettiva *Poesia visiva 4. Il gesto poetico*, tenutasi presso lo Studio Santandrea di Milano, a cui presero parte Caruso, Diacomo, Martini e Mussio (Bellora, Favari, Fagone, 1977), e la personale di Martini alla Galleria La Piramide/Multimedia di Firenze, con una presentazione di Eugenio Miccini (Miccini, 1977).

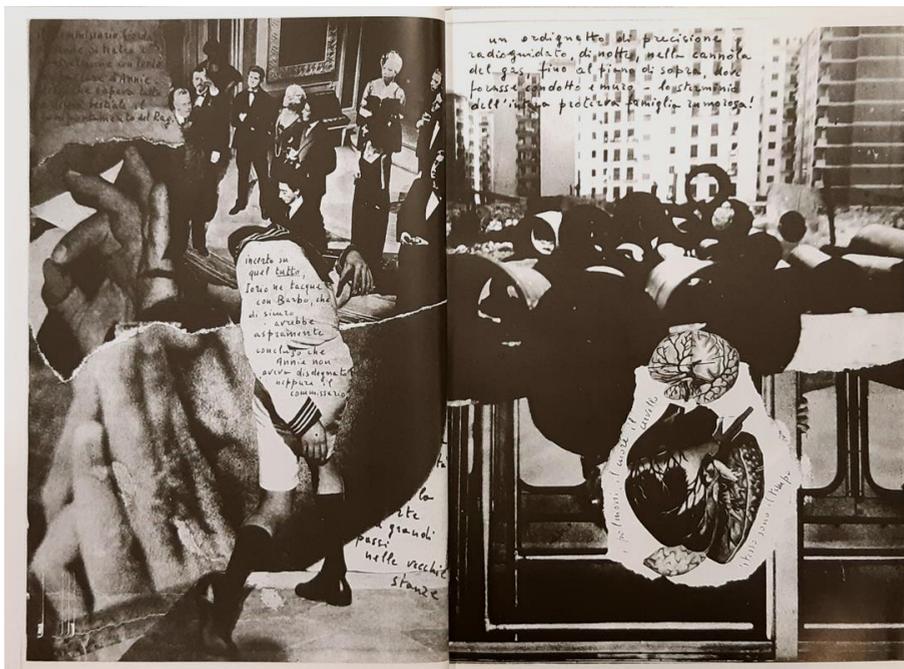


Fig. 2 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 17-18.

Sebbene non sia possibile fare un confronto diretto tra tutti i collage originali e le pagine del libro stampato nel 1983 a seguito della loro dispersione collezionistica¹⁶, la ricostruzione dell'iter editoriale di *Neurosentimental* permette comunque di mettere a fuoco alcuni interrogativi su due elementi costitutivi del volume: le modalità e le tempistiche di produzione dei collage, e la definizione della struttura del libro. Prendendo

¹⁶ Si ricordano, a titolo esemplificativo, i sette collage originali di *Neurosentimental* che fanno parte della collezione dell'ANS (Archivio di Nuova Scrittura), conservati presso il Museion di Bolzano: *Senza titolo*, 1963, ANS352 [pp. 11-12], *Senza titolo*, 1963, ANS347 [p. 13], *Senza titolo*, 1963, ANS668 [p. 24], *Senza titolo*, 1963, ANS700 [p. 27], *Senza titolo* [*Non dite di no*], 1963, ANS667 [p. 31]; *Una bella ragazza*, 1963, ANS699 [pp. 41-42], *Assassinato* [*Il dominio della morte*], 1963, ANS702 [p. 63]. Ad essi si può accostare, anche se non inserito in *Neurosentimental*, un altro collage: *Una bella ragazza*, 1963, ANS1758.

in considerazione le pagine pubblicate sul n. 2 di "Linea Sud", i cambiamenti si registrano su due livelli: da un lato, alcune immagini (pagina 185 e pagina 195) sono state eliminate per essere riproposte in *Formulazioni non-A* e altre sono state modificate, come il collage di pagina 73, la cui parte inferiore che ci mostra un uomo intento a giocare a un videogioco in una sala giochi, è stata coperta dal ritaglio con una donna in abiti provocanti sdraiata su un divano e una mano maschile che le accarezza le gambe sotto la gonna; dall'altro, i testi che nelle edizioni del 1974 e del 1983 compaiono scritti a mano direttamente sul ritaglio cartaceo, dattiloscritti su strisce di carta poi incollate sull'immagine oppure stampate a imitazione del carattere della macchina da scrivere, qui, invece, sono stampati con procedimento tipografico. Allora una domanda sorge spontanea. Come e quando sono stati realizzati questi o altri collage? Risposte certe non ce ne sono, tuttavia, sembra che la parte testuale sia stata aggiunta manualmente o con collage dopo il 1965: i testi delle immagini a pagina 13 e pagina 73 di *Neurosentimental* pubblicate in "Linea Sud" nel 1965, nelle versioni a pagina 8 e a pagina 40 delle edizioni del 1974 e del 1983 vengono sostituiti (oltre che modificati nel senso) da due interventi manuali; invece, quello della doppia pagina 266-267 pubblicata sempre in "Linea Sud" (che corrisponde alle pagine 129-130 delle edizioni Continuum e Morra) viene sostituito con strisce di carta dattiloscritte, secondo una modalità utilizzata da Martini durante gli anni Sessanta-Settanta e che deriva dall'esperienza di *Schemi*.

Tra le conseguenze di questo lavoro minuzioso rientra anche una riduzione della foliazione del libro e una progressiva rivisitazione della struttura di *Neurosentimental*: si passa da una suddivisione in tre sezioni in base alle caratteristiche dei collage inseriti, esplicitata dallo stesso artista nel 1965 su "Linea Sud" (Martini, 1965)¹⁷, a un'organizzazione in due parti, non più separate dall'intermezzo che nel 1972 diede vita a *Formulazioni non-A*¹⁸. In effetti, nell'edizione del 1974, ma, soprattutto, in quella del

¹⁷ Cfr. (Martini, 1965): «L'inuguaglianza formale delle pagine riprodotte si spiega con la loro appartenenza a tre diverse sezioni dell'opera, così distinguibili: una prima sezione (pp. 12 - 73), frammentariamente realizzata e leggibile; una seconda (pp. 185 e 195), di razionalizzazioni "non aristoteliche"; una terza sezione (pag. 266/7), realizzata a blocchi di materiale verbale e visivo».

¹⁸ Cfr. (Martini, 1983b): «Delle vicende di esso dirò solo che otto pagine apparvero su "Linea Sud" (n. 2, aprile 1965, Napoli) con la numerazione dell'impaginazione originale, che prendeva più spazio della definitiva. In seguito, pur essendone annunciata la pubblicazione dall'editore Lerici (Marcatrè, n. 50, 1969), il lavoro finì per essere riprodotto in edizione (impraticabile) di cento esemplari fra gli opuscoli di "continuum" (Napoli, 1972 [sic]), tra cui era

1983, è riconoscibile tale distinzione: la prima parte è costruita sulla successione di collage più complessi e frammentati, la seconda, invece, vede imporsi asciuttezza e rigore formale nei collage, nell'impaginazione dei testi (spesso in fitti blocchi compatti) e nelle corrispondenze formali e compositive tra immagini (in cui gli interventi verbali manuali sono ridotti a pochi casi) e testi all'interno della cornice della doppia pagina; inoltre si registra un incremento dell'elemento verbale che tende a diventare predominante. L'impressione, quindi, è che venga meno un'organica uniformità visiva che ci si aspetterebbe di trovare in un romanzo (inteso come opera complessiva); sembra, invece, che nella seconda parte, si lasci spazio al recupero dell'aspetto narrativo (seppur non lineare) che tiri le fila della o delle storie raccontate e mostrate. In questo senso, si spiegherebbe meglio la scelta di estrapolare l'intermezzo di *Formulazioni non-A*, che, al di là di qualche riferimento narrativo (di cui rimane flebile traccia nei collage 10 e 11) (Martini, 1984b), si concentra su alcuni temi di *Neurosentimental*, attraverso un approccio teorico e filosofico, basato su una struttura argomentativa e discorsiva: l'attività conoscitiva della realtà sui tre livelli individuale, esistenziale ed edonistico, i procedimenti logici, il tema del limite, i sentimenti, l'amore, l'eroticismo. L'intermezzo di *Formulazioni non-A* non esibisce solo una differenza metodologica, ma anche visiva. Tranne che in quattro casi che richiamano le pagine della prima parte di *Neurosentimental*, più che a collage verbovisuali, ci troviamo di fronte a un terzo modo di mettere in relazione parola e immagine, una sorta di compressione del modello della seconda parte del romanzo di Martini: in *Formulazioni non-A*, immagini – singole foto e montaggi molto basilari – e testi sono giustapposti all'interno della pagina in modo da creare blocchi compatti autonomi.

Nella nota all'edizione di *Neurosentimental* del 1983, Martini spiega in modo chiaro le caratteristiche del suo romanzo:

La sequenza verbo-visuale che la costituisce, la rivela altresì il risultato di un progetto colto ma parallelo rispetto a un progetto letterario, perché il materiale impiegato, "trovato" o di "rapina", non è altro che il tessuto molle e corruttibile del tempo, sottratto alla deriva temporale ed ancorato ad una dimensione indefinita ma definitiva. Qualunque poté essere l'origine e la provenienza, questo materiale, smembrato e rimontato a costituire un nuovo oggetto, si presenta come l'insieme dei momenti irripetibili in cui incrociò il destino del "protagonista", con-

già comparso (non male) "Formulazioni non-A", che in origine costituiva come un intermezzo tra le due parti di "Neurosentimental" (precedeva infatti l'attuale pag. 80)».

dizionandone il decorso nel senso che appare dal procedere e combinarsi dei pezzi, o anche, delle annotazioni che possono integrarli. Perché 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. Tutta la sequenza, pertanto, vale per come si appalesa allo sguardo, all'appercezione, per la qual cosa, se pure non ci si trova davanti a un film, la comunicazione (il contenuto) è la stessa, magari più complessa, forse, e personalizzata. Tutto ciò non ostante si tratti (pur sempre) di un libro (Martini, 1983b).

Tutti i commentatori di *Neurosentimental* – accomunati da una certa somiglianza nella terminologia critica adottata (a volte per citazione diretta) – hanno messo in luce la «selva di immagini e parole» (Fagone, 1977, p.n.n.; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58) di derivazione mass-mediale, quasi a costituire un «unico e immenso rebus» (Fagone, 1977, p.n.n.; Piemontese, 1983; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58), la «congestione tumultuosa» (A.C., 1983; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58) di «immagini polimorfe» e di «sequenze contorte» (A.C., 1983; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58), la crisi del processo narrativo e dell'andamento lineare del senso (Fagone, 1977, p.n.n.; Miccini, 1977; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58), l'eterogeneità linguistica (D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58), la materialità della scrittura (Piemontese, 1983).

L'aspetto frammentario e sconnesso della sequenza di collage e quello della storia del romanzo sono diventati il tratto critico più comune riferito a *Neurosentimental*, che certamente non può essere negato, ma che va letto in base all'approccio teorico-pratico di Martini e al suo intento di offrire all'osservatore e al lettore uno spaccato della realtà italiana dei primi anni Sessanta attraverso i linguaggi alti e bassi della sua epoca. Come scritto da Miccini, «“Neurosentimental” è una storia del nostro tempo: una autobiografia anonima in cui ciascuno di noi, forse, potrebbe riconoscersi: principalmente in quel nesso che, fin dal titolo, lega insieme – in assenza di protagonisti e di ruolo, come accade in una società, massificata – eros e pathos a significare i demoni oscuri, privati e feriali del nostro vivere quotidiano» (Miccini, 1977) (fig. 3).

Neurosentimental, quindi, è un romanzo corale con una fine ma senza una conclusione, è un compendio di strategie visive, è una riflessione teorica e critica, con quel “quid di astrazione mentale” di cui parla Diacomo (Martini, 1983). *Neurosentimental* è uno svelamento camuffato di una realtà sociale che, in quanto tale, è *camouflage*; una società in cui le persone (come Iorio) interpretano dei ruoli sociali che contribuiscono alla

definizione di un sistema complesso di rappresentazione e di distorsione della rappresentazione di sé e degli altri.

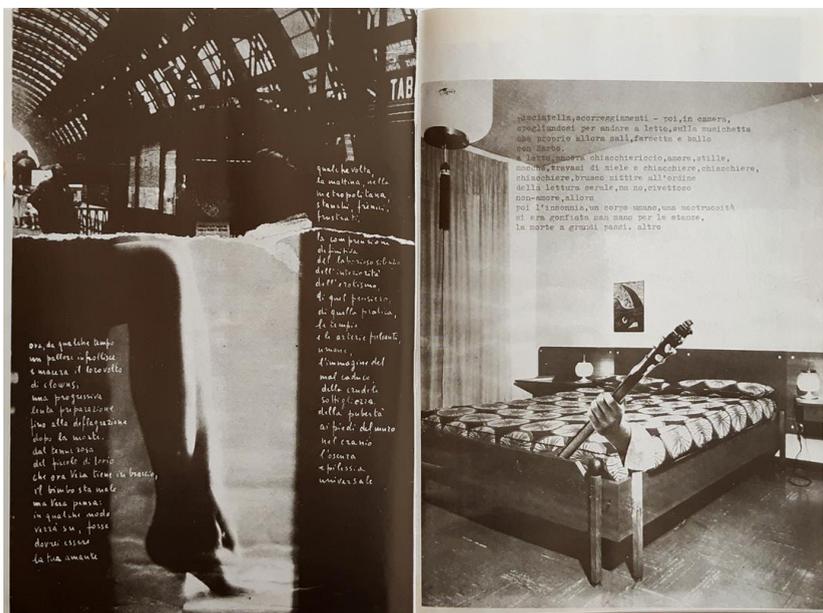


Fig. 3 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 43-44.

Come la realtà, *Neurosentimental* è un impasto di storie piccole, quotidiane e personali che nutrono la narrativa del romanzo, e la grande storia – con i riferimenti all'assassinio di John Fitzgerald Kennedy del 22 novembre 1963 (pagine 27, 63, 65¹⁹) (fig. 4), alla guerra e al nazi-fascismo²⁰ (pa-

¹⁹ Il primo dei tre collage dedicati all'assassinio Kennedy del 22 novembre 1963 (si veda la figura 6 in Colucci 2020), vede nella parte inferiore il collage di un'immagine non chiara di persone sul bordo di una strada, un uomo che abbraccia una donna, un testo manoscritto fintamente firmato da Jacqueline Kennedy («questo è Lee Harvey Oswald, da moglie e da madre contro il fascino del presidente ucciso, Jackie») e un testo dattiloscritto sulle vicende del romanzo, e nella parte superiore un montaggio di porzioni di titoli de "L'Unità" del 27 novembre 1963 (p. 3) che ne modifica il senso stesso, trasformando le domande in certezze: Gli esperti affermano [: è impossibile col '91] / [FURONO IN] DUE A SPARARE CONTRO KENNEDY [?]; [«]Ruby un patriota? Non fatemi riderel[»]; Il film dimostra: 3 colpi in 5 secondi. Il secondo collage è formato dalla parola "ASSASSINATO" (da un quotidiano del 23 novembre 1963) strappata e rimontata e da un testo sull'assassinio. Il terzo, oltre all'immagine di soldati americani che salgono su un sommergibile e un testo che richiama alcuni eventi storici tragici, presenta il titolo frammentato e ricomposto di un quotidiano, «sparato dall'alto [co]n un fucile [di] precisione».

gine 29-30, 49²¹, 65), agli orrori del Novecento (pagine 29-30, 65²²), al secondo dopoguerra (pagina 25²³), alla corsa verso lo Spazio (pagine 70²⁴, 108), all'economia finanziaria (pagine 49, 81-82, 113), al consumismo, al lusso (pagine 31, 57-58, 61-62²⁵) e ai confort della "vita moderna" (pagine

²⁰ La storia e in particolare il conflitto bellico erano stati indagati da Berthold Brecht in *Kriegsfibel* (*L'Abici della guerra*) (Brecht, 1955), una sorta di album/archivio/montaggio di fotoepigrammi, cioè fotografie di guerra ritagliate da giornali e accompagnate da quartine in versi. Se il libro di Brecht era certamente noto negli ambienti culturali italiani durante gli anni in cui Martini lavorava alla pubblicazione del suo romanzo (1974 e 1983) a seguito dell'edizione Einaudi del 1972, con traduzione di Roberto Ferzonani (Brecht, 1972) e caratterizzata da una scelta grafica che la differenziava in modo importante dall'originale tedesco, un'ipotesi di confronto con *Neurosentimental* di Martini è tutta da valutare, in quanto al momento, non ci sono riscontri che *Kriegsfibel* fosse conosciuto da Martini nell'edizione tedesca del 1955, mentre realizzava i suoi collage. A prima vista, seppur accomunati da spirito critico, paiono maggiori le differenze più che le somiglianze, sia nel modo di intendere l'immagine fotografica, sia nella relazione tra testo e immagine, certamente più articolato e poco didascalico in Martini.

²¹ Emblematico è il collage di p. 49 in cui campeggia la scritta «investimenti produttivi» che, in modo lucido e stridente, mette sullo stesso piano e intreccia immagini di contrattazioni in borsa, festeggiamenti a base di calici di vino e la sessione del Reichstag in Krolloper a Berlino per la dichiarazione di guerra del 1939 da parte dei nazisti; a ciò si contrappone un piccolo, ma deciso "INVECE NO!".

²² In queste pagine si sovrappongono riferimenti alla Seconda guerra mondiale, alle agitazioni in Medio Oriente, agli omicidi, ai pogrom, al massacro di Deir Yassin del 9 aprile del 1948, al "Nacht un nebel" emanato da Hitler il 7 dicembre 1941 che condannava a morte i prigionieri politici, agli interventi militari statunitensi, all'assassinio di Kennedy. È, come sintetizza il collage delle pagine 29-30, un «secolo di crisi»: «la crisi, allora, è il mondo».

²³ Una porzione di immagine sembra poter essere accomunata alle fotografie di documentazione dei Trattati di Roma del 1957.

²⁴ In questo collage, scienza e fantascienza vanno a braccetto: all'immagine dell'astronauta Malcom Scott Carpenter del programma Mercury (1958-63) viene affiancata quella di un elemento non chiaramente riconoscibile, ma che diventa una sorta di Ufo con raggio traente, nella migliore delle tradizioni del fumetto o del cinema fantascientifico. È utile rammentare, quanto il tema dell'esplorazione del cosmo abbia suggestionato gli artisti negli anni Cinquanta e Sessanta.

²⁵ Rimandano al consumismo, al lusso e all'apparenza i collage delle seguenti pagine: a pagina 31, in un'immagine pubblicitaria di gemme e gioielli in bella vista su un espositore a forma di grata e tra mille luci sfavillanti, Martini, da un lato, ha inserito in modo chirurgico e mimetico un ritaglio di due mani di donna, dall'altro ha sovrapposto scritte pubblicitarie di incitamento alla bellezza, al possesso e all'ostentazione dell'essere e dell'apparire; nelle pagine 57-58, l'immagine pubblicitaria di Uomo Weekend della Rinascente (1964-67) realizzata dal grafico Giancarlo Iliprandi – interno di auto sportiva con cappello, foulard, soprabito, guanti di pelle, occhiali da sole e macchina fotografica appoggiati sul sedile del guidatore – è divisa diagonalmente da un testo che pare una descrizione romanzata dell'immagine, e presenta sui vertici estremi i collage di un piccolo ippopotamo (in auto) e di un barattolo che cambia la prospettiva di visione; anche nelle pagine 61-62, il collage è realizzato usando

6, 23, 35, 75-76, 99-100, 101-102²⁶) –, che entra nella vita di Iorio, Barbo, Vera, Annie (e di tutte le persone) attraverso le voci della radio, i titoli dei giornali, gli articoli dei rotocalchi, le immagini della televisione, e che entra nel romanzo visivo grazie ai collage²⁷. L'intreccio complesso e non lineare si vede nella sovrapposizione dei temi – la sessualità, l'eroticismo, le convenzioni sociali del matrimonio e della famiglia, l'identità e il ruolo della donna – e nei diversi livelli di analisi critica che vi può essere applicata. Martini, infatti, indaga i meccanismi di comprensione e i livelli di consapevolezza della complessità del reale, e, parallelamente, i meccanismi dell'informazione e della comunicazione, ma si interroga anche sul ruolo dell'artista nella società massificata.

Pur attraverso una frammentarietà visiva e un'ermeticità narrativa, Martini, nelle prime pagine fornisce indicazioni e strumenti utili per districarci nel romanzo.

Oltre a un preciso precedente tematico sul tema della sessualità, la citazione da *Tropico del cancro* di Henry Miller (1934) nella versione in francese del 1945 (Miller, 1945) svela la vicinanza di Martini a una certa idea di romanzo e un certo modo di leggere la realtà:

Un'occhiata a quella ferita scura, mai richiusa, e mi si apre il cervello un abisso profondo: tutte le immagini e i ricordi laboriosamente o distrattamente scelti, etichettati, documentati, archiviati, sigillati e bollati erompono a casaccio come

una porzione di un'immagine pubblicitaria in cui si vedono le gambe di donne elegantemente vestite accanto al cartello dei lavori in corso.

²⁶ Tra i collage riferibili all'ambiente domestico, con tutti i confort della modernità – acqua, luce, gas, cucina, arredi moderni – di particolare impatto visivo è quello delle pagine 101-102: l'immagine di una cucina ritagliata in spicchi è sovrapposta a quella di una città notturna priva di una parte centrale circolare, con un effetto a raggiera che rimanda a certe invenzioni costruttiviste.

²⁷ In alcune pagine, Martini rende visivamente esplicito il processo di comunicazione di massa inserendo nei collage le forme e gli strumenti di tale comunicazione: alle pagine 26, 33-34, 45-46, vengono inseriti ritagli di schermi televisivi, su cui interviene con testi manoscritti relativi alla storia del romanzo, creando un cortocircuito, per cui i personaggi di *Neurosentimental*, che sono soggetti passivi della massificazione, diventano protagonisti di programmi televisivi o di romanzi rosa e fotoromanzi (pagina 124), come i loro beniamini Liala e Corrado Alba (pagina 126). La pagina 85, invece, è una perfetta imitazione di una pagina di fumetti: un'immagine di fondo con palazzi e balconi, su cui sono incollate le parole onomatopeiche dei fumetti che visualizzano colpi, rumori e frastuoni, e un testo a mano, in stampatello minuscolo, che si inserisce in negativo negli spazi neri, che dà senso a quei rumori (cascata di pentole, piatti, stoviglie). Allo stesso modo i collage delle pagine 41-42 e 73-74 attingono a immagini cinematografiche, privilegiando generi come il thriller e l'horror più splatter.

formiche che escono dal cretto di un muro; il mondo cessa di girare, il tempo si arresta, il nesso medesimo dei miei sogni si rompe e si dissolve e mi si versano le budella in una gran foga schizofrenica un'evacuazione che mi lascia faccia a faccia con l'Assoluto. [...] Me ne restano in piedi sempre troppe, di colonne, troppa umanità purulenta perché fiorisca l'uomo. La sovrastruttura è una menzogna e le fondamenta sono una paura trepidante. [...] È questo grande abisso di nulla spalancato che gli spiriti creativi e le madri della razza si portano fra le gambe (Miller, 2018 [1962], pp. 203, 205-206, 207, 208).



Fig. 4 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 65-66.

Il romanzo di Miller, con la sua atmosfera allucinante, visionaria e surreale, la sua pagina lucida e confusa, la sua disumanità dell'umanità, si affianca ai nomi di James Joyce, Louis-Ferdinand Céline, Wystan Hugh Auden, Arthur Rimbaud, Lautréamont, Max Ernst come fonti e modelli letterari e visivi per *Neurosentimental*²⁸. In particolare, i romanzi-collage di Ernst *La Femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934) (Ernst, 2007), offrirono a Martini un efficace esempio visivo e metodologico, grazie al carattere aperto e fluttuante della loro narratività,

²⁸ Modelli proposti dalla critica che si è cimentata su *Neurosentimental*; si veda, per esempio, (Roccasalva, 1985, pp. 16-17).

all'uniformità visuale data dalla riproduzione fotografica dei collage minuziosamente realizzati, al tono misterioso ed enigmatico delle vicende, ai temi dell'erotismo, della vita/morte e del rapporto tra arte, cultura popolare e banalità quotidiana. Con i suoi romanzi-collage Ernst cambiò le regole e la logica del raccontare e negò l'evoluzione diegetica della narrazione a favore di una libertà costruttiva che sfruttava le possibilità allusive implicite nella collisione di immagini eterogenee, e sollecitava l'esplosione del significato (Nigro, 2007, pp. 280-299). Un commento a *La Femme 100 têtes* di Ernst era apparso in un testo di Ragnar van Holten, pubblicato nell'ultimo numero di "Documento Sud" del 1961, in cui affiancava un'incisione di François Boucher tratta da *Faunillane ou l'Infante Jaune* di Carl Gustaf Tessin, a una delle immagini di Ernst (Van Holten, 1961). La rivista napoletana, che giocò un ruolo importante nel passaggio dalla produzione verbale a quella visuale di Martini, fu partecipe della necessaria rivalutazione del dadaismo e del surrealismo in corso in quegli anni, per il superamento della semplice riproposizione della realtà²⁹. Lo stesso Martini, ricordando quell'esperienza nel contributo *L'elementare persuasione surrealista* pubblicato nella sezione monografica *Surrealismo e Parasurrealismo* (a cura di "Malebolge") del numero di dicembre 1966 di "Marcatrè", riconosceva che il surrealismo appariva chiaramente operante nella rivista, ma ribadiva anche la sua importanza nei confronti dell'esperienza culturale *tout court* degli anni Sessanta. Inoltre trovava alla base della sua personale esperienza «l'elementare persuasione surrealista a tenere sempre in gioco *l'existence terrestre, en la chargeant de tout ce qu'elle comporte en deça et au-delà des limites qu'on a costume de lui assigner*» (Martini, 1966, p. 245). Tra i romanzi-collage di Ernst, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* potrebbe aver esercitato un'influenza specifica su Martini, perché proponeva un nuovo criterio di impaginazione con le tavole accostate a due a due, che sembrava generare a livello superficiale l'impressione di una continuità narrativa e di una maggiore coerenza strutturale. Allo stesso modo, in *Neurosentimental*, Martini cercava di trovare un bilanciamento tra l'autonomia visiva di ogni collage e la loro concatenazione saltellante e discontinua ma che ha, nel registro della doppia pagina, un punto di equilibrio, soprattutto nella seconda metà del romanzo. In più sembra esserci una citazione diretta nel collage di pagina 7 in cui l'apparizione del volto di un uomo (Iorio?),

²⁹ Oltre a Man Ray e Picabia, la rivista mostrò una particolare attenzione ai lavori più tardi di Édouard Léon Théodore Mesens e di William (Bill) Copley (n. 3, 1960; n. 5, 1960, n. 6, 1961).

che emerge dal fondo nero attorniato da sottili raggi luminosi (fig. 5), pare richiamare il primo dei collage del *Secondo poema visibile* da *Une semaine de bonté*, che propone la testa di un uomo cieco nel cielo buio della notte, irraggiante luce ispiratrice, che a sua volta, richiama *L'apparizione* di Gustave Moreau (1876).

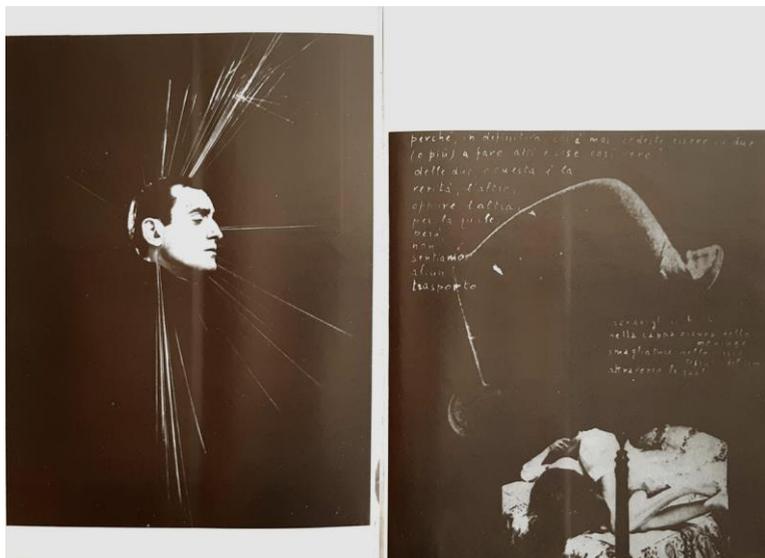


Fig. 5 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 7-8.

In *Neurosentimental*, dopo la citazione da *Tropico del Cancro*, segue una dichiarazione di intenti di Martini attraverso nuovi linguaggi: le pagine 1 e 2 con un montaggio di testi dattiloscritti, manoscritti e riporti a stampa, e le pagine 3-4 con un collage di oggetti circolari – orologio, bussola, mirino, elica, manopola, disco telefonico – su un unico fondo neutro³⁰, quasi a dare avvio e direzione a un nuovo viaggio, a una nuova storia, a una nuova vita. Nella parte testuale in cui vengono presentati due personaggi narrativi, Iorio e Melico – i cui nomi rimandano alla poesia e al teatro –, Martini riflette sul ruolo dell'artista nella società massificata e sulla sua funzione critica di "anticorpo sociale". L'artista è colui in grado di comprendere e descrivere il mondo, di sottrarre al banale uso quotidiano parole come "amore", ormai troppo sfruttate, consuete e inadeguate, e,

³⁰ Il collage di Martini ricorda l'immagine con gli ingranaggi dei campanelli da bicicletta che accompagna il testo di Edouard Jaguer, *Carnaval Mecanique*, pubblicato nel n. 3 di "Documento Sud" (Jaguer E., 1960).

quindi, di tradurre in parole i sentimenti. Per Martini non bastano le idee, serve l'azione, serve la vita: «Ci vuole altro. Vivere» (Martini, 1983a, p.n.n. [p. 2]); in *Neurosentimental* «la tensione ideologica diventa materia vissuta» (Miccini, 1977). Martini accoglie la lezione di Miller³¹: *Neurosentimental* è «la compenetrazione del razionale (neuro-) con il sentimentale (=, per me, a forme di razionalità non codificabile) risulta in esponente» (Martini, 1965).

Nel corso dello sviluppo del romanzo, ma in particolar modo nella seconda parte, Martini indaga attentamente i meccanismi di informazione, comunicazione, conoscenza e coscienza dei fenomeni della realtà sociale e storica. Ogni livello del processo di comprensione del mondo deve passare attraverso un'azione critica che interrompa il flusso di notizie e informazioni date dai sistemi di comunicazione di massa, che non sono altro che "simulacri" per confermare la propria visione del mondo. Tuttavia, non ci si illuda di fondare la storia come scienza esatta, né di fondare la coscienza sulla logica, ma si consideri la possibilità di una consapevolezza su un piano diverso. Nel collage delle pagine 93-94, in cui campeggia la figura di un mezzo busto femminile il cui volto è ritagliato via in un modo che ricorda certe figure dechirichiane, già neometafisiche, come *Oreste e Pilade* (1961), Martini, infatti, si chiede «come si amalgamano i livelli di coscienza dei fatti». Mutevolezza e indeterminatezza sembrano essere prerogative della coscienza del mondo: «"è certo che prevedere significa solo veder bene il presente e il passato in quanto movimento"»³².

Si aspira a riattivare il meccanismo dello sguardo e ad assumere in modo cosciente il repertorio delle consuetudini visive della vita quotidiana in un sistema di comunicazione predefinito e direzionato.

³¹ Si veda (Miller, 2018 [1962], p. 203): «Fino a oggi, per quanto mi riguarda, ho avuto idea di abbandonare la base aurea in letteratura. La mia idea, in breve, è di offrire una resurrezione dei sentimenti, di raffigurare la condotta di un essere umano nella stratosfera delle idee, cioè in un accesso di delirio».

³² La citazione riportata da Martini a p. 80 è dalle *Note sul Macchiavelli, sulla politica e sullo stato moderno* di Antonio Gramsci (1949, p. 38); qui il passo completo: «Sul concetto di previsione o prospettiva. È certo che prevedere significa solo veder bene il presente e il passato in quanto movimento: veder bene, cioè identificare con esattezza gli elementi fondamentali e permanenti del processo. Ma è assurdo pensare a una previsione puramente "oggettiva". Chi fa la previsione in realtà ha un "programma" da far trionfare e la previsione è appunto un elemento di tale trionfo. Ciò non significa che la previsione debba sempre essere arbitraria e gratuita [o puramente tendenziosa]. Si può anzi dire che solo nella misura in cui l'aspetto oggettivo della previsione è connesso con un programma esso aspetto acquista oggettività».

La realtà trova una forma di rappresentazione simulata in un romanzo che racconta le vicende del commediante Iorio: la sua vita a Napoli, la perenne conflittualità con la famiglia Belardi, suoi vicini; la sua idiosincrasia per le costrizioni della vita familiare e le convenzioni sociali; l'amore, il sesso e i litigi con la moglie Barbo, la gelosia e la vacanza-fuga di Barbo a Fuggi con la madre; le infatuazioni e le fantasie erotiche di Iorio per Vera Accolito e, soprattutto, per Annie, la giovane e disinibita segretaria che lavora dal Rag (ragioniere), i suoi tradimenti, gli abbandoni e le delusioni.

Napoli è lo sfondo partecipe del romanzo, è parte della vita dei personaggi, come del contesto culturale in cui Martini si muoveva e ha concepito *Neurosentimental*, e compare, di pagina in pagina, in alcune immagini e nei nomi delle vie e delle piazze³³. Iorio vi si aggira "a piedi, a zonzo, perde tempo" (Martini, 1983, p. 146), come un *flâneur* baudelairiano. O forse come Léona Delcourt, in arte Nadja, protagonista dell'omonimo romanzo di André Breton del 1928 (Breton, 1928)³⁴ – più volte ripubblicato da Gallimard nel secondo dopoguerra (1958, 1963, 1964) – che, col suo libero girovagare per la città, diviene voce stessa della città. Il romanzo di Breton, sia per il ruolo che riconosce alla città di Parigi, sia per il copioso uso di fotografie, può essere così annoverato tra i modelli narrativi del *Neurosentimental* di Martini.

Siamo di fronte a una storia senza storia, nel senso che non vi è un apice narrativo, quanto un racconto malinconico di una vita, che vuole essere la vita amorosa e passionale (tanto vagheggiata ma irreali) del fotoromanzo, ma che non è: *Neurosentimental* «è l'efficace simulacro del sentimentalismo, del "romanzo popolare", della "canzone di gesta" dell'eroevittima e sentimentalmente carnefice di un potere che vuol rappresentare come liberatorio nell'attimo stesso che lo denigra» (Serra Zanetti, 1977, pp. 77). Come *Une semaine de bonté* era, da un punto di vista letterario, una parodia del melodramma, *Neurosentimental* è anche una parodia del fotoromanzo, che, a sua volta, è una parodia dell'amore e dei sentimenti veri e reali che, invece, Martini vuole rivitalizzare svelando i meccanismi del conformismo linguistico ormai consunto e della società massificata. L'amore e l'erotismo ricoprono un ruolo centrale all'interno di *Neurosentimental*, infatti, numerosi sono i riferimenti verbali al tema

³³ Napoli è esemplificazione delle contraddizioni territoriali, economiche e sociali di quegli anni, esplicitate da Martini con sei citazioni (pp. 145-160) dal volume *Napoli come è*, pubblicato per Feltrinelli nel 1959 da Emilio Luongo e Antonio Oliva.

³⁴ La prima edizione italiana di *Nadja* verrà pubblicata da Einaudi nel 1972.

(anche molto espliciti) e a certe figure dell'immaginario erotico come il Marchese De Sade³⁵, e i collage con immagini erotiche, figure femminili ammiccanti e sensuali o rapporti amorosi (pagine 8, 19, 38, 40, 43³⁶, 51, 52, 55, 89, 95, 98, 107, 113, 118, 121, 124, 125, 128, 131), e spesso, sono quelli in cui è possibile riscontrare maggiormente dei rimandi a fonti e modelli surrealisti. Ne è un esempio il collage di pagina 8 in cui l'immagine di una coppia distesa sul letto mentre si bacia è sormontata da un grande cappello da uomo, oggetto che si ritrova anche nella pagina 77. Sulla scorta del pensiero di Sigmund Freud che in *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) proponeva il cappello come simbolo del desiderio represso, nella poetica surrealista il cappello diviene un'allusione sessuale, come, per esempio, in *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920) di Max Ernst. Nel collage di pagina 51 il montaggio di un mezzobusto femminile sulla parte superiore di una pinza sembra richiamare, da un punto di vista strutturale e compositivo, *l'Indestructible Object* (1923) di Man Ray. *L'objet surrealiste* e alcune immagini magrittiane, inoltre, sono il modello per la parte inferiore del collage di pagina 118, dove, sopra un ritaglio di corpo di donna dal busto in giù, che, con giarrettiere e decolté, si aggira sensuale in una camera da letto, è montato un ombrello aperto (fig. 6). Alla sperimentazione dadaista, invece, guardano altri collage: in particolare, quello di pagina 112, vede l'inserimento di ingranaggi meccanici del motore di un'auto nella testa di una donna, come a citare il famoso collage di Raoul Hausmann, *Tatlin Lebt zu Hause* (1920), esposto alla *Erste Internationale Dada-Messe* del 1920. Oppure a pagina 20, la mano in verticale con il palmo rivolto verso l'osservatore, potrebbe ricordare, se non pare una forzatura, uno dei più noti fotogrammi (1926) di László Moholy-Nagy riutilizzato per la copertina del n. 1-2 di "Foto-Qualitat" (1931) o *5 Finger Hat Die Hand* di John Heartfield (1928).

Le riproduzioni dei collage e fotomontaggi dadaisti già circolati in Italia durante gli anni Trenta, vissero, insieme alle ricerche surrealiste, una nuova stagione di profondo interesse, divulgazione e studio a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Il nome di Hausmann, per esempio, insieme a quello di Schwitters, era ben presente nelle pagine de

³⁵ È inevitabile trovare il rimando al Marchese De Sade come "coscienza dell'eros totale" (pp. 109, 114), che già era stato incluso nel pensiero surrealista sulla sessualità e l'erotismo, mentre, più sottile, è la citazione di *Das Erotische Element in der Karicatur* di Eduard Fuchs (1904), volume interessato soprattutto ai risvolti sociali della caricatura.

³⁶ Questo collage fu pubblicato anche in "E/mana/azione", n. 25, 1981.

“L’Esperienza moderna” (1957-59)³⁷ e, nel 1963, la galleria Pagani del Grattacielo di Milano dedicò all’artista dadaista la prima personale in Italia (seppur solo di dipinti recenti) presentata da Hans Richter, che fu accompagnata dall’edizione di un portfolio di sette litografie³⁸.

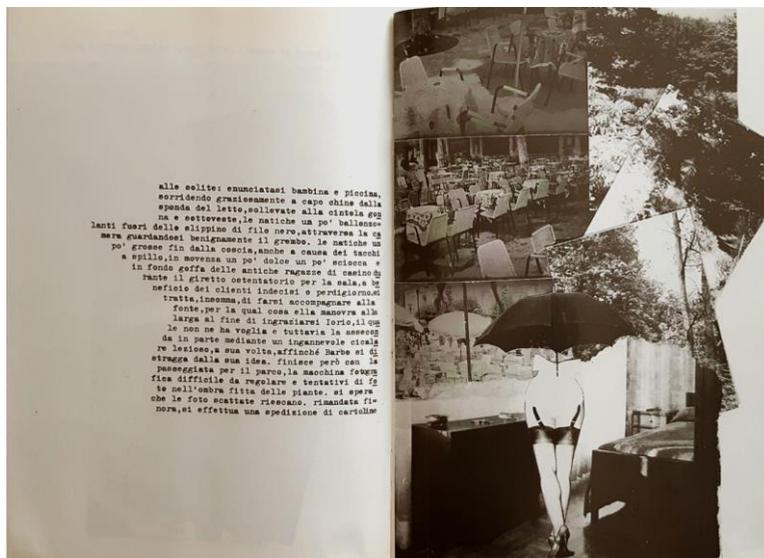


Fig. 6 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 117-118.

Tra le pagine con immagini presenti in *Neurosentimental*, su un totale di 152, 3 contengono disegni o porzioni di disegni (pagine 141, 142, 143), 5 hanno singole immagini fotografiche (pagine 47³⁹, 88, 120, 128, 137) e 107 accolgono 82 collage, di cui 67 su pagina singola e 15 su pagina doppia. All’eterogeneità dei modelli, delle fonti e dei materiali impiegati da Martini, corrisponde un ampio campionario di schemi, variazioni e pos-

³⁷ Il n. 2 de “L’Esperienza moderna” (agosto-settembre 1957) presentò testi, documenti e lavori di Kurt Schwitters forniti alla rivista da Hanna Hoch e dalla galleria Berggruen & Cie, mentre il n. 5 (1959) fu dedicato da Perilli alla figura di Raoul Hausmann, riproducendo, tra gli altri, il *Poème phonétique-affiche* (1918) e il famoso collage *ABCD* (1923-24), opere già pubblicate in Italia da Hans Richter nel n. 7 de “La Biennale di Venezia”, gennaio, 1952 (Richter, 1952, pp. 16-21).

³⁸ La mostra fu inaugurata il 28 settembre 1963. Richter stesso aveva già esposto alla Galleria Il Grattacielo nel 1960 e nel 1962, anno in cui ebbe anche una personale alla Civica Galleria d’Arte Moderna di Torino.

³⁹ L’ingrandimento dell’impronta digitale, che fa da contraltare al testo di pagina 48 “(ma la traccia-testimonianza è la)”, sembra rimandare alle *8 Tavole di accertamento* di Piero Manzoni (1962).

sibilità di montaggio dei collage, nonché di interrelazione e integrazione tra elemento verbale ed elemento visivo, che trova già un'efficace semplificazione nell'esordio del romanzo alle pagine 5 e 6: qui sono accostati, a sinistra, la riproposizione di una denuncia dattiloscritta ai carabinieri intentata da Iorio alla famiglia Belardi per gli incessanti rumori molesti⁴⁰, a destra, un collage con una mano femminile che sta per girare l'interruttore della luce, la scritta (pubblicitaria) «è facile!» e un testo manoscritto che rimanda ai rumori in casa e all'automazione data dallo sviluppo tecnologico che condiziona la vita dell'uomo.

In *Neurosentimental* è tutto un susseguirsi di giustapposizioni, mescolamenti, tagli, strappi e aggiunte di frammenti cartacei più o meno ampi e di lacerti di discorso in cui il trattamento del verbale è improntato al visivo. Ogni pagina è lavorata e orientata in modo funzionale al senso. Si va dall'accostamento di singoli ritagli su fogli bianchi (pagine 3-4, 40, 77, 119, 131) e dall'uso di una grande immagine di fondo su cui vengono applicati ritagli verbali o visivi da giornali e riviste (pagine 6, 7, 26, 31, 44, 54, 85, 89⁴¹, 99-100, 104), o su cui vengono sovrapposti i testi manoscritti e dattiloscritti (pagine 39, 41-42, 54, 68⁴²), al montaggio complesso di immagini diverse (pagine 14, 17, 18⁴³, 19, 23, 25, 27, 29-30, 35, 36, 49, 66,

⁴⁰ Il testo presenta nella parte centrale una grossa mancanza (una macchia o un ritaglio) che impedisce la completa lettura del testo e, quindi, metaforicamente allude alla difficoltà e labilità della decifrazione del mondo reale. La porzione bianca assolve in negativo la funzione della cancellatura come strumento di risemantizzazione delle parole in un testo, ma, per forma e in quanto privazione di parola, torna alla mente la "parola mancante" di Magritte in *Les (hirondelles) naissent en hiver* (1930), esposta all'importante mostra alla Galerie Goemans di Parigi, dal 28 marzo al 12 aprile 1930, che cercò di fare un bilancio sull'uso del collage.

⁴¹ L'immagine di fondo con un uomo visto di schiena in un luogo non precisamente identificabile ma con notevoli effetti luminosi – su cui sono qui incollati una cornetta del telefono e le labbra sensuali di una donna che sta per suonare un flauto (con doppio senso erotico) – viene riutilizzata come immagine unica a pagina 137.

⁴² Tra la varietà di immagini utilizzate da Martini, si annovera anche quella di una risonanza magnetica con mezzo di contrasto del sistema di circolatorio.

⁴³ Le pagine 17 e 18 presentano due complessi collage di immagini e interventi verbali manuali che, più di altri, rimandano a modelli dadaisti (Hoch e Hausmann) o alle loro rivisitazioni a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta. Nel collage di pagina 17 vi è un montaggio di immagini raffiguranti un evento ufficiale di gala, una mano con il gesto dell'OK, una persona che sta pregando con le mani giunte portate alla bocca e un marinaretto acefalo; in quello di pagina 18, abbiamo una sorta di visione stratigrafica della città intesa come essere vivente e pulsante: dall'alto al basso, palazzi popolari, grandi tubazioni per condutture o fogne, porte scorrevoli di un vagone della metropolitana tenuto aperto da una mano; al centro, il montaggio di disegni medici di cervello, cuore e polmoni accompagnati dalla scritta «i polmoni il cuore il cervello stesso sono il tempo».

73-74, 81-82, 105); dalla suddivisione della pagina in modo rigoroso, fornendo al collage una struttura compositiva geometrica ed equilibrata (pagine 11, 28), al ritaglio di immagini secondo forme geometriche (pagine 57-58, 102), dall'uso di singoli frammenti diversi per ricostruire forme o immagini (pagine 55⁴⁴, 112, 113, 116, 118), alla costruzione integrata di testo e immagine (pagine 37, 38, 52, 59, 60, 61-62. 75-76⁴⁵). La parola è stampata, dattiloscritta, manoscritta: da un lato, si sfruttano le differenti risorse tipografiche che incentivano la polisemia, dall'altro, è un'esplosione calligrafica. La scrittura manuale come strumento fortemente espressivo all'interno delle ricerche verbovisuali degli anni Sessanta e Settanta, ha le sue radici non solo nel recupero delle sperimentazioni futuriste, ma, specialmente nelle ricerche pittoriche segniche e gestuali degli anni Cinquanta caratterizzate dall'espressività della scrittura – Cy Twombly, Gastone Novelli, Achille Perilli, Martino Oberto – e in alcune esperienze poetiche e letterarie. Per Martini, fondamentale fu l'esempio di Emilio Villa con la sua scrittura debordante e l'equiparazione di segno grafico e segno verbale, entrambi intesi come *signum* nello spazio. Nelle opere visive successive a *Neurosentimental*, infatti, Martini userà la scrittura manuale in modo totalizzante, arrivando a coprire quasi completamente le immagini e a sconfinare oltre i limiti fisici stessi dell'opera, passando dall'essere *texte* a diventare *texture* (Colombo, 2007, pp. 558-595). Le riflessioni di Martini e Caruso sul *continuum*, inteso come tensione temporale della poesia, sul limite, sul metalinguaggio o post-linguaggio, rivelano un atteggiamento analitico di indagine del processo stesso di scrittura e comunicazione del significato, che però mai si disgiunge dall'interesse per il gesto, per la mano che scrive. In *Neurosentimental* la scrittura manuale, insieme allo strappo della carta (indicazione di imperfezione e deperibilità), perpetua il processo manuale di realizzazione del collage, rendendolo visibile anche quando le differenze materiche originali vengono uniformate dal processo di stampa e dal formato del libro. La scrittura manuale lascia il segno del gesto, dell'accumulo processuale, del tempo, della soggettività di un autore che apparentemente vuole celarsi; permette e, contemporaneamente, demi-

⁴⁴ Il volto di donna è ricostruito attraverso l'uso di tre porzioni strappate di volti tratti da pagine pubblicitarie o rotocalchi; a questa tripartizione corrisponde quella del testo della pagina accanto, suddiviso in tre blocchetti che troncano le frasi nella parte finale. La doppia pagina, quindi, propone un'equiparazione visiva tra frammenti iconici e frammenti verbali.

⁴⁵ In queste pagine il testo stampato interagisce a livello visivo direttamente con l'immagine ritagliata, isolata sul foglio bianco.

stifica il processo di informazione e comunicazione, in quanto non sempre chiaramente leggibile, soprattutto nella versione editoriale di *Neuro-sentimental* (in parte anche in quella del 1983).

Si tratta di una duplice azione di svelamento e camuffamento a più livelli per la quale non pare errato pensare all'esempio dei *combine-drawings* (1958-60) e delle grandi serigrafie (1962-64) di Robert Rauschenberg⁴⁶. In entrambi gli artisti, da un lato, l'azione di meccanica riproduzione delle immagini della comunicazione massificata – la stampa editoriale dei collage di Martini e il riporto serigrafico di Rauschenberg – colloca il montaggio aggregato delle immagini su un medesimo piano; dall'altro, lo strappo dei collage e la scrittura manuale in *Neurosentimental* assolvono a una funzione simile a quella del procedimento di trasferimento tramite strofinamento e quella delle libere pennellate di pittura tracciate dall'artista americano, che mirano a unificare il piano pittorico. Nelle *Thirty-four Illustrations for Dante's Inferno*, precocemente note in Italia anche perché pubblicate in b/n in "Metro" (1961)⁴⁷, Rauschenberg affolla la superficie bidimensionale di immagini fotografiche trasferite con solvente attraverso lo strofinamento su carta con il cilindro di una penna a sfera, di cui rimane un'equivocabile traccia dell'azione gestuale. Allo stesso modo, spesso Martini usa la scrittura manuale che si inserisce o si sovrappone a più immagini per dare unità visiva, attivare il senso dei suoi iconotesti e rendere visivamente esplicita l'operazione interpretativa dell'artista in quanto "anticorpo sociale".

La scrittura, manuale o meccanica, viene utilizzata da Martini con la stessa funzione visiva delle immagini grazie alla sua disposizione spaziale all'interno del collage e della pagina del romanzo: i testi, a volte, si sovrappongono alle immagini o si inseriscono negli interstizi dei ritagli (pagine 17, 19, 25, 26, 29-30, 35, 65, 71, 73-74, 84, 85), altre volte, debordano; assumono forme più o meno definite, geometriche, talvolta ricorrenti, isolate nel foglio bianco (pagine 21, 22, 48, 56⁴⁸, 57-58, 61-62, 78, 111, 117, 126, 132, 133), talvolta in modo più simile alla pagina tradizionale (pagine 87, 90, 101, 123, 136, 138, 139, 140, 144); sono poesie (pagine 8,

⁴⁶ Sulle serigrafie del 1962-64 si vedano (Steinberg, 1972) e (Feinstein, Tomkins, 1990).

⁴⁷ I disegni di Rauschenberg vennero pubblicati sul n. 2 del maggio 1961 – fascicolo con diversi approfondimenti sull'artista americano –, accompagnate da un testo di Dore Ashton (Ashton, 1961, p. 52-61). Per una prima rassegna della diffusione di opere di Rauschenberg in Italia nei primi anni Sessanta si veda (Colombo, 2017, pp. 167-185).

⁴⁸ L'uso, per esempio della sequenza di 3 blocchetti di testo si trova replicata alle pagine 48 e 56.

9) o ne imitano la forma, replicano i modelli della poesia concreta (pagina 97). Ma il testo scritto interagisce con l'immagine, forse ancora con maggiore evidenza, all'interno del registro della doppia pagina e della sequenza progressiva delle pagine propria di un libro. Si crea un dialogo serrato tra testo e immagine, testo e testo, immagine e immagine. Mediante rimandi di senso tra parole ed immagini (talvolta con funzione quasi illustrativa e un poco didascalica), oppure grazie alla corrispondenza formale e spaziale tra la silhouette del testo e quella del collage, con un effetto simmetrico specchiante (pagine 21-22, 57-58, 61-62, 87-88, 89-90, 91-92⁴⁹, 105-106⁵⁰, 111-112, 117-118, 125-126, 131-132, 133-134⁵¹). La straordinaria complessità della stratificazione emersa in *Neurosentimental* a livello visivo, contenutistico e teorico, fa del romanzo visivo di Martini, un pilastro delle ricerche verbovisuali italiane durante gli anni Sessanta e Settanta, sebbene la mancata pubblicazione in una data a ridosso della sua ideazione e realizzazione ne abbia limitato la portata e la conoscenza, come evidenziato in occasione dell'edizione Morra del 1983:

E non è ozioso domandarsi quale influenza avrebbe potuto avere l'opera di Martini sull'esperienza complessiva dell'avanguardia se *Neurosentimental* fosse stato pubblicato nel '63, quando cioè la neoavanguardia italiana "ufficiale" faceva le sue prime, numerose prove. Devo dire infatti che *Neurosentimental* in realtà funziona ancora, come romanzo, e non solo per la sua (tuttora incontestabile) novità tecnica. Funziona per la sua capacità di identificare situazioni, di costruire una credibile sequenza verbo-visuale, per i suoi struggenti riferimenti letterari e a

⁴⁹ In questa doppia pagina, secondo la sua usuale corrispondenza tra forma e contenuto, Martini monta insieme due testi dattiloscritti di tipo discorsivo, posti all'inizio e alla fine, e una sequenza di tracciati dell'elettrocardiogramma, accoppiati a strisce di carta sottile dattiloscritte che replicano sia visivamente sia nella costruzione delle frasi, la comunicazione di un telegrafo e di un telegramma. Il tema della passione amorosa viene qui rafforzato anche dalla citazione dal libro IV del *De Rerum Natura* di Lucrezio leggermente modificata: "ne quiquam [...] quoniam nihil inde abradere potes [possunt]" (ma è tutto inutile, poiché non possono portare via nulla dal corpo del loro amato). Martini cita il *De Rerum Natura* nel testo *Ancora della stupidità e della malizia* su "Quaderno" n. 3 del 1962 (Martini, 1962c, p. 29) come esempio di costante e sostenuta allucinazione.

⁵⁰ La disposizione zigzagante e in diagonale del testo ripropone a specchio la sequenza di immagini rettangolari in profondità che si intersecano con quella della nuca di un uomo (immagine simile a quella presente nei collage delle pagine 83, 128-129), in più, le piccole frecce manoscritte, oltre a dare un indirizzo visivo, forniscono al lettore le coordinate per leggere il testo nel senso corretto, cioè non dall'alto verso il basso come è usuale, ma risalendo di riga in riga.

⁵¹ Il testo replica la forma del montaggio visivo di quattro ritagli di una donna stretta in una morsa, un uomo e un morsetto da falegname.

una città – che è Napoli – e perfino per il fatto di essere proprio una storia, con personaggi identificabili e motivati (Piemontese, 1983).

Bibliografia

- A.C. (1983), *Neurosentimental di Steliomaria Martini*, "Le Arti news", n. 3-4.
- Ashton, D. (1961), *Rauschenberg's Thirty Four Illustrations for Dante's Inferno*, "Metro", n. 2, pp. 52-61.
- Bacci, G. (2016), *Non una rivista ma un documento: Documento Sud (1959-61) tra avanguardia artistica e testimonianza socio-culturale*, "Palinsesti", n. 5, <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/72/86>.
- Bo, C. (1944), *Antologia del surrealismo*, Edizioni di uomo, Milano.
- Bo, C. (1944), *Bilancio del surrealismo*, Cedam, Padova.
- Brecht, B. (1955), *Kriegsfibel*, Eulenspiegel, Berlino Est.
- Brecht, B. (1972), *L'Abici della guerra*, Einaudi, Torino.
- Breton, A. (1928), *Nadja*, Gallimard, Parigi.
- Caruso, L. (1969), *Stelio Maria Martini*, 5 aprile 1969, "Il Corriere dell'Ad-da", 5 aprile 1969.
- Caruso, L. (1971), *De Mona/Doxo-loghia*, La Nuova Foglio, Macerata/Pollenza.
- Caruso, L. (1973), *Contributi per una storia dei gruppi culturali a Napoli*, "Logos", I.
- Caruso L. (a cura di) (1986), *Continuum. Contributi per una storia dei gruppi culturali in Italia*, All'insegna del sapere, Napoli.
- Caruso, L. (1989), *Per Martini, 25 anni dopo*, in Martini, S.M., *Schemi*, Documento-Sud, Napoli.
- Caruso, L., Martini, S.M. (1974), *Isidore Isou e il movimento lettrista*, "Le Lettere", n. 17.

Caruso, L., Martini, S.M. (1975), *Note sull'attività estetica, la "rivoluzione culturale" e i situazionisti*, "Uomini e Idee", n. 1.

Colombo, D. (2007), *La scrittura manuale: segno, gesto, spazio, materia e parola*, in *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900*, (MART, Rovereto, 10 novembre 2007-6 aprile 2008), a cura di G. Zanchetti, Skira, Milano 2007, pp. 559-565.

Colombo, D. (2017), *L'arte americana dei primi anni Sessanta nelle riviste italiane del periodo*, in Fergonzi, F., Tedeschi, F., *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Scalpendi editore, Milano, pp. 167-185.

Colucci D. (2020), *Stelio Maria Martini, Schemi, and the Po(i)etics of Collage*, "piano b. Arti e culture visive", vol. 5 no. 1, pp. 23-50.

D'Ambrosio, M. (1984), *A proposito di Stelio Maria Martini*, "Lotta Poetica", n. 23-24, pp. 56-58.

D'Ambrosio, M. (1989), *La poesia visiva*, in Miccini, E., Sarenco (a cura di), *Poesia Visiva 1963-1988*, Edizioni Cooperativa "La Favorita", Verona, pp. 11-38.

Delau, H. (1963), *Eisenstein*, "Linea Sud", n. 0, p. 7.

Diacono, M. (1962), editoriale, "Quaderno", n. 2, p. 1.

Diacono, M. (1971), *Cross S,words*, La Nuova Foglio, Macerata/Pollenza.

Bellora, G., Favari, P., Fagone V. (a cura di) (1977), *Poesia visiva 4. Il gesto poetico*, Studio Santandrea, Milano.

Biasi, G. (1960), *Invettive*, "Documento Sud", n. 3, p.n.n.

Ernst, M. (2007), *Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini*, Adelphi, Milano.

Fagone, V. (1977), *Il gesto poetico*, in Bellora, G., Favari, P., Fagone V. (a cura di), *Poesia visiva 4. Il gesto poetico*, Studio Santandrea, Milano, p.n.n..

Feinstein, R., Tomkins, C. (1990), *Robert Rauschenberg. The silkscreen paintings 1962-64*, Bulfinch Press, Boston.

Fortini, F. (1959), *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano.

Giammei, A. (2014), *Poesia visiva e fotopoema. Sei letture e due proposte per Stelio Maria Martini*, "Smerilliana", n. 16, pp. 303-330.

Gramsci, A. (1949), *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*, Einaudi, Torino, p. 38.

Jaguer, E. (1960), *Carnaval Mecanique*, "Documento Sud", n. 3, p.n.n.

Luongo, E., Oliva, A. (1959), *Napoli come è*, Feltrinelli, Milano.

Martini, S.M. (1960), *Fermo restando qu'il faut décourager l'art*, "Documento Sud", II, n. 5, p.n.n.

Martini, S.M. (1962), *Della stupidità e della profondità*, "Quaderno", n. 1, pp. 10-14.

Martini, S.M. (1962), *Appunti per una teoria della letteratura e altro*, "Quaderno", n. 2, pp. 26-30.

Martini, S.M. (1962), *Ancora della stupidità e della malizia*, "Quaderno", n. 3, pp. 18-32.

Martini, S.M. (1962), *Schemi*, Documento-Sud, Napoli, p.n.n.

Martini, S.M. (1965), *Neurosentimental*, "Linea Sud", II, n. 2, p.n.n.

Martini, S.M. (1965), *Nota poetica e biografica*, in Pignotti, L. (a cura di), *Poesie visive*, Sampietro Editore, Bologna, pp. 5-6.

Martini, S.M. (1966), *L'elementare persuasione surrealista*, "Marcatrè", n. 26-27-28-29, p. 245.

Martini, S.M. (1972), *Formulazioni non-A*, Colonnese, Napoli, p.n.n.

- Martini, S.M. (1974), *Neurosentimental*, Continuum, Napoli, p.n.n.
- Martini, S.M. (1983), *Neurosentimental*, Morra, Napoli, p.n.n.
- Martini, S.M. (1983), *Vent'anni dopo*, in Martini, S.M., *Neurosentimental*, Edizioni Morra, Napoli, p.n.n.
- Martini, S.M. (1983), *La giovane scimmia*, in Caruso, L. (a cura di), *Continuum. Contributi per una storia dei gruppi culturali in Italia, All'insegna del sapere*, Napoli, pp. 8-21.
- Martini, S.M. (1984), *Formulazioni non-A*, Colonnese, Napoli, p.n.n.
- Martini, S.M. (1984), *Nota*, in Martini, S.M., *Formulazioni non-A*, Morra, Napoli, p.n.n.
- Martini, S.M. (1986), *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, Guida editori, Napoli.
- Martini, S.M. (1989) *Schemi*, Documento-Sud, Napoli, p.n.n.
- Miccini, E. (1977), *Neurosentimental*, in *Stelio Maria Martini. Neurosentimental - 1963*, Galleria della Piramide/Multimedia, Firenze, 1977.
- Miller, H. (1945), *Tropique du Cancer*, Denoel, Paris.
- Miller, H. (2018), *Tropico del Cancro*, Feltrinelli, Milano, pp. 203, 205-206, 207, 208.
- Nadeau, M. (1948), *Storia del surrealismo*, Macchia, Roma.
- Nadeau, M. (1948), *Antologia del surrealismo*, Macchia, Roma.
- Nigro, A. (2007), *Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista*, in Lamberti, M.M., Messina, M.G. (a cura di), *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, Electa, Milano, pp. 280-299.
- Oberto, M. (1960), *Uno specifico letterario (e filmico)*, "Ana Eccetera", n. 3, supplemento L, pp. 1-6.

Piemontese, P. (1983), *Rebus di parole e di immagini*, "Il Mattino", 16 giugno.

Pinotti, A., Somaini, A. (2016), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino.

Ribemont-Dessaigues, G. (1946), *Storia del dadaismo*, Longanesi & C., Milano.

Richter, H. (1952), *Vita privata del movimento Dada*, "La Biennale di Venezia", n. 7, pp. 16-21.

Roccasalva, R. (1985), *Neurosentimental di Steliomaria Martini*, "Artepresente", n. 3, pp. 16-17;

Serra Zanetti, P. (1977), *Su alcuni avvenimenti delle arti visive nell'inverno 1976/77*, "Op. Cit.", n. 39, pp. 75-84.

Servadio, E., Bo, C. (1953), *La psicoanalisi - Il surrealismo. Etichette del nostro tempo*, Edizioni Radio Italiana, Torino.

Steinberg, L. (1972), *The flatbed picture plane*, in Steinberg, L., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York, pp. 55-91.

Van Holten, R. (1961), testo, "Documento Sud", II, n. 6, p.n.n.

Vergine, L. (a cura di) (1965), *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, "Marcatrè", n. 14-15, pp. 7-94

Zanchetti, G. (2007), *Esploratori di parole*, in Zanchetti, G. (a cura di), *La parola nell'arte*, Skira, Milano, pp. 26-27.

Zanchetti, G. (2015), *Un'antinomia accolta dai vocabolari. Poesia Visiva e altre ricerche verbo visuali in Italia*, in De Bellis, V. (a cura di), *Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana. L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, Mousse Publishing, Milano, p. 8.

Zanchetti, G. et al. (2014), *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 114, pp. 20-34.