



La scommessa verbo-visuale di Adriano Spatola

Clementina Greco

Università degli Studi di Firenze (<clementina.greco@unifi.it>)

Citation: C. Greco (2020)
La scommessa verbo-visuale di Adriano Spatola. *Lea* 9: pp. 183-195. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12427>.

Copyright: © 2020 C. Greco. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

This essay briefly proposes an overview about some verbo-visual creations of Adriano Spatola, the “zeroglyphics”, made from 1965 to the late eighties, that act as an example of Neo-avantgarde’s experimentation. It aims to highlight the iconism of these texts which erode the word, even the letter, to open the doors to a new language.

Keywords: collage, Concrete Poetry, experimental, iconism, visual

La poesia concreta è una sperimentazione novecentesca di caratura mondiale in cui il testo fonde qualità fonetiche e forme tipografiche del linguaggio verbale, tale che si instauri una commistione tra immagine e testo, così come è stato teorizzato da Mitchell che parla di iconismo (1986, 1994). A partire, come è noto, dal calligramma del periodo ellenistico per giungere alle tavole parolibere futuriste, passando da Apollinaire e Mallarmé, la poesia si è sempre interconnessa con l’immagine. La poesia concreta coagula una serie di influenze in un’organizzazione basata sulla semantizzazione del carattere tipografico e del supporto, sul celamento dell’io poetico, sulla ricerca di una “parola che si staglia oggi nella sua matericità” (Balboni 1977, 13), sulla disposizione permutazionale dei termini – abbracciando, quindi, l’idea di Abraham André Moles per un’arte che esplori le possibilità dei suoi elementi fondanti tramite variazioni controllate all’interno delle ripetizioni – e sull’indagine optofonetica. La prima fase del movimento Concretista, databile tra gli anni Quaranta e Cinquanta¹ del secolo scorso, non prevede, salvo rare eccezioni,

¹ La poesia concreta deriva direttamente dallo sviluppo di certe linee di ricerca del Futurismo, avendo come tramite Carlo Belloli, il quale può essere considerato il padre fondatore del movimento. Egli, infatti, esporterà la sua poesia visuale – questo è il nome che egli preferisce – in Brasile, dove, nel 1952, viene fondato il Grupo Noigandres da Augusto de Campos, Haroldo

la frantumazione della parola, mentre la seconda generazione di poeti concreti – mi riferisco, in particolare, ad Adriano Spatola, a Julien Blaine e a Ferdinand Kriwet – che opera a partire dagli anni Sessanta, procede con la dissezione del lemma, rompendo le unità morfologiche e scavando all'interno del grafema, così come aveva teorizzato Kurt Schwitters (Spatola 1978 [1969], 59). Adriano Spatola attua, secondo Giorgio Celli, “il cubismo della scrittura” (1986, 6), riferendosi proprio alla capacità del poeta di scomporre il linguaggio, spesso in forme geometriche, per restituirlo all'occhio del lettore che procederà a una nuova semantizzazione attraverso una “evocazione visiva” (Zaganelli 1999, 19). La sua ricerca tipografica spinge il grafema ai limiti estremi di leggibilità, laddove l'osservatore completerà intuitivamente il segno tagliato, nascosto, confuso. Il poeta, secondo Spatola, “per conseguire il poema, deve essere dotato di quel coraggio intellettuale e morale senza il quale non si può sperare di percorrere un qualsiasi cammino che porta alla verità” (Gamberini 1991, 67), laddove il coraggio risiede nel gesto poetico di esplorare l'ignoto, abbandonando le certezze date dalla tradizione, per esplorare altre forme comunicative, altri linguaggi, altri strumenti. Egli, inoltre, usa l'assemblaggio per tutta la durata della sua attività artistica – dalla poesia lineare al *collage*, dai testi concreti a quelli visivi, dalle sperimentazioni fonetiche a quelle sonore – combinando parole afferenti a campi semantici diversi, oppure elementi tratti da oggetti *readymade* o, ancora, musica e gesto, in una “simultaneità produttiva” (Fontana 1992, 112) che vede l'interazione tra gli elementi che modificano e si automodificano nell'operazione. La sua, in definitiva, è una poesia “che rifiuta di essere considerata un agghindamento o un'appendice gradevolmente istruttiva” (Martini 1977, 19) tentando, al contrario, attraverso la fusione con le altre arti, di ridurre a zero lo scarto tra poesia e realtà, tra arte e vita.

Prima di elaborare i cosiddetti “zeroglifici”, sui quali ci soffermeremo nel corso dell'elaborato, Spatola avvia la sua produzione lineare ed editoriale in un clima artistico estremamente proteiforme che, nell'arco di pochi anni, vede lo sviluppo per esempio della Minimal Art, della Body Art, dell'Arte Concettuale, dell'Arte Povera, di Fluxus, dell'Arte Cinetica, dell'Arte Programmata, del Gruppo 63 e del Gruppo 70, ovvero delle sperimentazioni basate sull'intersezione tra più forme artistiche, sull'utilizzo di nuovi strumenti tecnici e, soprattutto, sul ripensamento delle coordinate spazio-temporali. Nel 1961, Spatola pubblica *Le pietre e gli dei*, ovvero una raccolta di ventidue componimenti lineari accompagnati da alcune illustrazioni di Giuseppe Landini, i cui temi dominanti sono l'inesorabilità della morte, il desiderio di un ritorno alle origini dell'umanità e la distruzione portata dalla guerra. Tecnicamente compaiono già qui delle figure retoriche e delle strutture morfosintattiche che poi ritroveremo nella produzione lineare² successiva, come l'anafora, il correlativo oggettivo di matrice eliotiana, il chiasmo e, soprattutto, l'anadiplosi. Nell'ultima fase poetica, Spatola porterà al limite l'uso della *repetitio*, preferendo un'accumulazione nominale molto spinta e la soppressione della punteggiatura. Dal libretto restano esclusi alcuni sonetti scritti ai tempi del ginnasio, “periodo in cui Adriano [...] studia con accanimento la scrittura egiziana arcaica cercando [...] di familiarizzarsi col ‘mistero’ degli antichi geroglifici che tanto l'affascinano” (Fontanella 1992, 29) e che gli serviranno per i suoi “zeroglifici”. Già dal 1962, però, a Bologna, fonda e dirige *Bab Ilu*, di cui escono solo due numeri pubblicati dal tipografo Tamari, che ospita interventi e creazioni di pittori, poeti e musicisti afferenti alle Neoavanguardie – intendo riferirmi alle esperienze

de Campos e Décio Pignatari, i quali redigeranno, nel 1958, un “Piano pilota per la poesia concreta”, in cui vengono esposti i principi fondamentali del movimento. Tra gli altri protagonisti di questa fase, i maggiori sono Eugen Gomringer, Max Bense, Franz Mon, Dieter Roth e Ian Hamilton Finlay.

² Sulla produzione lineare di Adriano Spatola, rimandiamo a Pier Luigi Ferro (1992b, 51-73).

verbovisive secondo-novecentesche (Vetri 1992 [1986]). Alcuni dei suoi collaboratori e amici, con cui si ritrova in un'osteria di via de' Poeti a Bologna, sono Miro Bini, Gianni Celati, Patrizia Vicinelli, il citato Giuseppe Landini, Vittorio Puccetti, Aurelio Ceccarelli, Claudio Altarocca e Carlo Conti Marcello, che costituiscono il Gruppo "A", come leggiamo sulla copertina del primo numero del periodico.

Nell'ottobre del 1963, Spatola partecipa al convegno palermitano di fondazione del Gruppo 63, assistendo a dibattiti e discussioni tra molti degli intellettuali più importanti del periodo. Qualche mese più tardi, a Reggio Emilia, con alcuni esponenti di questo nuovo gruppo, dà vita alla rivista di matrice surrealista *Malebolge* – osteggiata da Edoardo Sanguineti e ignorata da Umberto Eco – che verrà chiusa, dopo soli cinque numeri, nel 1967. Per il nostro discorso, è estremamente importante l'utilizzo che in *Malebolge* si fa del *collage* linguistico e della scrittura automatica del tutto consapevole che influenzeranno la produzione concretista del poeta. Nel 1964, anno del secondo convegno del Gruppo 63, stavolta avvenuto a Reggio Emilia dal 1° al 3 novembre, pubblica *L'oblo*³, un romanzo sperimentale costituito da quarantasei capitoli completamente slegati tra loro e privi di una vera e propria trama, un coacervo di stratificazioni, dove la dimensione onirica, a tratti inquietante, ci ricorda l'atmosfera dell'inferno dantesco. In aprile, intanto, pubblica "9 fotogrammi" (Spatola 1964b, s.p.) sulla rivista *Ex*, in cui le parole si fanno più visibili di riquadro in riquadro. A margine notiamo anche un'indicazione temporale, perché l'inizio dell'operazione è segnato alle 14.12, mentre la fine è data alle 17.23, per cui Spatola manipola il linguaggio secondo le coordinate spazio-temporali esattamente come il cinema interviene sull'immagine nelle stesse. Sempre nel 1964, nella presentazione del catalogo della mostra, tenuta a Modena dal 19 marzo al 1° aprile dello stesso anno, di alcune opere di Nino Squarza, Gianni Valbonesi, Gianni Ruspaggiari, Marco Gerra, Claudio Parmiggiani e Vivaldo Poli, Spatola rileva la profonda crisi dell'arte e, di conseguenza, della critica, tanto che, a suo modo di vedere, "si assiste [...] a uno sconvolgimento [...] di simmetria, a una frantumazione e dispersione di coordinate" (Spatola 1964c, s.p.)⁴. In questo periodo, stringe i rapporti con i Noigandres, con Eugen Gomringer, con Franz Mon, con Pierre Garnier, e, ovviamente, con Carlo Belloli e Arrigo Lora-Totino, a dimostrazione di una sua apertura alle influenze degli altri poeti concreti che, per motivi biografici, lo hanno preceduto.

Bisogna attendere l'anno seguente per una vera e propria svolta: Spatola diventa direttore editoriale della casa editrice Sampietro⁵ che rappresenta un avamposto importante per i neo-avanguardisti del periodo. Enrico Riccardo Sampietro, infatti, con le sue collane sperimentali, offre una piattaforma in cui la contaminazione delle forme artistiche e la messa in discussione della mercificazione del libro sono centrali. Nel 1965⁶ Spatola pubblica *Poesia da montare*, per la collana Il Dissenso: l'opera, dedicata a Emilio Villa, è costituita da trentadue schede non rilegate e non numerate, per permettere al lettore di comporre e scomporre il materiale verbale come meglio crede. Su ogni scheda, si notano parole sparpagliate costituite da caratteri,

³ L'opera vince il Premio Ferro di Cavallo nel 1965.

⁴ Il catalogo non è rilegato e contiene sette carte sciolte non numerate. I sei pittori in questione non appartengono a un gruppo, come dichiara lo stesso Spatola nella presentazione, ma condividono dei presupposti: il rifiuto delle ideologie e dei sostrati semantici affibbiati a forme e colori; l'allontanamento dall'Action painting e il diniego del *dripping*. Spatola si troverà, negli anni successivi, a collaborare con Claudio Parmiggiani, proprio per certe idee comuni.

⁵ Per comprendere l'ecllettismo e la portata ideologica della casa editrice Sampietro si rimanda a Enzo Minarelli e Maurizio Osti (2012).

⁶ Durante quest'anno, Spatola sposa Anna Fausta Neri (da cui divorzierà nel 1984), dalla quale avrà il figlio Riccardo nel 1966.

alcuni dei quali sono in grassetto, che hanno dimensioni variabili. Vale qui la pena spendere due parole sul rapporto decennale tra Emilio Villa e Adriano Spatola che collaborano per *Bab Ilu, Malebolge, Tam Tam e Baobab*: Villa rappresenta un modello estremamente importante per Spatola a causa delle sue sperimentazioni verbo-visive, ma anche per la sua attenzione alla materialità dell'opera. Appartenendo alla generazione precedente, egli costituisce un punto di riferimento costante nonché un duraturo bacino di suggestioni poetiche. Dato che Villa segue “la legge della frammentazione, prima, e della ricomposizione, poi” (Spatola 1975b, 55), la produzione villiana sta alla base di *Poesia da montare*, nella cui nota introduttiva Spatola spiega di rifarsi al *poème objet* surrealista, alle sperimentazioni della poesia visiva, ai libri lignei di Villa, appunto, e a “certi eccitanti giochi combinatori sul materiale linguistico” (Spatola 1965a, s.p.) che, probabilmente, si riferiscono alla poesia concreta. Il termine “giochi” può trarre in inganno, per un suo possibile rimando al Dada, tanto che, poco dopo, l'autore specifica che non si tratta di un *divertissement*, quanto piuttosto di un esperimento in cui il poeta offre una serie di prototipi – frammenti di parole o di frasi – utilizzabili dal lettore che si fa co-autore, fruitore attivo, che crea tanto quanto il poeta, grazie all'energia vitale prodotta dal gioco compositivo. Il ruolo del lettore, d'altronde, viene ripensato e rivalutato già da diversi anni, basti pensare all'assunto esposto da Stelio Maria Martini nella prefazione a *Schemi*, in cui si dice che “la cooperazione tra autore e lettore è sempre stata la condizione prima, determinante l'esistenza stessa dell'opera d'arte” (1962, s.p.).

Nel 1965, Adriano Spatola pubblica *Zeroglifico: Laboratorio/A*, inaugurando una lunga e fortunata serie di cosiddetti “zeroglifici”. Dal 1° al 10 febbraio, infatti, con Carlo Cremaschi e Claudio Parmiggiani espone, alla Galleria della sala di cultura di Modena, alcune opere realizzate presso il Laboratorio/A di via Bondigli 98 a Modena. Della mostra viene pubblicato un opuscolo contenente una presentazione, scritta da Spatola stesso, una poesia tratta da *Le antiche civiltà semitiche* (1961 [1958], 49) dell'archeologo Sabatino Moscati e la riproduzione di una fotografia di uno “zeroglifico”. Spatola scrive nella suddetta presentazione:

In questo senso, Zeroglifico, come agglomerato di “presenze” elementari, porta in sé lo impulso dell'azione magica, è gioco che invade, con la sua sola presenza, la sfera del sacro, nella quale il sacro è cerimonia, e la cerimonia è serie rituale di gesti. [...] In questo atto vediamo il nuovo potere armonizzatore dell'arte. L'atto dovrebbe essere simbolizzato in modo comprensibile a tutti essendo simboli derivati non da sogni solitari ma dalla osservazione verificabile. (Spatola 1965b, s.p.)

Pasquale Fameli trova in Sigmund Freud e in Herbert Marcuse dei possibili punti di riferimento per “il gioco assunto come atto di liberazione psichica dalle repressive costrizioni della civiltà”⁷ (2017, 13) tra le quali si annovera proprio il linguaggio. Il “sacro” (Spatola 1965b, s.p.) rimanda allo *ièròs* di *ieroglyphikòs*, da cui il termine “geroglifici” che, come è noto, deriva dal greco e significa “sacre incisioni”. Il suo interesse per i geroglifici può avere come

⁷ Fameli individua un'influenza di Freud anche sul ritorno al geroglifico da parte di Spatola. Roberto Contardi, però, mette in luce un problema di traduzione di *Bilderschrift*, ne *L'interpretazione dei sogni*, che letteralmente significa “scrittura per immagini” ed è estendibile quindi a “scrittura pittografica”, mentre nella traduzione italiana del 1948 – quella conosciuta da Spatola – si riscontra “scrittura geroglifica” (Contardi 2005, 17). D'altronde lo stesso Freud inserisce la *Hieroglyphenschrift* solo dalla seconda edizione (1909) per mettere in relazione la decodifica che l'inconscio fa delle immagini viste in sogno e dei geroglifici, poiché in entrambi i casi si mette in moto una traduzione verbale del tutto arbitraria.

antecedente importante quello di Ezra Pound, il quale nei *Cantos* (1925) combina la scrittura alfabetica occidentale con gli ideogrammi orientali e, appunto, i geroglifici (de Rachewiltz 1992, 297-306), così come lo stesso Emilio Villa che usa le lingue antiche in molte delle sue opere. Ora, Spatola, sostituendo “zero” a “gero” intende eliminare il messaggio semantico, per lasciare, in tutta la sua potenza comunicativa, il messaggio iconico. Le “presenze elementari” (Spatola 1965b, s.p.) sono grafemi, o parti di essi, che ci consentono di tornare all’origine, quando i sistemi di scrittura alfabetici, sillabici e ideografici erano uniti e amalgamati in una congerie babelica precedente la nominazione (concetto condiviso, per esempio, da Gastone Novelli che, in *Scritto sul muro* (1958), cerca di reinventare l’alfabeto guardando al segno rupestre in cui si sovrappongono pittura e scrittura). Assegnare un sostantivo a un oggetto prevede l’eliminazione di ogni alternativa all’interno di una stessa lingua provocando, nei secoli, una saturazione nominale, un’impossibilità di assegnare qualcosa di diverso, per cui l’artista è costretto a nascondersi nello strumento della metafora. Connettersi a qualcosa d’altro per descrivere l’oggetto in questione, inoltre, non risolve la problematica, poiché dopo un ulteriore periodo di stratificazione metaforica, si ricade nell’*impasse*. Il ritorno al primordiale o, per dirla come lui, alla “tabula rasa iniziale” (Spatola 1965b, s.p.), dunque, secondo Spatola, è l’unica via d’uscita per l’arte del XX secolo, inaridita da un linguaggio inefficace. Il mezzo che egli sceglie per lo scopo è il *collage*, una tecnica presa in eredità da artisti come Kurt Schwitters e Jean Arp, dalle sperimentazioni avanguardistiche come il Futurismo e il Cubismo, e che condivide con Fluxus, con i poeti visivi e con altri poeti concreti come Dieter Roth e Arrigo Lora-Totino. Si tratta di uno strumento che comporta “l’intertestualità, il riuso, la decontestualizzazione, la allocazione ipertestuale” (Fossati 2010, 122), in quanto “permette di recuperare materiale dai contesti iconografici e linguistici più diversi” (Spatola 1979, 6), provocando uno straniamento nel fruitore, il quale riconosce e al contempo nega l’esistenza dell’oggetto che risulta libero da sedimentazioni analogiche. La fotografia riprodotta mostra uno “zeroglifico” tridimensionale, ovverosia un impilamento di cubi sulle cui facciate, dai colori diversi, sono scritti segni alfabetici frammentati, cosicché l’occhio è portato a comporsi il messaggio. A differenza della *Poesia da montare*, però, si evidenzia la totale assenza di parole che lì si spezzavano da una scheda all’altra, mentre qui l’unità elementare è il grafema. Nello “zeroglifico”, inoltre, notiamo un ribaltamento o una rotazione dei segni, in modo tale da mettere in discussione perfino l’alfabeto che, forse, può essere reinventato e ricodificato secondo nuove necessità. Ognuno di noi ha gli strumenti interpretativi necessari alla comprensione di questo tipo di poesia che – come il “corpo di poesia” belloliano e totiniano – occupa uno spazio o, per meglio dire, un ambiente. Pur essendo “produttore di oggetti artistici” (Spatola 1965b, s.p.) secondo Spatola, l’ambiente in cui essi sono collocati non è ancora al centro dell’attenzione e del dibattito critico, perché l’oggetto artistico, come il linguaggio, ha subito tante, troppe, stratificazioni che lo immobilizzano e lo rendono impermeabile ai necessari influssi esterni. Lo “zeroglifico”, seguendo quest’ottica, è un passo in avanti per la liberazione dell’opera che potrà tornare, come in origine, a muoversi, a contaminarsi e a trasformarsi nello spazio, grazie alla sua “energia vitale” (*ibidem*), avvicinandosi alla “poesia evidente” di Jiří Kolář.

Su *Linea Sud*, nel 1966, vengono dedicate alcune pagine agli “zeroglifici”, con una spiegazione di Spatola – che riprende, in parte, la presentazione dell’opuscolo del 1965 – e la riproduzione di tre fotografie: la prima, del Laboratorio A, è uno “zeroglifico” di Cremaschi, Parmiggiani e Spatola; la seconda ritrae uno “zeroglifico” di Parmiggiani e Spatola, dove i cubi sono tutti bianchi con segni neri e contrastano con il pannello retrostante dove il rapporto

cromatico è invertito; la terza e ultima fotografia ritrae *Puzzle-poèm n.4*, cioè una custodia contenente cubi lignei laccati di “zeroglifici”, realizzata sempre da Spatola e Parmiggiani⁸.

Nello stesso anno, per la medesima collana di *Poesia da montare*, Il Dissenso, delle edizioni Sampietro, Spatola pubblica *Zeroglifico*, una raccolta di schede su cartoncino rigido (formato 12x17,5 cm) non rilegate ma racchiuse in un contenitore a busta. Le tredici composizioni sono in bianco e nero e, pur essendo bidimensionali, appaiono all’occhio come corpi in relazione con lo spazio circostante “che non è più puro contenitore di segni ma è segno strutturale esso stesso” (Bonito Oliva 1969, s.p.)⁹. Francesco Guerrieri rileva che “ciò che questo tipo di operazione comunica è essenzialmente se stessa [...] non è comunicazione di un messaggio, ma comunicazione di una struttura di possibili messaggi interrelazionati” (1969, s.p.). Grazie a tale procedimento, “il linguaggio appare per il periodo in cui viene consumato, e i residui sono abbondantissimi” (Spatola 1977a, 108) per cui è tramite essi, ponendoli in rapporto con lo spazio, che si costruisce qualcosa di nuovo, un’opera aperta, dove si riscontra “un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante” (Eco 1997 [1967], 16). Il VI – pubblicato anche sul catalogo *Per una collocazione della poesia concreta e visuale* (Spatola 1973b, s.p.), per la mostra svoltasi presso la Galleria Peccolo di Livorno nel giugno 1973 – e l’VIII sono caratterizzati dal sovradimensionamento dei caratteri che, frantumati per la loro dilatazione, e collocati in cubi dove compaiono ondegianti bande striate, provocano tipici effetti *optical*. Il I e l’XI testo sono evidentemente confrontabili con i *Plakate* di Franz Mon, che definisce il reticolo testuale come “una superficie che cattura l’occhio”¹⁰: la fusione di materiale linguistico, sovrapposto e parcellizzato fino a trasformarsi in qualcosa d’altro, crea un cortocircuito durante l’atto della visione, perché l’occhio tenta di afferrare forme note – le lettere dell’alfabeto – ma raccoglie una figura unitaria che produce sensazioni variabili da persona a persona.

Allo stesso modo, il II e il V sono comparabili ai *Textflächen* (1967), i testi-superficie, di Mon in cui le cesure cromatiche corrispondono a veri e propri tagli dei grafemi che, rielaborati potenzialmente all’infinito, possono dischiudere significati altri. Al contrario di quanto afferma Sandro Sproccati che nega qualsivoglia connessione tra le due esperienze (1986, 10), lo stesso Arrigo Lora-Totino, su *Poesia concreta*, parla di un’influenza di Mon su Spatola (2002, 184), anche se, a questa altezza cronologica, i due lavorano contemporaneamente e raggiungono risultati affini, per cui risulta difficile stabilire la direzione di tale influsso, ma è certo che le loro produzioni verbo-visuali di questi anni siano da mettere a confronto. Già dal 1959, peraltro, Jiří Kolář utilizza delle bande verticali, orizzontali, oblique, quadrate, molteplici ecc. nei suoi *collages* – tecnica chiamata *rollage* – come se tra l’occhio e l’oggetto ci fossero delle grate o, comunque, degli ostacoli che ne mutino la visione. Il XII e ultimo “zeroglifico”, infatti, ha numerosi punti di tangenza con la poesia di Kolář, in cui pare che la pagina abbia subito cancellature, mostrando solo delle tracce, dei frammenti di parole che il lettore può e deve completare. *Zeroglifico* nasce, quindi, da idee circolanti, da dibattiti internazionali, da opere esposte nelle mostre collettive, rispondendo a impulsi provenienti da svariate culture unite, per dirla come Alois Riegl, dalla

⁸ Già nel 1965, presso la Libreria Feltrinelli di Bologna, Claudio Parmiggiani e Adriano Spatola espongono i loro *Puzzle poems*, una raccolta di oggetti combinabili, smontabili e ricomponibili. Nel 1968, inoltre, pubblicano un *Puzzle-poème* su *Phantomas* (Parmiggiani, Spatola 1968, 192-194).

⁹ La citata opera di Spatola (1966) e il commento critico di Bonito Oliva (1969) sono reperibili in versione digitale nel sito web dell’Archivio Maurizio Spatola (<http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00192.pdf>, 11/2020).

¹⁰ Ed. orig. Mon 1994, 104: “eine Fläche, die ins Auge fällt”. Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

Kunstwollen (Riegl 1893, 1-32; Reynolds Cordileone 2014, 201-216), ovverosia quella “volontà artistica comune” che emerge in una certa epoca per determinate condizioni politiche, economiche, sociali e culturali.

Al 1966 risale anche uno “zeroglifico” privo di titolo, conservato presso la collezione Anna Spagna Bellora e pubblicato in *Nuove scritture* (Spatola 2005 [1966], 20-21): si tratta di un *collage* (48,5x36,5 cm) piuttosto articolato, dove cesure apposte a diverse altezze danno un effetto ottico di sinuosità. L'elemento rimarchevole è la presenza del colore, descrivibile come un rosso pozzuoli, che si alterna al bianco delle pagine. Sempre nel 1966 – anno in cui, peraltro, organizza un'esposizione, chiamata proprio Poesia concreta, con Franco Verdi presso la Galleria Bigoni di Ferrara – Spatola pubblica quattro “zeroglifici” inediti sulla rivista *Uomini e idee*, intitolati “Lui e lei”, “Movimenti”, “Poema in prosa 1” e “Verticale A” (Spatola 1966b, 53-54). “Lui e lei” ha ancora quelle strisce nere su cui vediamo “muovere” le lettere, ricordando il meccanismo di scorrimento dei disegni utilizzati nei cartoni animati. I grafemi sembrano saltare da un blocco all'altro, trovando il loro completamento al passo successivo. “Movimenti”, invece, sembra simulare il rimbalzo di un oggetto sferico, forse di una palla, di cui vediamo la scia, quasi fotografando delle sezioni dell'oggetto a ogni altezza raggiunta. “Poema in prosa 1” e “Verticale A”, invece, presentano le consuete cesure, verticali nel primo e oblique nel secondo, tra le lettere che, in “Poema in prosa 1”, sono sia dritte che ribaltate a specchio. L'anno seguente, Spatola, Cremaschi e Parmiggiani espongono i loro “zeroglifici” alla Galleria La Carabaga di Genova.

Nel 1975, per le edizioni Geiger, Spatola pubblica la seconda edizione di *Zeroglifico*, con una nota introduttiva di Giulia Niccolai, “Una proposta di interpretazione degli zeroglifici”, che prova a gettare luce su quelle creazioni spatoliane tanto complesse quanto suggestive. Il merito più rimarchevole dell'intervento è di aver evidenziato la progressiva mutazione degli “zeroglifici” che “si sono man mano caricati delle connotazioni di ipotetiche note musicali, di riduzione segnica (come da spartito) di un componimento musicale” (Niccolai 1975a, 5). Le bande bianche e nere che regolarmente si alternano in certe tavole, allora, ci richiamano alla mente la tastiera di un pianoforte e i segni spezzati, magari, ci rimandano a delle note musicali con una differente veste tipografica. Note e lettere hanno in comune le innumerevoli possibilità combinatorie, la capacità di veicolare messaggi ed emozioni, ma condividono anche le secolari stratificazioni, per cui possiamo concludere che il poeta tenta di reggere il confronto tra testo e spartito. Nello stesso anno, su un numero antologico di *Delo*, contenente vari testi afferenti alla poesia concreta, viene pubblicato uno “zeroglifico”¹¹ (Spatola 1975c, s.p.), in bianco e nero, in cui le lettere – si tratta prevalentemente di “s” ed “m” – subiscono cesure e sovrapposizioni. Tra le innumerevoli possibilità compositive offerte dal gesto, così carico di potenziale comunicativo, il poeta sceglie qui la dilatazione di ogni carattere, del quale vediamo solo una piccola porzione. Contemporaneo ma diverso tecnicamente è uno “zeroglifico” senza titolo conservato presso la collezione Spagna Bellora del Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, dove le lettere sono abbastanza identificabili nonostante l'abbondanza di cancellature: i caratteri, scritti con trasferibili su carta, sembrano sfumare nella pagina che sta per tornare omogenea, se non fosse che il poeta ha fermato il dissolvimento del testo – dalla struttura vagamente triangolare – appena in tempo.

Spatola fa uscire per la Red Hill Press, nel 1977, un nuovo volume intitolato *Zeroglyphics*, che contiene le prime dodici composizioni (non viene riproposta la tredicesima tavola, che non

¹¹ Nella pagina successiva, inoltre, troviamo la riproduzione di una fotografia di Spatola che si trova in aperta campagna e indica uno steccato: sui fili di ferro, che collegano un palo e l'altro della staccionata, sono legati sei grandi oggetti, disposti uno accanto all'altro, in modo da comporre la parola *voyage*.

contiene materiale linguistico, ma una giustapposizione irregolare di quadrati neri, su fondo bianco, alternati in tre punti a dei triangoli) – quelle, per intenderci, pubblicate su *Zeroglifico* nel 1966 – e altri sei “zeroglifici”. Poiché non sono né intitolati né numerati, ci riferiamo solo ai “nuovi” testi, da I a VI, secondo l’ordine all’interno del libro: se il III “zeroglifico” è impostato esattamente come quello pubblicato su *Delo*, con una sovrapposizione prevalente di “s” e di “a”, in stampatello e in grassetto, il V recupera la struttura della prima tavola pubblicata nel 1966 – e quindi anche di questo volume – con alcune cesure, tra un segno e l’altro, e una concentrazione di “i” che, nonostante i tagli, sono riconoscibili. Il I e il IV sono, invece, più innovativi: la prima caratteristica comune è che entrambi occupano tutto lo spazio della pagina; in secondo luogo, ciò che appare è un cumulo di brandelli di grafemi. Se il I testo, già pubblicato col titolo di *Zeroglifico* sul quinto numero di *Tam Tam* del 1973 (Spatola 1973a, 23) e su *Anthologie visuelle poëzie. Visual poetry anthology*¹² del 1975, dà spazio esclusivamente alle lettere dell’alfabeto o a parti di esse, il IV accoglie anche simboli e segni di interpunzione: questa tavola è suddivisa in porzioni delimitate da sottili linee discontinue e vede ogni segno ruotato di 90°, per cui siamo costretti a leggere – o forse è più appropriato dire a guardare – dall’alto in basso. Il II “zeroglifico”, pubblicato anche in *Raccolta Italiana di Nuova Scrittura*, sembra l’ingrandimento di una pagina di giornale, ma l’assenza di spazi tra una parola e l’altra, le sovrapposizioni nella parte centrale e le cancellature qua e là fanno capire che siamo in presenza di qualcosa d’altro, di una manipolazione del materiale verbale solitamente impiegato nei sistemi di informazione. La VI e ultima tavola, infine, vede nuovamente la rotazione di 90° dei caratteri, le cesure, le sovrapposizioni e il grassetto, rappresentando un compendio degli “zeroglifici” precedenti, in cui “reading expands itself, it spreads and disperses towards the four cardinal points of the horizon” (Barilli 1977, s.p.). Guardando queste tavole, allora, notiamo che il testo poetico non solo è divenuto testo-spartito, ma anche testo iconico dato che, come dice Renato Barilli, “the map of the arts does not present itself any more as a series of separate islands” (*ibidem*). Sempre nel 1977, su un numero triplo di *Tam Tam*, Spatola pubblica cinque “zeroglifici” (44-48) neri su sfondo bianco, inseriti in un riquadro avente il bordo sinistro seghettato, mentre i grafemi hanno varie orientazioni e diversi livelli di leggibilità da uno “zeroglifico” all’altro. Lo stesso meccanismo lo ritroviamo, per esempio, in un *collage* (Spatola 1986, 21) del 1985, formato 13,5x9 cm, contenuto nel citato volume *A. Spatola*. Sul quinto numero di *Aperti in squarci*, compaiono “4 ova zeroglifiche” (Spatola 1977b, 7) sulla medesima pagina: stavolta gli “zeroglifici”, dai caratteri neri con cesure bianche, sono immersi in quattro isole ottenute con stralci di giornale o di qualche libro, tre dei quali sono in lingua italiana e uno in lingua tedesca. Queste “uova” sono di dimensioni irregolari, ma sono posizionate sulla pagina specularmente, formando una sorta di quadrato. Lo “zeroglifico”, in questo caso, nasce proprio da quel calderone di parole, rompe il guscio e si impone – i segni sono, infatti, sovrapposti sugli stralci – sulla vecchia generazione, il discorso sul giornale, con nuove caratteristiche e nuove potenzialità.

¹² All’antologia partecipano, tra gli altri, Augusto De Campos, Richard Kostelanetz, Anna e Martino Oberto, Sarenco, William Xerra e Joaquim Branco.



Fig. 1 – Adriano Spatola, “4’ ova zeroglifiche”, *Aperti in squarci* (1977, vol. II, n. 5)

Per la casa editrice Campanotto, in un numero speciale monografico della rivista *Zeta*, Spatola pubblica nel 1981, in cento esemplari firmati dal poeta e realizzati dalle Grafiche Piratello di Piasan di Prato, il portfolio *Z di zeroglifico*, una cartella cartonata (50x36 cm) contenente sei serigrafie su cartoncino (50x35 cm) dove le lettere si mescolano a numeri – come nella tavola n. 5 – a segni grafici di varia natura – basti guardare i sottili segmenti che si accumulano nella quarta e nella sesta tavola – e piccole forme geometriche (mi riferisco, in particolare, ai quadrati che affollano il primo e il secondo “zeroglifico”). La raccolta, descritta da Corrado Costa come “lo specchio rotto della poesia [...] che rispecchia in frantumi le immagini della scrittura” (1981, s.p.), è ancora caratterizzata dal bianco e nero, ma già sono presenti elementi extraverbali che spostano ulteriormente l’asticella più nei pressi dell’iconico che del linguistico, tramite la parcellizzazione del testo che “si spinge fin dentro la materia insonorizzata dell’alfabeto e il colpo della forbice va oltre i tessuti epiteliali della narrazione” (*ibidem*). L’operazione avviata da Spatola nel 1965, quindi, insiste progressivamente sulla frantumazione e sull’illeggibilità volte a “conservare l’innocenza delle parole” (*ibidem*). Nel 1982, al Mulino di Bazzano, per le edizioni Tam Tam, Spatola realizza un fascicolo di formato 35x25 cm, intitolato *Piccolo Majakovskij per El Lisinskij*, all’interno del progetto Trisegno, curato da William Xerra. Dal 1982 al 1985, infatti, Xerra pubblica alcune scatole contenenti quattro o cinque fascicoli di autori diversi, come Ugo Carrega, Luciano Caruso e Arrigo Lora-Totino. Il fascicolo di Spatola, che ospita

uno “zeroglifico”, esce nella prima scatola con “Si ignora tuttora un precedente persuasivo” di Giuliana Pini, “Ultimo sogno” di Armando Marocco e “Cavelforon” di Pierre Restany. Lo “zeroglifico” ha caratteri rossi e caratteri neri affastellati sullo sfondo bianco che, a ben vedere, a volte si fa in primo piano, rompendo il colore sottostante. Gli strati sono indefiniti, la superficie è permeabile e sono pochissime, ora, le lettere che il nostro occhio può individuare (una “s” nera a sinistra, una “x” nera al centro e una “h” rossa a destra).

Per l’XI Quadriennale Nazionale d’Arte, organizzata al Palazzo dei Congressi di Roma dal 16 giugno al 16 agosto 1986, Spatola presenta sette opere: “Z di Zeroglifico (1)”, “Z di Zeroglifico (2)”, “Q/1”, “Q/2”, “Q/3”, “Q/4” e “Iconoscrittura (0486/1)”¹³. “Z di Zeroglifico (1)” mostra il consueto meccanismo di cesure verticali e oblique, ma, stavolta, i tagli sono bianchi, svuotando maggiormente la superficie artistica, rispetto agli “zeroglifici” precedenti. Dopo un primo blocco di frammenti, si trova un’ampia fascia bianca seguita da altri spezzoni, stavolta di piccole dimensioni, di lettere e numeri. Le cancellature ci consentono di vedere qualche maiuscola, sei numeri e qualche lettera minuscola. In occasione del XVI Premio Nazionale Città di Gallarate dedicato alle arti visive, viene esposto uno “zeroglifico” senza titolo di Spatola alla mostra Parola immagine per l’aggiornamento di un museo, tenuta dal 22 settembre al 26 ottobre 1991, presso la Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate. Poiché il poeta muore tre anni prima, è grazie all’Archivio Della Grazia di Nuova Scrittura di Milano che uno “zeroglifico” spatoliano può partecipare a questa grande esposizione, a cui collaborano, tra gli altri, Vincenzo Accame, Arrigo Lora-Totino, Mirella Bentivoglio, Stelio-Maria Martini, Ugo Carrega, Luciano Caruso, Eugenio Miccini, Emilio Isgrò, Luciano Ori ed Emilio Villa. Questo “zeroglifico” è un collage 32x23cm e, pur essendo privo di data, risale probabilmente agli anni Settanta, perché è in bianco e nero, le sovrapposizioni permettono comunque la visione dei grafemi e, infine, non ci sono segni extraverbali.

Gli “zeroglifici” degli ultimi anni sono i *collages* prevalentemente monocromi – con qualche eccezione di policromia – dove si nota un sostanziale occultamento del materiale linguistico iniziale – per questa operazione si pensi ad Arrigo Lora-Totino, a Emilio Isgrò ma anche ad Alain Arias-Misson – senza più concedere la *chance*, in questo modo, al lettore di rielaborare, completare e interpretare quei segni comunque suggeriti, come vediamo su *A. Spatola* in cui trovano spazio alcuni dei suoi “zeroglifici” più recenti. Il primo *collage* (Spatola 1986, 4) è del 1985, ha un formato 10,5x18,5 cm, ha caratteri azzurri su fondo bianco, ma molte delle lettere sono ancora riconoscibili, al contrario del secondo *collage* (ivi, 9) (13x20,5 cm): qui la composizione di listelle su fondo bianco, di dimensioni diverse, produce una visione stratificata, moltiplicando e rifrangendo piani che celano parzialmente le lettere che spuntano da una tessitura di linee. Il terzo¹⁴ (ivi, 11) e il quarto¹⁵ (ivi, 15) entrambi rossi e bianchi, sembrano l’uno l’evoluzione dell’altro: nel quarto riusciamo a leggere delle lettere bianche che, però, affogano in una distesa di rosso, soprattutto nella porzione centrale del testo; nel terzo, invece, stavolta i ritagli ricoprono quasi totalmente le lettere, lasciando qualche segno bianco, ma in prevalenza l’occhio percepisce un agglomerato di rosso.

¹³ Il 15 maggio 1986, come ho potuto vedere dal materiale d’archivio consultato presso l’Archivio Biblioteca Quadriennale, Adriano Spatola invia al Presidente Giuseppe Rossini una lettera avente per allegati una scheda di partecipazione e la fotografia di una delle opere. In quest’ultima, si nota una tabella con le caratteristiche delle opere esposte dall’artista: “Z di Zeroglifico (1)”, composto nel 1983, è una litografia su carta (30x50cm) come “Z di Zeroglifico (2)”; “Q/1” è un *collage* del 1984 (44x32cm); “Q/2” è un *collage* del 1985 (70x50cm) così come “Q/3” (44x32cm) e “Q/4” (50x70cm); “Iconoscrittura (0486/1)” è un *collage* su carta (70x50cm) composto nel 1986. Accanto a ciascuna opera è segnalato anche il prezzo di vendita.

¹⁴ È datato 1985 e ha formato 13,5x18,5 cm.

¹⁵ È datato 1985 e ha formato 13x18 cm.

Nel 1989, in un volume postumo di *Doc(k)s* dedicato a Spatola, appaiono sette “zeroglifici” (Spatola 1989, 17-23) di una stagione tarda della sua produzione, come si evince dalle loro caratteristiche, fatta eccezione per il primo di essi, che sembra ricordare, invece, quelle prime composizioni cubiche: qui le forme sono triangolari e in parte sovrapposte, ma le lettere sono evidentemente identificabili, oltre ad avere le medesime dimensioni. Il secondo testo è un *unicum* tra gli “zeroglifici”, costituendo un caso limite a causa della cancellazione quasi totale della sua struttura: l’operazione che Spatola compie, in tal caso, è quella di ridurre al massimo il materiale verbale, dando spazio al bianco della pagina che sembra coprire le tracce collagiste. Il terzo, il quarto, il quinto e il sesto “zeroglifico” della *suite* sono, invece, il risultato di un accumulo di ritagli di svariate forme e dimensioni che si accostano, si coprono e si scontrano in una mescolanza convulsa di segni e di colori che si stratificano nello spettro ottico. Notiamo, però, che viene riassunta in questa breve rassegna l’evoluzione data agli “zeroglifici” dal poeta che, via via, ne complica l’assimilazione visiva: il settimo e ultimo testo, infatti, è costituito da uno sfondo dipinto a pennellate brusche e corpose e da una pila di striscioline indistinguibili, inframezzate dal colore sottostante, recanti segni che l’occhio tenta invano di decodificare. Gli “zeroglifici” spatoliani, quindi, nel corso degli anni, vedono un’erosione ulteriore dei residui semantici, aprendo la porta d’accesso al colore e, con esso, alla totale supremazia del significante sul significato, in un graduale spostamento del baricentro tra testo e immagine in favore della seconda. Se questo squilibrio conduce Sproccati a licenziare l’esperienza di Belloli, Gomringer e i De Campos a “preistoria del concretismo” che ha solo una “parziale efficacia” (Sproccati 1986, 14) rispetto all’evoluzione del concretismo di Spatola, ritengo che sia qui, invece, da individuare l’inaridimento progressivo della comunicatività degli “zeroglifici”. Il denso coagulo di grafemi apre a un’infinita possibilità di interpretazioni ma, al contempo, elimina gli *input* iniziali, disarmando l’intuito e si mostra come pittografia disconnessa dal referente reale. Nonostante i limiti e le criticità che caratterizzano l’operazione degli “zeroglifici”, è necessario ravvisare che Spatola, attraverso una “‘riumanizzazione’ dei segni” (Spatola 1978, 7) e una “‘rivendicazione’ dell’iconografia” (*ibidem*), ha portato a compimento quella regressione del linguaggio che Armando Novero, sul terzo numero di *Antipiùgù*, considera come unico strumento per rinnovare il vetusto linguaggio poetico (1964, 103-116).

Riferimenti bibliografici

- Balboni M.T. (1977), *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, Pollenza, La nuova Foglio.
- Barilli Renato (1977), “A Word from Renato Barilli”, in Adriano Spatola, *Zeroglyphics*, Los Angeles-Fairfax, The Red Hill Press, s.p.
- Bonito Oliva Achille (1969), “Zeroglifico metonimico”, *Geiger*, vol. 3, n. 3, s.p., <https://www.fondazionebonotto.org/admin/download/file/bd20a4a_2159e3.jpg> (11/2020).
- Celli Giorgio (1986), “Una nota per Adriano Spatola”, in Adriano Spatola, *A. Spatola*, Udine, Campanotto, 5-7.
- Contardi Roberto (2005), “Introduzione”, in Id. (a cura di), *L’interpretazione dei sogni libro del secolo. L’immagine tra soggetto e cultura*, Milano, Franco Angeli, 9-26.
- Costa Corrado (1981), “Z di Zeroglifico”, in Spatola 1981, s.p.
- de Rachewiltz Boris (1992), “Pound traduttore di liriche egizie”, in Luca Gallesi (a cura di), *Ezra Pound 1972/1992*, Milano, Greco & Greco, 297-306.
- Eco Umberto (1997 [1967]), “Introduzione alla II edizione”, in Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, RCS, 15-28.
- Fameli Pasquale (2017), “Lo ‘Zeroglifico’ di Adriano Spatola, una sintesi di postmodernità”, *Testuale: critica della poesia contemporanea*, vol. 34, n. 59, 12-16.

- Ferro P.L., a cura di (1992a), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan.
- (1992b), “Adriano Spatola e la poesia come strategia di salvezza”, in Ferro 1992a, 51-73.
- Fontana Giovanni (1992), “Adriano Spatola: il corpo, la voce: la parola totale”, in Ferro 1992a, 111-135.
- Fontanella Luigi (1992), “Gli esordi poetici di Adriano Spatola”, in Ferro 1992a, 29-38.
- Fossati Paolo (2010), *Officina torinese. Gli scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de l'Unità 1965-70*, a cura di Gianni Contessi, Martina Panzeri, Torino, Arago.
- Freud Sigmund (2014 [1948]), *L'interpretazione dei sogni*, trad. di Antonella Ravazzolo, Roma, Newton Compton Editori. Ed. orig. (1899), *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke.
- Gamberini Spartaco (1991), “Il ‘Labirinto’ di Adriano Spatola”, *Testuale. Critica della poesia contemporanea*, vol. 8, n. 12, 66-68.
- Guerrieri Francesco (1969), “Zeroglifici e altro”, *Geiger*, vol. 3, n. 3, s.p.
- Lora-Totino Arrigo (2002), “Note ai testi”, in Id., *Poesia concreta*, Mantova, Sometti, 155-200.
- Martini Silvano (1977), “Spatola e la poesia totale”, *Aperti in squarci*, vol. 2, n. 5, 19-20.
- Martini S.M. (1962), “Prefazione”, in Id., *Schemi*, Napoli, Edizioni di Documento-Sud, s.p.
- Minarelli Enzo, Osti Maurizio, a cura di (2012), *3 editori storici d'avanguardia: Sampietro Editore, Geiger Baobab, 3Vi Tre. Dalla sperimentazione grafica al suono*, Pasian di Prato, Campanotto Editore.
- Mitchell W.J.T. (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Moles A.A. (1971), *Art et ordinateur*, Parigi, Casterman.
- Mon Franz (1967), *Animal nur das alphabet gebrauchen*, Stuttgart, Hansjörg Mayer.
- (1994), *Essays*, Berlin, Gerhard Wolf Janus Press.
- Moscatti Sabatino (1961 [1958]), *Le antiche civiltà semitiche*, Milano, Feltrinelli.
- Novelli Gastone (1958), *Scritto sul muro*, Roma, L'Esperienza moderna.
- Novero Armando (1964), “La ricerca dei confini individuali”, *Antipiugù*, vol. 4, n. 3, 103-116.
- Parmiggiani Claudio, Spatola Adriano (1968), “Puzzle-poème”, *Phantomas*, vol. 16, n. 78/82, 192-194.
- Pound Ezra (2012 [1925]), *XXX Cantos*, trad. e cura di Massimo Bacigalupo, testo con traduzione italiana a fronte, Parma, Guanda.
- Reynolds Cordileone Diana (2014), “Riegl as Educator”, in Ead., *Alois Riegl in Vienna 1875-1905. An Institutional Biography*, Farnham, Ashgate, 201-216.
- Riegl Alois (1893), “Der geometrische Stil”, in Id., *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Georg Siemens, 1-32.
- Spatola Adriano (1961), *Le pietre e gli dei*, Bologna, Tamari.
- (1964a), *L'oblò*, Milano, Feltrinelli.
- (1964b), “9 fotogrammi”, *Ex*, vol. 2, n. 2, s.p.
- (1964c), “Introduzione”, in Id., *Opere di artisti: Squarza, Valbonesi, Ruspaggiari, Gerra, Parmiggiani, Poli*, Modena, Comune di Modena – Servizi culturali, s.p.
- (1965a), *Poesia da montare*, Bologna, Sampietro.
- (1965b), *Zeroglifico: Laboratorio/A*, Modena, Comune di Modena – Servizi culturali, s.p.
- (1966a), *Zeroglifico*, Bologna, Sampietro.
- (1966b), “Quattro poesie concrete”, *Uomini e idee*, vol. 8, n. 2, nuova serie, 53-54.
- (1966c), “Zeroglifici”, *Linea-Sud. Nuova rassegna d'arte e cultura d'avanguardia*, vol. 3, n. 3-4, s.p.
- (2005 [1966]), s.t., in Glauco Mambrini, Gabriella Anedi, Laura Colombo *et al.* (a cura di), *Nuove scritture. Poesia visuale nelle collezioni milanesi*, Milano, D'Ambrosio, 20-21.
- (1978 [1969]), *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia.
- (1973a), “Zeroglifico”, *Tam Tam*, vol. 2, n. 5, 23.
- (1973b), s.t., in, *Per una collocazione della poesia concreta e visuale*, s.l., s.e., s.p.
- (1975a), *Zeroglifico*, Torino, Geiger.
- (1975b), “Cosmogonia ‘pubblica’ e ‘privata’ in Emilio Villa”, *Uomini e idee. Rivista di letteratura, estetica, psicologia e arte contemporanea*, vol. 18, n. 2-4, 55-60.
- (1975c), “Hijeroglif”, *Delo*, vol. 21, n. 3, s.p.

- (1975d), “Poem”, in G.J. de Rook (ed.), *Anthologie visuele poëzie. Visual poetry anthology*, Utrecht, t’ Hoogt, s.p.
 - (1977a), *Zeroglyphics*, Los Angeles-Fairfax, The Red Hill Press.
 - (1977b), “4’ ova zeroglifiche”, *Aperti in squarci*, vol. 2, n. 5, 7.
 - (1977c), “Zeroglifici”, *Tam Tam*, vol. 5, n. 14, 15, 16, 44-48.
 - (1977d), s.t., in Vittorio Fagone (a cura di), *Raccolta Italiana di Nuova Scrittura*, Milano, Mercato del Sale, 108-109.
 - (1979), “La forma della scrittura”, in Adriano Spatola, Giovanni Fontana (a cura di), *Oggi poesia domani. Rassegna internazionale di poesia visuale e fonetica*, Fiuggi, Comune di Fiuggi – Assessorato al Turismo, 4-6.
 - (1981), *Z di zeroglifico*, numero monografico di *Zeta*, Pasian di Prato, Campanotto, s.p.
 - (1982), *Piccolo Majakovskij per El Lisinskij*, Mulino di Bazzano, Tam Tam.
 - (1986), *A. Spatola*, Udine, Campanotto.
 - (1989), s.t., *Doc(k)s*, vol. 14, n. 5, Seconda Serie, 17-23.
- Sproccati Sandro (1986), “Zeroglifico, ipotesi per un ‘suprematismo’ grafematico”, in Spatola 1986, 8-18.
- Vetri Lucio (1992 [1986]), *Letteratura e caos. Poetiche della ‘neo-avanguardia’ italiana degli anni Sessanta*, Milano, Mursia.
- Zaganelli Giovanna (1999), *Dalla lingua all’immagine. Studi di semiotica testuale*, Milano, Lupetti- Editori di Comunicazione.

