

Adriano Spatola e la poesia concreta: *Zeroglifico* (Sampietro, Bologna 1966)

I primi contatti di Adriano Spatola con la poesia concreta risalgono, che io sappia, al 1964, quando, per un verso, incontra le esperienze “anarchiche” dei poeti di “Ex”, la rivista romana fondata da Emilio Villa, cui diedero il loro apporto anche i napoletani Mario Diacono e Stelio Maria Martini, che a loro volta avevano dato vita a Napoli alla rivista “Linea Sud”; e, per un altro verso, getta le basi sul secondo numero del periodico modenese “Malebolge” dell’avventura “parasurrealista”. Della irruente (e irriverente) attività dei primi dà conto in un articolo pubblicato nel gennaio '64 sulla rivista bolognese “Il Mulino”, in cui nota il loro approdo, ideologicamente motivato, a una poesia in cui “la parola tende a farsi *ideogramma*”, portando in sé “mediante combinazioni, fusioni o incastri, il giudizio sulla realtà”. Il Parasurrealismo teorizzato alla fine dello stesso anno lo condurrà a produrre i suoi primi *puzzle-poems* (con il pittore modenese Claudio Parmiggiani), esperimenti che si concretizzeranno, è il caso di dirlo, in due libretti composti di schede formato cm.12x17 raccolte in un contenitore a busta, pubblicati nel 1965 e nel 1966 dal dinamico editore bolognese Sampietro nella collana “Il dissenso”: *Poesia da montare* e appunto *Zeroglifico*, qui riprodotto.

Sull’origine e sull’interpretazione degli “zeroglifici”, il cui evidente richiamo ai geroglifici egizi esprime la volontà di tornare al grado “zero” della scrittura e quindi della parola, e che costituiranno a lungo il perno della produzione poetico-visuale di Adriano prima di evolversi in quelle che chiamò “iconoscritture”, rimando a quanto scritto da Giulia Niccolai (*ubi maior, minor cessat*) introducendo una seconda edizione di questa raccolta, pubblicata nel 1975 dalle Edizioni Geiger: testo anch’esso riprodotto nelle pagine seguenti. L’attenta lettura che la Niccolai offre delle singole composizioni ha reso necessario dar loro una numerazione assente nell’edizione sampietrina. Per una disamina ancor più approfondita dell’argomento sono disponibili in questo sito gli interventi di Renato Barilli, sul numero due de “il verri” del 1976 (sezione Protagonisti punto 2) e di Sandro Sproccati nella autobiobibliografia di Adriano pubblicata dall’editore Campanotto di Udine nel 1986 (sezione Protagonisti, punto 20). Anche Achille Bonito Oliva si è occupato degli “zeroglifici”, in un intervento apparso sul numero 3 del 1969 della nostra Antologia sperimentale GEIGER, con un titolo interpretativo, *Zeroglifico metonimico*, che compare al termine di questo documento, ripreso però dal catalogo della mostra *Recenti Zeroglifici*, allestita alla Galleria Il Punto di Velletri nel novembre 1985. Una breve spiegazione, fornita dall’autore stesso sulle ragioni di queste sue particolari opere, si legge sul retro di copertina del libro qui riprodotto: importanti i riferimenti, in questo testo, a Max Bense, i cui testi teorici sulla poesia concreta Adriano doveva aver letto in quello stesso 1964, a Franz Mon, uno dei primi esponenti europei di questa nuova forma di poesia nonché, come punti di riferimento storici, a Mallarmé ed Ezra Pound.

Le immagini sottostanti sono tratte, come la fotografia della pagina seguente, dal catalogo della mostra di Velletri di cui sopra.

Maurizio Spatola





Personale Studio Santandrea
Milano, 1978
Foto Dino Majellaro

GIULIA NICCOLAI

UNA PROPOSTA DI INTERPRETAZIONE DEGLI ZEROGLIFICI

(Introduzione a *Zeroglifico*, Edizioni Geiger, Torino 1975)

A quasi dieci anni di distanza dalla prima edizione¹ mi sembra importante constatare che questa serie iniziale di zeroglifici di Adriano Spatola (“serie iniziale” perché il poeta usa la stessa definizione per molti dei poemi concreti che da allora ha fatto e continua a fare)² non è “invecchiata”, non ha acquisito quella patina imbarazzante o patetica, quell’“ispido” che presentano a volte i lavori preliminari o preparatori di operazioni successive di un artista. L’equilibrio ottico-semanticamente di questi zeroglifici rimane invece invariato grazie al rigore, alla razionalità “fredda”, alla tecnica di collage “non sentimentale” con cui sono stati eseguiti. Zeroglifico nasce naturalmente dalla parola “geroglifico” – con la sostituzione di *zero* a *gero*: e sappiamo che geroglifico deriva dal latino tardo *hieroglyphicum*, dal greco *hieroglyphicos* ossia pertinente alle sacre (da *hieros*) incisioni (dal verbo *glyphhein*, incidere, scolpire) – e vuol significare l’annullamento del messaggio semantico, fermo restando il messaggio iconico. Come ha scritto Luigi Ballerini: “A.S. *tende a smembrare elementi grammaticali e lessicali (...)* I suoi ‘*morceaux de language*’ sono tessere (...) di un giuoco di pazienza composto dal caso: le sagome a stampa appartengono a parole che si sono troppo avvicinate ai nostri occhi”³. Qui vale la pena descrivere sommariamente la veste tipografica della prima edizione di questi dodici zeroglifici, che non erano rilegati in volume ma stampati su schede sciolte di cartoncino rigido (cm 11,5x16,5) raccolte in un contenitore a forma di busta. Le schede non portavano alcuna indicazione di alto/basso, potevano di conseguenza essere “lette” secondo una scelta del lettore o a caso; inoltre le varie schede non erano numerate e quindi le stesse regole valevano per la loro disposizione. Anche in questo senso “pratico” la definizione di Ballerini mi sembra indovinata. Inoltre è forse utile tener presente che il termine zeroglifico era già stato usato in precedenza, in occasione di una esposizione⁴, proprio con il significato di puzzle. Lo zeroglifico era in questo caso costituito da cubi di legno laccato identici ai cubetti dei giochi di pazienza per bambini, ma di formato “adulto” (misuravano 30 cm di lato). Ogni faccia del cubo portava un frammento di lettera alfabetica e i frammenti erano ingigantiti in modo da risultare spesso indecifrabili. Come nei puzzle per bambini, appunto, il gioco consisteva nel combinare fra di loro le varie facce dei cubi fino a ricostituire l’alfabeto. Come insieme di presenze “elementari”, questi cubi volevano essere soprattutto “*presa di possesso effettiva non più della base causale statica o semistatica (l’ambiente) ma della base dinamica dell’autotrasformazione*”, come scriveva A.S. Rispetto alla soluzione mediante oggetti tridimensionali, la bidimensionalità del collage sposta l’attenzione sull’analisi della percezione testuale. In quale modo è variata a distanza di tempo la nostra lettura dei testi di *Zeroglifico*? Nel 1967 Arrigo Lora Totino diceva: “Le ‘*articolazioni*’ di A.S., nella serie di ‘*Zeroglifico*’, ad esempio, nascono come microavventure di segni frantumati: un linguaggio dunque spezzato e ricostruito, e cioè un prelinguaggio, che si presenta come evento visivo di bianchi e di neri, ma che, paradossalmente, potrebbe anche essere letto foneticamente, come traccia ovvero ombra di lettere alfabetiche o di spezzoni di frase”⁵, concetto che A.S. ribadisce quando, a commento di una nuova serie di zeroglifici, scrive: “Il mosaico di frammenti decontestualizzati si costruisce nello spazio bidimensionale come fraseggio, nel senso che si dà in musica a questo termine”⁶. Direi allora che, grazie forse alla divulgazione che ha avuto dalla metà degli anni sessanta il lavoro della nuova musica (da Cage fino a Chiari) o quello di operatori visuali in relazione a spartiti “non convenzionali” che possono o debbono venire “interpretati” in senso grafico, questi zeroglifici si sono man mano caricati delle connotazioni di ipotetiche note musicali, di riduzione segnica (come da spartito) di un componimento musicale. Per otto di

questi testi l'evidenza con la quale il materiale di partenza è stato ritagliato in strisce disposte poi le une accanto alle altre con scansioni di bianchi e di neri, non può che portare per associazione alla visualizzazione di una tastiera di pianoforte, alla quale si sovrappone la raffigurazione dei suoni che i tasti producono, con effetti di risonanza visuale. Sono tre i poemi più specificatamente esemplari di questa possibile interpretazione, il 2, l'11 e l'1, ed è forse il caso di esaminarli più da vicino individualmente e in reciproca relazione: nel 2 le strisce nere parallele e verticali dividono una lettera (spesso riconoscibile ma sempre spezzata) dall'altra. La rigidità di questo impianto è solo parzialmente mitigata dal fatto che le lettere non si trovano su una linea retta ma tendono ad abbassarsi verso il centro, e dai tre segni che, pur non essendolo, ricordano frammenti di ideogrammi. La rigidità, formulata in maniera addirittura inquietante dell'ultimo riquadro dove la "t" ricorda una croce, viene addolcita dunque da una curva. Questo, presupponendo che per inveterata abitudine i nostri occhi leggano da sinistra a destra anche un testo "illeggibile". Anche l'equilibrio grafico del poema, però, appare bloccato: ci disturba forse il fatto che in una tastiera reale i tasti di ebano sono più corti di quelli di avorio, mentre qui accade il contrario? Nel poema 11 le strisce nere (preponderanti sugli spazi bianchi) sono mosse e segmentate, ma soprattutto sono frammenti di lettere, e come tali ci sono consuete, le seguiamo e le rintracciamo capovolte, rovesciate, smontate e rimontate.

E' la trascrizione visuale di una musica possibile solo se rigorosamente mentale. Il testo evidentemente più "semplice" di questa ipotetica triade è il numero 1. Rispetto all'immagine della tastiera qui c'è uno scarto, in quanto abbiamo uno spazio delimitato da una curva che ci appare come tale, mentre i segni che si alzano e abbassano con forti scarti armonici ci suggeriscono un'assenza di peso e di impegno strutturale: infatti la struttura è semplificata al massimo, come in una specie di solfeggio non cantato ma parlato, anzi sillabato. Ma, come ho detto, a parte questi tre testi esemplari, che ne costituiscono il nucleo, l'interpretazione è genericamente valida anche per gli altri testi. Il 12 e il 9, ad esempio, sono, in positivo e in negativo, l'immagine della dilatazione di una nota, mentre nel 5 le tre note bianche sono messe in vibrazione da un diapason e come un diapason. Secondo Achille Bonito Oliva, negli zeroglifici abbiamo *"un processo che atomizza il linguaggio istituzionale cancellandone tutti i significati obbligati, orientando la disposizione del segno sullo spazio estetico in maniera da costituire a linguaggio anche gli interstizi tra una particella linguistica e l'altra"*⁷. Il poema numero 10 è l'unico nel quale la linea di contorno dei frammenti di lettere tende ad avere lo stesso spessore degli interstizi neri tra le tessere (questa volta bianche). Comunque le tre file di tessere costituiscono anche questa volta una tastiera, sulla quale, come per l'esercizio della diteggiatura, ogni nota-tasto sia stata contrassegnata da un simbolo specifico. Questo simbolo non fa ovviamente riferimento alle dita ma a un alfabeto registrato nella mente e a una lettura "spontanea". E' strano infatti che in questo poema l'occhio continui a porsi il problema della identità tra il contorno delle lettere e gli interstizi, andando alla ricerca di quegli spessori che effettivamente sono identici. Come sappiamo, solo un altro testo è ancora relativo al tema della "tastiera", il numero 7. Ne parleremo più avanti. Intanto in due poemi, il 6 e l'8, è chiaramente identificabile, oltre alla struttura rappresentata dai frammenti alfabetici, la presenza di altri segni non alfabetici, appartenenti comunque alla "civiltà dell'immagine". In 8 questo segno è riconoscibile: si tratta del marchio della pura lana vergine ed è impiegato in modo da suggerire una impressione di sfericità o perlomeno il fatto che il testo ha una sua bizzarra propensione ad accartocciarsi in certi punti su se stesso, con effetti di tipo cinetico. Il 6 invece non possiamo sapere di che si tratta e abbiamo la sorpresa di osservare lettere "nuove" (segni muti di cui non abbiamo modo di sapere l'esatta esistenza fonetica) che con le loro linee curve intersecate ci rimandano a un affollamento di linee afasiche. O di possibili ideogrammi, in quanto l'atmosfera del testo è curiosamente "orientale". Quanto al poema numero 7, la tastiera è identificabile con

il materiale pubblicitario con il quale il testo è stato costruito. In questo caso, parafrasando, o meglio ribaltando l'assunto di Max Bense secondo il quale i testi di poesia concreta si avvicinano spesso, se non altro per motivi di dipendenza tipografica, a testi pubblicitari, A.S., per farne una verifica al contrario, ha voluto dimostrare che i testi pubblicitari sono già, almeno tipograficamente, "progetti di poesia concreta"⁸. Forse questo testo numero 7 è l'unico che con il tempo ha perduto il suo impatto di sorpresa e di shock ed è diventato più un testo esplicativo di un metodo di lavoro che non un'assolutizzazione in senso spaziale dell'aspetto percettivo delle parole. O della parola *Campari*. Rintracciando così facilmente il carattere tipografico del marchio *Campari*, non possiamo ormai fare a meno di chiederci perché non ci abbia ancora pensato la Ditta *Campari* a farsi un *layout* come questo. Un testo complesso e indovinato per il suo "inizio" (cioè l'angolo in alto a sinistra) categorico – 1 e 1, due volte uno (sarà mai successo a qualcuno di leggerli come 11?) seguito da caratteri indecifrabili di aspetto cuneiforme, simili a ganci, ripetuti anche specularmente – è il poema numero 3, disposto sulla pagina, come del resto altri zeroglifici, in modo da formare un quadrato (altri zeroglifici vengono invece circoscritti in un'area rettangolare). Ciò che lo caratterizza sono però le tessere bianche riprodotte quasi fedelmente zone quadrate che si trovano sparse tra i segni-frammenti e rimandano all'impianto delle caselle bianche delle parole crociate. Questo particolare, unito alla forma degli spezzoni di lettere, produce nel lettore un'impressione di "non finito" nel senso di una possibile prosecuzione all'infinito di questo testo su una superficie illimitata. Si tratta di una scrittura ieratica e orientale, non per associazione dei segni agli ideogrammi (come nel poema numero 6) ma perché mentalmente, come per un *haiku* o per un concetto zen, induce a uno stato di calma e di contemplazione. Il suo ipotetico contrario potrebbe essere il numero 4 nel quale i segni sono decisamente scrittura che riempie quasi sempre i quadrati bianchi ed è inframmezzata da quadrati neri "pieni". Questi ultimi hanno la funzione di cesure più che di cancellature, e bloccano la prosecuzione delle parole situandosi nel testo come vere e proprie zone neutre e alternative. Il fatto che "parole" e figure geometriche non siano perfettamente allineate aumenta il movimento grafico rendendo più eccitante la lettura. L'occhio dopo aver comitato e tentato di collegare fra loro i frammenti di parole (orango? e(x)pired?) si spostano come su una scacchiera sulla quale i pezzi si stanno dando battaglia, che poi è il vero modo di leggere *Zeroglifico* senza la complicità di Duchamp.

NOTE

1. *Zeroglifico*, Sampietro Editore, Bologna 1966.
2. Si vedano, ad esempio, gli zeroglifici apparsi in "Tam Tam" n.5, 1973.
3. Catalogo dell'esposizione *Scrittura visuale in Italia 1912-1972*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1973.
4. Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani, Adriano Spatola, *Zeroglifico*, Galleria della Sala di Cultura, Istituti Culturali del Comune di Modena, 1965.
5. Dal catalogo dell'esposizione presso la Galleria L.V., Verona 1967.
6. Questa dichiarazione di poetica è stata pubblicata nel catalogo dell'esposizione *Verso una terza dimensione della scrittura*, Galleria la Bertesca, Genova 1973.
7. Vedi *GEIGER 3*, Torino 1969.
8. Vedi il catalogo dell'esposizione *Segni nello spazio*, Castello di San Giusto, Trieste 1967.

IL DISSENSO

SCHEDA DI POESIA D'AVANGUARDIA



adriano spatola

ZEROGLIFICO

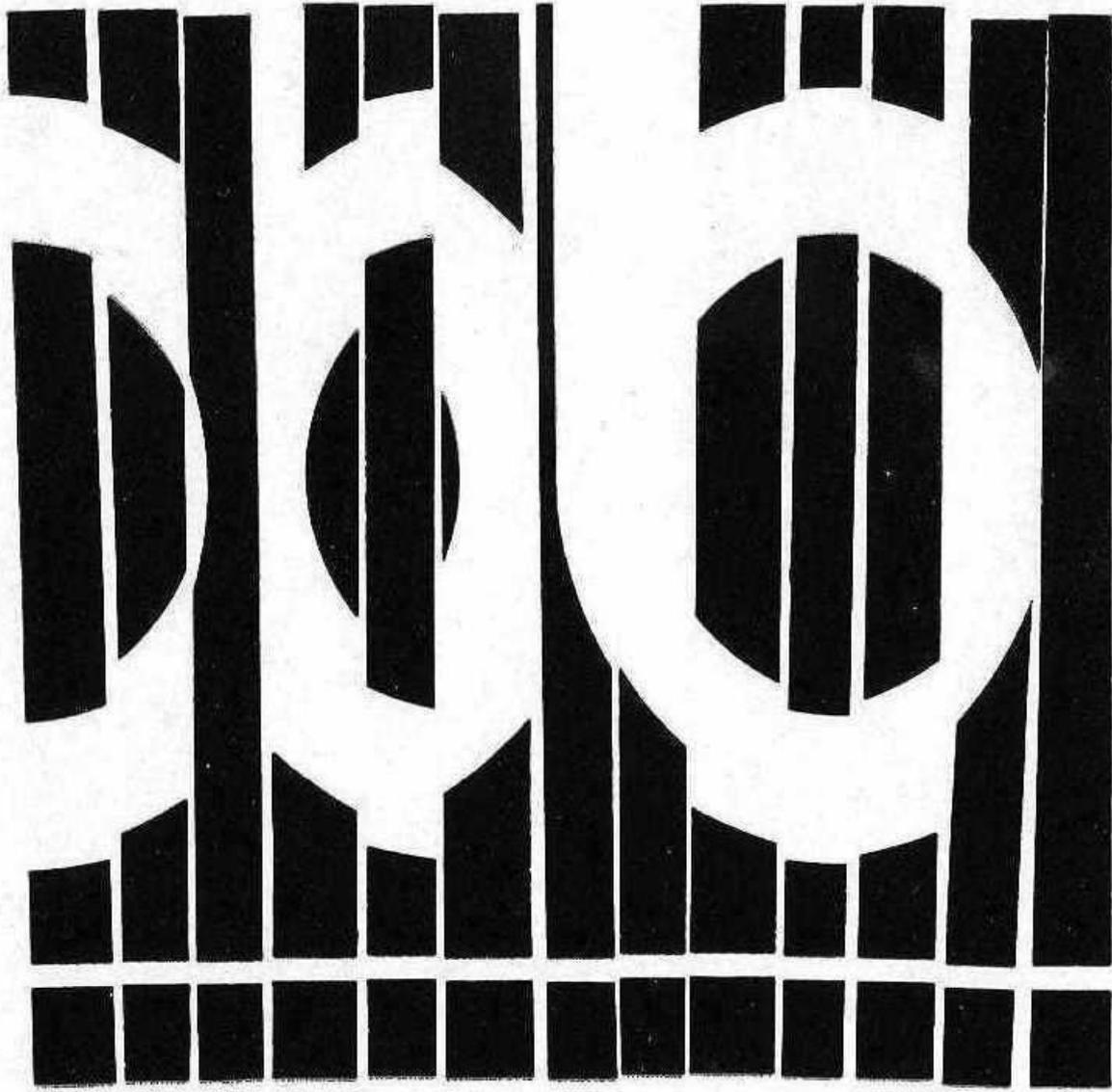


sampietro

ADRIANO SPATOLA
ZEROGLIFICO
SAMPIETRO EDITORE

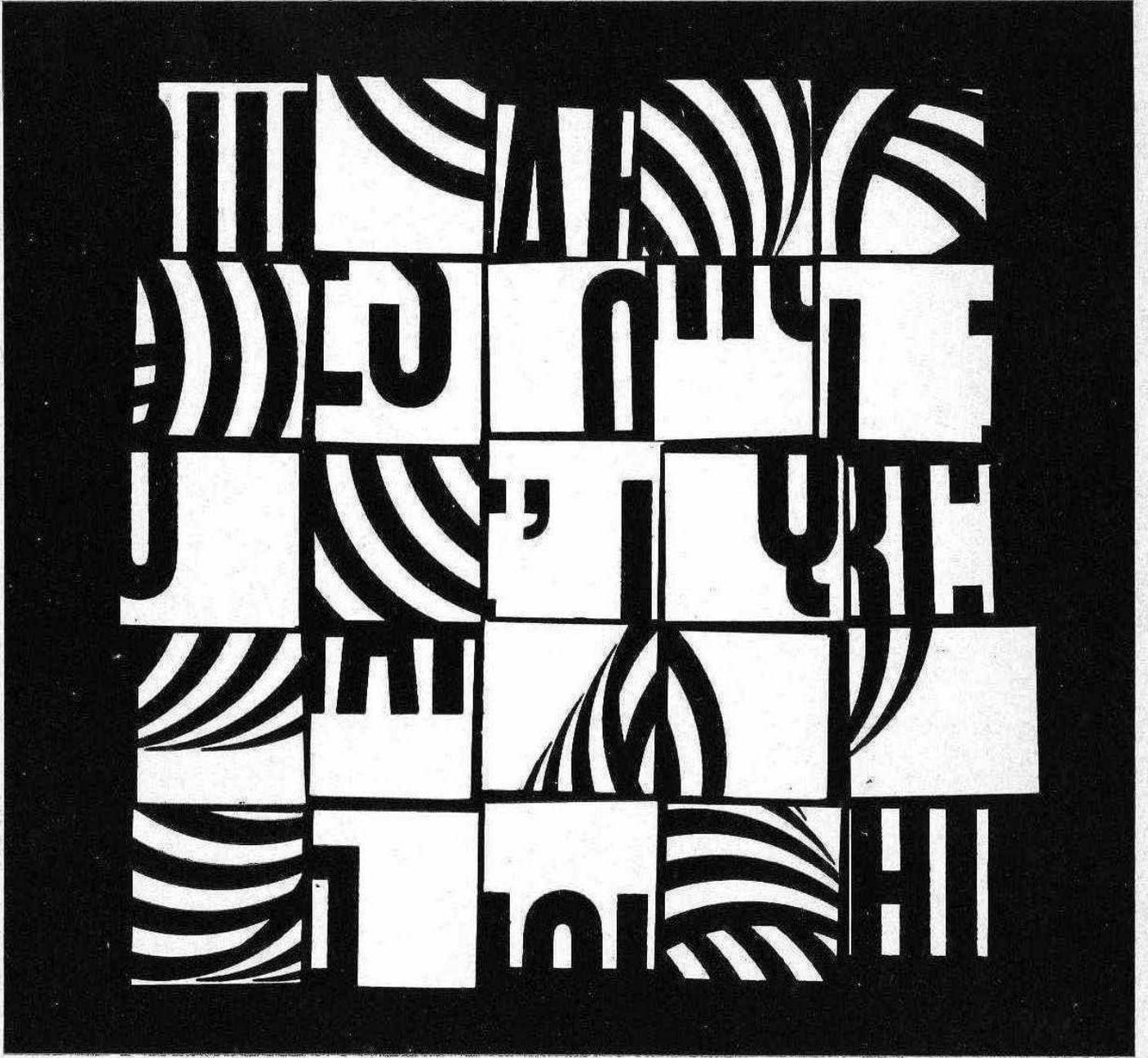
ל-ה-ד
ש-מ-ח
ש-מ-ח
ל-ה-ד

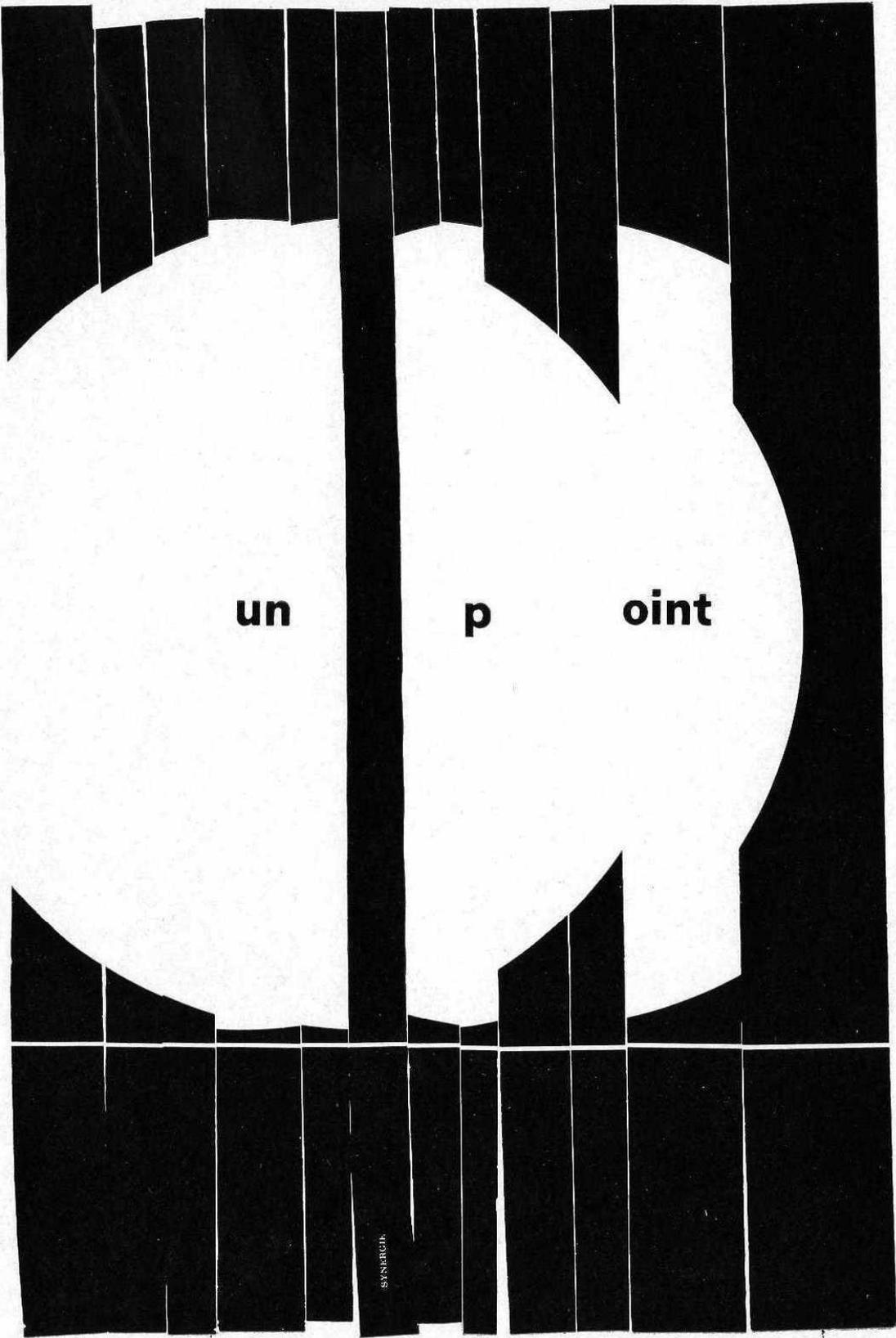
ora bo
ita
ita
igli
u **e pired**





高 山 大 學 學 報



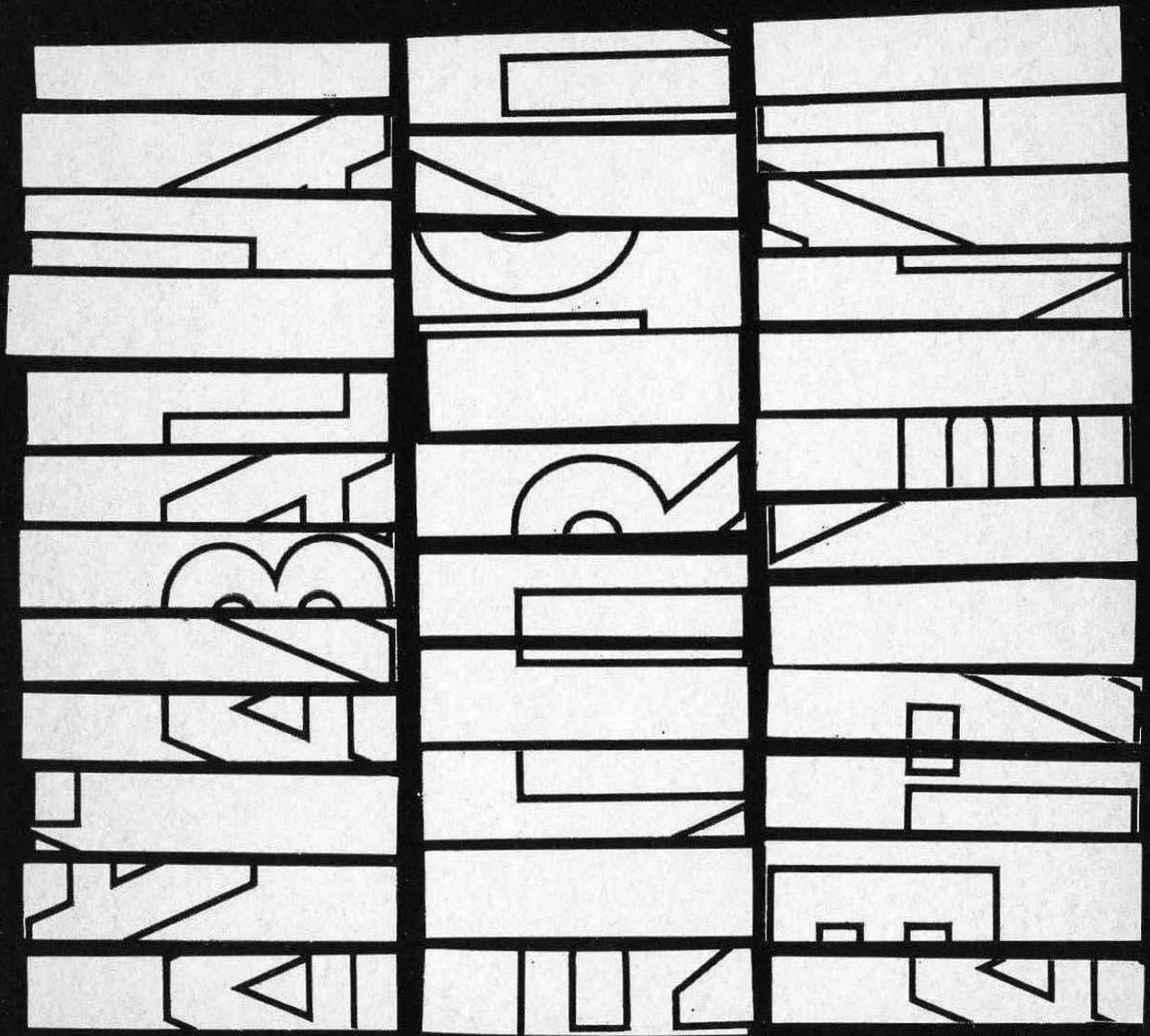


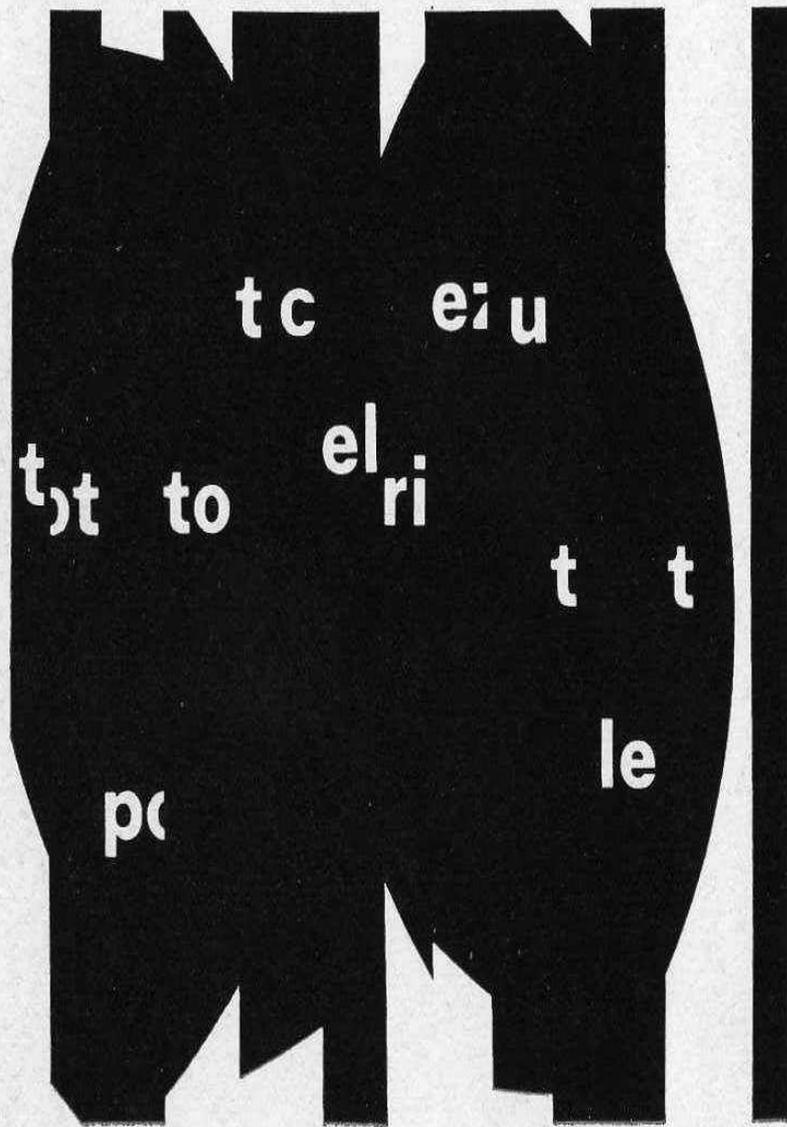
un

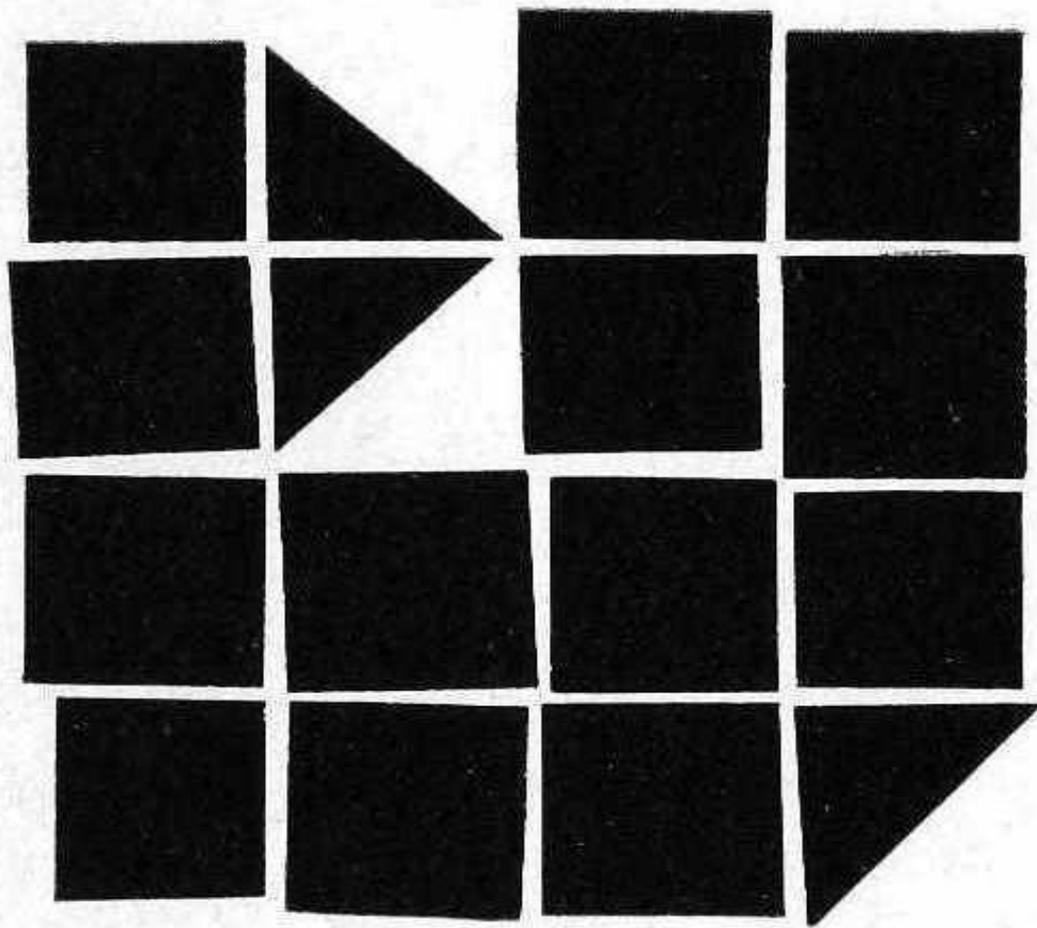
p

oint

SYNERGIC







IL DISSENSO

I testi di « Zeroglyphic » sono stati ottenuti mediante la frammentazione programmata di un materiale linguistico preesistente, scelto e utilizzato per una sua latente e funzionale tendenza a farsi (con le sue esse forze) poesia concreta. Se infatti è accettabile, come è per forza di cose accettabile, l'assunto di Max Bense, in cui il quale i testi concreti si avviciano spesso, data la loro dipendenza tipografica, a testi pubblicitari, dove allora essere in qualche modo verificabile anche il suo contrario, i testi pubblicitari sono cioè già, almeno tipograficamente, progetti di poesia concreta. Il mutamento linguistico consistente nel quale si è ritenuto opportuno operare rappresenta dunque la « Zeroglyphic » qualcosa di più di un semplice strumento: è, per così dire, il risultato (sociologicamente garantito) di un privileggiato dettato di sue proprie esenziali regole grafiche, tanto che in un caso come questo, nell'ambito della poesia sperimentale, verrebbe voglia di parlare di poesia ideografica. Poesia ideografica paralistica, naturalmente, e non in opposizione a quella ideogrammatica come Pound, e attraverso Pound, un'assolutizzazione in senso casuale d'altro punto di riferimento allora non può essere una Marmotta dell'aspetto percettivo delle parole. Come scrive Franz Mon a proposito di « Tactus dans l'Espace »: « Il medium qui è esclusivamente ottico. Questa lingua non ha significato che per l'occhio, anche se presuppone la lingua poe-

Achille Bonito Oliva, *Zeroglifico metonimico*

(già apparso sul n. 3 della rivista **Geiger**, Torino 1969)

Quando il poeta, per potenziare le direzioni significative del testo, tenta di uscire dalla semantica bidimensionalità sotto cui giace il segno verbale, allora scopre al di sopra del peso interno l'evidenza splendente dei segni. Una evidenza che si propone come **esibizione superficialista** delle unità linguistiche. E lo sconfinamento dalla necessaria dimensione metaforica comporta uno slabbramento della semantica istituzionale della pagina a favore di uno spazio che non è più puro contenitore di segni ma è segno strutturale esso stesso.

Qra i segni impiegati si dispongono ad occupare concretamente la superficie su cui poggiano, fino a compenetrarsi in una fitta rete di relazioni e di rimandi. E la sintassi diventa una condizione indispensabile per arrivare allo svolgimento della metafora, la quale ormai è minacciata dall'accadimento visivo dei segni, che si accampano senza occultamento sulla superficie splendente. Così mediante una sottrazione di spazio interno al segno stesso ed una espansione della sua ineluttabile attitudine all'evidenza si realizza la condizione particolare della poesia concreta. Una poesia che dispone di un reticolo linguistico che tende a spostare la propria dimensione strutturale ed acquistare una elasticità ambigua, per cui la visibilità del segno diventa necessaria propedeutica del suo funzionamento.

Il segno aspetta di essere visto, e soltanto allora comincia a trasparire ed a significare, cioè a vedere il mondo.

E la visione del mondo viene aiutata nell'emersione perché oltre alla metafora entra nel funzionamento il concetto di metonimia.

Adriano Spatola ha saggiato lo spazio compatto della pagina, ed evitando sprofondamenti di metafore ha tenuto il discorso su di un registro tutto evidenziato ed esibito facendo coincidere spazio esterno e spazio interno del linguaggio. I segni sono recuperati da un mercato linguistico molto frequentato, come quello esercitato dai mezzi di comunicazione di massa. Il recupero avviene anche sulla base della qualità visiva del segno, richiedente per l'intenzionalità estetica dell'autore una emergenza formale.

Tale evidenziamento crea dei nessi, che rimandano soltanto ad un circuito interno di funzionamento ed al rapporto materiale esistente tra, i segni (come la contiguità materiale, la disposizione del linguaggio, la formulazione visiva). E la "metonimia" costituisce la possibilità effettiva per Spatola di creare uno spazio autonomo, su cui confluiscono i segni reperiti con un funzionamento endocrino, che più che rimandare al mondo rimanda a se stesso ed al processo di formazione.

Un processo che atomizza il linguaggio istituzionale cancellandone tutti i significati obbligati, orientando la disposizione del segno sullo spazio estetico in maniera da costituire a linguaggio anche gli interstizi tra una particella linguistica ed un'altra. Perché il processo posto in atto da Spatola è il sintomo di un risentimento verso il mondo della produzione linguistica, e quindi del mondo, che non produce assolutamente segni connotanti lo spazio animale-individuale (la libertà) dell'uomo ma solamente repressione e significati.