

*La libreria di Stardi • 7*



Paola Martina Attuoni

# La poesia e l'infanzia

*Incontri, intrecci, possibilità  
nella terra marginale della "parola magica"*

Edizioni Sinestesie





*La libreria di Stardi*

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Prof. Leonardo Acone	Università di Salerno
Prof. Anna Ascenzi	Università di Macerata
Prof. Marinella Attinà	Università di Salerno
Prof. Flavia Bacchetti	Università di Firenze
Prof. Gabriella Baska	Università ELTE di Budapest
Prof. Milena Bernardi	Università di Bologna
Prof. Emy Beseghi	Università di Bologna
Prof. Pino Boero	Università di Genova
Prof. Lorenzo Cantatore	Università Roma Tre
Prof. Anna Maria Colaci	Università del Salento
Prof. Sabrina Fava	Università Cattolica di Milano
Prof. François Livi	Università Paris-Sorbonne
Prof. Simonetta Polenghi	Università Cattolica di Milano
Prof. Juan Luis Rubio Mayoral	Università di Siviglia
Prof. Rabie Salama	Università Ayn Shams del Cairo
Prof. Éva Szabolcs	Università ELTE di Budapest
Prof. Letterio Todaro	Università di Catania
Prof. Guadalupe Trigueros Gordillo	Università di Siviglia

Paola Martina Attuoni

# La poesia e l'infanzia

*Incontri, intrecci, possibilità  
nella terra marginale  
della “parola magica”*

I volumi di questa collana sono sottoposti al giudizio  
di due *blind referees* in forma anonima.

Il Comitato Scientifico Internazionale può svolgere funzioni di comitato *referee*.

Proprietà letteraria riservata  
2021 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia  
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
[www.edizionisinestesia.it](http://www.edizionisinestesia.it) – [info@edizionisinestesia.it](mailto:info@edizionisinestesia.it)

*Published in Italy*

Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons  
Attribution 4.0 International

ISBN 978-88-31925-72-3

Pubblicato nel mese di ottobre 2021

## *La libreria di Stardi*

diretta da  
LEONARDO ACONE  
*Università degli studi di Salerno*

Volume VII

*La libreria di Stardi* rappresenta, nel classico di De Amicis, una delle più belle pagine di ‘celebrazione’ del libro e, soprattutto, del rapporto di rispetto e di vera e propria responsabilità che anche le coscienze fanciulle dovrebbero recuperare nei confronti della lettura, del testo, della cultura, delle storie, del racconto.

La Collana ospita saggi, ricerche e studi sui complessi rapporti tra letteratura e regione infantile, sia nella specificità della letteratura per l’infanzia e per ragazzi, sia nell’analisi della presenza dell’infanzia e della giovinezza ‘nella’ letteratura, con definiti riferimenti agli orizzonti storico-pedagogici riscontrabili nella produzione letteraria italiana e straniera.

Grande importanza viene data all’interdisciplinarietà, con particolare attenzione al rapporto testo-immagine-illustrazione (dagli albi illustrati per bambini alla complessità dei *graphic novel*) e al rapporto letteratura-musica (dalle trasposizioni musicali delle fiabe alla produzione dei poemi sinfonici).

L’obiettivo è quello di realizzare uno spazio condiviso su un territorio letterario, artistico, storico e pedagogico; un territorio di confine nel quale lo sguardo attento e prospettico degli studiosi e degli autori possa fornire un caleidoscopio mai privo di irrinunciabili e feconde contaminazioni. A tal fine la Collana è pensata in *ebook open access*, formato pdf, per una distribuzione capillare e ramificata che consenta di raggiungere un’ampia platea dei lettori a livello nazionale ed internazionale.



# Indice

Indice delle figure	9
Introduzione	11
Perché la poesia? La <i>Memoria poetica</i> quotidiana: una premessa pedagogica	17
1. Parola poetica, liminalità, infanzia	27
1.2. Poesia, magia, comunità	27
1.2.1. La poesia e il sacro: il potere magico della parola poetica	33
1.2.2. Marginalità e <i>communitas</i>	39
1.3. Abitare la marginalità: il poeta e l'infanzia	45
1.3.1. Il «mito dell'infanzia» all'incontro con la poesia nella dimensione liminale della <i>distanza</i>	46
1.3.2. Riportare alla vita la lingua dei morti: Pascoli e il Fanciullino	67
1.3.3. La poesia, voce della <i>communitas</i> e «avventura linguistica» inattuale	86
2. Quale poesia per l'infanzia	97
2.1. Poesia, non-poesia, pedagogia: esiste una poesia “per l'infanzia”?	97
2.2. La letteratura di consumo, le istanze dell'attuale e la possibilità di una poesia per l'infanzia «autentica»	105
2.3. La poesia è «una promessa non mantenuta»: esperienza estetica e spaesamento liminale	117

3. La «parola magica» di Topipittori: un interessante progetto italiano di poesia per l'infanzia	131
3.1. Una soglia formale: la poesia incontra l'immagine	146
3.1.1. L'albo-poesia	154
3.1.2. La raccolta di poesie illustrata	186
3.2. Una soglia (più che) tematica: «tracce di fiaba» in poesia	229
3.2.1. Albi e raccolte tra poesia e fiaba	240
 Conclusioni	 257
 Bibliografia	 263
 Riferimenti iconografici	 279

## Indice delle figure

FIGURA 1. S.M.L. POSSENTINI, ILLUSTRAZIONE PER E. DICKINSON, ANGELI, MILANO, CARTHUSIA EDIZIONI, 2017	31
FIGURA 2. G. ZOBOLI, M. CELIJA, FILASTROCCA ACQUA E SAPONE PER BAMBINI COI PIEDI SPORCHI, MILANO, TOPIPITTORI, 2004	159
FIGURA 3. G. PAOLUCCI, M. CELIJA, FILASTROCCA DELLE MANI, MILANO, TOPIPITTORI, 2007	160
FIGURA 4. G. ZOBOLI, S. MULAZZANI, FILASTROCCA VENTOSA PER BAMBINI COL FIATO CORTO, MILANO, TOPIPITTORI, 2004	161
FIGURA 5. G. ZOBOLI, S. MULAZZANI, IL GRANDE LIBRO DEI PISOLINI, MILANO, TOPIPITTORI, 2013	164
FIGURA 6. G. QUARENghi, G. SAGRAMOLA, SONNO GIGANTE, SONNO PICCINO, MILANO, TOPIPITTORI, 2014	166
FIGURA 7. G. MAZZA, A. CAIRANTI, UN FOGLIO PIÙ UN FOGLIO, MILANO, TOPIPITTORI, 2008	171
FIGURA 8. E. BELLINI, M. CACCIA, NINNA NANNA PER UNA PECORELLA, MILANO, TOPIPITTORI, 2009	179
FIGURA 9. A. BERARDI, A. GOTTARDO, C'ERA UNA VOCE, MILANO, TOPIPITTORI, 2012	183

FIGURA 10. G. QUARENGHI, C. CARRER, E SULLE CASE IL CIELO, MILANO, TOPIPITTORI, 2007	202
FIGURA 11. G. QUARENGHI, C. CARRER, E SULLE CASE IL CIELO, MILANO, TOPIPITTORI, 2007	204
FIGURA 12. C. CARMINATI, C. MINGOZZI, POESIE PER ARIA, MILANO, TOPIPITTORI, 2008	207
FIGURA 13. M.J. FERRADA, G. STELLA, IL SEGRETO DELLE COSE, MILANO, TOPIPITTORI, 2017	211
FIGURA 14. A. BERARDI ARRIGONI, M. MARCOLIN, POESIE NATURALI, MILANO, TOPIPITTORI, 2018	219
FIGURA 15. A. BERARDI ARRIGONI, M. MARCOLIN, POESIE NATURALI, MILANO, TOPIPITTORI, 2018	221
FIGURA 16. S. VECCHINI, M. MARCOLIN, POESIE DELLA NOTTE, DEL GIORNO E DI OGNI COSA INTORNO, MILANO, TOPIPITTORI, 2014	224
FIGURA 17. S. VECCHINI, F. CHIACCHIO, ACERBO SARAI TU, MILANO, TOPIPITTORI, 2019	226
FIGURA 18. B. TOGNOLINI, A. ABBATIELLO, ALFABETO DELLE FIABE, MILANO, TOPIPITTORI, 2011	242
FIGURA 19. G. ZOBOLI, A.E. LAITINEN, CASA DI FIABA, MILANO, TOPIPITTORI, 2013	248
FIGURA 20. S. VECCHINI, A. VAIRO, IN MEZZO ALLA FIABA, MILANO, TOPIPITTORI, 2015	255

## Introduzione

Rientra forse nei peccati originali della nostra civiltà occidentale di aver lasciata la poesia soltanto ai poeti e ai loro rispettabili estimatori<sup>1</sup>.

Da questa e da altre, simili, considerazioni del filosofo dell'educazione Giovanni Maria Bertin prende le mosse questa riflessione, inscritta nella cornice teorica del problematicismo pedagogico e nutrita dalla prospettiva bertiniana che fa dell'educazione estetica dell'individuo un'idea cardine della progettualità educativa.

Partendo dal presupposto che l'immaginazione, esercitata anche in prospettiva estetica, sia elemento essenziale per la progettazione esistenziale, Bertin *utopicamente* auspica per ogni individuo una vita che sia orientata dalla capacità di osservare il proprio presente, e quindi il proprio futuro, in termini di possibilità e apertura e non solo di quella che Heidegger definisce *gettatezza*, vale a dire quella «condizione data» di partenza che caratterizza, in qualche misura limitandola, la vita di ciascuno<sup>2</sup>.

Un approccio problematicista andrà allora in cerca di occasioni per valorizzare i margini immaginativi e gli spazi di possibilità che il contesto storico, sociale, culturale concede all'individuo:

l'approccio problematicista, inteso come teoria e metodo d'indagine, può permettere di scontornare, all'interno degli intrecci problematici dell'esistenza, quelle risorse e quelle sfide che possono rivelare uno spettro inospettabilmente ampio di possibilità ed opzioni: le scaturigini dell'immaginazione, da cui muovere in direzione dell'impegno, per cercare di smontare e superare le aporie della realtà fattuale<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> G.M. BERTIN, *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. 50.

<sup>2</sup> M. CONTINI, *Elogio dello scarto e della resistenza. Pensieri ed emozioni di filosofia dell'educazione*, Bologna, CLUEB, 2009, edizione Ebook, p. 17.

<sup>3</sup> M. GALLERANI, *L'impegno lieve. Il razionalismo critico e l'ideale estetico*, Napoli, Loffredo Editore, 2012, p. 18.

Adottare uno sguardo problematicista significa quindi tentare di cogliere nel reale quegli aspetti di *complessità*, *marginalità* e *inattualità* che, resistendo all'omologazione e ad ogni rassicurante pretesa di semplificazione, ne consentano un'analisi aperta alle possibilità di differenziazione e deviazione, a quegli *indizi* che, come i sassolini di Hansel e Gretel, guidano l'occhio attento verso alternative imprevedute.

In particolare, ciò che si tenterà di sondare in questo lavoro, facendo ricorso a un approccio *indiziario*<sup>4</sup> e a un'ottica interdisciplinare e comparativa, è un aspetto della letteratura per l'infanzia che si caratterizza come crocevia di marginalità e significazioni complesse, simbolismi millenari e tentativi di addomesticamento, polisemie perturbanti e immagini d'infanzia ormai fissate nella memoria collettiva: si tratta dello "scaffale" della poesia, fra quelli afferenti alla Grande Esclusa<sup>5</sup> forse uno dei meno frequentati dell'epoca attuale<sup>6</sup>.

Ma, prima di muovere verso considerazioni che prendano direttamente in esame la relazione fra parola poetica e mondo infantile, proprio in virtù di uno sguardo problematicista che non può ignorare il paradigma della complessità, appare fondamentale domandarsi se e in quale contesto pedagogico l'educazione estetica e la frequentazione della poesia in particolare assumano oggi una valenza rilevante per l'essere umano. Sarà presto evidente come tali riflessioni, pur poggiando sulle teorizzazioni di stampo prettamente pedagogico di Bertin e dei suoi successori, si nutrano di un proficuo scambio con dimensioni disciplinari altre quali la psicologia, la filosofia, l'antropologia e, non ultime, la letteratura e lo studio dell'immaginario. Intraprendendo la strada indicata da Anceschi sul modello di Eraclito, seguendo cioè «ciò che si concatena»<sup>7</sup>, si tenterà qui di intuire e, certo parzialmente, di dipanare la complessa rete di relazioni che si dirama sotto gli occhi di chi tenti di indagare la relazione fra parola poetica e infanzia.

<sup>4</sup> Cfr. C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000; C. GINZBURG, *Storia notturna. Per una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi, 2017. Il metodo è stato poi ripreso da Antonio Faeti nello studio della Letteratura per l'infanzia.

<sup>5</sup> Cfr. F. BUTLER, *La grande esclusa: componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, Milano, Emme, 1980.

<sup>6</sup> Cfr. M. BERNARDI, «Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa. Poesia, inaspettatamente fiaba, romanzo di formazione», in E. BESEGGHI, G. GRILLI (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Roma, Carocci, 2011.

<sup>7</sup> L. ANCESCHI, *Che cos'è la poesia?*, Bologna, CLUEB, 1998, p. 174.

Come afferma Milena Bernardi in un interessante articolo che traccia alcune direzioni per una possibile metodologia di ricerca legata a questo ambito, quando l'oggetto è per sua natura complesso, multiforme, sfuggente e «disidentico» come lo è la Letteratura per l'infanzia (e, del resto, l'infanzia stessa), una possibilità che emerge per la ricerca è quella di inseguire tracce, indizi, correlazioni capaci di condurre a un tessuto di fonti che necessariamente tiene insieme più discipline:

saranno poi le fonti stesse a ricondurre il processo esplorativo ed euristico verso nodi e snodi di ricongiungimento tali per cui l'orizzonte di esplorazione richiederà l'approccio interdisciplinare, aperto verso quelle connessioni inattese (Borruso, 2019) che Faeti chiama "correlazioni incongrue" (2018) perché sorprendenti e imprevedute, rintracciabili se si esce dal seminato, se si allarga il campo di osservazione, se si considera la letteratura per l'infanzia al centro di un dinamico e complesso sistema di conoscenze e rimandi culturali<sup>8</sup>.

La prima parte di questo lavoro si articola, quindi, in una sorta di "conversazione" fra alcune voci, antiche e contemporanee, che danno avvio a un'indagine sui possibili intrecci e rimandi fra parola poetica e infanzia, andando in cerca di potenziali punti di contatto fra questi due mondi che non si limitino a poggiarsi sul diffuso stereotipo di una loro "naturale" e "spontanea" affinità. Un'indagine che cerchi di tenere conto di quella «riserva aurea di eredità antropologiche, storiche, culturali, letterarie, artistiche che coinvolgono il rapporto tra letteratura e educazione»<sup>9</sup> non può che incontrare presto concetti chiave della ricerca antropologica, quali le categorie di marginalità e alterità, cercandone la correlazione con il dire poetico e con la figura stessa del/la poeta: *outsider* capace di dar voce al momento liminale della *communitas*<sup>10</sup>, egli/ella incarna la necessità, per una più piena comprensione del "bisogno di poesia" che da sempre caratterizza l'umano, di retrocedere fino alle origini stesse della parola poetica. Sarà possibile allora, appoggiandosi sulle riflessioni di autori quali John Dewey, Anita Seppili e Jerome Rothenberg, scoprire come la parola poetica originaria sia "parola

<sup>8</sup> M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia: la molteplicità di intrecci di una visione complessa*, in «PEDAGOGIA OGGI», 2020, 18, p. 202, <http://dx.doi.org/10.7346/PO-022020-15>.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>10</sup> Cfr. V. TURNER, *Il processo rituale: struttura e antistruttura*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2001.

magica” capace di dare senso e voce, nel mito e nel rito che costantemente lo rigenera, all’esperienza umana<sup>11</sup>.

Una simile attitudine verso il dire poetico, che diventa in quest’ottica vera e propria esperienza esistenziale, ci sembra fra i più adeguati a restituire all’infanzia «il maltolto»<sup>12</sup> di una lingua libera, creativa e polisemica, capace di rivelare il suo potere demiurgico nel momento in cui il bambino e la bambina incontrano “mentori poetici” che sappiano guidarli verso la dimensione altra e liminare in cui la parola poetica risiede.

Questo lavoro, dopo aver individuato alcuni tratti essenziali della parola poetica delle origini la cui eredità appare tuttora fortemente presente nella poesia per l’infanzia e *tout court*, procede quindi tentando di riconoscere alcuni momenti paradigmatici, nella storia dell’immaginario e nella riflessione letteraria occidentale, in cui poesia e infanzia si sono incontrate nel terreno di una parola che dà voce alla categoria della liminalità. Tale categoria rivela, naturalmente, sfaccettature molteplici e complesse: prendendo in esame dapprima l’Altrove del mito d’infanzia che caratterizza la poesia sin dal Romanticismo e attraversando poi, fra le altre, la terra marginale che il Fanciullino pascoliano abita con il suo tentativo di riportare alla vita la “lingua dei morti” si giungerà, infine, ad esplorare il territorio di soglia proficuamente spaesante che l’«avventura linguistica»<sup>13</sup> della poesia permette di sperimentare all’infanzia contemporanea, quando le vengano offerte esperienze di parola poetica «autentica».

Poesia, infanzia, magia nel terreno liminare di una parola “sacra” incrociano dunque a più riprese i propri cammini, e seguendo gli indizi di questa parola “magica” è possibile individuare, anche nella produzione contemporanea, una poesia per l’infanzia di qualità, che non teme di accompagnare bambini e bambine nel viaggio iniziatico alla scoperta di una parola capace di «esplorare, conoscere, anticipare metaforicamente i grandi temi e misteri della vita e della morte»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. in particolare J. DEWEY, *L’arte come esperienza*, Sesto San Giovanni (MI), Aesthetic Edizioni, 2020; A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962; J. ROTHENBERG, *Technicians of the sacred. A range of poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania. Third edition, revised and expanded, 50<sup>th</sup> anniversary*, New York, Doubleday, 1968.

<sup>12</sup> A. PORTA, *Il progetto infinito*, Roma, Edizioni “Fondo Pier Paolo Pasolini”, 1991, p. 55.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> M. BERNARDI, *Letteratura per l’infanzia: la molteplicità di intrecci di una visione complessa*, op. cit., p. 204.

Dopo aver dedicato alcune pagine alla riflessione sulle possibili caratteristiche di una poesia contemporanea per l'infanzia «autentica», avvalendoci dei pochi, ma significativi contributi che alcuni illuminati studiosi hanno scelto di dedicare alla parola poetica destinata a bambini e bambine nonché di esempi tratti dalla produzione editoriale contemporanea italiana, l'analisi si concentrerà su una collana di poesia offerta a lettori e lettrici dalla casa editrice Topipittori. Essa riunisce sotto il significativo titolo di «Parola magica» ventitré<sup>15</sup> titoli di autori e autrici a forte prevalenza italiana (una sola raccolta, infatti, è in traduzione dallo spagnolo<sup>16</sup>) afferenti alle due tipologie testuali dell'«albo-poesia» e della «raccolta di poesie»<sup>17</sup>. Analizzando queste pubblicazioni è possibile intuire l'attento progetto editoriale che soggiace alla collana, il cui sottotitolo già esplicita l'intento di proporre all'infanzia «formule magiche per superare gli ostacoli lungo il cammino delle giornate»<sup>18</sup>: ospitando stili differenti nella convinzione che la poesia sia «una misura libera, ma quanto mai sfuggente, e di precisione infinitesimale»<sup>19</sup>, la collana di poesia Topipittori si offre infatti a bambini e bambine come alleato letterario per raccontare (e affrontare) la vita quotidiana. Questi volumi pullulano, inoltre, di indizi che mettono in relazione il testo poetico con l'immaginario multiforme e stratificato in cui esso si inserisce e di cui si fa espressione: «tracce di fiaba»<sup>20</sup>, riuscita convivenza fra testo verbale e iconografico, immagini d'infanzia nella sua relazione con il mondo interiore ed esteriore, rimandi ad “antenati” poetici che lo scrittore di poesia contemporaneo per l'infanzia non può ignorare sono tutti segnali di una visione letteraria, pittorica ed editoriale che si nutre di ricerca estetica

<sup>15</sup> Nel momento in cui si redige questo lavoro, un ventitreesimo volume è in fase di pubblicazione e per questo motivo non è stato incluso nella trattazione. Si tratta della raccolta G. QUARENGHI, G. SCHIAVON, *La capra canta*, Milano, Topipittori, 2021.

<sup>16</sup> Si tratta di M.J. FERRADA, G. STELLA, *Il segreto delle cose*, Milano, Topipittori, 2017.

<sup>17</sup> Espressioni riprese da uno studio di Christine Boutevin che propone una possibile categorizzazione dei libri di poesia illustrati. Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s) et poème(s) en livres pour la jeunesse aujourd'hui*, Presses universitaires de Bordeaux, 2018, Ed. Kindle.

<sup>18</sup> G. ZOBOLI, «Una misura libera», dal blog Topipittori <https://www.topipittori.it/en/topipittori/una-misura-libera> ultima consultazione: 07/11/2020.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Infanzia e fiaba: le avventure del fiabesco fra bambini, letteratura per l'infanzia, narrazione teatrale e cinema*, Bologna, Bononia University Press, 2005.

e non teme la complessità, tenendo sapientemente insieme il presente e l'*inattuale*.

Le raccolte e gli albi della collana «Parola magica» di Topipittori, significativa nell'ambito editoriale italiano per longevità, varietà e qualità, sono stati dunque selezionati come *corpus* rappresentativo al quale attingere per indagare alcune delle sfaccettature che l'Altrove liminare nel quale ha luogo l'incontro tra infanzia e poesia può assumere nel panorama contemporaneo della letteratura per l'infanzia.

## Perché la poesia? La *Memoria poetica* quotidiana: una premessa pedagogica

Il nucleo iniziale di questa riflessione sulla parola poetica e i suoi intrecci con l'infanzia prende le mosse, come precedentemente accennato, da una tematica ricorrente nel pensiero di G.M. Bertin, il quale in numerose opere, fra le quali *L'ideale estetico*, *Ragione proteiforme e demonismo educativo* e *L'educazione estetica*<sup>1</sup>, approfondisce l'importanza della cura della dimensione estetica per l'educazione dell'individuo, non soltanto nella fase infantile della vita, ma in vista di un'educazione (e di un'auto-educazione) che possa accompagnare l'uomo e la donna che lo desiderino nel corso di tutta l'esistenza.

La cura degli aspetti estetici del vivere, che trovano nell'opera d'arte una più piena ma non esclusiva realizzazione, è da coltivare per Bertin in direzione di un'apertura dell'animo umano all'*immaginazione*, strumento essenziale di una "creatività esistenziale" che permetterebbe all'individuo di rivalutare e riprogettare continuamente la propria esperienza. Nelle parole di Bertin, in effetti, si intende per immaginazione

l'attitudine a modificare dati e processi della vita personale (affettiva, estetica, intellettuale, ecc.) assunta in prospettiva di demonicità, trasformandone contenuti, strutture, significazioni, figure, mediante procedure svariatissime (ed anche *strane*: non per nulla i moralisti francesi hanno denominato l'immaginazione la *folle du logis*, la matta di casa)<sup>2</sup>.

Dopo aver elencato alcune di queste procedure, per lo più ricavate dall'ambito letterario in cui esse trovano un'espressione più evidente, il filosofo sottolinea la loro importanza a livello non solo artistico ma esistenziale:

<sup>1</sup> Cfr. G.M. BERTIN, *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, op. cit.; G.M. BERTIN, *L'educazione estetica*, Firenze, La nuova Italia, 1978 e G.M. BERTIN, *L'ideale estetico*, Firenze, La nuova Italia, 1974.

<sup>2</sup> G.M. BERTIN, *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, op. cit., p. 35.

Da tali procedure possono nascere nuove configurazioni esistenziali – si traducano o no nella realtà del quotidiano o altrimenti; si obiettivino o no in opere artistiche o letterarie – che hanno il loro simbolo più illuminante (e vorrei dire il più suggestivo) nel processo poetico. Per esso anche il quotidiano viene liberato dalla banalità dell'esistente, riscoperto per una sua possibile eccezionalità vitale (in quanto nobilitato dalla poesia) e trasferito nella dimensione della "lievità" ludica per costituire in questa una struttura caratterizzata da demonicità esistenziale, analoga, per l'appunto a quella espressa in ogni opera letteraria ed artistica<sup>3</sup>.

Emergono con evidenza in questo passaggio le categorie nietzschiane di *libertà*, *nobiltà* e *lievità*, che Bertin reinterpreta in termini pedagogici. Queste, che figurano tra i punti cardine della proposta problematicista, sono per Bertin «le tre forze creative in grado di trasformare uno stile di vita inautentico in uno alternativo improntato alla *differenza*»<sup>4</sup> e caratterizzano ogni vita alimentata da un autentico *demonismo*, vale a dire da quella «tensione al possibile e al differente» che esprime la dimensione esistenziale personale e che non si darebbe senza la fondamentale spinta dell'immaginazione<sup>5</sup>. Se la libertà si traduce, quindi, in una capacità di pensare, creare, immaginare con sguardo utopico un presente e un futuro originali e personali, la nobiltà dello spirito critico non può accettare la vita banale, svilente, omologata dell'*uomo piccolo*; la lievità, condizione che proprio nella dimensione estetica trova piena realizzazione, sarà invece esperienza quotidiana di uno sguardo poetico capace di sollevare lo spirito dall'immanenza, aprendolo a una dimensione di "leggerezza" che, lungi dal risolversi in frivolezza o vaghezza esistenziale, ricorda piuttosto la celebre «leggerezza della pensosità»<sup>6</sup> che il Calvino delle *Lezioni americane* attribuisce alla letteratura. Fissata nell'immagine del salto imprevedibile di Cavalcanti, «poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo»<sup>7</sup>, tale lievità è rivelatrice di una «reazione al peso di vivere»<sup>8</sup>, al peso della precarietà e delle privazioni di cui è inevitabilmente intessuta l'esistenza umana: una leggerezza che Alberto Asor Rosa definisce nei termini di una «reazione al

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> M. GALLERANI, op. cit., p. 11.

<sup>5</sup> G.M. BERTIN, *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, op. cit., p. 35.

<sup>6</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2012, edizione Ebook, p. 100.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 112.

peso del morire, reazione al peso del continuo morire di cui tutti noi siamo fatti»<sup>9</sup>.

L'arte, la letteratura e, in particolare, la poesia (alla quale Calvino fa esplicito riferimento in molteplici passaggi del suo discorso) divengono quindi strumenti di una sorta di *resistenza*<sup>10</sup> intima e lieve alle difficoltà insite nel vivere, ma anche alla consapevolezza dell'umana finitudine e solitudine; concetto, quest'ultimo, che verrà poi ripreso in termini simili e con mirabile efficacia divulgativa da Daniel Pennac nel suo *Come un romanzo*: «L'uomo costruisce case perché è vivo», afferma l'autore francese, «ma scrive libri perché si sa mortale. Vive in gruppo perché è gregario, ma legge perché si sa solo»<sup>11</sup>.

La costruzione quotidiana e progressiva, da parte dell'individuo, di una personale *memoria poetica* sembra dunque trovare spazio nell'ottica di quella che Giorgio Manganelli definisce, proprio a commento dell'atteggiamento retorico del Calvino delle *Lezioni americane*, «pedagogia dell'immaginazione»<sup>12</sup>. Nell'ottica, cioè, di un'azione educativa che, pur consapevole di muoversi in una direzione *utopica*<sup>13</sup> e dunque inevitabilmente destinata a sperimentare una dose di *scarto* e di scacco, resti animata dal «sogno millenario» di una vita che sia poeticamente vissuta.

Ci pare qui interessante evidenziare, accanto ai rimandi prettamente letterari degli autori sopracitati, una cornice più propriamente pedagogica nella quale tale visione di una memoria poetica esistenziale possa collocarsi, prendendo come punto di partenza, sulle orme di Bertin, la teoria estetica proposta da John Dewey in *Arte come esperienza*<sup>14</sup>. L'opera è, in effetti, citata a più riprese dal pedagogista bolognese nel volume *L'ideale estetico*, in cui egli traccia, a propria volta, alcune importanti direzioni per un'interpretazione problematicista della relazione fra educazione ed estetica.

<sup>9</sup> A. ASOR ROSA, *Se un albero parlasse a primavera*, «La Repubblica», 2 agosto 1988, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/08/02/se-un-albero-parlasse-primavera.html>, ultima consultazione: 26/09/2020.

<sup>10</sup> Cfr. M. CONTINI, op. cit.

<sup>11</sup> D. PENNAC, *Come un romanzo*, Milano, Feltrinelli, 1992, edizione Ebook, p. 138.

<sup>12</sup> G. MANGANELLI, postfazione a I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 209.

<sup>13</sup> Dove utopico è l'orizzonte, la direzione verso la quale la progettazione educativa ed esistenziale si muove, nella consapevolezza dell'inevitabilità di uno scarto fra la realtà data e le possibilità educative.

<sup>14</sup> Cfr. J. DEWEY, *L'arte come esperienza*, Sesto San Giovanni (MI), Aesthetica Edizioni, 2020 (prima edizione, *Art as experience*, 1934).

In particolare, nel proporre una propria definizione dell'esperienza estetica, Dewey sottolinea l'inevitabile interazione (fosse anche ai fini della mera sopravvivenza) fra l'essere umano e l'ambiente in cui esso si trova a vivere. Nel momento in cui l'universo sensibile si fa materia di un'esperienza estetica, o propriamente artistica, consapevole e unitaria, esso riesce a dar vita, secondo il filosofo statunitense, a possibilità immaginative altre ed ulteriori. L'opera artistica si costituisce quindi come momento di esperienza piena, in cui i ricordi estetici del passato rivivono attraverso risonanze e riconoscimenti nel presente, i quali a loro volta modificano irreversibilmente l'esperienza futura che trarrà da questa stratificazione di senso la motivazione per tendere verso stati di vita più ricchi e pieni<sup>15</sup>. In questo senso, per Dewey, l'opera d'arte, in quanto momento di co-creazione da parte dell'artista e del fruitore o fruitrice, si costituisce come vera e propria esperienza (e non come momento di semplice contemplazione di un "prodotto artistico" dall'esterno) ogni qualvolta essa suscita in chi la percepisce non solo il risveglio di sensazioni interiori di piacevolezza o disagio, ma anche un arricchimento di quella che fino a quel momento era stata la sua esperienza della realtà e della propria interiorità. Ciò vale in particolar modo per l'opera d'arte letteraria e, soprattutto, per quella poetica, alla quale lo studioso attribuisce una sorta di primato: il «materiale» con cui è plasmata la poesia, infatti, vale a dire il linguaggio, sarebbe già di per sé «carico di significati assorbiti durante un tempo memorabile», essendo per sua natura costituito da una millenaria stratificazione simbolica e metaforica, e quindi privo di quel «divario fra materiale grezzo e materiale in quanto medium che c'è nelle altre arti»<sup>16</sup>.

Quella estetica e letteraria diventa, così, parte integrante delle esperienze di vita del soggetto e, se Dewey si sofferma prevalentemente sugli aspetti percettivi e sensoriali di tale esperienza, con Bertin essa arriva ad includere un più comprensivo «mondo del quotidiano», che nutre la capacità immaginativa e contribuisce alla memoria poetica del soggetto tramite affetti ed emozioni, e non più soltanto attraverso le percezioni sensibili e le sollecitazioni che provengono dall'ambiente circostante.<sup>17</sup>

In vista di un arricchimento della persona e della creazione di un'abitudine allo sguardo poetico, appare evidente come l'esperienza estetica non possa essere evento raro ed eccezionale, ma debba integrarsi nell'esperienza

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>17</sup> G.M. BERTIN, *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, op. cit., p. 40.

di vita di ciascuno<sup>18</sup>. Dewey sottolinea, in effetti, come la separazione fra ideale estetico o «arte bella» e vita quotidiana, data per scontata nella società occidentale contemporanea, sia in realtà artificiosa: essa è sintomo di una società di stampo capitalista improntata alla produzione industriale, nella quale la produzione in serie fa sì che l'utile e il bello, così come il produttore e il consumatore, siano raramente destinati ad incontrarsi e a permettere ai soggetti coinvolti di co-costruire, nel momento della fruizione, l'opera d'arte o l'oggetto connotato da valore estetico.

Il fatto che l'esperienza estetica appaia oggi ai più come momento insolito e isolato sarebbe quindi dovuto al progressivo scollamento che essa ha subito dalla vita quotidiana, divenendo sempre meno intimamente intrecciata alle attività della sopravvivenza e sempre più marginale, quando non totalmente accessoria. Nella società occidentale contemporanea la poesia si è, così, quasi del tutto cristallizzata nella forma del componimento poetico breve in forma scritta, mentre opere d'arte figurativa, arti plastiche e manufatti di valore (anche quelli che un tempo erano di uso comune ma che, significativamente, assumono ai nostri occhi un valore artistico) sono esposti alla pubblica ammirazione nelle sale dei musei e relegati al momento dello svago e del *divertissement* culturale.

Affine a questo pensiero di Dewey è quello proposto da Edgar Morin in *Amour, Poésie, Sagesse*, testo in cui il sociologo evidenzia come la poesia sia ormai del tutto separata dalla scienza e dalla tecnica, avendo sviluppato una contrapposizione rispetto alla «prosa» della vita quotidiana:

Elle s'est séparée de la science, elle s'est séparée de la technique, elle s'est évidemment séparée de la prose [...] Dans notre culture occidentale, la poésie, comme la culture humaniste, s'est trouvée reléguée. Elle s'est trouvée reléguée dans le loisir, dans le divertissement, elle s'est trouvée reléguée pour les adolescents, pour les femmes, elle est devenue en quelque sorte un élément inférieur par rapport à la prose de la vie<sup>19</sup>.

È interessante osservare come Morin associ la poesia a due categorie umane, le donne e gli adolescenti, che hanno in qualche misura ancora un ruolo di margine nella società contemporanea, due sottogruppi della tribù

<sup>18</sup> S. DEMOZZI, «Perché i poeti nel tempo della povertà?» Educare alla dimensione estetica del pensiero per uscire dalla notte del mondo», in M. CONTINI, M. FABRI, *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, p. 410.

<sup>19</sup> E. MORIN, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Editions du Seuil, 1997, edizione digitale a cura di Nort Compo e CNL, p. 21.

umana ai quali è ancora concesso di dedicare tempo e attenzione a sentimenti ed emozioni “poetiche” (dove l’aggettivo “poetico” assume una valenza ironica e quasi del tutto negativa in opposizione alla concretezza della vita “pratica”). Se la vita è immersa in quella che Morin denomina *hyper-prose*, espressione che rende l’idea di quanto il mondo sia «monétarisé, chronométré, parcellarisé, compartimenté, atomisé»<sup>20</sup>, la poesia (o, a questo punto, una ipotetica *hyper-poésie*) serve all’umanità per continuare a esistere in quell’*état second* che è, appunto, prerogativa del sentire poetico. Nella visione del sociologo francese, quindi, l’aspetto “prosaico” dell’esistenza è una sorta di necessario contraltare che consente allo *stato poetico* di emergere e di (r)esistere come “stato secondo”, ulteriore e più profondo, dell’esperienza.

Con intenzione simile, Dewey evidenzia come l’aggettivo “letterario” si sia caricato nel tempo di un senso denigratorio che mette in luce lo scollamento fra parola poetica e parola del quotidiano, ed è in termini piuttosto decisi, dai tratti apertamente tragici, che egli commenta il distacco fra arte e vita quotidiana, fra poesia e “normalità”:

L’ostilità ad associare l’arte bella ai processi normali del vivere è un modo patetico, se non tragico, di commentare la vita nel suo essere vissuta normalmente. Solo perché tale vita è così stentata, misera, inerte o pesantemente opprimente, si accetta l’idea che ci sia un qualche antagonismo intrinseco tra il processo della vita normale e la creazione e fruizione delle opere delle arti estetiche. [...] La grande diffusione che ha conosciuto questa opposizione è testimonianza, pertanto, di un’ampia attivazione di forze che trasformano in carichi oppressivi ciò che poteva essere un mezzo per dare esecuzione a idee liberali, e rendono gli ideali vaghe aspirazioni in un’atmosfera incerta e priva di fondamento<sup>21</sup>.

E a questi pensieri di Dewey e Morin danno ulteriore risonanza le efficaci parole della poetessa Wislawa Szymborska, la quale, nel discorso tenuto in occasione della ricezione del Premio Nobel per la letteratura, definisce il mondo<sup>22</sup> come «stupefacente», facendo seguire però una precisazione:

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>22</sup> Il mondo diviene, nelle splendide parole della poetessa, uno «smisurato teatro per cui abbiamo il biglietto d’ingresso, ma con una validità ridicolmente breve, limitata da due date categoriche»: W. SZYMBORSKA, *Vista con granello di sabbia*, Milano, Adelphi Edizioni, 1998, p. 19.

nella definizione «stupefacente» si cela in realtà un tranello logico. Dopo tutto ci stupisce ciò che si discosta da una norma nota e generalmente accettata, da una qualche ovvietà alla quale siamo abituati. Ebbene, un simile mondo ovvio non esiste affatto. Il nostro stupore esiste per se stesso e non deriva da nessun paragone con alcunché. [...] Nel linguaggio della poesia, in cui ogni parola ha un peso, non c'è più nulla di ordinario e normale. Nessuna pietra e nessuna nuvola su di essa. Nessun giorno e nessuna notte che lo segue. E soprattutto nessuna esistenza di nessuno in questo mondo<sup>23</sup>.

Se, quindi, per Morin l'esistenza di quella che lui definisce prosa è il necessario contraltare dello stato poetico, che non potrebbe esistere se non in opposizione allo stato prosaico della scienza, della tecnica, della pratica, Szymborska mette in evidenza come per il/la poeta tale distinzione non esista, poiché non esiste materiale esistenziale che non sia degno di essere visitato e tematizzato dallo sguardo poetico, quello sguardo che secondo John Keats trova «grazia» anche negli aspetti più bassi, volgari e istintivi dell'esperienza umana: poiché «è proprio di questo», per dirlo con il poeta inglese, «che è fatta la poesia»<sup>24</sup>.

Sulla base di tali riflessioni, ci sembra di poter concludere che una vita quotidiana condotta per la maggior parte senza esperire gli aspetti estetici del vivere, in una società in cui l'arte e la poesia, perlomeno nella percezione comune, non danno voce ai bisogni, ai desideri, ai valori fondanti della comunità ma sopravvivono in una dimensione di distacco ed eccentricità, non possa muoversi agilmente in direzione di uno sviluppo della persona che si nutra anche di stimoli culturali sempre nuovi per coltivare quella che Duccio Demetrio descrive in termini di «interiorità»<sup>25</sup>.

La costruzione di una memoria poetica del quotidiano, da allenare costantemente attraverso proposte educative permeate di poesia, bellezza e valore estetico, ci appare quindi più che mai necessaria in un mondo che rischia, trovandosi nel pieno di un movimento di globalizzazione e massificazione dei bisogni e dei consumi, di perdere di vista l'unicità di ogni persona, la necessità per ciascuno/a di tendere a una soddisfazione non solo economica e di *status* sociale, ma basata su quella *differenza* che ogni essere umano necessariamente rappresenta e che può trovare

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Cit. in J. DEWEY, op. cit., p. 57. La lettera di John Keats a George e Georgiana Keats (del 19 marzo 1919) da cui è tratta la citazione è reperibile in italiano in N. FUSINI (a cura di), *Lettere sulla poesia*, Milano, Feltrinelli, 1988.

<sup>25</sup> Cfr. D. DEMETRIO, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, Scandicci, La Nuova Italia, 2000.

corrispondenza in una progettazione esistenziale animata da poeticità e immaginazione.

La stessa necessità di coltivare, anche attraverso la poesia, una ragione *proteiforme* e immaginativa propugnata da Bertin è sostenuta dal pedagogista Fabrizio D'Aniello in un'importante opera nella quale egli prende in esame diverse sfaccettature della questione del valore della poesia in educazione, criticando talvolta duramente alcuni aspetti della società contemporanea, che non lascia spazio a quella che egli definisce «creatività» esistenziale:

nella creatività si risolve la tensione progettuale dell'esistenza umana, poiché con essa la datità e l'immanenza del vissuto personale vengono oltrepassati, trascesi, per giungere a progettare, appunto, soluzioni innovative e congrue ai bisogni dell'umanità. [...] L'educazione alla creatività gioca un ruolo fondamentale in vista della liberazione del potenziale umano e dell'affrancamento dalla chiusura mentale prodotta dalla massificazione e dal conformismo contemporanei<sup>26</sup>.

In un mondo ridotto, afferma D'Aniello con un'iperbole dai tratti distopici, ad «un enorme formicaio dove piccoli uomini industriosi, burocraticamente fedeli ed iperdotati tecnologicamente camminano in fila obbedienti e silenziosi»<sup>27</sup>, il bisogno d'arte che resiste nell'animo umano racconta la necessità dell'uomo contemporaneo di affrancarsi da una vita immersa nella datità e nell'immanenza, facendo esperienza di quello “stato secondo” o, in altre parole, di quell’“Altrove” che è rappresentato dall'arte, dalla letteratura e dalla poesia.

Su queste basi e motivazioni, che rilevano la problematicità del rapporto della società contemporanea con la poesia, poggia la scelta di soffermarsi proprio su questo *inattuale* genere letterario, quale proposta di apertura a un'educazione estetica del soggetto che possa avere inizio sin dai primi anni di vita e avvalersi anche di una frequentazione quotidiana, libera da stereotipi e pregiudizi, della parola poetica. Essa, manifestata in una ricca varietà di formati, stili, vesti grafiche e letterarie, potrebbe forse contribuire allo sviluppo, nel/la bambino/a prima e nell'adulto/a poi, di un gusto personale e di un'attitudine verso il quotidiano caratterizzata da memoria poetica e demonismo esistenziale.

<sup>26</sup> F. D'ANIELLO, *Per educare alla poesia, per educare con la poesia*, Macerata, EUM, 2009, p. 56.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 87.

Questo studio si avventurerà, quindi, lungo i sentieri che dalla poesia “magica” delle origini conducono, attraverso intrecci, allontanamenti, incontri che hanno luogo nella dimensione del margine nelle sue svariate accezioni, all’infanzia, andando alla ricerca di una parola poetica autentica e sorgiva, demiurgica e potente che, nella zona liminale del sacro e del magico, possa offrire oggi all’infanzia inaspettate possibilità di rispecchiamento.



# 1.

## Parola poetica, liminalità, infanzia

### 1.2. *Poesia, magia, comunità*

Appare evidente, seguendo il pensiero degli autori fin qui incontrati, quanto il «bisogno dell'estetico»<sup>1</sup> che caratterizza l'essere umano fin dalle origini della sua esperienza culturale non si risolva in una tensione interiore individuale, ma al contrario chiami in causa l'ambiente naturale e umano, concreto e spirituale all'interno del quale l'individuo nasce e si sviluppa. In effetti, sebbene secondo Dewey la soddisfazione dell'occhio (e, per estensione, degli altri sensi, che si trovano tutti coinvolti nel momento dell'esperienza artistica) sia riconducibile a un bisogno dell'organismo stesso, al pari di quello di acqua e di cibo, tale originario bisogno non può che essere influenzato dall'ambiente in cui l'essere umano vive:

I desideri di un individuo prendono forma sotto l'influenza dell'ambiente umano. I materiali delle sue riflessioni e delle sue convinzioni gli vengono dagli altri con cui vive. Sarebbe più povero di un animale dei campi se non fosse per le tradizioni che diventano parte della sua mente e per le istituzioni che, al di sotto delle sue azioni esteriori, penetrano nei suoi scopi e nelle sue soddisfazioni<sup>2</sup>.

La corrispondenza, più o meno realizzata, fra l'«inestinguibile bisogno di bellezza»<sup>3</sup> che muove l'animo umano e l'ambiente che lo circonda influirebbe, quindi, inevitabilmente sull'esperienza che l'individuo farà, o sentirà il bisogno di fare, in ambito estetico e letterario, motivandolo a muoversi verso universi estetici sempre più complessi o, al contrario, ad adagiarsi sull'immediata soddisfazione che il già noto e già conosciuto sanno dare<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> J. DEWEY, op. cit., p. 264.

<sup>3</sup> M. DALLARI, S. MORIGGI, *Educare bellezza e verità*, Erikson, Trento, 2016, p. 143.

<sup>4</sup> Cfr. J. DEWEY, op. cit., pp. 263-64.

In una società meno imperfetta di quella contemporanea, dice ancora Dewey, l'arte sarebbe strumento di tradizione dei valori della comunità, non in senso passivo e conservativo, ma nel senso di uno sviluppo collettivo e individuale che, allo stesso modo dell'esperienza estetica, si articola in una sedimentazione di ciò che proviene dalla storia e dalla tradizione per muoversi poi, rinnovandosi, verso uno stadio successivo e più appagante dell'esistenza. Al contrario, nella società attuale in cui «arti belle» e vita quotidiana non si incontrano se non in momenti eccezionali, l'esperienza estetica diventa, oltre che eccezionale, anche individuale, e perde la capacità di influenzare l'esistenza della collettività in direzione di una «vita collettiva unificata»<sup>5</sup>.

Tale richiamo a un'esperienza estetica individuale, che contemporaneamente però risponda alle esigenze spirituali e valoriali di una comunità, risuona anche nelle riflessioni svolte dallo psicoanalista e filosofo James Hillman a partire dalla storia del prigioniero politico Liu Qing. Quest'ultimo per undici anni aveva resistito ai tentativi del governo cinese di estorcergli una «dichiarazione di autocritica» e, secondo quanto da lui affermato, ciò gli era stato possibile visualizzando nella propria mente le persone che avevano abitato la sua vita prima della prigionia, con le quali aveva condiviso quei principi e valori che adesso avrebbe dovuto rinnegare. Le immagini mentali di tali figure, e quindi probabilmente la rievocazione dei valori che esse incarnavano, aveva reso semplicemente impossibile per Qing immaginare di firmare quella dichiarazione. Questi visitatori immaginari e silenziosi sono denominati da Hillman «presenze immaginali»:

possiamo immaginarle come un gruppo iniziatico, una compagnia di martiri, una città interiore costituita da antenati e discendenti – e noi, che ascoltiamo la storia raccontata da Liu attraverso Kaufman, siamo ulteriori discendenti, in qualche strano modo adesso associati a quella compagnia. Forse è per questo motivo che è così importante per l'anima ascoltare le storie di coraggio e di gloria, di bellezza e di fede: perché queste eroiche rievocazioni, questo rendere onore, fortificano e nutrono, non l'inamovibile centro, isolato nell'imitazione dell'eroe, ma gli ospiti invisibili<sup>6</sup>.

I visitatori rappresenterebbero, secondo Hillman, «interiorizzazioni delle varie comunità alle quali offriamo la nostra lealtà nella vita quotidiana. Comunità non soltanto di persone, ma di valori, di figure, animali, ideali, luoghi e cose»<sup>7</sup> che ciascuno porta in sé e può onorare attraverso il racconto

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>6</sup> J. HILLMAN, *Politica della bellezza*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1999, pp. 21-22.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 24.

di storie, la creazione o la fruizione di opere d'arte figurative o letterarie e la quotidiana soddisfazione, tramite l'esperienza estetica, del desiderio di bellezza che accomuna i mortali. In quel momento di trasalimento che è proprio dell'esperienza estetica<sup>8</sup>, si verificherebbe un arresto del tempo capace di metterci in contatto con qualcosa che oltrepassa l'individualità e la presunta unicità del soggetto, con quelle presenze immaginali che un tempo venivano chiamate dèi e alle quali, non a caso, è spesso attribuita nella mitologia l'origine della poesia<sup>9</sup>.

Impossibile, pensando ai visitatori silenziosi dell'interiorità e a tutte le "comunità" di cui ciascun essere umano è intessuto, non richiamare alla mente le parole della poetessa americana ottocentesca Emily Dickinson che, nel frammento 298, descrive le misteriose schiere di ospiti che la visitano, popolando la sua apparente solitudine:

Alone, I cannot be –  
The Hosts – do visit me –  
Recordless Company –  
Who baffle Key –

They have no Robes, nor Names –  
No Almanacs – nor Climes –  
But general Homes  
Like Gnomes –

Their Coming, may be known  
By Couriers within –  
Their going – is not –  
For they're never gone –<sup>10</sup>

Negli «ospiti» di Emily Dickinson è forse possibile scorgere una metafora di quel misterioso impulso creativo, spesso chiamato "ispirazione"<sup>11</sup>, che arriva in modo apparentemente indipendente dalla volontà del/la

<sup>8</sup> «*Aisthesis* risale agli omerici "aiou" e "aisthou", che significano sia "percepisco" che "resto senza fiato, mi sforzo di respirare" e "aisthoma", "aisthanoma", "inspiro"», *ivi*, p. 97.

<sup>9</sup> A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962, p. 160. Qui la studiosa esamina l'episodio della creazione della lira nella mitologia greca.

<sup>10</sup> E. DICKINSON, *Emily Dickinson, Tutte le poesie*, a cura e con un saggio di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997, p. 321.

<sup>11</sup> Concetto complesso che talvolta è quasi rifiutato dai poeti stessi, come Wislawa Szymborska per la quale esso si manifesta in quell'«incessante "non so"» che ac-

poeta e lo/la spinge a fissare le proprie esperienze in versi. L'editore italiano Carthusia, tuttavia, ha preferito "addomesticare" il componimento e le figure che lo animano sotto il titolo di *Angeli*<sup>12</sup>, certamente mosso da necessità editoriali dovute alla scelta del formato *picturebook*<sup>13</sup>, ma forse anche da un desiderio di ricondurre entità così misteriose a qualcosa che possa verosimilmente essere più familiare e rassicurante per l'immaginario di lettori e lettrici italiani/e. Cercare un'interpretazione univoca per queste poetiche apparizioni appare a chi scrive come un tentativo di forzare il mistero che rende questo testo, che è parte di un «poema aperto e ininterrotto»<sup>14</sup> costituito dai frammenti dickinsoniani, così capace di evocare intere costellazioni di immagini, come evidenza peraltro la curatrice della raccolta completa delle poesie di Emily Dickinson in lingua italiana, Marisa Bulgheroni. Risultano però evidenti alcune caratteristiche degli enigmatici ospiti, fornite dalle parole stesse della poetessa, che appaiono particolarmente rilevanti per la nostra riflessione: esseri ineffabili e in-nominabili («non hanno vesti, o nomi» si legge nella traduzione italiana<sup>15</sup>), essi sembrano non avere stabile dimora (se non, forse, la casa della poetessa dalla quale, una volta giunti, «non partono mai») e non necessitano di una chiave, venendo annunciati soltanto da messaggeri intimi. Tramite il paragone con gli gnomi, ugualmente collocati fuori dal tempo e dallo spazio, queste figure parlano al lettore dell'inframondo, un regno che convive con quello umano del "qui e ora" ma che allo stesso tempo si caratterizza come un Altrove popolato da creature che gli esseri umani, normalmente, non conoscono. Essi, inoltre, ricordano da vicino le presenze immaginali di Hillman, che lui stesso definisce «gruppo iniziatico», mettendoci sulla strada che, passando attraverso il rito, unisce il/la poeta o l'artista alla propria comunità.

Un aiuto in questo senso, per noi che tentiamo di seguire uno dei possibili fili che da questo testo si dipanano, proviene da una delle illustrazioni realizzate da Sonia Maria Luce Possentini per il sopracitato albo *Angeli*.

comuna tutti coloro che lavorano mossi da una passione e non solo i poeti, Cfr. W. SZYMBORSKA, op. cit., p. 16.

<sup>12</sup> E. DICKINSON, *Angeli*, Milano, Carthusia, 2017, a cura di T. Porcella.

<sup>13</sup> Si tratta di un albo illustrato il cui testo è costituito da questa sola poesia, a cui era dunque necessario dare un titolo.

<sup>14</sup> M. BULGHERONI, «Avvertenza» alle Note, in E. DICKINSON, *Emily Dickinson, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1997, p. 1671.

<sup>15</sup> La traduzione qui citata è quella proposta in E. DICKINSON, *E. Dickinson. Tutte le poesie*, op. cit., p. 321.

L'illustratrice, infatti, fra le varie rappresentazioni iconografiche con cui cerca di evocare visitatori così inafferrabili (molte delle quali, come finestre aperte, ombre di mani su pareti bianche, api e uccelli, sono metafore di calviniana leggerezza), ne propone una per i versi «il loro arrivo, si può sapere/da corrieri interiori»<sup>16</sup> che mostra delle barche su un corso d'acqua, in un'atmosfera brumosa, sulle quali viaggiano figure umane che trasportano lanterne appese a lunghi e sottili bastoni, vestite, lo si intuisce appena dalle loro sagome corvine, con abiti che ricordano delle ali.



Figura 1. S.M.L. POSSENTINI, illustrazione per E. Dickinson, *Angeli*, Milano, Carthusia, 2017.

Nell'illustrazione in esame riecheggiano tratti della Festa delle Lanterne giapponese, o *Bon*, all'inizio della quale innumerevoli lanterne sono disposte dalle famiglie lungo le vie che portano alle loro case, per consentire ai propri antenati defunti di ritrovarle; nella serata conclusiva di questa festività, le lanterne sono poste anche sui corsi d'acqua, cosicché gli

<sup>16</sup> Qui la traduzione è quella di P. Loreto e F. Tolomei proposta in E. DICKINSON, *Angeli*, op. cit.

spiriti possano ritrovare la strada per il regno dei morti dal quale provengono<sup>17</sup>. Queste persone che trasportano lanterne potrebbero quindi dare corpo a figure di accompagnatori, a quei «corrieri interiori» che mettono l'animo del poeta in comunicazione con presenze che non vengono dal nostro mondo, pur facendone (o avendone fatto) in qualche modo parte<sup>18</sup>. Seguendo questa suggestiva interpretazione, che prende le mosse da quella iconografica di Possentini, oltre che emblemi dell'urgenza poetica della parola e della molteplicità che costituisce l'interiorità del/la poeta come di ogni uomo e donna<sup>19</sup>, i visitatori di Emily Dickinson possono assumere i contorni metaforici degli spiriti degli antenati, di quelle entità, talvolta eroiche o comunque avvertite come fondative da una comunità, che nelle festività e attraverso i riti occorre celebrare, onorare e rendere partecipi della vita umana per il buon funzionamento della comunità stessa<sup>20</sup>.

La poesia, e l'arte più in generale, possono in effetti incaricarsi di modellare e riproporre esteticamente il sentire di una comunità e finanche di un popolo, sostengono Dewey e poi Hillman, dando vita a poemi epici fondativi, a personaggi leggendari fortemente rappresentativi per la comunità che li origina e ad architetture connotate da un notevole valore sociale, capaci di offrire agli occhi del fruitore o della fruitrice un momento di vera e propria esperienza estetica.

<sup>17</sup> Cfr. F. DENTONI, *Feste e stagioni in Giappone. Una ricerca storico-religiosa*, Roma, Borla, 1980, p. 131.

<sup>18</sup> Interessante notare come Dentoni introduca un parallelismo fra il *bon* e la festa del Capodanno, momento dell'anno in cui il mondo degli umani è percorso da misteriosi «estranei», «visitatori sacri» che giungono, sempre dal mare, per impartire benedizioni e favori in cambio di doni, manifestandosi dunque come divinità antropomorfe; i defunti che tornano in occasione del *bon* sono invece «ombre dei vivi» con un carattere meno divino e meno legato a dimensioni «altre», essendo il loro «altrove» inteso principalmente in termini di lontananza fisica e temporale dal «qui e ora» dei viventi. *Ivi*, pp. 181-185.

<sup>19</sup> Qui, oltre alla teoria psicologica di Hillman sulla molteplicità dell'anima in opposizione a un centro unico o all'lo tripartito di Freud, viene in aiuto la poesia di Walt Whitman, che esplicita con pregnante efficacia la visione di un'interiorità poetica sfaccettata e disidentica nel celebre verso «Do I contradict myself?/Very well then... I contradict myself; / I am large... I contain multitudes». W. WHITMAN, «Song of Myself» in *Walt Whitman's Leaves of grass – The first (1855) edition*, New York, Penguin Books, 1976, p. 102.

<sup>20</sup> Cfr. J. HILLMAN, *Politica della bellezza*, op. cit., p. 22.

### 1.2.1. *La poesia e il sacro: il potere magico della parola poetica*

Seguendo le tracce che dalla poesia conducono al mito e al rito e viceversa, dopo la breve sosta tra i versi dickinsoniani, appare rilevante prendere in considerazione il contributo di un'antropologa e filologa italiana, Anita Seppilli, che negli anni '60 ha svolto un'approfondita ricerca di stampo comparativo dal significativo titolo *Poesia e magia*.

In particolare, afferma Seppilli:

Nella nostra civiltà, e ciò vale per moltissimi paesi, si è verificato un distacco fra poesia e popolo. Il distacco è avvenuto lentamente. Quando gli istituti sociali non sanno più svilupparsi armonicamente e mutarsi secondo le necessità nuove, non è più possibile portare avanti lo sviluppo della tradizione. L'antica comunità si frange, e si frange l'unità della cultura. Si formano, da una parte una cultura e un'arte di élite, immemore, o sprezzante, o invano cercante il consenso delle masse; dall'altra una massa che non si sente più espressa, e che è in condizioni tali di disagio da non venir più attratta nel vivo della creazione della cultura o nel suo scambio vitale<sup>21</sup>.

È quindi esistito un tempo in cui la poesia sgorgava, invece, da un'esigenza avvertita come reale e urgente dalle culture che Seppilli definisce «arcaiche»: l'esigenza, comune in realtà agli esseri umani di ogni tempo e di ogni spazio, di trovare un senso all'esistenza, di rispondere al dramma di una vita costantemente esposta a pericoli di ogni sorta e, infine, inevitabilmente destinata alla morte, e tuttavia animata dal desiderio di una continuazione dell'esistenza, sia attraverso la sopravvivenza dell'anima in una qualche forma di aldilà, sia attraverso la “rinascita” garantita dal susseguirsi delle generazioni e dalla sopravvivenza della specie, nella quale in qualche misura anche chi non è più su questa Terra continua a vivere. Proprio questa necessità universale dell'umano, è questa la tesi di Seppilli, conduce alla nascita di spiegazioni mitiche al mistero del vivere, che l'esperienza rituale e religiosa ripropone e fa nuovamente sperimentare a chi vi partecipa, ma che non può prescindere, anche nelle sue forme più arcaiche e originarie, da un carattere propriamente poetico.

Prendendo in esame numerosissime culture arcaiche, la studiosa dimostra in effetti che nel rito, così come nel suo presunto “originale” mitico (sia esso trasmesso oralmente o fissato in grandi storie scritte di creazione e fondazione) viene attribuito un valore imprescindibile alla parola poetica,

<sup>21</sup> A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, op. cit., p. 425.

declinata nei due aspetti che costitutivamente la definiscono, quello linguistico e quello artistico-estetico.

Fra i molti casi analizzati da Seppilli, è forse sufficiente riportare qui quello probabilmente più familiare alla cultura occidentale, ma proprio per questo esemplare: nella Bibbia (ma anche, come dimostra l'analisi comparativa, in testi appartenenti a culture di altri tempi e altri luoghi<sup>22</sup>), l'atto di creazione narrato nel libro della Genesi è essenzialmente linguaggio. È sufficiente che lo Spirito divino (in ebraico *Ruach haQodesh*) che aleggia su acque informi nomini il mondo, le sue caratteristiche e i suoi abitanti perché tutto cominci ad esistere, per "ispirazione divina", così come la divinità lo ha immaginato<sup>23</sup>. Sono, peraltro, innumerevoli i passaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento che fanno riferimento agli atti del "nominare" o del "dare un nome", compiuti da quel Dio che nel Vangelo secondo Giovanni sarà a sua volta esplicitamente definito *Lògos*, termine greco che significa contemporaneamente "pensiero" e "parola". Interessante anche rilevare che all'uomo appena creato, Adamo, Dio assegna una possibilità creativa simile alla propria: sarà lui, infatti, prima della caduta dal paradiso terrestre, ad attribuire i nomi alle piante e agli animali su cui gli è concesso di dominare. Il potere di dare un nome alle cose del mondo, e in questo modo di dar loro una vera esistenza, può essere dunque metafora della persistenza nell'umanità di uno "spirito divino", di un'anima creativa e creatrice che, in quanto capace di attribuire alle cose il giusto Nome Proprio, è intrinsecamente poetica. Lo conferma W.H. Auden:

Adamo riveste qui il ruolo del Proto-poeta e non del Proto-prosatore. Un Nome Proprio non solo deve riferirsi alla cosa che indica, ma deve farlo in maniera adeguata, e tale adeguatezza deve essere pubblicamente riconoscibile. [...] Un Nome Proprio è intraducibile come un verso. Il linguaggio è prosastico quando «non è importante quale parola particolare venga associata a un'idea, purché l'associazione, una volta formulata, si fissi come permanente». Nella misura in cui tale associazione è determinante, invece, il linguaggio è poetico<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> «Nella cultura sumero-babilonese il motivo del creare attraverso la parola ha una posizione così imponente da aver dato origine a una serie di inni sumeri i quali magnificano la parola», *Ivi*, p. 93.

<sup>23</sup> Genesi, 1. Seppilli riprende anche l'altra variante dell'episodio della creazione, narrata in Genesi, 2 (in cui Dio plasma l'uomo e gli animali dalla polvere del suolo), tracciando un'interessante equivalenza fra arte figurativa e arte poetica: entrambe sarebbero capaci di creare attraverso un'immagine, sia essa mentale (parola) o concreta (disegno o scultura). *Ivi*, p. 94.

<sup>24</sup> W.H. AUDEN, *La mano del tintore*, Milano, Adelphi, 1999, p. 51.

Non soltanto nella cultura ebraico-cristiana, per la quale il personaggio biblico di Giacobbe è esemplificativo<sup>25</sup>, ma in numerose altre culture arcaiche, inoltre, il rapporto diretto fra parola ed esistenza, o fra nome e identità, coinvolge, oltre alla creazione del mondo, la vita dell'essere umano. Prendendo a titolo di esempio le tracce mitiche e rituali relative al nome presenti nella fiaba, che in seguito agli studi di Propp e dei molti di studiosi del folklore che l'hanno seguito può ormai essere considerata (fra molteplici altre declinazioni) come la trasposizione letteraria di riti iniziatici tipici di epoche antichissime<sup>26</sup>, possiamo trovare forse l'eredità letteraria più recente di riti di attribuzione del nome che nelle culture arcaiche segnano passaggi importanti nella vita dell'individuo. Se i protagonisti e le protagoniste delle fiabe popolari portano spesso un non-nome più vicino a un nome comune che a un nome proprio (da Cappuccetto Rosso a Pollicino passando per Riccioli d'oro e Buchettino, gli esempi sono innumerevoli)<sup>27</sup>, conducendoci fin da principio in quella fase del rito in cui l'identità si confonde e si perde all'interno del gruppo dei pari, la conquista di un nome proprio (come quello di Regina Maja nella fiaba d'autore «Pollicina») o il recupero di un attributo iniziale smarrito nel corso della narrazione (Vassilissa ad esempio è "la bella" solo all'inizio e alla fine della narrazione, fuori dal bosco della *baba-jaga*) può certamente essere interpretata come una delle possibili metafore che raccontano il superamento del rito di passaggio e la conquista di un'identità personale, nonché di uno status sociale superiore e definitivo. E, per avere un esempio concreto del valore che può essere attribuito al nome in determinate culture, basti pensare che esistono società tribali presso le quali il "vero nome" della persona (ricevuto dall'antenato/a del/la quale si accoglie l'anima) è conosciuto solo dagli anziani facenti parte di uno stesso gruppo totemico, se non addirittura soltanto dalla persona stessa: se qualcuno lo pronunciava in un determinato modo, infatti, potrebbe impadronirsi della persona, viva o morta che sia, e imporle la propria volontà<sup>28</sup>.

Non solo nell'attribuzione del nome, però, si rivela il potere *magico* della parola, insieme divina e profondamente umana. Esso si manifesta infatti

<sup>25</sup> Egli, uscendo ferito da una lotta con una creatura misteriosa (un angelo, un messaggero divino, forse Dio stesso), riceve un nuovo nome e con esso una nuova identità quale guida del popolo di Israele.

<sup>26</sup> Cfr. V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966; V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972.

<sup>27</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Infanzia e metafore letterarie*, Bologna, Bononia University Press, p. 116.

<sup>28</sup> A. SEPELLI, op. cit., pp. 24-26.

anche in altre forme nei riti che fanno rivivere a un gruppo sociale le sue origini mitiche o che segnano passaggi importanti dell'esistenza (nascita, morte, cambio di status sociale...) o dell'anno solare (riti propiziatori invernali o estivi). In particolare, il primato della parola (eventualmente accompagnata dal ritmo di tamburi o altri strumenti musicali) emerge chiaramente nella presenza di formule fisse, pronunciabili solo da pochi eletti, alle quali si attribuisce la facoltà di agire concretamente sull'ambiente quando non addirittura sulla vita del prossimo, influenzandola in senso positivo o negativo, quando ad essere pronunciate siano formule di bene- o male-dizione. Queste formule rimangono "valide" e immutate anche quando il gruppo sociale si sia distaccato dalle loro origini al punto da non comprenderne più il significato: solo le parole *vere*, comunicate alle figure sciamaniche in momenti di "ispirazione" divina e ultraterrena sanno esprimere infatti il contenuto mitico indispensabile per la prosperità della comunità che ritualmente lo ripropone<sup>29</sup>.

La concezione di una ispirazione che raggiunge solo alcuni membri della comunità, capaci di trasporre simbolicamente il contenuto mitico in una forma che sappia coinvolgere con *pathos* l'intero gruppo, fa propendere per l'idea che la forma estetica non sia mai stata semplicemente accessoria, ma piuttosto indispensabile all'essere umano nei momenti di profonda comunione con il proprio gruppo, con la propria interiorità e con il mistero del vivere e del morire, momenti in cui l'umanità arricchisce la propria esistenza di un valore che va oltre le necessità del quotidiano. Il bisogno di esprimere il contenuto mitico in una forma carica di quella «potenza evocatrice» che è capace di risvegliare nell'animo di chi ascolta le sensazioni legate al compiersi del rito rende indispensabile la scelta di una forma che non può che definirsi propriamente poetica. Ciò appare con evidenza nel suggestivo canto Alawa alla dea-madre della fertilità preso ad esempio da Seppilli:

Acqua alta scorre, bianca spuma sopra l'onde,  
fresca acqua di piogge scorre al fiume.  
Ecco gli alberi del sughero,  
le loro molli cortecce cadono  
nell'acqua...  
Pioggia cade dalle nuvole...  
Acque del fiume vorticano...  
Ella [la dea] ne emerge e cammina  
sulla terra asciutta

. . . . .<sup>30</sup>

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 49-50, 145.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 125.

La stessa convinzione, resa evidente dalla qualità estetica dei numerosi testi da lui selezionati nel corso di decenni di raccolta e analisi, anima l'autore dell'imponente antologia commentata di poesia «primitiva»<sup>31</sup> *Technicians of the sacred*, Jerome Rothenberg, il quale rifiuta di considerare tale forma di poesia “semplice” o “meno evoluta” di quella contemporanea, affermando, al contrario, che «*primitive means complex*»<sup>32</sup>: la poesia primitiva, che egli minuziosamente studia, fa effettivamente parte di un'unità di suoni, ritmi, parole, immagini, sogni, gesti, disegni, azioni e silenzio dai quali è impossibile districarla senza perdere buona parte del suo significato. Se talvolta la sua complessità sfugge al lettore occidentale contemporaneo, è a causa della dose di entropia inevitabilmente inclusa in qualsiasi atto di traduzione o interpretazione, «*that necessarily distorts where it chooses some part of the whole that it can meaningfully deal with*»<sup>33</sup>. Afferma Rothenberg:

There are no half-formed languages, no underdeveloped or inferior languages. Everywhere a development has taken place into structures of great complexity. People who have failed to achieve the wheel have will not have failed to invent & develop highly wrought grammar. [...] What is true for language in general is equally true of poetry & of the ritual-systems of which so much poetry is a part. [...] Poetry, wherever you find it among the “primitives” (literally *everywhere*), involves an extremely complicated sense of materials & structures<sup>34</sup>.

Tale concezione magica e visionaria, quando non propriamente sacra, della poesia non ne esclude quindi un'elevata complessità estetica che, al contrario, è parte costitutiva della parola magica stessa, inscindibile da un eventuale contenuto mitico e sacro. Se questo è vero per la poesia primitiva e rituale, lo sarà allo stesso modo per un certo tipo di poesia “del margine” che, come avremo modo di osservare più nel dettaglio, giunge fino al mondo

<sup>31</sup> Per una definizione del concetto di culture “primitive”, cfr. J. ROTHENBERG, *Technicians of the sacred*, op. cit., p. xxxi: «These peoples are precisely “technicians” where it most concerns them – specifically in their relation to the “sacred” as something they can actually create or capture. That’s the only way in fact that I’d hope to define “primitive”: as a situation in which such conditions flourish & in which the “poets” are the principle “technicians of the sacred”».

<sup>32</sup> *Ivi*, p. xxxi.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. xxx-xxxii.

occidentale contemporaneo attraverso una corrente «sotterranea»<sup>35</sup> che unisce folklore, poesia moderna e, ci sembra di poter affermare, infanzia.

Un'ulteriore conferma di quanto esaminato finora è reperibile, infine, nelle considerazioni di Dewey, il quale libera l'elemento poetico da ogni finalità meramente utilitaristica anche in riferimento alle culture primitive:

Solo chi è tanto distaccato dalle esperienze più primitive, da perderne il senso finisce col credere che riti e cerimonie fossero solamente espedienti tecnici per assicurarsi la pioggia, i figli, i raccolti e la vittoria in battaglia. È vero che avevano questa funzione magica, ma sicuramente vennero praticati per molto tempo, a dispetto di ogni fallimento pratico, perché servivano a migliorare l'esperienza del vivere<sup>36</sup>.

Ci troviamo dunque di fronte a quell'intreccio inseparabile di forma, contenuto e azione che ancora oggi caratterizza una certa concezione di poesia come *poiesis*, verbo greco che significa letteralmente “fare, produrre” o “fare dal nulla” ma che, almeno da Erodoto in poi, è stato inteso anche nel significato di “creazione poetica”<sup>37</sup>: parola capace di “fare” il mondo mentre lo racconta, e mentre lo racconta con certe precise parole e non con altre. Parole che il poeta/sciamano “riceve” da un altrove abitato da antenati e spiriti divini, nel corso di esperienze oniriche ed estatiche il cui contenuto è considerato al pari di un'esperienza reale nelle culture arcaiche studiate da Seppilli, ma che rimarrebbe metaforicamente presente, sebbene in forma sotterranea, in molte manifestazioni della poesia letteraria «alta»<sup>38</sup>, quella, cioè, che ha già in qualche misura preso le distanze dal proprio contenuto mitico e rituale.

<sup>35</sup> «My procedure here is to follow a line that runs from a conjectural tribal/oral past & has been carried forward through a series of subterranean & folk traditions, often magical or mystical in nature [...] the equals of the old “technicians of the sacred” aren't only to be found at the margins but at the center of our poetries as generally understood», *Ivi*, pp. xxvi-xxvii.

<sup>36</sup> J. DEWEY, op. cit., p. 51.

<sup>37</sup> Cfr. P. MORENO, «Poiesis» in *Enciclopedia dell'arte antica*, 1965, [https://www.treccani.it/enciclopedia/poiesis\\_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/poiesis_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/) e «Poesia» in *Vocabolario online Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/poesia/> ultima consultazione: 17/10/2020.

<sup>38</sup> Cfr. F. CAMBI, «La parola incantata. Poesia per bambini: quale, come, perché», in F. CAMBI, G. CIVIS, *Il bambino e la lettura. Testi scolastici e libri per l'infanzia*, Pisa, Edizioni ETS, 1996.

### 1.2.2. *Marginalità e communitas*

Risultano particolarmente interessanti per questa nostra riflessione, che segue il filo conduttore di una poesia che dal mondo adulto e da un ambiente culturale e naturale arriva (o dovrebbe arrivare, se le è riconosciuto un valore di arricchimento esistenziale) all'infanzia, alcune osservazioni proposte da Turner nel celebre saggio *Il processo rituale*, nel quale l'antropologo introduce, accanto alla categoria della struttura, quella di «antistruttura». Se la struttura in una società è quella «rete classificatoria che normalmente colloca stati e posizioni nello spazio culturale», vale a dire ruoli distribuiti «dalla legge, dal costume, dalle convenzioni e dal cerimoniale»<sup>39</sup> e quindi più o meno implicitamente tendenti a una certa staticità, l'esistenza di un'antistruttura garantisce invece una dimensione processuale e dinamica, che rimette in causa e provvisoriamente annulla gli «stati» della struttura. Essa trova il proprio apice nella «fase liminale» dei *rites de passage* così come li articola Arnold van Gennep nel suo *I riti di passaggio*<sup>40</sup>, dove egli descrive riti e cerimonie il cui fine è

far passare l'individuo da una situazione determinata a un'altra, anch'essa determinata. [...] Né l'individuo né la società, d'altra parte, sono indipendenti dalla natura, dall'universo; il quale, peraltro, è esso stesso soggetto a ritmi che hanno le loro ripercussioni sulla vita umana. Persino nella vita dell'universo esistono tappe e momenti di passaggio, avanzamenti e fasi di arresto relativo, interruzioni. È necessario, perciò anche riconnettere le cerimonie dei passaggi cosmici alle cerimonie di passaggio umane.

Van Gennep, dopo averle classificate in ulteriori sottocategorie, dimostra l'articolazione delle «sequenze cerimoniali che accompagnano il passaggio da una situazione a un'altra e da un mondo (cosmico o sociale) a un altro»<sup>41</sup> in tre fasi che costituiscono «lo schema dei riti di passaggio»: separazione, fase liminale o del margine, aggregazione.

Basandosi su tale schema, Turner afferma quindi che se la società riesce in qualche misura a progredire e a mantenere una, almeno apparente, organicità e unitarietà, è grazie ai momenti in cui le rigide classificazioni, l'ordine costituito, le regole sociali che garantiscono la struttura vengono messe in discussione, accantonate se non addirittura capovolte per lasciare spazio ad altre regole, a un altro tempo e luogo, a un'altra organizzazione

<sup>39</sup> V. TURNER, *Il processo rituale: struttura e antistruttura*, op. cit., p. 112.

<sup>40</sup> A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 5-6.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 10.

sociale (stavolta basata su rapporti indifferenziati e ugualitari) che solo nel margine possono riattribuire significato all'«esistere» dell'individuo, consentendogli, all'interno di un'esperienza vissuta insieme ai pari, alla comunità di cui fa parte (che potremmo accostare alla «tribù iniziatica» di cui parlava Hillman), di riaffermare un senso individuale e interiore dell'esistere, sperimentando un momento di unità fra significazione individuale e significazione collettiva.

La visione delle relazioni sociali come continuo processo e perpetua dinamica fra ciò che si è affermato come struttura e ciò che persiste come antistruttura fa emergere quindi aspetti importanti quali il concetto di *communitas* e quello di liminalità, che caratterizzerebbero secondo Turner i momenti rituali in cui si afferma l'antistruttura. A differenza della società come «sistema strutturato, differenziato e spesso gerarchico di posizioni politico-giuridico-economiche»<sup>42</sup>, il modello di società come *comitatus* o *communitas* che emerge nel periodo liminale del rito di passaggio prevede il «riconoscimento di un legame umano essenziale e generale, senza il quale *non* ci potrebbe essere società»<sup>43</sup>, e nel quale le differenziazioni sociali vengono meno o subiscono modificazioni importanti, quando non vengano del tutto capovolte. Aggiunge ancora Turner che

nella maggior parte dei tipi di liminalità viene attribuito un sentimento dell'appartenenza al genere umano e in moltissime culture questa fase di transizione è posta strettamente in rapporto a credenze relative a poteri protettivi e punitivi di esseri o poteri divini o preter-umani<sup>44</sup>.

Se, dunque, come afferma anche Seppilli, la parola magica della poesia serve a *risignificare* l'esistenza e la società attraverso il contatto col divino, ciò può avvenire soltanto in un momento «altro», un momento in cui alla società si sostituisce la comunità, un «momento dentro al tempo e al di fuori del tempo, dentro e fuori la struttura sociale secolare»<sup>45</sup> in cui si assiste a una sospensione e a una dilatazione delle strutture spazio-temporali che può avere luogo solo nel *limen* o *limes*<sup>46</sup>, nel margine o soglia che segna

<sup>42</sup> V. TURNER, op. cit., p. 111.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>46</sup> Interessante notare come il termine latino, dal significato originario di «confine fra due campi, due terreni» passi a quello di linea fortificata ai confini dell'Impero con una funzione di attacco e non, almeno inizialmente, di difesa. Anche nel nostro caso potremmo dire che il margine, il confine, il limite in cui si svolge la fase centrale del

il contatto e il confine fra il qui della realtà sociale, concreta e quotidiana, e l'altrove che accomuna l'esperienza sacra e l'esperienza estetica delle origini. La marginalità, quindi, definita dall'antropologia come elemento essenziale dell'esperienza poetica sin dalle sue origini, continua a caratterizzare la creazione e la fruizione letteraria, e in particolare quella poetica, non solo quando le viene riconosciuta una funzione magica e propiziatoria, ma anche, sebbene con connotazioni differenti e maggiormente metaforiche, man mano che l'esperienza poetica si distacca da quella magica e rituale per servire fini più prettamente estetici.

È ancora Hillman a sottolineare come l'essenza dell'esperienza estetica si riveli nella sospensione del tempo e dello spazio, nonché dell'attività e del movimento, risalendo attraverso l'etimologia al nucleo del termine stesso di "estetica", in cui soggiace un indizio di alterità e a-temporalità:

Per esempio: vedete un falco che si libra in volo per poi scendere in picchiata, oppure una volpe che fa capolino davanti a voi nel bosco, o l'allegro salto di un delfino nell'onda di prua. Trattenete il respiro e restate immobili. Questa rapida inspirazione, questo piccolo fiato – *hshshs*, come fanno i giapponesi fra i denti, quando vedono qualcosa di bello in giardino –, questa reazione, *ahhh* è la risposta estetica, certa, inevitabile, oggettiva e ubiquitaria, come il trasalire nel dolore o il gemere nel piacere. Inoltre, questa rapida inspirazione è anche la vera radice della parola "estetica", "*aisthesis*" in greco, che significa "percezione sensoriale". *Aisthesis* risale agli omerici "*aiou*" e "*aisthou*", che significano sia "percepisco" che "resto senza fiato, mi sforzo di respirare" e "*aisthomaï*", "*aisthanomaï*", "inspiro"<sup>47</sup>.

Se il respiro è caratteristica primaria della creatura vivente (fosse anche la pianta che riceve ossigeno attraverso gli stomi), l'assenza di esso costituisce una condizione di arresto dell'esperienza vitale, un momentaneo accesso a un'esperienza diversa e "altra", esperienza che permette all'individuo e alla comunità di rispondere all'antico invito ellenico di «non trascurare o dimenticare gli Dei»<sup>48</sup>, in qualche modo coinvolti ogniqualvolta l'umanità guardi, attraverso l'arte, al di là dell'umano.

Ma se, come abbiamo visto con Turner, il momento rituale è quello in cui alla condizione comune dell'essere umano si attribuisce carattere sacro

rito iniziatico abbia valore di avamposto, di sconfinamento verso i territori sconosciuti dell'altrove. Cfr. la voce «*limes*» in *Vocabolario online Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/limes/>, ultima consultazione: 17/10/2020.

<sup>47</sup> J. HILLMAN, *Politica della bellezza*, op. cit., p. 97.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 100.

o divino, forse è più esatto affermare che attraverso la poesia e l'arte si accede a quanto di più umano vi sia nell'essere umano, a quell'essenza che in ciascuno assume certamente caratteristiche diverse, ma che costituisce il substrato comune alle differenze attraverso le quali l'esistenza umana si manifesta. In effetti, afferma il docente e poeta francese Jean-Pierre Siméon, direttore fino al 2017 del *Printemps des poètes*<sup>49</sup>, riferendosi esplicitamente alla poesia:

la poésie n'a jamais cessé de contester l'illusion de l'identité stable qui masque la profondeur que chacun nous sommes, l'innombrable que chacun nous sommes, la plasticité du vivant lui offrant par bonheur la chance des métamorphoses. [...] À obstinément scruter cette altérité infinie, ce sont les infinis avatars de l'humain que les poètes envisagent. Que restituent les mille milliards de poèmes produits par les hommes en tout temps et en tous lieux? Une identité humaine, et ils la prouvent multiple, contradictoire, complexe à l'image de toute vie humaine, mais surtout ils la prouvent commune sous les identités de surface, historiques, locales, culturelles<sup>50</sup>.

Allo stesso modo, le hillmaniane «potenze oltreumane e immortali»<sup>51</sup> alle quali la poesia da secoli si rivolge incarnano significati talmente profondi per l'umanità da poter essere riconosciuti nelle diverse espressioni di popoli e culture lontanissimi nel tempo e nello spazio fino a giungere, sebbene sotto metamorfiche e metaforiche spoglie e attraverso millenarie stratificazioni di senso, fino all'immaginario contemporaneo<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Manifestazione annuale e Centro Nazionale per la Poesia, nati nel 2001 (e tuttora esistenti sotto la guida di Sophie Nauleau) con l'obiettivo di promuovere e diffondere la "voce" della poesia, contrastando i pregiudizi e rendendo manifesta la sua vitalità nel panorama letterario francese attraverso azioni, eventi, pubblicazioni sia per il pubblico adulto che per quello infantile. Cfr. Il sito di *Le printemps des poètes*, <https://www.printempsdespoetes.com/> ultima consultazione: 30/01/2021.

<sup>50</sup> J.-P. SIMÉON, *La poésie sauvera le monde*, Paris, Le Passeur Editeur, 2015, p. 30, edizione Kindle.

<sup>51</sup> J. HILLMAN, *Politica della bellezza*, op. cit., p. 100.

<sup>52</sup> Anita Seppilli in *Poesia e magia*, op. cit., riconosce in vari eroi ed eroine dell'epica greca indizi che ne rivelano origini divine risalenti a tempi e luoghi remoti; allo stesso modo Carlo Ginzburg in *Storia notturna. Per una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi, 2017 (prima edizione: 1989) parte dalla presunta esistenza del sabba stregonesco europeo per ripercorrere a ritroso e attraverso i continenti le tracce di riti e divinità riconoscibili con tratti simili in terre lontanissime e mai del tutto estinti nell'immaginario; Walter Otto in *Gli dèi della Grecia*, Milano, Adelphi, 2016 ritrae le caratteristiche di varie divinità del mondo ellenico approfondendo gli aspetti dell'umano che ognuno simboleggia, dando ad essi valore divino. Oggi troviamo

La creazione poetica e artistica (che include, ricordando quanto affermato da Dewey, il momento della sua fruizione da parte del destinatario) si conferma quindi sospensione rituale del tempo e distacco dallo spazio abituale, separazione dalle strutture dell'umano ma solo per riconfermarle nel loro senso più profondo e universale:

Fermando il movimento in avanti della mente, del corpo e dello spirito, l'anima può diventare recettiva, come nei quadri dell'Annunciazione, dove Maria viene sorpresa da un angelo, turbata, sospesa. Il momento dell'attenzione non dura; rompe il fluire del tempo per un istante, ma il tempo ritorna. La continuità sembra più forte dell'eternità<sup>53</sup>.

L'artista e il poeta sarebbero quindi capaci di provocare in chi esperisce l'opera estetica una condizione di momentanea estraniamento dalla vita quotidiana, un momento di contatto con quell'altrove in cui ogni storia e ogni opera d'arte hanno luogo, in cui si sperimenta per un istante un sentimento di umanità che ha radici, almeno metaforicamente, "divine", per tornare poi, arricchiti di senso, al fluire quotidiano dell'esistenza. In questo senso, la produzione poetica delle origini, così come quella moderna e contemporanea nel pensiero di molteplici autori, è costituita da un singolare intreccio di individualità e collettività, di immersione nel contesto storico e sociale e di quella marginalità nella quale giocoforza ha luogo l'esperienza estetica.

La storia e la letteratura, quella popolare *in primis*, abbondano in effetti di figure e personaggi legati al tempo e al luogo altri del rito, figure che «sembrano simbolizzare i valori morali della comunità contro il potere coercitivo delle supreme autorità politiche»<sup>54</sup>: a partire dal «buffone di corte» citato da Turner per arrivare a complesse e ambivalenti figure liminari o «di soglia» (per dirlo con Giorgia Grilli, che utilizza questo termine nei suoi studi su *Mary Poppins* e P.L. Travers<sup>55</sup>), l'universo fiabesco

tratti di eroi e divinità mitiche prevalentemente nella fiaba, nella letteratura per l'infanzia e, per non fare che pochi esempi, in figure di soglia celebri nell'immaginario collettivo come Babbo Natale e la Befana. Ne parlano, fra gli altri, Susanna Barsotti in *Bambine nel bosco. Cappuccetto rosso e il lupo fra passato e presente*, Pisa, ETS, 1996 e Milena Bernardi in *La voce remota. La fiaba, l'infanzia, l'eredità delle storie*, Pisa, ETS, 2020.

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 99-100.

<sup>54</sup> V. TURNER, *op. cit.*, p. 126.

<sup>55</sup> G. GRILLI, *In volo, dietro la porta. Mary Poppins e Pamela Lyndon Travers*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1997, p. 68.

e letterario è popolato da personaggi sciamanici di *outsider* che portano su di sé reminiscenze di culture apparentemente “superate” da quella dominante<sup>56</sup>, culture a cui è concesso di fare ritorno nel momento in cui ha luogo la massima espressione della *communitas*, quello liminare. Ed è in questi momenti che assumono piena visibilità quei valori universali profondamente “umani” che solo la figura dell’*outsider* può mettere in evidenza:

Tutti questi tipi mitici sono strutturalmente inferiori o “marginali” e tuttavia rappresentano quella che Bergson avrebbe chiamato “morale aperta” in contrapposizione alla “morale chiusa” identificabile essenzialmente nel sistema normativo di gruppi limitati, strutturati, particolaristici. [...] Nelle società chiuse o strutturate è la persona marginale o “inferiore” o l’*outsider* che finisce spesso per simbolizzare quello che David Hume ha chiamato il “sentimento di umanità”, che si collega a sua volta al modello che abbiamo denominato *communitas*<sup>57</sup>.

A queste figure di soglia, caratterizzate da una condizione di appartenenza a un margine più che al gruppo sociale strutturato, alla comunità più che alla società dominante, potremmo quindi associare la figura del/la poeta, che nell’epoca della modernità e della contemporaneità occidentali sembra poter significativamente recuperare, attraverso quel percorso “sotterraneo” che Rothenberg attribuisce alla poesia primitiva, uno *status* di alterità e “distanza” che gli permette di rivelare gli aspetti più *inattuali* del proprio tempo, alla cui anti-struttura egli dà voce.

Ed è proprio questo carattere in qualche misura marginale della poesia a permettere il suo progressivo avvicinamento a un’altra categoria, quella dell’infanzia, altrettanto connotata, come ricorda Antonio Faeti, da aspetti di alterità e di intrinseca liminalità:

Un bambino è di per sé una frontiera, è un limite, è una linea di confine. Ci ricorda, se sappiamo ascoltarlo e capirlo, che, per molte ragioni è ancora

<sup>56</sup> Un esempio su tutti di queste figure liminali è rappresentato dalla *Baba-jaga*, che nella fiaba russa *Vassilissa la bella*, all’udire che Vassilissa supera le prove che le sono imposte grazie alla benedizione della sua mamma, le grida di andarsene, poiché lei non vuole benedizioni in casa propria. Residuo delle antiche credenze pagane relative alle grandi divinità femminili, la baba-jaga non può che essere in contrasto con la religione cristiana (in questo caso di tradizione ortodossa) che le ha soppiantate. Cfr. M. BERNARDI, *Letteratura per l’infanzia e alterità*, Milano, FrancoAngeli, 2016, pp. 96-111.

<sup>57</sup> V. TURNER, op. cit., pp. 126-127.

là. La collocazione del bambino è incerta, è recentemente arrivato da un altrove [...]»<sup>58</sup>

Non stupisce, dunque, che la poesia e l'infanzia possano trovare un terreno d'incontro proprio nello spazio-tempo della marginalità e della distanza, come osserveremo a partire da alcune figure paradigmatiche di poeti/e per l'infanzia o *tout court* che, dall'epoca romantica fino a quella contemporanea, hanno fatto della poesia un'arte magica e sacra affine a quella delle origini.

### 1.3. *Abitare la marginalità: il poeta e l'infanzia*

Relativamente al concetto di margine come elemento cardine della creazione poetica nel suo aspetto rituale e iniziatico, è importante rilevare che, sebbene nel tempo la poesia abbia perso il suo ruolo apertamente magico per procedere verso un'esistenza autonoma e un primato dei suoi aspetti più prettamente e liberamente estetici, importanti residui del ruolo che possiamo ormai definire sciamanico del/la poeta resistono ancora in correnti decisamente più recenti e, in particolare, nella poesia moderna. Nata a metà del XIX secolo con figure come Baudelaire e Rimbaud, ma anche, non secondariamente, con l'italiano Giovanni Pascoli, essa aprirà la strada alle avanguardie europee del Novecento<sup>59</sup> nonché, ci sembra, a quella poesia per l'infanzia che può essere considerata «autentica»<sup>60</sup> per la sua possibilità di costituirsi quale «iniziazione» alla parola poetica nell'Altrove dell'esperienza estetica.

Attraversando alterne fortune nel corso di una storia che da una poesia epica dai forti contenuti mitici giunge a un'epoca, quella contemporanea, in cui predomina l'aspetto lirico di una poesia prevalentemente, anche se non esclusivamente, intesa come componimento poetico breve in versi<sup>61</sup>, la figura del/la poeta della modernità può dirsi forse caratterizzata, più

<sup>58</sup> A. FAETI, *La casa sull'albero*, Torino, Einaudi, cit. in M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia: la molteplicità di intrecci di una visione complessa*, op. cit., p. 203.

<sup>59</sup> Cfr. C. RUSSELL, *Da Rimbaud ai post-moderni: poeti, profeti e rivoluzionari*, Torino, Einaudi, 1989.

<sup>60</sup> Per il concetto di letteratura per l'infanzia «autentica» (che verrà meglio esplicitato in seguito), cfr. G. GRILLI, «Bambini, insetti, fate e Charles Darwin», in E. BESEGHI, G. GRILLI (a cura di), *La letteratura invisibile*, op. cit.

<sup>61</sup> Cfr. J.P. SIMÉON, *La vitamine P. La poésie pourquoi, pour qui, comment?*, Paris, Rue du monde, 2012, pp. 26-30.

apertamente che in altre fasi della storia, da un'idea di marginalità che va di pari passo con un certo carattere di "veggenza". Non più caricato di una potenza magica socialmente riconosciuta, esso confina chi si occupa di "parola poetica" in una dimensione di alterità, permettendogli/le di assumere una posizione di opposizione rispetto alla cultura dominante e di oltrepassare il tempo e lo spazio in cui egli/ella si trova a vivere.

La figura del/la poeta, in effetti, già a partire dal periodo romantico, si carica di aspetti di solitudine e marginalità, più o meno volontari, che finiranno per condurre alla nascita, nell'immaginario del Novecento, del *poète maudit*, lontano dalla quotidianità dell'uomo comune perché capace di uno sguardo che va "oltre" e al contempo destinato, proprio per questo, all'impossibilità dell'adattamento al contesto sociale e storico in cui si trova a vivere. Un valore ambivalente, dunque, quello della marginalità: se da un lato esso coincide con la presunta capacità del/la poeta di vedere al di là della quotidianità e della materialità delle cose, o di vederle, in un certo senso, "meglio", dall'altro essa si traduce con un progressivo isolamento rispetto a una società concentrata su un "qui e ora" che lascia poco o nessuno spazio, nella propria routine, al momento estetico e all'incontro con l'altrove in cui esso si situa.

### 1.3.1. *Il «mito dell'infanzia» all'incontro con la poesia nella dimensione liminale della distanza*

In questa dimensione di progressivo allontanamento rispetto all'umano consesso può collocarsi, ci sembra, l'opposto movimento di avvicinamento dell'universo poetico a quello dell'infanzia. Le due "tribù" dei poeti e dei bambini, distanti e, per molti versi, differenti da quella società adulta che determina la cultura e i valori dominanti, sono infatti condotte dalla Storia ad incontrarsi, nel terreno della marginalità, per dare vita a un'alleanza talmente potente da spingere la sua risonanza fino all'immaginario contemporaneo, tuttora pervaso da quello che sembra ormai divenuto uno stereotipo consolidato: l'idea di un'infanzia connotata da un'aura mitica e "naturalmente" portata verso la parola poetica, la quale sorgerebbe in modo "spontaneo" nell'innocente animo infantile<sup>62</sup>. È ciò che sottolinea Jacques

<sup>62</sup> J. CHARPENTREAU, *Enfance et poésie*, Paris, Les éditionsvrières, 1972, p. 9. Accanto a questo studio è importante rilevare anche quello condotto da Jean-Paul Gourévitch, pubblicato nel 1969, che a sua volta individua l'esistenza di un «*mythe de l'enfant-poète*» al quale occorrerebbe "reagire" per poter alimentare in modo efficace

Charpentreau, docente, curatore di antologie poetiche per l'infanzia e promotore, negli anni '70 del Novecento, di un'innovativa modalità di coniugare poesia e scuola in Francia<sup>63</sup>:

“Tous les enfants sont poètes”. C'est une évidence qui ne se discute plus dans une société où l'on étudie l'enfance en négligeant les enfants, où l'on disserte sur la poésie sans lire les poèmes.

«L'assimilazione tra infanzia e poesia continua a passare attraverso la mediazione dell'innocenza infantile», continua Charpentreau, e attraverso correnti letterarie e di pensiero per fissarsi in «stereotipi ormai più che secolari»<sup>64</sup>, stereotipi che tuttora sopravvivono nonostante l'apporto della psicanalisi abbia, da Freud in poi, rivelato gli aspetti di complessità, ambivalenza e pregiudizio insiti nelle caratteristiche di innocenza e purezza attribuite *tout court* all'infanzia.

Nel suo *Enfance et poésie*, lo studioso francese dimostra in effetti come l'idea dell'esistenza di una “innata” relazione fra la poesia e il mondo infantile, che passa attraverso le già citate caratteristiche di innocenza e purezza, vanti in realtà una storia secolare, nel corso della quale questa relazione ha assunto molteplici sfumature, intrecciandosi con l'evolversi dell'immaginario relativo all'infanzia e al ruolo del poeta nella società.

Del resto, suggerisce Dieter Richter in un testo di grande valore per la Pedagogia e la Storia dell'infanzia<sup>65</sup>, è proprio la dimensione dell'estraneità, dell'alterità, della distanza dal mondo adulto a costituire il fondamento dell'immagine moderna e borghese di infanzia, che giunge a caricare

la sperimentazione linguistico-poetica che è caratteristica dell'infanzia. Lo studioso si concentra poi su un'analisi sul campo condotta tramite questionari rivolti a studenti e docenti. Cfr. J.-P. GOURÉVITCH, *Les enfants et la poésie*, Paris, Les éditions ouvrières, 1969.

<sup>63</sup> Questo studio rappresenta, negli anni '70 del Novecento, una vera e propria svolta per la ricerca sulla poesia per l'infanzia nell'ambito accademico francese, con il suo tentativo di definire il rapporto fra poesia e infanzia da un punto di vista storico, proponendo per la prima volta una poesia per l'infanzia non caratterizzata da finalità moralistiche e da contenuti meramente educativi ma valida di per sé in quanto prodotto letterario ed estetico destinato all'infanzia.

<sup>64</sup> J. CHARPENTREAU, op. cit., p. 13, trad. mia.

<sup>65</sup> D. RICHTER, *Il bambino estraneo: la nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*, Firenze, La Nuova Italia, 1992; con questo studio, Richter completa e in parte corregge il lavoro di indagine sulla “scoperta” dell'infanzia nella storia avviato da Philippe Ariès in P. ARIÈS, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma, Bari, Laterza, 1981.

quest'ultima del ruolo di rappresentante di possibilità alternative rispetto alla "civiltà borghese" alle cui costrizioni essa sola, non ancora (de)formata dal vivere sociale, sembrerebbe poter sfuggire. Lo studioso sostiene infatti che il "rapporto adulto-bambino" tipico delle società occidentali moderne non derivi, come si potrebbe pensare, da una crescente relazione di intimità fra i rappresentanti delle due età ma, al contrario, prenda forma attraverso un progressivo allontanamento reciproco. Tale percorso di allontanamento

ripropone quel processo di differenziazione sociale che, dal Rinascimento in poi, determina la relazione tra strati sociali superiori e classi popolari. Come nel processo di civilizzazione gli strati sociali superiori prendono le distanze dal mondo istintuale e dai modelli di comportamento degli strati inferiori [...], così gli adulti reagiscono ai modelli di comportamento dei bambini. La storia dell'infanzia e il processo di civilizzazione hanno un'evoluzione parallela. Sotto molti aspetti si muove in parallelo anche la storia dei contatti tra l'Europa e i paesi d'oltremare. [...] Commisurati agli standard di comportamento degli adulti ("formati"), i bambini appaiono sempre più come incivili, *piccoli selvaggi*<sup>66</sup>.

Se, da un lato, nell'idea del selvaggio e del popolano in opposizione ai membri della cultura "superiore" dominante è implicita una critica alla rozzezza e all'inciviltà che li caratterizzerebbe, dall'altro il loro status maggiormente "naturale" permetterebbe a queste società *altre*, e a quella dell'infanzia *in primis*, di caricarsi dei valori di purezza e riscatto che, riprendendo in chiave laica e letteraria ideali di derivazione biblica e classica<sup>67</sup>, sono loro attribuiti da filosofia e letteratura a partire dall'epoca romantica. Afferma ancora Richter:

Se nel movimento pedagogico il bambino è espressione del *non-ancora-uomo*, nella concezione romantica è simbolo dell'*uomo migliore*. Il bambino è

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>67</sup> Non è possibile ignorare, infatti, che nel Vangelo la figura del salvatore e redentore dell'umanità è affidata a una divinità che nasce sotto forma di bambino (e come tale è spesso rappresentata nelle Natività) e che in diversi passaggi afferma la necessità di farsi "piccoli", ad es. in Mt 18,3: «se non vi convertirate e non diventerete come i bambini, non entrerete nel regno dei cieli». Dal punto di vista letterario, la figura dell'infante salvifico è presente nel *topos* dell'età dell'oro, annunciata, ad es. nella IV ecloga delle *Bucoliche* di Virgilio, dalla nascita di un misterioso *puer* (l'assenza di un'identificazione precisa permise all'imperatore Ottaviano Augusto di utilizzare tale figura a proprio vantaggio e alla cristianità medievale di vedervi un'anticipazione profetica del Cristo da parte di Virgilio, come testimonia la *Commedia* dantesca).

accomunato anche in tale sorte con il popolo e con gli “indigeni” (il “buon selvaggio”. Il popolo viene da una parte denigrato in quanto grossolano, ma d’altro canto si individua in esso un mondo *altro*, contrapposto al sistema culturale dominante – parimenti avviene per i bambini e la “loro” poesia (cultura popolare)<sup>68</sup>.

Essenziale per quanto riguarda il costituirsi di questa idea moderna di infanzia (nonché di una sua intima relazione con la poesia) è certamente il pensiero del filosofo francese Jean-Jacques Rousseau, e in particolare la «*théorie de l’homme*»<sup>69</sup> da lui delineata nella celebre opera *Émile ou de l’éducation*: in una sorta di romanzo filosofico-pedagogico, che significativamente si pone al crocevia tra filosofia, pedagogia e parola letteraria, Rousseau narra infatti l’utopica infanzia ed educazione del personaggio Emilio, ponendosi contemporaneamente in contrasto con il dogma cristiano del peccato originale e con l’ideale illuminista di una Ragione capace di guidare la società umana nel cammino del Progresso. Affermando apertamente che «*tout est bien sortant des mains de l’Auteur des choses; tout dégénère entre les mains de l’homme*»<sup>70</sup>, Rousseau apre infatti la via all’idea che la creatura umana sia «naturalmente buona» nell’età della fanciullezza e che soltanto il sopraggiungere di una società che «deprava e perverte gli uomini»<sup>71</sup> la allontani da un perfetto “stato di natura”.

In Rousseau, forse per la prima volta in modo così evidente, si riconosce la necessità di non cercare già l’uomo nel bambino, ma di guardare all’infanzia in quanto età della vita con caratteristiche peculiari, delle quali tenere conto nel momento in cui ci si propone di educarla: non più adulto in miniatura, ma creatura a sé stante, il bambino riceverà infatti dai suoi tre maestri (natura, uomini e cose) il necessario per svilupparsi fisicamente e moralmente, a patto che l’innocenza e la purezza con cui esso viene al mondo non siano corrotte dalla società che lo circonda. Appare qui chiaramente il concetto di distanza e opposizione fra natura e cultura, fra infanzia e società adulta di cui parla Richter, che condurrà l’infanzia all’incontro con la poesia nel terreno comune di un mondo naturale che, nella visione Rousseauiana e romantica, è ridotto a presenza marginale o comunque non colto nella sua pienezza dalla società “alta” occidentale della modernità.

<sup>68</sup> D. RICHTER, op. cit., p. 19.

<sup>69</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Émile ou de l’éducation*, Paris, GF Flammarion, edizione EPub Commercial, 2009, p. 8.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 8, trad. mia.

È possibile rilevare, dunque, come questa visione idealizzata dell'infanzia, delineatasi a partire da un'idea di *educando* che ha le sue radici nel «movimento pedagogico» di epoca illuminista<sup>72</sup>, contenga, oltre all'implicita distanza che la separa dal mondo adulto, una critica all'ordine sociale e culturale dominante. E non stupisce che, in questo terreno marginale e lontano dal “centro dell'azione” adulta e borghese, le figure del/la poeta e del/la bambino/a, entrambe sostanzialmente lontane e incomprese dall'uomo moderno, finiscano per incontrarsi.

Un ulteriore passo in questa direzione è individuabile nel *topos* dell'infanzia mitica, motivo letterario sviluppatosi particolarmente in epoca romantica ma che, dopo aver attraversato indenne l'età moderna, sopravvive tuttora, ergendo l'infante a simbolo della poesia in quanto ugualmente lontano/a da una società che pretende di avanzare secondo ragione, ma che perde progressivamente quell'unione panica con il mondo naturale che bambini/e e poeti/e soltanto saprebbero conservare. Interessante in questo senso, anche perché ambigualmente collocato sul versante dei Classici nel dibattito ottocentesco che condurrà all'affermarsi del Romanticismo europeo, è il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*<sup>73</sup> di Giacomo Leopardi, nel quale il poeta recanatese, perseguendo l'obiettivo di contestare la poesia cosiddetta “moderna” o romantica (e in particolare le *Osservazioni* di Lodovico Di Breme) manifesta una concezione dell'età infantile che la assimila a un tempo primitivo di scoperte e continua meraviglia. La poesia, sostiene Leopardi, trae origine proprio da quel tempo ancestrale in cui lo sguardo dell'uomo sulle cose era animato da una “fantasia” emozionale capace di attribuire un'anima ad ogni evento e ad ogni oggetto quotidiano, un tempo che rivive nell'infanzia di ciascuno in quanto ancora capace di meraviglia e che costituisce la materia stessa della poesia:

quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo

<sup>72</sup> D. RICHTER, op. cit., p. 19.

<sup>73</sup> G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992.

soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e legni, e quasi ingiuriati malmenavamo e quasi beneficati carezzavamo cose incapaci d'ingiuria e di beneficio; quando la meraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci meravigliare, continuamente ci possedeva. [...] Quanta materia di poesia, quanta ricchezza quanto vigore quant'efficacia quanta commozione quanto diletto<sup>74</sup>.

Animismo e meraviglia panica sono qui le caratteristiche principali dell'infanzia, la cui sensibilità è costantemente stimolata da oggetti naturali e quotidiani che non potrebbero mai far emozionare allo stesso modo l'uomo saggio e lo scienziato, il dotto cittadino e «tutti gl'inciviliti»<sup>75</sup> che devono far ricorso, per recuperare tali primigenie sensazioni, ai piacevoli artifici del poeta (in questo caso quello di stampo classico che Leopardi nel *Discorso* difende). Egli, infatti

può ingannare, e per tanto deve coll'arte sua quasi trasportarci in quei primi tempi, e quella natura che ci è sparita dagli occhi, ricondurcela avanti, o più tosto svelarcela ancora presente e bella come in principio, e farcela vedere e sentire, e cagionarci quei dilette soprumani di cui pressoché tutto, salvo il desiderio, abbiamo perduto<sup>76</sup>

È estremamente affascinante osservare come, proprio nel momento in cui difende strenuamente il modello classicista di poesia, Leopardi si riveli sottile interprete della nascente nostalgia dell'uomo moderno per una natura idealizzata e immaginata, perché ormai percepita come lontana a causa dell'incivilimento e della tecnologizzazione progressivi della società umana, ma che risulta, invece, strettamente correlata alla fanciullezza, sia dell'uomo come specie (e quindi al tempo in cui l'umanità era da poco su questa terra) che del singolo individuo, anch'egli giunto da poco all'esistenza<sup>77</sup>. Si delinea così con evidenza, anche a livello letterario, la distanza messa in luce da Richter fra un mondo adulto, per così dire, civilizzato, tecnologico, ragionevole e l'immagine di un'infanzia maggiormente affine al mondo naturale delle origini e quindi ancora capace di emozioni spontanee. Immagine che finirà per stratificarsi, sottolinea Milena Bernardi,

<sup>74</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>77</sup> C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991, edizione Ebook, p. 302.

in una fitta tessitura di senso che intreccia l'infanzia al fascino misterico del poetico e del mitopoietico. Senza, tuttavia, mai ricadere in idealizzazioni dell'infanzia o in volgarizzazioni che la vorrebbero mitizzabile, – nozione stereotipica che si oppone alla visione filosofica del luogo mitico dell'infanzia, luogo di visione simbolica – quell'età primigenia sembra appartenere al disegno del tempo anch'esso primo<sup>78</sup>.

Lo sguardo attento e critico del pedagogo e dello studioso di Letteratura per l'infanzia non può certo abbandonarsi a facili mitizzazioni o semplificanti dicotomie, ma può cogliere nell'emergere, nella storia dell'immaginario, di una tale zona liminale dal carattere mitico, teatro dell'incontro tra infanzia e pensiero poetico, un indizio della profonda e, al fondo, ineliminabile, cifra di alterità che permette all'infanzia, qualora quest'opportunità le venisse offerta, di «abitare la poesia»<sup>79</sup> e di intessere e rinverdire i profondi intrecci, reali e metaforici, che, a partire dal momento in cui l'età infantile comincia ad essere riconosciuta come a sé stante, caratterizzano la sua relazione con l'universo del poetico:

all'infanzia appartengono, infatti, stati d'animo aurorali che sono propri anche della poesia: lo stupore, la scoperta di eventi unici, il contatto immediato con il sapore, tanto spesso inesprimibile, del mondo interiore, la commozione eccitata dell'attimo atemporale in cui tutto si ferma per far posto ad una rivelazione<sup>80</sup>.

Da questo tempo e luogo mitico, tutto interiore ma al contempo intrinsecamente *altro*, il poeta può attingere, dando voce concreta, consapevole e in questo senso storica, a quella primigenia condizione di unità col mondo e con le cose la cui essenza intimamente sacra e atemporale non può essere recuperata che attraverso la propria personale mitopoiesi. Essa si rivela in quei germi o istanti «aurorali» che ciascuno ravvisa nel ricordo della propria infanzia, momenti in cui l'esperienza estetica della natura e delle cose sembra esserci apparsa per la prima volta. Allora

abbandonarsi alla contemplazione, all'escavazione di quel momento significa uscire dal tempo, sfiorare un assoluto metafisico, entrare in una sfera di

<sup>78</sup> M. BERNARDI, *Poesie a memoria, poesie della memoria. Affrancare l'infanzia dall'orfanezza poetica: una sfida per l'educazione, per la letteratura per l'infanzia*, in «History of Education & Children's Literature», XII, 1 (2017), Edizioni Università di Macerata, pp. 699-708.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

travaglio, di vagheggiamento di un germe che non perderà la sua immobilità se non per diventare altra cosa – poesia consapevole, pensiero dispiegato, azione responsabile – insomma *storia*<sup>81</sup>.

Alla base della creazione poetica, ma anche di ogni decisione nata «*al disotto o al di sopra* della teoria, da un impulso più misterioso, più estatico, più autorevole che non la percezione razionale»<sup>82</sup> c'è quindi un nucleo che risale alla «mitologia personale» di ciascuno e del poeta in particolare, come afferma Pavese nelle mirabili pagine da lui dedicate all'indagine della relazione fra mito personale, infanzia e poesia in *La letteratura americana e altri saggi*<sup>83</sup>. Fare poesia significa, in questo senso, «portare a evidenza e compiutezza fantastica un germe mitico», ricoprire di un valore di unicità e irripetibilità quegli istanti di scoperta estatica e panica che attribuiamo all'infanzia, trasformandoli attraverso la consapevolezza della creazione poetica.

Risulta però chiaro, nelle parole di Pavese, che non esiste nella realtà concreta una siffatta età infantile, fatta di “prime volte” cariche di significato esistenziale che l'individuo adulto ricorderebbe in momenti quasi estatici di vertigine: tale infanzia mitica non può esistere che in quell'altrove metaforico tutto interiore nel quale ognuno ricostruisce, trasfigurandolo, il passato, in stratificazioni mnemoniche alle quali l'individuo adulto attribuisce senso, permettendo a determinate immagini ritenute aurorali e originarie di assurgere a simboli della propria più intima essenza. Afferma Pavese:

Ora, da bambini il mondo si impara a conoscerlo non – come parrebbe – con immediato e originario contatto alle cose, ma attraverso i segni di queste: parole, vignette, racconti. Se si risale un qualunque momento di commozione estatica davanti a qualcosa del mondo, si trova che ci commoviamo perché ci siamo già commossi, e ci siamo già commossi perché un giorno qualcosa ci apparve trasfigurato, staccato dal resto, per una parola, una favola, una fantasia che vi si riferiva e lo conteneva. [...] Tale la mitopeia infantile, e in essa si conferma che le cose si scoprono, si battezzano, soltanto attraverso

<sup>81</sup> C. PAVESE, op. cit., p. 302.

<sup>82</sup> Definizione che ricorda l'esistenza condotta nel segno di una memoria poetica contrassegnata da demonismo esistenziale e ragione proteiforme e creativa, affrontata nel capitolo 1.1.

<sup>83</sup> Pagine rilette da Milena Bernardi in un'ottica pedagogica che ne consente un'interpretazione attraverso la lente della Letteratura per l'infanzia. Cfr. M. BERNARDI, *Poesie a memoria, poesie della memoria*, op. cit.

i ricordi che se ne hanno. Poiché, rigorosamente, non esiste un “vedere le cose per la prima volta”: quella che conta è sempre una seconda<sup>84</sup>.

Il bambino non può quindi essere, nel suo esistere concreto di bambino, consapevole di vivere in una condizione che per l'adulto assume la colorazione mitica di un «paradiso perduto» di immersione nelle cose, e tantomeno le «battezza» consapevolmente una volta per tutte: è attraverso la cultura, attraverso l'universo letterario e metaforico nel quale l'infanzia è (o non è) immersa che essa può arrivare a costruirsi una simbologia personale, attraverso ciò che potremmo definire, con Bertin, come una memoria poetica del quotidiano e un costituirsi estetico e demonico dell'esistenza.

Il poeta, quindi, non ingenuo creatore di una poesia che sgorga spontaneamente da un sentire infantile o da un'immersione nella natura, ma consapevole cesellatore di metafore e parole che da tale memoria mitica prendono le mosse, può davvero costituirsi come *mentore* e accompagnatore dell'infanzia nel suo costruirsi. Costruzione di sé che non può che risultare arricchita dall'opportunità di rispecchiarsi in parole che sappiano contemporaneamente dire il “qui e ora” dell'esistenza infantile (ma sempre comunque, nelle parole di Milena Bernardi, «a distanza di un verso», poiché nell'esperienza estetica la realtà necessariamente si trasfigura) e il «tempo prossimo futuro che le arriva da chi ha riscritto la ripetizione trasformata delle scoperte remote già restituite alla cultura e alla storia tramite la “favola”, la poesia, la storia delle poesie e del poetare»<sup>85</sup>.

Quella tra infanzia e poesia appare dunque, sin dal momento della “comparsa dell'infanzia” nella storia umana, come una relazione connotata da un'intensa ricchezza di sfumature, da scandagliare attraverso il paradigma che Morin definisce della *complessità* anche nei suoi aspetti più apparentemente ovvi, ma proprio per questo ingannevoli poiché privati dal senso comune dell'arricchente dose di ambiguità che invero li contraddistingue.

In effetti, se le due “tribù” precedentemente individuate come abitanti privilegiate della distanza e dell'alterità manifestano certamente tratti di somiglianza nelle società in cui l'infanzia ha diritto di esistenza, soltanto una progettazione educativa consapevolmente basata (anche) su un'educazione estetica può condurre, ancora oggi, l'infanzia reale e non solo quella mitica e simbolica a condividere con i propri mentori letterari una «panchina delle storie»<sup>86</sup>, ad incontrare adulti che conservino in sé il mistero di chi,

<sup>84</sup> C. PAVESE, op. cit., p. 262.

<sup>85</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Poesie a memoria, poesie della memoria*, op. cit.

<sup>86</sup> M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, op. cit., p. 9.

per scelta o per le imprevedibili vie attraverso le quali bambini e bambine si appropriano di opere non destinate a loro, consegna il proprio lavoro poetico all'infanzia<sup>87</sup>.

Si tratta di poeti/e che andiamo qui configurando come eredi delle antiche figure sciamaniche capaci di dare voce, corpo e azione concreta e storica al mito e al sacro e che hanno finito per caratterizzarsi, con l'avvento della modernità e dell'industrializzazione e con l'affermarsi di una società di stampo borghese e capitalista, come adulti non del tutto inseriti nel mondo dei pari, talvolta aggrappati all'infanzia in una rivolta contro lo scorrere del tempo («*L'enfant a la candeur et l'homme a les remords*»<sup>88</sup>, afferma Victor Hugo, fra i maggiori esponenti del Romanticismo francese e creatore di potenti metafore d'infanzia e marginalità come quelle narrate ne *I miserabili*) e spesso destinati allo scacco definitivo<sup>89</sup> rispetto a una società che sceglie perlopiù di connotarsi come «anti-poetica»<sup>90</sup>, secondo una definizione del poeta francese Charles Baudelaire.

Ed è proprio con Baudelaire, “poeta maledetto” per antonomasia, che assistiamo forse al momento culminante dell'opposizione fra la «moltitudine vile»<sup>91</sup> dei mortali e la solitudine del poeta, il quale, considerato dai più «con una segreta punta di condiscendenza, come un adulto mancato, un inadeguato, un “bambinone”»<sup>92</sup>, giunge a una esplicita rivendicazione della propria differenza e del proprio statuto di *outsider*. È quanto attestato dalla celeberrima poesia baudelairiana dedicata all'albatros, il grande volatile

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>88</sup> J. CHARPENTREAU, op. cit., p. 11.

<sup>89</sup> La fuga nei “paradisi artificiali” con l'ausilio di sostanze inebrianti e stupefacenti, ricorrente nei poeti della modernità, può delinarsi al tempo stesso come espressione di questo scacco, dal quale si cerca una fuga nell'altrove degli stati di incoscienza, ma anche come ulteriore indizio del carattere sciamanico del “poeta maledetto”: è stato appurato, infatti, che «non solo in Grecia, ma dovunque, per un lunghissimo periodo storico, il rapporto col mondo dei morti non solo è ritenuto possibile, ma necessario, ed è perciò provocato con tutti i mezzi a disposizione [...] e quasi costantemente ottenuto attraverso a degli stati di allucinazione», A. SEPPILLI, op. cit., p. 46.

<sup>90</sup> C. BAUDELAIRE, *Morale du joujou* in «Le monde littéraire», 17 aprile 1853, edizione telematica a cura della *Bibliothèque de Lisieux*, <http://www.bmlisieux.com/litterature/baudelaire/moraljou.htm> ultima consultazione: 07/11/2020.

<sup>91</sup> «*Pendant que des mortels la multitude vile, / Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, / Va cueillir des remords dans la fête servile, / Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici, // Loin d'eux*», C. BAUDELAIRE, «*Recueillement*», in *I fiori del male e tutte le poesie*, Roma, Newton&Compton editori, 2006, pp. 406-407.

<sup>92</sup> J. CHARPENTREAU, op. cit., p. 12 (traduzione mia).

capace di solcare i mari, che diventa vivida metafora, nei versi conclusivi apertamente svelata, dell'esistere poetico:

*L'albatros*

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,  
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
 Laisent piteusement leurs grandes ailes blanches  
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!  
 Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!  
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
 L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées  
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
 Exilé sur le sol au milieu des huées,  
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher<sup>93</sup>.

Irrimediabilmente “diverso”, escluso dalla comunità quasi fosse il Brutto Anatroccolo del coevo danese Hans Christian Andersen, ma privato in questa vita del riscatto finale di cui gode il personaggio di fiaba, il poeta abita segretamente un Altrove, è «re dell'azzurro» e «principe delle nubi», capace di volare sul mare affrontando frecce e tempeste; una volta sulla terra, però, egli si rivela inadatto alla vita dell'uomo comune, metaforicamente rappresentato nell'immagine dell'equipaggio che lo deride e lo percuote. Colui che sulla terraferma è un «esiliato» ha il cielo e il mare come patria, e può quindi vedere ciò che gli altri non vedono e avventurarsi laddove l'umanità non può (ancora) arrivare, ma questa capacità di raggiungere mondi altri e lontani gli rende impossibile adattarsi alla vita terrena, condannandolo a una dimensione di marginalità e differenza e rendendolo «*comme désaccordé du monde*»<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> C. BAUDELAIRE, *I fiori del male e tutte le poesie*, op. cit., pp. 62-65.

<sup>94</sup> J. CHARPENTREAU, op. cit., p. 13.

E le tracce indiziarie presenti in questo testo poetico, come in molti altri di Baudelaire, ci conducono ancora una volta sul terreno della fiaba e del rito, le cui vestigia essa raccoglie: il volo, e in particolare il volo sul mare, è caratteristica rivelatrice della provenienza da un Altrove, dell'essere figura di soglia<sup>95</sup> (ricordiamo, per non fare che un esempio divenuto ormai iconico, Mary Poppins, che perpetua il rituale sciamanico del "volo magico"<sup>96</sup>) e del contatto con quell'aldilà dal quale tutti proveniamo e al quale tutti torneremo. Gli uccelli, animali trasportatori di anime da e verso il Regno dei morti, non cessano infatti di ritornare, nella fiaba popolare come in quella d'autore, a segnalare il contatto con la terra liminale nella quale ogni rito di passaggio avviene e con i suoi esseri sciamanici: e qui gli esempi possono moltiplicarsi quasi infinitamente, dalla casa con zampe di gallina della baba-jaga, donna potente che solca i cieli dentro il suo mortaio<sup>97</sup>, ai sei fratelli trasformati in cigni nella fiaba dei Grimm<sup>98</sup>, che solo la paziente e dolorosa attività di cucitura della sorella potrà far tornare umani, dal rondone salvatore e salvato nelle profondità ctonie abitate da Pollicina<sup>99</sup> all'anatra che, in alcune versioni della fiaba, riporta indietro Hansel e Gretel dopo che i due hanno rischiato il divoramento definitivo da parte della strega<sup>100</sup>. A riprendere poi mirabilmente questo *topos* segnandone l'incontro definitivo con la letteratura per l'infanzia moderna e contemporanea (nonché con l'immaginario del Novecento, che diventerà «il secolo di Peter Pan»<sup>101</sup>) sarà J.M. Barrie, che in *Peter Pan nei giardini di Kensington*<sup>102</sup> racconta di come tutti i bambini prima di nascere siano uccelli e per questo, nei primi sette giorni di vita, sentano fortemente il richiamo della loro precedente natura, rischiando, come accade a Peter, di

<sup>95</sup> A. FAETI, *La prateria degli asfodeli*, Bologna, Bononia University Press, 2010, p. 27.

<sup>96</sup> G. GRILLI, *In volo, dietro la porta*, op. cit., pp. 78-79.

<sup>97</sup> Cfr. «Vassilissa la bella» in A.N. AFANASJEV, *Antiche fiabe russe*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 18-25.

<sup>98</sup> Cfr. «I sei cigni» in J. e W. GRIMM, *Tutte le fiabe*, Roma, Donzelli, 2015, pp. 40-44; nella stessa raccolta (pp. 219-225) si trova un'altra variante dello stesso nucleo fiabesco, «I dodici fratelli», e così in H.C. ANDERSEN, «I cigni selvatici», in *Fiabe e storie*, Roma, Donzelli, 2019, pp. 101-114.

<sup>99</sup> Cfr. «Pollicina» in H.C. ANDERSEN, op. cit., pp. 25-33.

<sup>100</sup> Cfr. N. GAIMAN, L. MATTOTTI, *Hansel e Gretel*, New York, Toon Books, 2014.

<sup>101</sup> G. GRILLI, *Libri nella giungla. Orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Roma, Carocci, 2017, p. 97.

<sup>102</sup> J.M. BARRIE, *Peter Pan*, Milano, Salani, 2004.

volare via e rimanere intrappolati in quel luogo dove il tempo non scorre, nell'Altrove mortifero "che non c'è"<sup>103</sup>. Infanzia, natura, Altrove si intrecciano quindi inestricabilmente nella storia dell'immaginario, e qui incontrano anche la poesia. Non è forse un caso se proprio una foresta, luogo di antichi e sacri riti, è scelta dall'autore dei *Fleurs du mal* come metafora della Natura e dell'esistenza tutta in uno dei suoi componimenti più celebri, nel quale è possibile scorgere, se non una dichiarazione di poetica, quantomeno la descrizione dell'atteggiamento con cui l'individuo "poetico" attraversa l'esistenza:

*Correspondances*

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens<sup>104</sup>.

Termini come «tempio», «simboli», «incenso», «trasporto», costituiscono altrettanti indizi di quell'antica e qui recuperata funzione sacra della poesia, celata nelle corrispondenze che echeggiano nella Natura, lontane e «confuse» per chi non sia disponibile a lasciarsi trasportare da esse. Sebbene la dimensione naturale acquisisca in Baudelaire tratti di forte ambiguità e complessità<sup>105</sup>, in questo sonetto irregolare essa osserva l'uomo con

<sup>103</sup> E. BESEGGI, «La mappa e il tesoro. Percorsi nella letteratura per l'infanzia» in E. BESEGGI, G. GRILLI (a cura di), *La letteratura invisibile*, op. cit., p. 73.

<sup>104</sup> C. BAUDELAIRE, *I fiori del male e tutte le poesie*, op. cit., pp. 66-69.

<sup>105</sup> Cfr. G.M. BERTIN, *L'ideale estetico*, op. cit., p. 92-93.

sguardo amicale e «familiare», lasciando prevalere la dimensione sacra e rituale del camminare poetico nelle «foreste dei simboli». Un'atmosfera quasi cultuale che emerge, in particolare, nella scelta lessicale relativa ai profumi capaci di espandersi verso l'infinito, trasportando con sé l'animo poetico: «*l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens*» sono essenze cariche di significati simbolici legati a rituali millenari, ma ancora vividi nella cultura occidentale contemporanea<sup>106</sup> in quanto ritenuti capaci di favorire il contatto fra l'umanità e la divinità, fra la coscienza e gli strati più profondi dell'interiorità.

Questi aspetti sacerdotali, profondamente discordanti con lo scorrere di una società votata alla competizione per l'arricchimento e il raggiungimento di posizioni di prestigio, risuonano nelle parole che Giorgia Grilli dedica al *dandy* (figura sociale ottocentesca al cui modello etico-esistenziale anche Baudelaire aderisce<sup>107</sup>), sottolineandone la capacità di «accrescere insolentemente le distanze e di scavare l'abisso della differenza<sup>108</sup>»

il dandismo non è solo un atteggiamento estetico; è una morale vicina allo stoicismo, e il *dandy* è quasi un sacerdote che si distingue dal resto degli uomini avvicinandosi agli eroi e ai santi. [...] In un tutto preparato, tutto previsto, tutto significato e sotto controllo, egli rappresenta l'impertinenza, l'imprevedibilità, l'inafferrabilità, la non giustificabilità [...] La sua è la creazione a partire dal nulla, ed è di un tipo che va contro – anche solo perché non li serve – all'utilità e al progresso<sup>109</sup>.

Agli antipodi di questo stile di vita, capace di trasfigurare artisticamente la realtà e di valorizzare la differenza, sembrano essere invece gli adulti che Baudelaire chiama «anti-poetici», i quali, presi esclusivamente dalle loro “gravi” attività quotidiane e non inclini all'immaginazione e agli aspetti ludici dell'esistenza, adottano quello che Milena Bernardi definisce

un greve atteggiamento, tipico di adulti che non sentono e non colgono il respiro della poesia dell'età infantile: di quell'atmosfera composta di illu-

<sup>106</sup> Per non fare che due esempi, se il benzoino era una resina utilizzata nell'antico Egitto per la mummificazione dei cadaveri, l'incenso (oltre a comparire fra i doni dei Magi nel racconto della Natività cristiana) è tuttora ampiamente utilizzato nella celebrazione cattolica dell'Eucarestia.

<sup>107</sup> Cfr. M.G. BERTIN, *L'ideale estetico*, op. cit., p. 90.

<sup>108</sup> G. GRILLI, *In volo, dietro la porta*, op. cit., p. 86.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 87.

sione, gioco, sogno, invenzione, finzione e utopia. Dispositivi fondamentali per promuovere il desiderio di conoscenza<sup>110</sup>.

Tale clima immaginativo e creativo, che rapisce bambini/e e poeti/e in misteriose occupazioni, non può essere compreso da quella parte del mondo adulto che rifiuta forse di “perdere il controllo”, preferendo pagare alla civiltà il prezzo di una rassicurante e più o meno sottile censura sulle (proprie e altrui) possibilità immaginative, in cambio di tutti i vantaggi che essa può offrire<sup>111</sup>. Così le descrive Baudelaire, ricorrendo all’espedito narrativo del ricordo d’infanzia, come persone gravi e capaci di appesantire l’atmosfera con la propria sola presenza, contraddistinta da una cupa ragionevolezza:

Ce sont des personnes graves, excessivement graves, qui n’ont pas étudié la nature, et qui rendent généralement malheureux tous les gens qui les entourent. [...] Elles ne connaissent pas et ne permettent pas les moyens poétiques de passer le temps. Ce sont les mêmes gens qui donneraient volontiers un franc à un pauvre, à condition qu’il s’étouffât avec du pain, et lui refuseront toujours deux sous pour se désaltérer au cabaret. – Quand je pense à une certaine classe de personnes ultra-raisonnables et anti-poétiques par qui j’ai tant souffert, je sens toujours la haine pincer et agiter mes nerfs<sup>112</sup>.

Interessante rilevare come qui, ben prima di Calvino, si delinea l’immagine di una vita non-poetica caratterizzata da gravità: la ripetizione di quel «*graves, excessivement graves*» permette di avvertire tutto il peso di una vita non poeticamente vissuta, in implicita opposizione con un’esistenza “poetica” che possiamo sopporre lieve, sufficientemente lieve da essere simboleggiata dal volo di un albatros sul mare, se non rapita dai divini «*transports de l’esprit et des sens*» ingenerati in chi sa coglierli dagli inebrianti profumi della Natura. Gli individui anti-poetici possono, purtroppo, inibire il “volo” fantastico e immaginativo dell’infanzia verso l’altrove poetico, di cui Baudelaire riconosce la massima espressione nella *poésie enfantine* che si realizza nel momento del gioco. Non attraverso giocattoli articolati ma, al contrario, proprio quando essi mancano, bambini e

<sup>110</sup> M. BERNARDI, *Letteratura per l’infanzia tra Utopia e Controllo. Poetica, autenticità, temi difficili VS sistemi di addomesticamento*, in «Impossibilità» n. 8, ottobre 2014, pp. 122-137.

<sup>111</sup> Cfr. G. GRILLI, «Bambini, insetti, fate e Charles Darwin», in E. BESEGGI, G. GRILLI (a cura di), *La letteratura invisibile*, op. cit., p. 49.

<sup>112</sup> C. BAUDELAIRE, *Morale du joujou*, op. cit.

bambine rivelano la propria capacità di creazione: «Tutti i bambini», afferma infatti il poeta, «parlano ai loro giocattoli [...] I bambini testimoniano con i loro giochi la loro grande facoltà d'astrazione e la loro alta potenza immaginativa. Giocano senza giocattoli»<sup>113</sup>.

Nella capacità immaginativa di bambini e bambine, che sanno trasformare semplici oggetti quotidiani in una rappresentazione metaforica del mondo e delle proprie emozioni quotidiane, si possono scorgere gli echi di quella forza demiurgica e creativa che costituisce il nucleo del “fare” ludico infantile, per cui i bambini, mettendo in scena il «dramma della vita» nella «camera nera»<sup>114</sup> della propria interiorità, riescono a crearsene un'immagine personale e a risignificarlo. È quel potere demiurgico che permette, per esempio, al Christopher Robin di A.A. Milne<sup>115</sup> di agire da *deus ex machina* sui suoi giocattoli in un Bosco dei Cento Acri in cui ogni avventura ha il sapore edenico e filosofico della ricerca di senso di chi è appena arrivato al mondo e cerca, attraverso la potenza metaforica del *playing makebelieve*<sup>116</sup>, di comprenderlo e interpretarlo. Creativamente, poeticamente. Proprio nel gioco, e in particolare nel “gioco linguistico” dell'apprendimento della lingua materna, sottolinea del resto Andrea Zanzotto, entra in scena «un'esperienza di magia sotto le specie del sentimento di un potere ottenuto su persone e cose grazie all'uso dei nomi e poi nella loro rischiosa (e ancora “giocata”) sistemazione in frasi»<sup>117</sup>.

Lasciarsi prendere da una fantasticheria che è contemporaneamente radicata nel mondo e profondamente altra è, aggiunge Giorgia Grilli,

forse addirittura il più antico piacere (che la civiltà non può accettare né gestire): il piacere di perdersi, di abbandonarsi, di lasciarsi andare, di ritrovarsi completamente assorbiti da qualcosa d'altro, radicati, come quando eravamo nell'utero materno o come quando, bambini, eravamo presi dal gioco, dall'ambiente intorno, eravamo tutt'uno col resto e inconsapevoli di noi<sup>118</sup>

<sup>113</sup> *Ibid.*, trad. mia.

<sup>114</sup> *Ibid.*, trad. mia.

<sup>115</sup> Cfr. A.A. MILNE, *Winnie Puh*, Firenze, Salani, 1993.

<sup>116</sup> L'inglese possiede questa espressione per sintetizzare ciò che nella linguistica italiana è rappresentato dal tempo imperfetto “ludico”, quel “facciamo che eravamo...” in cui si condensa l'essenza del gioco simbolico infantile.

<sup>117</sup> A. ZANZOTTO, «Infanzie, poesie, scuoletta» in *Scritti sulla letteratura. Fantasia d'avvicinamento*, a cura di G.M. VILLALTA, Milano, Mondadori, 2010, p. 181.

<sup>118</sup> G. GRILLI, «Bambini, insetti, fate e Charles Darwin», op. cit., p. 49.

Inconsapevoli di sé, presenti e insieme assenti al *qui e ora* dell'esistenza, immersi in un diverso modo di percepire e significare la realtà che ricorda quello della *rêverie*<sup>119</sup>, i bambini sono per loro natura "rapiti" in un tempo altro che è quello ambivalente dell'infanzia, che corre come «tempo venturo»<sup>120</sup> verso il futuro ma contemporaneamente è capace di momenti di assoluta a-temporalità:

i bambini, in sintonia con la fiaba, sono dimentichi del tempo, il loro "esser-ci" divenente e instabile, fragile e precario, mutevole e metamorfico, incerto, dipendente... saltella e inciampa in una dimensione quasi a-temporale, sospesa, in cui *il tempo che è in noi è altro* da quello che soverchia il quotidiano dell'esperienza adulta esautorata del tempo proprio<sup>121</sup>.

Staccandosi dal tempo quotidiano del dovere e del fare, abbandonandosi alla durata dilatata del bergsoniano *tempo interiore*, l'infanzia si lascia "rapire" dalle sue occupazioni ludiche e poetiche: rapita verso un Altrove o forse un "Nessun dove"<sup>122</sup> che mostrano, rispetto al tepore domestico e a un percorso esistenziale prefissato, la possibilità di un mondo ignoto situato nella categoria del *lontano*<sup>123</sup>, l'infanzia può abitare una dimensione di soglia, una dimensione che permette di guardare la realtà e al contempo guardare un "oltre" che la risignifica e la arricchisce, in compagnia di figure liminari. Queste figure di soglia, che dimorano nel margine e in qualche misura sono sempre *outsider* rispetto a una società per cui l'educazione sembra risolversi in un processo di progressivo adattamento e «controllo»<sup>124</sup> dell'inquietante alterità infantile, accompagnano l'infanzia in un percorso divergente, sovversivo, come sempre sovversiva è la letteratura per l'infanzia, e svolgono la propria peculiare opera di educatori

<sup>119</sup> M. DALLARI, *La dimensione estetica della paideia*, op. cit., pp. 82-83.

<sup>120</sup> M. BERNARDI, «Un tempo per la cura e per la ricerca di senso nell'alterità della letteratura per l'infanzia», in M. CONTINI, M. FABBRI, *Il futuro ricordato*, op. cit., p. 337.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 336.

<sup>122</sup> *Nessun dove* (*Neverwhere*), con evidente riferimento alla *Neverland* di Barrie, è il titolo di un romanzo di Neil Gaiman ambientato per la maggior parte sotto la metropolitana di Londra, in un regno a cavallo fra il reale e il fantastico in cui il protagonista si trova catapultato, nel pieno di una guerra millenaria fra il bene e il male. Cfr. N. GAIMAN, *Nessun dove*, Roma, Fanucci Editore, 2011.

<sup>123</sup> M. BERNARDI, «Un tempo per la cura e la ricerca di senso nell'alterità della letteratura per l'infanzia», op. cit., p. 337.

<sup>124</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia tra Utopia e Controllo*, op. cit.

nel prospettare con degli Altrove totali rispetto all'ordinario, non delle fughe da quest'ultimo, unicamente verso l'oltre, bensì quella Porta nel mezzo, quel limite che consente la realtà di tutti i giorni di vederla, di toccarla, di abitarla ancora, però in un modo diverso, in uno che intimamente sa che c'è anche altro da quella, e che altro è possibile, così che leggermente i limiti di un mondo solamente quotidiano possano essere superati e trascesi<sup>125</sup>.

Come le figure sciamaniche e liminari accompagnano bambini e bambine "oltre la porta" di una realtà che ad altri occhi può apparire piatta e banale, così la poesia permette di vedere e nominare il mondo quotidiano con un diverso sguardo e con altre parole, camminando nel labile confine in cui l'immaginazione "crea" a partire dalla realtà, senza negarla ma arricchendola di nuovi significati e possibilità, in una dimensione che sia contemporaneamente "qui" e "altrove", come lo è ogni dimensione liminare, marginale, di soglia.

Non è un caso se proprio la categoria dell'immaginazione, espressa nel gioco e nel sogno a occhi aperti, è mirabilmente interpretata da uno dei primi autori che abbia deciso di scrivere, nell'Ottocento dell'Inghilterra vittoriana, vere e proprie poesie prive di uno scopo didattico/moralistico destinate ai bambini, e proprio nel momento in cui, adulto convalescente, si è trovato a trascorrere un lungo tempo nella stanza della propria infanzia. Robert Louis Stevenson, autore de *L'isola del tesoro*, romanzo che è emblema dell'evasione in mondi altri in compagnia di irresistibili figure di *outsider* (e che molto, però, dice sul mondo inglese dell'età vittoriana)<sup>126</sup>, nel momento in cui è costretto all'immobilità e a quella sorta di sospensione del tempo imposta dalla malattia, ha l'occasione di ripensare al sé bambino e quasi di rivivere, nella metafora poetica declinata in un tempo presente dal sapore mitico, esperienze e sensazioni di un periodo in cui ogni piega del quotidiano, ogni momento di solitudine era occasione di avventura. Allo sguardo del bambino di allora, le regole imposte dai genitori appaiono evidentemente assurde (*And does it not seem hard to you, / When all the sky is clear and blue, / And I should like so much to play, / To have to go to bed by day?*<sup>127</sup>), mentre sorge ben più immediata la simpatia per adulti che

<sup>125</sup> G. GRILLI, *In volo, dietro la porta*, op. cit., p. 91.

<sup>126</sup> Cfr. A. FAETI, «L'odore acerbo. Per una fenomenologia dell'avventura» in *I tesori nelle isole non trovate. Fiabe, immaginario, avventura nella letteratura per l'infanzia*, Parma, Edizioni junior, 2018.

<sup>127</sup> «Bed in summer», in R.L. STEVENSON, *Il mio letto è una nave: poesie per grandi incanti e piccoli lettori*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 49 (Prima Edizione: 1885, col titolo *A child's garden of verses*), p. 6.

svolgono mestieri umili ma affascinanti, come il lampionaio che traccia una strada nel buio<sup>128</sup> o il silenzioso ma “buon” giardiniere che non ha tempo per giocare con lui<sup>129</sup> ma è l’artefice del luogo incantato che fa da cornice alle sue avventure quotidiane.

Il contrasto fra luce e buio, sottolinea Roberto Mussapi, traduttore di una splendida versione italiana della raccolta, segna queste poesie nonché l’intero percorso letterario di Stevenson, affascinato dall’una e dall’altro, ma anche e, forse, soprattutto dal momento incantato che li separa, dal lungo «passaggio nelle tenebre»<sup>130</sup> attraverso il quale il bambino scivola nel sogno:

il sogno [...] non era una sciocchezza puerile ma un mondo incantato e inquietante, come lo intendono i poeti, i bambini, i filosofi del mondo antico e gli sciamani: un mondo diverso (pur se stranamente intrecciato a quello della veglia), un mondo in cui regnava un altro tempo, più lento, stregante e nello stesso tempo capace di accentuare la percezione di certe realtà, quando altre scorrevano in muta dissolvenza<sup>131</sup>.

Poco importa se il sogno sia quello notturno<sup>132</sup> o quello ad occhi aperti del bambino che guarda il mondo dal vagone di un treno<sup>133</sup>, esso si configura come la modalità con cui la “voce narrante” che unisce tutti i componimenti della raccolta osserva e racconta il suo piccolo, ma sconfinato agli occhi dell’infanzia e della poesia, mondo quotidiano.

Esemplare in questo senso è la poesia «*Escape at bedtime*» («Evasione notturna» nella traduzione di Mussapi), nella quale il bambino racconta una fuga dalla prigionia del suo letto, grazie alla quale l’enormità dell’universo, nella figura del cielo punteggiato da «*thousands of millions of stars*», gli si rivela segretamente prima che venga di nuovo «impacchettato» nelle coperte:

*Escape at bedtime*

The lights from the parlour and kitchen shone out  
Through the blinds and the windows and bars;  
And high overhead and all moving about,

<sup>128</sup> «The lamplighter», *ivi*, p. 66.

<sup>129</sup> «The gardener», *ivi*, p. 132.

<sup>130</sup> «Passaggio a Nord-Ovest», *ivi*, p. 90.

<sup>131</sup> R. MUSSAPI, «L’uomo che accende le luci nel buio», in R.L. STEVENSON, *op. cit.*, p. VI.

<sup>132</sup> «*My bed is a boat*», *ivi*, p. 68.

<sup>133</sup> «*From a railway carriage*», *ivi*, p. 80.

There were thousands of millions of stars.  
 There ne'er were such thousands of leaves on a tree,  
 Nor of people in church or the Park,  
 As the crowds of the stars that looked down upon me,  
 And that glittered and winked in the dark.

The Dog, and the Plough, and the Hunter, and all,  
 And the star of the sailor, and Mars,  
 These shone in the sky, and the pail by the wall  
 Would be half full of water and stars.  
 They saw me at last, and they chased me with cries,  
 And they soon had me packed into bed;  
 But the glory kept shining and bright in my eyes,  
 And the stars going round in my head<sup>134</sup>.

Le stelle, vivificate dall'animismo infantile e dal tessuto retorico lieve ma preciso attraverso cui il poeta adulto riesce a rendersi invisibile, non solo acquistano intenzioni e azioni umane, ma sembrano schierarsi dalla parte del bambino («*As the crowds of the stars that looked down upon me, / And that glittered and winked in the dark*») guardandolo dall'alto e facendogli l'occholino, mentre la volta celeste, che si rispecchia nel secchio (il quale diventa «*half full of water and stars*») con tutte le sue costellazioni, ci parla di una dimensione domestica che si fa cornice, contenitore di un infinito che quotidianamente si apre allo sguardo bambino, attento alla scoperta. Questa esperienza estetica, che ha molto dell'istante a-temporale di cui parla Hilman, si colloca quindi in una situazione di soglia, al limitare fra la casa e il cosmo, fra la quotidianità e l'ignoto, fra il buio e la luce, «tra il cielo e il proprio spazio interiore, nel tragitto in cui l'uomo mette alla prova e gioca il suo destino profondo»<sup>135</sup>.

Il momento di epifanico incantamento di fronte alla meraviglia di un cielo stellato che non assume le caratteristiche di un cosmo incomben- te e minaccioso, ma accogliente e “umano”, è repentinamente interrotto dall'irruzione degli adulti, che riportano gridando il piccolo Robert al normale scorrere del tempo, il quale non concede spesso ai bambini l'ambita opportunità della veglia notturna. Con l'espressione «*had me packed into bed*», Stevenson dà una coloritura ironica al tentativo degli adulti di riferimento (rappresentati da un generico «*they*») di rimettere il bambino sui binari del consentito, probabilmente inconsapevoli della portata

<sup>134</sup> R.L. STEVENSON, op. cit., p. 49.

<sup>135</sup> R. MUSSAPI, op. cit., p. XXII.

dell'esperienza da lui appena vissuta, o forse proprio perché intimamente preoccupati da tali intense possibilità di "fuga" dell'infanzia. Essi confermano ancora una volta l'irredimibile *distanza* che separa l'infanzia dalla dimensione adulta anti-poetica e, al contrario, la sua complicità con quegli autori che, come Stevenson, hanno saputo conservare dentro il sé adulto un nucleo d'infanzia:

lo scrittore adulto che ricorda quel mondo cesella rime meravigliose e cristalline, ma non si sovrappone al bambino, non ne interpreta sogni e pensieri con il senno del poi, riesce meravigliosamente a raccontarlo qual era, in uno stato di completa immedesimazione. Quasi che avesse custodito intatta, visibile, integra dentro di sé l'età dell'infanzia, in attesa di fissarla per sempre e poterne far da quel momento a meno<sup>136</sup>

Grazie a questa possibilità di immedesimazione con l'immaginario sguardo infantile, ricordato o forse mai del tutto perso, Stevenson arriva così a comporre «un mosaico di visioni che può dare a ogni bambino un passaporto per l'altrove in forma poetica»<sup>137</sup>.

Dai versi stevensoniani, che sembrano parlare a lettori e lettrici direttamente dal passato dell'autore, ma che sanno anche raggiungere l'infanzia di oggi attraverso la cifra di *inattualità* che permane nella parola poetica, germoglia quindi una delle possibili sfaccettature che possono essere assunte dal complesso enigma di quegli autori e autrici che sanno mantenere, pur nell'età adulta, «un'alleanza (non sempre consapevole, prevista o cercata) con l'universo infantile»<sup>138</sup>. Alleanza che, sotto una forma certamente differente da quella offerta dagli autori sin qui citati, ma dai tratti non meno liminari, permea anche l'opera del poeta che incontreremo nel paragrafo seguente, iniziatore di una nuova «metafora d'infanzia» che segna la poesia italiana fra Otto e Novecento e che non cessa di ispirare la riflessione pedagogica contemporanea.

<sup>136</sup> R. MUSSAPI, op. cit., p. XIV.

<sup>137</sup> M. BERNARDI, «Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa», op. cit., p. 97.

<sup>138</sup> M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, op. cit., p. 138.

### 1.3.2. *Riportare alla vita la lingua dei morti: Pascoli e il Fanciullino*

Il complesso intreccio fra parola poetica e infanzia nel terreno liminare dell'Altrove, che attraversa, come una sorta di "vena carsica" a tratti evidente, più spesso sotterranea, la storia dell'immaginario e della letteratura, conduce inevitabilmente a riflettere sull'opera di un poeta, Giovanni Pascoli, che a cavallo fra Otto e Novecento segna una svolta definitiva nell'immaginario italiano relativo all'infanzia, nonché, naturalmente, nella poesia, per l'infanzia e *tout court*, del Novecento. Essa risulterà così irrevocabilmente influenzata dalla lingua e dai temi pascoliani da permettere di parlare, sostengono Pino Boero e Carmine De Luca, di un «fattore Fanciullino»<sup>139</sup> che si manifesta attraverso tratti di tenerezza e malinconia per l'età infantile sia in opere degne di nota dal punto di vista letterario (come quelle dei poeti crepuscolari: Gozzano e Moretti *in primis*) che in «comode corritività», diffuse soprattutto dai testi scolastici del primo Novecento, le quali si rivelano «ora in paternalismi sdolcinati e leziosi, ora in moralismi artificiosi e furbeschi, ora in patetismi fiacchi e logori»<sup>140</sup>. La sopravvivenza, nella produzione editoriale italiana per l'infanzia, di certo «pascolismo»<sup>141</sup> forzato ancora negli anni '70 del Novecento, è messa in luce anche da Andrea Zanzotto in un breve ma denso saggio da lui dedicato alla poesia per l'infanzia italiana, che, secondo il poeta veneto, fatica a liberarsi di quei «temi tenero-campestri» che della poesia pascoliana non fanno che recuperare la presunta malinconia per una certa idea d'infanzia come "età d'oro" vissuta in contatto con la natura, senza rendere però ragione dello sperimentalismo linguistico e della potenza simbolica dell'alterità infantile che caratterizzano, a uno sguardo più attento, la poetica di Pascoli<sup>142</sup>.

Ma l'influenza pascoliana nel pensiero e nella letteratura novecentesca non può certamente dirsi limitata a tali superficiali e comodi epigonismi che fanno un «uso banalizzato e incomprensivo del *puer pascoliano*»<sup>143</sup>,

<sup>139</sup> P. BOERO, C. DE LUCA (a cura di), *La letteratura per l'infanzia*, Roma/Bari, Laterza, 1995, edizione Ebook, p. 160.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> A. ZANZOTTO, «Infanzie, poesie e scuoletta», op. cit., p. 189.

<sup>143</sup> R. LOLLO, «La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative», in A. ASCENZI (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, p. 46.

giacché è propriamente «un'altra infanzia»<sup>144</sup> a vedere la luce nell'Europa di fine Ottocento-inizio Novecento nella quale anche Pascoli opera.

Contemporaneo di Stevenson, e a propria volta immerso in quel vivace contesto storico-letterario europeo che vede l'emergere di nuove, intense rappresentazioni dell'infanzia (siano esse letterarie, scientifiche, psicanalitiche)<sup>145</sup>, Pascoli in effetti anticipa e influenza fortemente l'emergere di un nuovo sguardo sulla figura del bambino, la quale, in Italia come in Inghilterra e in altri paesi europei, si carica a partire dalla seconda metà dell'Ottocento di una simbologia complessa e dai molteplici rimandi. Come evidenzia Antonio Faeti nell'illuminante saggio di stampo comparativo e interdisciplinare «Il Puer e il Fanciullino»<sup>146</sup>, si fa spazio grazie a Pascoli, nell'immaginario dell'Italia post-risorgimentale, una nuova prospettiva da cui osservare l'infanzia (quella reale ma, soprattutto, quella metaforica e simbolica che popola la letteratura e la poesia), che giunge ad arricchire con un nuovo paradigma le forti «metafore d'infanzia»<sup>147</sup> italiane già rappresentate da Pinocchio e dai bambini del libro *Cuore*<sup>148</sup>. Se Collodi, nel suo libro scritto «con la mano sinistra»<sup>149</sup> si fa carico di dare voce (una voce spesso divergente e capace di sottolineare comicamente paradossi e incongruenze del mondo adulto e della società dell'epoca) a un'infanzia misera che vive la sua avventura in una cornice campestre, e se De Amicis si pone l'obiettivo di educare le giovani generazioni bor-

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>145</sup> Nell'arco di meno di un decennio vedono in effetti la luce *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* di L. Carroll e i romanzi e le raccolte poetiche di R.L. Stevenson, sul versante inglese, mentre su quello italiano è l'epoca di *Pinocchio* di Collodi e del deamicisiano *Cuore*. Ma le teorie sull'infanzia di fine Ottocento/inizio Novecento sono fortemente influenzate anche da *L'origine della specie* di C. Darwin e dall'eredità degli studi freudiani e junghiani rispettivamente su casi clinici infantili e sull'archetipo del *Puer Aeternus*. Cfr. G. GRILLI, «Bambini, insetti, fate e Charles Darwin», op. cit.; A. FAETI, «Il Puer e il Fanciullino» in *I tesori nelle isole non trovate*, op. cit., R. LOLLO, «La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative», op. cit.

<sup>146</sup> Cfr. A. FAETI, «Il Puer e il Fanciullino» in *I tesori nelle isole non trovate*, op. cit.

<sup>147</sup> Espressione proposta da Antonio Faeti (che dichiara di riprenderlo dall'omonimo fascicolo monografico della rivista *aut aut*, nn. 191-192, settembre-dicembre 1982) nel saggio «Il Puer e il Fanciullino» in A. FAETI, *I tesori nelle isole non trovate*, op. cit., p. 203.

<sup>148</sup> Cfr. C. COLLODI, *Pinocchio: storia di un burattino*, Cornaredo, La Margherita, 2009; E. DE AMICIS, *Cuore*, Milano, Feltrinelli, 2015.

<sup>149</sup> P. BOERO, C. DE LUCA (a cura di), *La letteratura per l'infanzia*, op. cit., p. 83

ghesi e operaie alla cooperazione e a un sentimento di unità nazionale, dando alla sua opera un'intonazione che «spreme il pianto dai cuori di dieci anni»<sup>150</sup>, Pascoli propone una terza via, una ulteriore possibilità di «disvelamento», per dirlo con Leonardo Acone, di quella «*regione* della vita, incantata ed evanescente, dai contorni sfumati, dalle coordinate incerte di fiabesca memoria»<sup>151</sup> che è l'infanzia.

In Pascoli, afferma Faeti,

i bambini vengono contemplati nella loro intatta alterità, descritti e amati proprio perché diversi, e adatti a determinare la creazione di un apparato di simboli a cui si attingerà da più parti. [...] In Pascoli i bambini ricavano sostanza ontologica addirittura da una specifica contrapposizione nei confronti del mondo adulto. Sono bambini a cui si guarda proprio mentre sembrerebbero non dovere e non potere crescere. E, naturalmente, assumono un significato che li rende simbolicamente capaci di riassumere raffigurazioni esistenziali che vanno ben oltre i limiti di una autentica condizione infantile<sup>152</sup>.

Non risulta possibile, dunque, osservare la poesia e l'infanzia nei loro segreti rimandi senza soffermarsi sul momento di svolta rappresentato dalla poetica e dall'opera tutta di Pascoli, il quale certo operava su un piano prettamente poetico e quindi linguistico, ma le cui intuizioni possono tuttora offrire interessanti spunti di riflessione pedagogico-letteraria per chi intenda osservare l'infanzia nella propria alterità. La poetica di Pascoli, che non è possibile affrontare in modo approfondito nell'ambito di questo studio, ma all'interno della quale ci si limiterà a scorgere alcuni indizi di quella vena di liminalità che accomuna universo infantile e sguardo poetico, offre quindi un ulteriore e interessante punto di vista dal quale guardare all'infanzia nel suo essere infanzia perlomeno al livello simbolico e metaforico proposto da Pascoli.

La prospettiva sulla poesia e sull'infanzia proposta nel *Fanciullino*, breve opera in prosa (con due inserti poetici, entrambi recanti il titolo «Il Fanciullo») nella quale Pascoli espone, per dirla in termini anceschiani, la propria «dichiarazione di poetica» in venti paragrafi, parte da un assunto che risuona ormai quasi paradigmatico per chi si occupi di infanzia nei suoi intrecci con la poesia: il celebre *incipit* del discorso «è dentro noi un

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 89 (Cit. estratta da una lettera di De Amicis alla confidente Emilia Peruzzi, attualmente conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, Fondo Peruzzi).

<sup>151</sup> L. ACONE, *Il Fanciullino di legno. Immagini letterarie dell'infanzia tra Colloidi e Pascoli*, Lecce, Pensa Editore, 2012, p. 12.

<sup>152</sup> A. FAETI, «Il Puer e il Fanciullino» in *I tesori nelle isole non trovate*, op. cit., pp. 204-205.

fanciullino...» racchiude già, infatti, sintetizzandole nella chiarezza di una sentenza, importanti implicazioni relative all'enigma di quegli autori e autrici capaci di conservare nel sé adulto un nucleo infantile apparentemente intatto e di trasfigurarlo in forma poetica<sup>153</sup>. Come affermato per Stevenson, sulla scia dell'idea di un'infanzia "mitica" che trova un suo spazio di separatezza dal mondo adulto, anche in Pascoli il dialogo con un'infanzia aurorale e vivida, che abita l'interiorità umana costituendone una sorta di doppio capace di restare «bambino per sempre»<sup>154</sup>, diventa possibile o, in questo caso, imprescindibile nel momento in cui si osserva e si racconta la realtà con lo sguardo e la voce della poesia. La voce del fanciullo che è dentro di noi, dentro ogni creatura umana, non è infatti udita sempre e da ciascuno, poiché ci sono condizioni esistenziali che ne favoriscono la percezione, mentre altre la ostacolano:

Il giovane in vero di rado e fuggevolmente si trattiene col fanciullo; ché ne sdegna la conversazione, come chi si vergogni d'un passato ancor troppo recente. Ma l'uomo riposato ama parlare con lui e udirne il chiacchiericcio e rispondergli a tono e grave; e l'armonia di quelle voci è assai dolce ad ascoltare, come d'un usignuolo che gorgheggi presso un ruscello che mormora<sup>155</sup>.

La voce del Fanciullino è udita dunque più facilmente da chi vive la condizione liminare dell'anzianità che non dal giovane adulto, troppo preso «a litigare e perorare la causa» della sua vita<sup>156</sup>; condizione liminare, quella della vecchiaia<sup>157</sup>, poiché situata, sì, nel *qui* dell'esistenza, ma sulla soglia

<sup>153</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, op. cit.; G. GRILLI, «Bambini, insetti, fate e Charles Darwin», op. cit.

<sup>154</sup> Cfr. A. LURIE, *Bambini per sempre. Il rapporto fra arte e vita, tra finzione e biografia*, Milano, Mondadori, 2005.

<sup>155</sup> G. PASCOLI, *Il fanciullino*, con una prefazione di Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 25-26.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>157</sup> Parola spaventosa, "vecchio/a", quasi quanto la parola "morte", tanto da aver acquisito una connotazione offensiva ed essere divenuta, con l'evoluzione della lingua, ugualmente impronunciabile se non in particolari accezioni, e quindi spesso sostituita da eufemismi: tale è il potere delle parole. Si sceglie qui di utilizzare comunque il termine, in quanto riferito a figure metaforiche. Cfr. M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, op. cit., capitoli «Mentori d'esperienza e nuovi arrivati. Mutazioni nella complessità dei gesti narranti tra generazioni» e «Temi difficili, letteratura per l'infanzia, tracce di storia sociale e dei sentimenti. La morte, la paura, l'infelicità, il dolore...».

di quell'Altrove definitivo che attende ogni creatura dopo, o potremmo dire "oltre", il passaggio su questa terra. A meno che, complice la società dell'«istantaneità»<sup>158</sup>, da esso non si voglia distogliere lo sguardo, al prezzo, però, di privare lo scorrere del tempo di quel valore di sedimentazione dell'esperienza che permette agli anziani mentori di trasmetterla alle nuove generazioni attraverso il gesto narrativo<sup>159</sup>.

Tale età liminare cela in sé, inoltre, la possibilità di un incontro profondo con la condizione infantile (qui, con l'infanzia che canta la poesia dentro il poeta), la quale costituisce l'altra età-limite del ciclo esistenziale umano: dal luogo misterioso verso cui l'anziano è diretto, il bambino è appena arrivato, e così «gli ultimi per anzianità incrociano gli ultimi arrivati, i nuovi primi»<sup>160</sup>, delineando l'opportunità di una relazione, di una «preziosa rivelazione di un incontro tra simili»<sup>161</sup>. Già nelle prime righe del testo pascoliano si svela, dunque, un complesso intreccio fra i rappresentanti delle due zone esistenziali che Agamben definisce «instabili»<sup>162</sup>, ai quali Maurizio Fabbri riconosce «la fragilità e la forza dell'esser caduchi: ne sono testimoni, come tutti coloro che sono appena arrivati o in procinto di partire. Gli uni e gli altri costeggiano l'abisso, del passato oppure del futuro»<sup>163</sup>. Nell'ottica del Fanciullino, dunque:

la morte e la vita non sono agli antipodi, ma risultano contigue; si frequentano e avvicinano vicendevolmente in un rapporto di scambio continuo, dove il nascere non è solo aurorale e il morire necessariamente epigonale. Tale disposizione esige tuttavia che gli adulti non lo allontanino da sé, cristallizzandolo sullo spazio di un'infanzia risolta in se stessa<sup>164</sup>.

<sup>158</sup> Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Roma, GLF Editori Laterza, 2002, edizione Ebook, p. 116.

<sup>159</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Torino, Einaudi, 2011.

<sup>160</sup> M. BERNARDI, «Mentori d'esperienza e nuovi arrivati», op. cit., p. 81.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> «L'opposizione significativa di sincronia e diacronia, fra mondo dei morti e mondo dei vivi, non è infranta soltanto dalla morte. Un altro momento critico, non meno temibile, la minaccia: la nascita. Per questo, anche qui vediamo entrare in gioco dei significanti instabili [...] così ai riti funebri corrispondono i riti di iniziazione, destinati a trasformare questi significanti instabili in significanti stabili», G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 88-89.

<sup>163</sup> M. FABBRI, «Il Fanciullino e l'abisso. Il dire poetico fra impegno etico e autenticità esistenziale», in *Il dono, il transfert, la cura. Giochi di proiezione nell'esperienza educativa*, Milano, FrancoAngeli, 2012, p. 187.

<sup>164</sup> *Ibid.*

La dimensione esistenziale infantile del “non ancora” e quella del “non più” della vecchiaia, allora, sfuggono al controllo stabilizzatore di quel «tempo di mezzo costituito per tre quarti dalla “vita adulta”»<sup>165</sup>, e il loro incontro passa attraverso la relazione con la parola poetica, con il canto, con la voce magica e sacra della poesia. Così la figura del poeta, arriva ad affermare Pascoli, non può che essere caratterizzata dall’attributo della vecchiaia:

Vecchio è l’aedo, e giovane la sua ode. [...] L’aedo è l’uomo che ha veduto (*oïde*) e perciò sa, e anzi talvolta non vede più; è il veggente (*oidós*) che fa apparire il suo canto. [...] Non l’età grave impedisce di udire la vocina del bimbo interiore, anzi invita forse e aiuta, mancando l’altro chiasso intorno, ad ascoltarla nella penombra dell’anima. [...] E se uno avesse a dipingere Omero, lo dovrebbe figurare vecchio e cieco, condotto per mano da un fanciullino, che parlasse sempre guardando torno torno. Da un fanciullino o da una fanciullina; dal dio o dall’iddia<sup>166</sup>

Infanzia, parola poetica e vecchiezza stabiliscono dunque un’alleanza triadica di strette connessioni e rimandi («Tu sei antichissimo, o fanciullo! E vecchissimo è il mondo che tu vedi nuovamente»<sup>167</sup>), connotando il mito pascoliano dell’infanzia, certo aurorale e capace di una relazione primigenia con la natura, di ulteriori aspetti, anche esplicitamente mortiferi, che si intrecciano inestricabilmente con quella riflessione sul linguaggio che rivela il carattere più sperimentale ed europeo dell’opera di Pascoli<sup>168</sup>. E, mentre si fa espressione simbolica di una poetica consapevole, la «metafora d’infanzia» proposta nel *Fanciullino* consente di cogliere spunti pedagogici ancora sorprendentemente attuali (sebbene nell’*inattualità* che sempre permane nello scarto a-temporale della parola poetica), rivelandosi tuttora «metafora viva»<sup>169</sup> e “parola magica” proprio nel suo dialogo incessante con la morte.

Fondamentale aspetto, questo, che rivela interessanti correlazioni fra il fanciullino e l’archetipo del *Puer Aeternus* studiato, nel contesto della

<sup>165</sup> G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, op. cit., p. 80.

<sup>166</sup> G. PASCOLI, *Il fanciullino*, op. cit., pp. 26-27.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>168</sup> Cfr. M. FABBRI, «Il Fanciullino e l’abisso. Il dire poetico fra impegno etico e autenticità esistenziale», in M. FABBRI, *Il transfert, il dono, la cura*, Milano, Franco-Angeli, 2012.

<sup>169</sup> Cfr. P. RICOEUR, *La metafora viva: dalla retorica alla poetica: un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book, 1981.

psicanalisi junghiana, soprattutto da Marie-Louise Von Franz<sup>170</sup>, della cui visione Faeti ricusa però il pessimismo totalizzante, che non consente a suo avviso di cogliere del *puer* il lato vivificante e salvifico. La figura del *puer*, che ha forse la sua rappresentazione più iconica nel Peter Pan di Barrie, ma le cui radici risalgono a mitologie antichissime<sup>171</sup>, richiama infatti sia l'aspetto aurorale e creativo del dio-fanciullo dal potere demiurgico, sia una certa familiarità con la morte, fedele compagna alla quale il *puer* potrebbe in ogni momento ricorrere come *estrema ratio*<sup>172</sup>. E il Fanciullino di Pascoli, testimone di un «Altrove totale»<sup>173</sup>, non teme di portare in sé entrambi questi aspetti. Egli è, infatti, in primo luogo dotato della capacità creativa rappresentata dal dono della parola:

senza di lui, non solo non vedremmo tante cose a cui non badiamo per solito, ma non potremmo nemmeno pensarle e ridirle, poiché egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose le somiglianze e le relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario. E a ciò lo spinge meglio stupore che ignoranza, e curiosità meglio che loquacità: impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare<sup>174</sup>.

Questa vivida descrizione della sopravvivenza dell'infanzia negli adulti e adulte che sappiano o vogliano ascoltarla (e così ricca di spunti, sottolinee Faeti, per chi voglia cogliervi un invito pedagogico all'osservazione e all'inclusione) costituisce ancora oggi una tappa imprescindibile di qualsivoglia tentativo di sondare la relazione fra infanzia e poesia: il testo pascoliano fonde infatti mirabilmente, fino a sovrapporli, gli attributi e le capacità del fanciullo e quelli della parola poetica. Se la facoltà di "dare il nome alle cose" e così di farle esistere richiama la potenza fondativa della parola (che, come abbiamo visto, permette la nascita stessa del mondo nei miti di creazione e dà valore di azione concreta al rito), la capacità di scorgere con stupore somiglianze fra cose lontane, di ingrandire e rimpicciolire a piacimento, di adattare il suono delle parole al proprio sguardo sulle cose

<sup>170</sup> M.L. VON FRANZ, *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer Aeternus*, Como, Red, 1989.

<sup>171</sup> Cfr. A. FAETI, «Il Puer e il Fanciullino», op. cit., dove Faeti cita una serie di divinità di varie provenienze diacroniche e geografiche alle quali è possibile far risalire gli attributi del *puer*.

<sup>172</sup> *Ivi* p. 207.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 208.

<sup>174</sup> G. PASCOLI, *Il fanciullino*, op. cit., p. 32.

descrivono esattamente ciò che accade quando il poeta inventa una lingua a misura del mondo com'è da lui percepito<sup>175</sup> e, viceversa, cerca di adattare gli strumenti linguistici che sono il suo «materiale»<sup>176</sup> alle cose e ai sentimenti che della poesia sarebbero, se in essa forma e contenuto potessero mai essere scissi, i significanti.

La sopravvivenza dell'infanzia è, dunque, eternizzata in una voce bambina che “da dentro” ogni uomo o donna parla o, meglio, canta. Scegliendo una parola polisemica che indica sia il verso degli uccelli che l'uso melodico della voce umana (la quale, etimologicamente, può spingersi fino alla potenza dell'incantesimo), Pascoli definisce i campi semantici ai quali ricondurre la «vocina» del suo fanciullo: quello dei versi degli animali, quello dei suoni della natura, quello della musica più squillante<sup>177</sup>. Sentiamo, allora, una voce che «strilla» e «guaisce», un «tinnulo squillo come di campanello», un «tintinnio segreto» come di «usignuolo che gorgheggi accanto a un ruscello che mormora»<sup>178</sup>.

Ma questa voce, che potrebbe apparire come un segno soltanto positivo di un'infanzia creatrice e capace di un'immersione panica<sup>179</sup> nella natura, cela anche aspetti di complessità e ambivalenza vicini a quell'idea di infanzia liminare, caratterizzata da un contatto stretto con la morte, che emerge nella figura del *puer*.

Esaminando una “campionatura” di brani poetici rivelatori di quella che può essere definita la «lingua pascoliana eccezionale»<sup>180</sup>, è Gianfranco

<sup>175</sup> E qui risuonano potentemente le parole di Rilke: «forse noi siamo qui per dire: casa / ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra, / al più: colonna, torre... Ma per *dire*, comprendilo bene / oh per dirle le cose così, che a quel modo, esse stesse, nell'intimo / mai intendevano d'essere». R.M. RILKE, *Elegie duinesi*, Torino, Einaudi, 1978, p. 57.

<sup>176</sup> J. DEWEY, op. cit., p. 236.

<sup>177</sup> Sorprendente, qui, l'analogia con la lingua del vento, degli alberi, dei raggi del sole e delle stelle parlata dai gemelli neonati John e Barbara in *Mary Poppins*, lingua che nessun umano può ricordare dopo l'età di un anno, «eccetto, naturalmente, Lei». E «barbara» è definita la parola del fanciullino pascoliano in un passaggio del testo che stiamo prendendo in esame. Cfr. P.L. TRAVERS, *Mary Poppins*, Milano, Rizzoli, 2018.

<sup>178</sup> Dove il ruscello rappresenta la voce del vecchio, associata anche al «vecchio grigio mare» e a sua volta, quindi, dotata di una sonorità “naturale”, sebbene di segno opposto rispetto a quella del fanciullino, in quanto grave e scura.

<sup>179</sup> Già nel concetto di rapporto “panico” con il mondo si cela in realtà l'ombra del terrore dell'ignoto, che si manifesta particolarmente nel buio, caratterizzato dalla presenza demonica del dio Pan. Cfr. J. HILLMAN, *Saggio su Pan*, Adelphi, 1977.

<sup>180</sup> Cfr. G. CONTINI, «Il linguaggio di Pascoli», in G. PASCOLI, *Poesie*, vol. I, Milano, Mondadori, 1968, p. XXIII.

Contini a suggerire che tutta la poesia di Pascoli sia in realtà un tentativo di parlare, attraverso la creazione di una lingua speciale (rivelata dall'uso di termini in altre lingue, di linguaggi specialistici e di onomatopee e fonosimbolismo), una «lingua morta»<sup>181</sup>. Particolarmente rappresentativa di questo aspetto mortifero del linguaggio della natura e della sua relazione con il canto del Fanciullino è la poesia «Addio!», in cui il poeta dà il suo saluto alle rondini che si preparano a partire per le terre lontane in cui trascorreranno i mesi invernali. Qui, sottolinea Contini, il poeta dichiara esplicitamente il proprio desiderio di operare in una lingua che non esiste più:

quando ascolto voi parlar tra voi  
nella vostra lingua di gitane,  
una lingua che più non si sa<sup>182</sup>.

Quella del poeta, rapito nell'ascolto del linguaggio segreto con cui le rondini comunicano fra loro e danno istruzioni ai propri piccoli, è quindi «la nostalgia di una lingua già registrata in qualche luogo ideale ma sottratta all'uso quotidiano»<sup>183</sup>, una lingua che non si sa più, che non si comprende più, che non si parla più ed è dunque, appunto, morta. Ma la complessità di significati che Pascoli intesse nella poesia «Addio!» chiama in causa, al contempo, la morte, la natura e il mito dell'infanzia salvifica, nell'illusione nostalgica di un possibile e reiterato «ritorno»:

Oh! se, rondini rondini, anch'io...  
io li avessi quattro rondinotti  
dentro questo nido mio di sassi!  
ch'io vegliassi nelle dolci notti,  
che in un mesto giorno abbandonassi  
alla libera serenità!

Oh! se, rondini rondini, anch'io...  
rivolando su le vite loro,  
ritrovando l'alba del mio giorno,  
rimurassi sempre il mio lavoro,  
ricantassi sempre il mio ritorno,  
mio ritorno dal mondo di là!<sup>184</sup>

<sup>181</sup> *Ivi*, p. XLV.

<sup>182</sup> G. PASCOLI, «Addio!», *Poesie*, op. cit., p. 651.

<sup>183</sup> G. CONTINI, op. cit., p. XLV.

<sup>184</sup> G. PASCOLI, «Addio!», *Poesie*, op. cit., pp. 652-53.

Se solo avesse anch'egli, nel suo nido, dei «rondinotti», il poeta avrebbe la possibilità di rivivere in un certo senso la propria esistenza nella loro, e di cantare incessantemente il proprio ritorno «dal mondo di là»: questa locuzione, se può certamente rimandare ai luoghi in cui le rondini trascorrono l'inverno, non può che richiamare al contempo l'aldilà, soprattutto in una poesia che decanta (anche ricordandolo, per quanto possibile con i fonemi umani, con l'allitterazione in «ri-» dell'ultima strofa) un linguaggio che non c'è più. La lingua perduta della natura, quella che il Fanciullino canta ma che necessariamente sfugge all'uso comune e all'adulto poco disponibile all'ascolto, è quella cercata dal poeta, il quale tuttavia, con quel «se, rondini rondini anch'io...» che rimane in sospeso prima di trovare espressione linguistica, rivela il carattere profondamente ineffabile del «sentire poetico», il lavoro di perpetua lotta contro la morte che la scrittura poetica pascoliana rappresenta. In effetti, Pascoli, che già nel Fanciullino caratterizzava la vita in termini di lotta per l'esistenza<sup>185</sup>, non nasconde che per lui il vivere della creatura umana consista nel «disputare, contrastare, ritogliere [alla morte] quanto può»<sup>186</sup>: la lingua cercata dalla poesia pascoliana ha quindi, davvero, un ruolo di parola «di soglia», che dall'Altrove della morte riesce a recuperare e «ritogliere» suoni e versi che comunicano da un fanciullino all'altro, da un'interiorità all'altra. Ecco, allora, emergere l'intenso legame con la morte della «metafora d'infanzia» poetica pascoliana. Il Fanciullino, che, come questa lingua ideale, è giovane e antichissimo insieme, parla una parola «barbara» fatta di pura intenzionalità, di «puro voler-dire»<sup>187</sup> che non è più soltanto suono inarticolato ma non è ancora, e non può esserlo, parola umana il cui significato è fissato e conosciuto una volta per tutte. Resuscitare «le morte parole»<sup>188</sup>, in un'esperienza linguistica che è a sua volta esperienza di trapasso (di morte) è la lezione del Fanciullino-poeta pascoliano, che attraverso l'onomatopea e la «glossolalia»<sup>189</sup> propone un linguaggio intermedio fra voce animale e lingua grammaticale (e viceversa):

<sup>185</sup> Affermando che tutti, da giovani, siamo impegnati a «litigare e perorare la causa della nostra vita» in G. PASCOLI, *Il fanciullino*, op. cit., p. 25.

<sup>186</sup> Cit. in G. CONTINI, op. cit., XLVII.

<sup>187</sup> G. AGAMBEN, «Pascoli e il pensiero della voce» op. cit., p. 9.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>189</sup> Agamben si serve di questo termine religioso per descrivere l'esperienza di parlare una lingua sconosciuta, «barbara», che pure viene da dentro di sé. Il «parlare in glosse» è descritto da San Paolo come la capacità di esprimersi, per ispirazione divina, «in parole di cui non si conosce il senso». La comprensione razionale diventa allora impossibile ed inutile trattandosi di una lingua divina di rivelazione che gli uomini non possono comprendere. Cfr. *Ivi*, p. 11-12.

*egli può cogliere la lingua nell'istante in cui riaffonda, morendo, nella voce e la voce nel punto in cui, emergendo dal mero suono, trapassa (cioè muore) nel significato*<sup>190</sup>. [...] Solo morendo, infatti, nella lettera la voce animale si destina come puro voler-dire al linguaggio significante e solo morendo la lingua articolata può far ritorno al confuso seno da cui è scaturita<sup>191</sup>.

Il «confuso seno» costituito da una preesistente lingua panica e naturale, dice ancora Agamben, è quello della madre, la madre-lingua, «quell'altra morta» nei cui tratti sfumano e si confondono quelli del Fanciullino, da lui definito come «figura tombale, profilo tombale di un morto»<sup>192</sup>. Il Fanciullino manifesta quindi al contempo i tratti salvifici del “nuovo Adamo”, che attraverso la voce demiurgica e primigenia ormai sconosciuta all'umanità rinnova le cose «interne ed esterne»<sup>193</sup> all'uomo (nessuna delle quali è troppo “bassa” o piccola per non essere annoverata come oggetto poetico<sup>194</sup>), e quelli mortiferi e funerei del *puer* la cui lingua è quella, necessariamente «inattuabile e morta»<sup>195</sup>, di chi ci ha preceduto in questo mondo e adesso non è più. La profonda ambivalenza della metafora d'infanzia pascoliana risalta dunque in questa capacità di servirsi di una voce “naturale” e di una lingua che non può che essere “eccezionale” per tentare il risarcimento di una vita umana sempre, inevitabilmente, segnata dalla morte e per tentare una comunicazione con ciò (e con chi) vive “al di là” della soglia di questo mondo, come sottolinea Maria Grazia Calandrone:

Pascoli aspetta per tutta la vita – ma come aspetta un bambino – di parlare la lingua dei morti – e trova nello spettacolo della natura la scenamadre che lo mette in comunicazione con il sovramondo verso il quale egli inclina. [...] La natura espone insieme il suo vuoto e la sua lenitiva abbondanza. In tutto Pascoli il gridolare e il sommuoversi felice del vivo mondo, è sempre accompagnato dal controcanto di un rombo sotterraneo, l'inudibile al quale talvolta prestiamo ascolto quando siamo del tutto, interamente soli<sup>196</sup>.

<sup>190</sup> In corsivo nel testo.

<sup>191</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>193</sup> G. PASCOLI, *Il fanciullino*, op. cit., p. 35.

<sup>194</sup> Cfr. G. CONTINI, op. cit.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>196</sup> M.G. CALANDRONE, *Un altro mondo, lo stesso mondo*, Torino, Nino Aragno Editore, 2019, pp. 19-20.

La poesia diventa allora, in Pascoli, un tentativo ininterrotto di ascoltare, apprendere e parlare «l'alfabeto dei morti»<sup>197</sup> attraverso la voce barbara e infantile della poesia, attraverso, cioè, una lingua di soglia che è e non è al tempo stesso, lingua *larvale* che documenta il momento di passaggio (dice Agamben, di trapasso) fra suono e significato. Se qualcuno le ascolta, però, significa che quelle voci dall'altrove arrivano e possono essere, se non comprese, almeno intuite. Non da tutti, forse, ma certamente dal poeta:

I morti dunque *parlano*. E il poeta è colui che ascolta – che, oh!, quanto desidera *ascoltare* –, è la creatura piegata, che sfiora con l'orecchio l'ultrasuono che viene dal sottosuolo [...]. Con tutto Pascoli siamo infatti all'altezza di questa dizione iniziale di Antonella Anedda: «Forse noi non esistiamo che per imparare l'alfabeto dei morti e per raggiungerli non appena saremo in grado di parlare la loro lingua. Forse chi è scomparso è solo assorto e basterebbe una parola non difficile, ma ancora sconosciuta, per farlo voltare verso di noi»<sup>198</sup>.

La voce autentica della poesia, quella che proviene dall'Altrove estremo e definitivo dell'aldilà, è quindi parola *diversa* (al punto da essere talvolta pura rappresentazione fonosimbolica e onomatopea), che tenta di ridare parole umane a quelle “presenze invisibili” che dall'inframondo, forse, possono tentare una comunicazione con il mondo dei viventi solo rivolgendosi a chi in questo mondo è da poco arrivato. O a chi, sebbene adulto, ha conservato in sé un nucleo infantile così intatto e importante da riuscire a riconoscere e ricreare il canto squillante dell'infanzia e della natura, quella «remota, quasi straniera [...] lingua della sorgente»<sup>199</sup>: ricordando che «solo chi è piccolo, solo chi è veramente perduto – o lo è stato una volta – la può intendere»<sup>200</sup>. Coltivando la memoria di un'infanzia forse perduta, forse mai esistita, l'adulto che ha conservato in sé tratti del fanciullo potrà dolorosamente raggiungere vette di perfezione poetica:

il “fanciullino dolente” sfrutta la capacità elaborativa del “professore adulto”, ma agisce, detta e dirige l'afflato emotivo del testo in prima persona; è l'*infanzia perduta* di Pascoli, a scrivere; ed è in questo *transfer* letterario che si compie, forse, il capolavoro di comunicazione poetica fra realtà degli adulti e mondo incantato, lontano e forse perduto, dei bambini<sup>201</sup>.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> L. ACONE, op. cit., p. 60.

Tale presenza, complessa e ambivalente, di elementi salvifici e mortiferi nella “poetica del fanciullino” risuona chiaramente in poesie come «Alba festiva»<sup>202</sup>, dove alla «voce argentina» delle campane risponde, ben più oscura e profonda, «la voce della tomba», o, forse in modo ancora più esplicito, in testi come il celeberrimo «L’aquilone»<sup>203</sup>, che sin dai primi versi trasporta il lettore nella dimensione “altra” dell’infanzia mitica abitata dal poeta (il quale avverte «un’aria d’altro luogo e d’altro mese/e d’altra vita» e vive «altrove»). Una dimensione che trasfigura il tempo presente, che è il tempo verbale scelto per questa poesia, nel passato, appunto, antico di una mattina festiva dei tempi della scuola:

C’è qualcosa di nuovo oggi nel sole  
anzi d’antico: io vivo altrove, e sento  
che sono intorno nate le viole.

Son nate nella selva del convento  
dei cappuccini, tra le morte foglie  
che al ceppo delle quercie agita il vento.

Lo sbocciare delle viole in mezzo alle «morte foglie» già lascia presagire l’intenso legame tra infanzia, natura e morte che percorre interamente questo testo poetico, ricco di complesse immagini dal grande spessore metaforico (dalle chiese di campagna le cui soglie sono «erbose» all’immagine stessa dell’aquilone in volo, che «ruba il filo alla mano» e «porta tutto in cielo») che guidano il lettore verso il nucleo tematico attorno al quale ruota l’intera poesia: la morte precoce di un compagno di scuola. In questo testo, Pascoli arriva a suggerire che una morte giovanile sia preferibile a un’esistenza che giunga fino all’età adulta, che del vivere conosce anche i dolori e non solo i giochi spensierati:

[...]  
Oh! dolcemente, so ben io, si muore  
la sua stringendo fanciullezza al petto,  
come i candidi suoi pètali un fiore

ancora in boccia! O morto giovinetto,  
anch’io presto verrò sotto le zolle  
là dove dormi placido e soletto...

<sup>202</sup> G. PASCOLI, «Alba festiva», in *Poesie*, op. cit., p. 15.

<sup>203</sup> G. PASCOLI, «L’aquilone», *ivi*, pp. 232-234.

Meglio venirci ansante, roseo, molle  
 di sudor, come dopo una gioconda  
 corsa di gara per salire un colle!  
 [...]

Quello dell'altrove e della morte è, per l'infanzia rappresentata da Pascoli, un richiamo che è possibile, e forse preferibile, seguire, nello stesso modo in cui un aquilone si lascia strappare dal vento alle mani di chi lo sta guidando: «meglio una cristallizzazione dell'infanzia (anche affidata all'estrema interruzione della vita)», sostiene Leonardo Acone prendendo in esame i complessi intrecci fra biografia e poetica pascoliana, «che un'infanzia costretta ad “assistere” alla morte»<sup>204</sup>. Eppure riesce difficile non intuire, anche in questo testo in cui il richiamo della morte nei panni di una mitizzata eterna fanciullezza sembra raggiungere il suo apice, il «paradosale e disperato inno alla vita»<sup>205</sup> di un uomo la cui infanzia si è brutalmente interrotta troppo presto e che, tuttavia, non può che lasciare alla sua poetica creatura uno spiraglio di libertà.

Afferma, in effetti, Faeti:

[se] il *Puer Aeternus* si ferma per una precisa vocazione, il bambino de *L'aquilone* è invece quasi dotato di una possibilità di scelta [...] Il Fanciullino e il *Puer Aeternus* sono separati solo da quel “meglio”, parola dotata, per altro, di un intenso, misterioso vigore.

La scelta di rivolgersi al mondo dei morti, alla lingua morta, alle morte parole lascia spazio, nella metafora d'infanzia di Pascoli, a un tentativo di parlare ai vivi, rivolgendosi in particolare al Fanciullino che vive dentro ciascuno, e di dare alle cose nuova vita e nuovo senso: quel senso di stupore e meraviglia infantile che, solo, può farle percepire come rinnovate. Da qui l'importanza, anche per la pedagogia e la poesia per l'infanzia contemporanea, di raccogliere in modo nuovo e coerente il dettato pascoliano, non per recuperarne soltanto i momenti nostalgico-malinconici o il legame dell'infanzia con quella che si presume essere “la natura”, ma per consentire l'incontro con una voce poetica autenticamente collocata nell'Altrove dove ogni opera letteraria trova il proprio posto, e costituita da parole che non possono essere soltanto quelle banali e ormai «logore»<sup>206</sup> della comuni-

<sup>204</sup> L. ACONE, op. cit., p. 66.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>206</sup> M. CONTINI, *Elogio dello scarto e della resistenza*, op. cit., p. 22.

cazione quotidiana. Quella poetica, dice ancora Pascoli al lettore moderno, è una lingua differente, una lingua necessariamente divergente e, almeno in parte, oscura, se vuole assumersi la responsabilità di un nuovo sguardo sulle cose, anche le più semplici:

io sento che poesia e religione sono una cosa, e che come la religione ha bisogno del raccoglimento e del mistero e del silenzio e delle parole che velano e perciò incupiscono il loro significato, delle parole, intendo, estranee all'uso presente, così ne ha bisogno la poesia: la quale, del resto, anche in volgare, non usò mai e non usa ancora né la lingua né i modi né il ritmo abituali<sup>207</sup>.

Ciò non significa che la lingua della poesia debba utilizzare un linguaggio artificioso o evitare necessariamente ogni parola appartenente al lessico quotidiano, ma che essa presuppone la ricerca di una voce autentica, di una parola metaforica e polisemica che sappia risvegliare nell'umanità quei sentimenti che abbiamo caratterizzato come tipici del momento della *communitas*. Se Pascoli rifiuta ogni esplicito coinvolgimento ideologico nel suo poetare, è perché la missione della poesia, in un certo senso, è andare oltre la contingenza, oltre il qui e ora storico e sociale del poeta per incontrare davvero una lingua che sia antica e nuova al tempo stesso, e necessariamente sempre «*canto di qualcosa d'altro da sé*»<sup>208</sup>. Una lingua capace di raccogliere l'eredità dei propri morti e insieme di parlare a nome della comunità umana, rivelando, del periodo storico e del contesto sociale a margine del quale il poeta compie il suo «vagabondaggio», ciò che non è (ancora) saputo e unanimemente condiviso, ma che alberga nelle profondità di ciascuno rendendo possibili nuovi «patti di fedeltà, capaci di abitare la distanza»<sup>209</sup>:

è lungo il cammino che ogni poeta deve poter compiere in questa direzione, perché la poesia possa esercitare la propria funzione etica e civile: a fianco della vita, non dentro la vita, in prossimità di quell'abisso, grazie al quale i poeti sono i più «arrischiati»: novelli Ulisse, alla vaga ricerca di un approdo che non risolve, nel silenzio della sera, il lontano gracidar delle rane o l'infinito tremolio delle stelle<sup>210</sup>.

<sup>207</sup> Cit. in G. CONTINI, op. cit., p. XLVII.

<sup>208</sup> M. FABBRI, «Il Fanciullino e l'abisso», op. cit., p. 196.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.*

A esprimere in modo mirabile questo concetto di “veggenza” del poeta *outsider* e vagabondo<sup>211</sup>, il quale saprebbe, in particolare, cogliere il patri-monio comune, ma non ancora “rivelato” di un’epoca (e qui si potrebbe intravedere un’anticipazione di ciò che Jung avrebbe poi definito come inconscio collettivo), è un altro poeta contemporaneo di Pascoli, che come lui non scrive poesia per l’infanzia ma che, potremmo dire, rappresenta egli stesso, con tutta la propria opera, l’infanzia<sup>212</sup>: Arthur Rimbaud. In effetti, Rimbaud, al quale tributeremo soltanto qualche breve ma necessario cenno, afferma, con l’esattezza propria soltanto del dire poetico, che «*le poète définirait la quantité d’inconnu s’éveillant en son temps dans l’âme universelle*»<sup>213</sup>. Egli assume dunque su di sé il ruolo di esploratore di una parte di immaginario ancora segreta e misteriosa, facendosi *voyant* «mediante la sregolatezza di *tutti i sensi*»<sup>214</sup> e riuscendo così ad accedere a un territorio esperienziale ancora ignoto. Quasi “costretto” ad essere poeta (celebre è la sua affermazione «*c’est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense. [...] JE est un autre*»<sup>215</sup>), Rimbaud celebra, in modo forse ancora più esplicito di Baudelaire, la *distanza* del poeta dall’uomo comune, dal quale sarebbe diverso “per nascita”: non nato da una madre umana e mortale, infatti, ma da una madre che è «*la Reine, la Sorcière*»<sup>216</sup>, la maga antica e potente (potremmo dire: la dea) che tesse un filo, il poeta-veggenza non può che esplorare con la sua opera «le profondità della terra materna»<sup>217</sup>, un mondo ctonio, un «salotto sotterraneo»<sup>218</sup> pre-natale ed eterno che è «lontanissimo sotterra»<sup>219</sup> e che permette di riscoprire «*ce mystérieux va-et-vient grâce auquel l’univers de l’enfance nourrit sans*

<sup>211</sup> «Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant*», A. RIMBAUD, «Rimbaud a Georges Izambard – 13 maggio 1871», in *Arthur Rimbaud. Opere*, Milano, Mondadori, 1997, p. 449.

<sup>212</sup> Cfr. C.A. HACKETT, *Rimbaud, l’enfant*, Paris, Librairie José Corti, 1947, FeniXX réédition numérique, edizione Kindle.

<sup>213</sup> A. RIMBAUD, «Rimbaud a Paul Demeny – 15 maggio 1871» in *Arthur Rimbaud, Opere*, op. cit., p. 456. Questa lettera è considerata una “dichiarazione di poetica” rimbaudiana e nota come la *Lettre du voyant*.

<sup>214</sup> A. RIMBAUD, «Rimbaud a Georges Izambard – 13 maggio 1871», op. cit., pp. 449-50.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 450.

<sup>216</sup> C.A. HACKETT, *Rimbaud l’enfant*, op. cit., p. 710.

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 672.

<sup>218</sup> A. RIMBAUD, «Enfance V», in *Arthur Rimbaud. Opere*, op. cit., p. 293.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 291.

*cesse le monde de l'homme et l'enrichit*», per dirlo con le parole dello studioso C.A. Hackett<sup>220</sup>.

Rimbaud, il “poeta di sette anni”<sup>221</sup> che va e viene da un Altrove che l'uomo comune non può conoscere, esalta la necessità di costruire costantemente la propria veggenza e di ricercare la lingua nuova e *altra* che possa essere all'altezza di tali rivelazioni. Il bisogno di «trovare una lingua» e la fiducia nel fatto che «un linguaggio universale verrà» ricordano da vicino la pascoliana lingua «ideale» e «primitiva» capace di permettere un'immediata comunicazione fra gli esseri, lingua che è però collocata in Rimbaud, inizialmente fiducioso in un'umanità votata al Progresso, nel diverso Altrove di un futuro remoto:

Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue; [...] cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant<sup>222</sup>.

Il poeta, novello Prometeo, anticipatore e inventore di una lingua nuova, potrà allora farsi portavoce di questa unità panica col cosmo, incaricarsi di dar voce non solo agli umani, ma agli animali, ai suoni, ai colori e addirittura, se necessario, all'«informe». E in questo momento di passaggio fra pensiero e parola, fra esperienza e linguaggio, incontriamo, ancora una volta, l'infanzia. L'infanzia mirabilmente descritta da Agamben come «dimensione originale dell'umano»<sup>223</sup>, periodo in cui la persona è (o sembra) ancora *in-fans*, non parlante, ma in cui si verifica una progressiva uscita dal tutto, appunto, informe e inarticolato in cui potenzialmente si cela ogni fonema di ogni idioma parlato sul pianeta, per acquisire la propria lingua-madre. Il momento di passaggio, di soglia fra semiotico e semantico, abitato per lungo tempo dal bambino e dalla bambina che passano dalla lallazione alla comprensione e all'utilizzo consapevole di parole e frasi (non certo attraverso fasi rigorose o nettamente distinguibili ma attraverso un processo più o meno lungo e complesso di «costituzione

<sup>220</sup> C.A. HACKETT, *Rimbaud l'enfant*, op. cit., p. 692.

<sup>221</sup> A. RIMBAUD, «Les poètes de sept ans», in *Arthur Rimbaud. Opere*, op. cit., p. 90.

<sup>222</sup> A. RIMBAUD, «Rimbaud a Paul Demeny – 15 maggio 1871», op. cit., p. 455.

<sup>223</sup> G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, op. cit., p. 64.

in discorso»<sup>224</sup> della lingua), ricorda in un certo senso l'altrove marginale di Rimbaud, in cui la lingua della poesia nasce aggrappandosi (quasi "restando impigliata") al pensiero e tirandolo, tirando con sé le parole per dire ogni cosa, costituendosi in voce poetica nuova, forse proprio a partire da quella «lingua prebabelica della natura, di cui l'uomo partecipa per parlare, ma da cui è sempre in atto di uscire nella Babele dell'infanzia»<sup>225</sup>. Lingua "naturale", «mare semiotico della natura»<sup>226</sup> in cui la poesia, come l'infanzia, è immersa e da cui, a tratti, emerge, per tentare una comunicazione con la propria *communitas*.

Proprio da questa necessità di rendere nel linguaggio umano l'"assenza di forma" rappresentata dall'Altrove, dall'Oltre che solo il poeta può visitare, ha origine la specifica ricerca linguistica dell'Avanguardia, la quale esige

un linguaggio innovativo che permetta alla parola di dire più di quanto normalmente non esprima, e inizia quindi lo sforzo di distorcere, ampliare, liberare la lingua quotidiana dalla propria funzione essenzialmente didascalica<sup>227</sup>.

Tale ricerca linguistica ed esistenziale è espressa dal poeta-bambino Rimbaud attraverso la metafora del viaggio, un viaggio oltremondano in quel luogo segreto in cui il "potere magico" della veggenza poetica può avere luogo. Ma, come la ricerca di Pascoli si scontra costantemente con un trauma già avvenuto e con una perdita già sperimentata che difficilmente potrà trovare pieno riscatto<sup>228</sup>, come l'albatros baudelairiano non ha modo di condividere pienamente le proprie visioni di cielo e di mare con l'uomo comune, come il bambino Stevenson viene presto sgridato e "impacchettato" nelle coperte dopo la sua epifania celestiale, così anche il viaggio del girovago Rimbaud avrà una conclusione deludente, scontrandosi con la realtà di un mondo che non ha il minimo sentore di quanto il poeta sperimenti e scopra nei suoi viaggi. La metafora del bambino triste che gioca presso una pozzanghera rivela tutta la potenza di un Altrove segretamente condiviso dal poeta e dal bambino, o dal poeta che è bambino (o Fanciullino):

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> C. RUSSELL, *Da Rimbaud ai post-moderni*. Poeti, profeti e rivoluzionari, Torino, Einaudi, 1989, p. 63.

<sup>228</sup> Cfr. M.G. CALANDRONE, op. cit., p. 21.

[...]  
 Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache  
 Noire et froide où vers le crépuscule embaumé  
 Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche  
 Un bateau frêle comme un papillon de mai<sup>229</sup>.  
 [...]

Abbandonato ogni ottimismo circa le possibilità salvifiche della poesia, Rimbaud lascia qui emergere un'immagine d'infanzia connotata da un senso di amarezza e solitudine: non più l'infanzia, quindi, come luogo mitico di innocente spensieratezza e di fusione estatica con la natura, ma un «crepuscolo imbalsamato» e un «bambino accovacciato pieno di tristezze» su una «pozzanghera nera e fredda». Il poeta, che in «*Ma bohème*» si riconoscerà poi apertamente in un «Pollicino sognatore» con gli abiti bucati e le scarpe «ferite», alla fine del suo vagabondare non troverà comprensione da parte dei più: la “lingua nuova” che egli cerca rimane, ancora una volta, quella marginale dell'Altrove fiabesco, rituale, mitico in cui l'infanzia e la poesia trovano il proprio spazio di libertà. E il poeta-Pollicino si conferma *outsider*:

*Ma bohème (Fantaisie)*

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées;  
 Mon paletot aussi devenait idéal;  
 J'allais sous le ciel, Muse! et j'étais ton féal;  
 Oh! là là! que d'amours splendides j'ai rêvés!

Mon unique culotte avait un large trou.  
 – Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course  
 Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.  
 – Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Et je les écoutais, assis au bord des routes,  
 Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes  
 De rosée à mon front, comme un vin de vigueur;

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,  
 Comme des lyres, je tirais le élastiques  
 De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur<sup>230</sup>.

<sup>229</sup> A. RIMBAUD, «Le bateau ivre», in *Arthur Rimbaud. Opere*, op. cit., p. 142.

<sup>230</sup> A. RIMBAUD, «Ma bohème (Fantaisie)», in *Arthur Rimbaud. Opere*, op. cit., p. 74.

### 1.3.3. *La poesia, voce della communitas e «avventura linguistica» inattuale*

Seguendo le “correlazioni incongrue” e le connessioni che gli indizi disseminati nell’opera teorica e poetica di autori di diverse provenienze diacroniche e geografiche suggeriscono, proponiamo, come ultimo passo della nostra indagine teoretica del legame fra l’universo poetico e il mondo caricato di significazioni simbolico-mitiche dell’infanzia, alcune riflessioni del poeta italiano Antonio Porta<sup>231</sup> relative alla lingua della poesia e alla poesia per l’infanzia in particolare. Esse sembrano essere particolarmente aderenti alla visione, sin qui proposta, di una lingua poetica che sia *diversa* e *umana* e capace di segnare in qualche misura uno scarto rispetto a quella logorata e banalizzata dalla sedimentazione dei significati della comunicazione quotidiana.

Antonio Porta, all’anagrafe Leo Paolazzi, è noto nell’ambito della Letteratura per l’infanzia prevalentemente per essere stato il traduttore della prima edizione italiana di *Nel paese dei mostri selvaggi* di Maurice Sendak<sup>232</sup> (a lui si devono infatti espressioni divenute ormai celebri come «attacciamo la ridda selvaggia!» e «ruggirono terribilmente, digrignarono terribilmente i denti, rotearono tremendamente gli occhi e mostrarono gli artigli orrendi», nelle quali si riconoscono efficacissime assonanze onomatopeliche di pascoliana memoria), ma anche per aver curato alla fine degli anni ’70, insieme a Giovanni Raboni, una delle prime antologie italiane contemporanee di poesia per l’infanzia, dal titolo *Pin Pidìn: poeti d’oggi per i bambini*<sup>233</sup>. La raccolta, frutto della riflessione di Porta e Raboni sulla necessità di proporre a bambini e bambine parole poetiche sempre nuove, nasce in seno a quella temperie culturale e sociale dell’Italia post-sessantottina che vede anche la pubblicazione del fondamentale articolo di Gianni Rodari «I bambini e la poesia», pubblicato per la prima volta sul *Giornale dei genitori* nel 1972<sup>234</sup>.

<sup>231</sup> Poeta afferente alla Neoavanguardia italiana che diede origine al Gruppo 63; Porta si è interessato alla poesia per l’infanzia sia con brevi ma molto dense e significative riflessioni teoriche, sia dedicando una parte della sua produzione poetica ad un pubblico infantile.

<sup>232</sup> M. SENDAK, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Torino, EMME, 1969. Il libro è stato poi edito da Babalibri nel 1999, ancora nella traduzione di Porta, mentre l’attuale edizione Adelphi, del 2018, propone una nuova traduzione di Lisa Topi.

<sup>233</sup> A. PORTA, G. RABONI (a cura di), *Pin pidìn: poeti d’oggi per i bambini*, Milano, Feltrinelli, 1978.

<sup>234</sup> G. RODARI, «I bambini e la poesia», in C. DE LUCA (a cura di), *Il cane di Magonza*, Roma, Editori Riuniti, 1982.

Già la scelta, da parte del poeta Porta, di tradurre un albo caratterizzato, come quello di Sendak, da richiami fortissimi a elementi di liminalità e sospensione del tempo e dello spazio in un altrove che possiamo riconoscere come afferente alla zona di soglia del rito iniziatico (metaforicamente trasposta nel *picturebook* come un terra abitata da creature selvagge) rappresenta un indizio e una possibilità ermeneutica importante per quanto riguarda la sua concezione della parola poetica<sup>235</sup>. Quest'ultima assume, infatti, nelle riflessioni esplicitate da Porta nei saggi che saranno raccolti dopo la sua morte da Giovanni Raboni, una connotazione di controtendenza linguistica rispetto al contesto sociale dominante che ricorda fortemente l'antistruttura di Turner e che, allo stesso tempo, può essere pedagogicamente interpretato, come vedremo, attraverso le categorie di *scarto* e *resistenza* così come le elabora Mariagrazia Contini nel saggio di filosofia dell'educazione *Elogio dello scarto e della resistenza*<sup>236</sup>.

*Nel paese dei mostri selvaggi* si offre quindi, a chi scelga di adottare gli "occhiali" del paradigma indiziario, come un testo ricco di spunti per arricchire la riflessione sulla poesia e l'infanzia nell'Altrove liminare in cui la parola poetica "nasce", in quella sorta di «altro mondo» che esiste ma che «è dentro questo mondo», per dirlo con il poeta francese Paul Éluard<sup>237</sup>. L'albo di Sendak è in effetti ricco di quelle dense «metafore letterarie» che giungono alla Letteratura per l'infanzia attraverso secoli di metamorfosi nella cultura e nell'immaginario, migrando dal fiabesco e dal folklore popolare fino alle storie, alla poesia, agli albi illustrati per l'infanzia contemporanei<sup>238</sup>. Le tracce che rivelano la presenza metaforica soggiacente di un rito iniziatico e di un'esperienza liminare in questo testo sono davvero innumerevoli (come lo sono, del resto, gli studi che nel tempo sono stati svolti su *Nel paese dei mostri selvaggi*, divenuto vera e propria pietra miliare del *picture book* per la complessità che lo caratterizza e per la ricchezza delle possibilità ermeneutiche

<sup>235</sup> L'albo racconta infatti di Max, un bambino inizialmente vestito di un costume lupesco, che dopo averne combinate «di tutti i colori» ed essere stato spedito a letto senza cena dalla mamma, vede crescere in camera sua una vera e propria foresta e poi un mare, ritrovandosi a solcarlo su una barca fino a giungere nel regno «*where the wild things are*», dove gigantesche creature che sembrano uscite da un bestiario medievale lo coinvolgono in una ridda selvaggia («*the wild rumpus*») e lo eleggono proprio re. Max deciderà poi, sentendo un certo «profumo di cose buone da mangiare» di tornare a casa, dove troverà la cena calda ad aspettarlo.

<sup>236</sup> Cfr. M. CONTINI, *Elogio dello scarto e della resistenza*, op. cit.

<sup>237</sup> «*Il y a un autre monde, mais il est dans ce monde*», cit. attribuita a Paul Éluard e riportata in J.P. SIMÉON, *La vitamine P*, op. cit., p. 52.

<sup>238</sup> Cfr. M. BERNARDI, op. cit.

che esso consente<sup>239</sup>), ma sarà qui sufficiente sottolineare alcuni “indizi” fra i più evidenti: il costume da lupo, animale totemico in svariate culture, della cui pelliccia gli iniziandi si ricoprivano per poi rinascere a un nuovo status sociale<sup>240</sup>; il viaggio in barca verso un mondo “altro”, laddove, come già evidenziato riguardo al *bon* giapponese, le acque di un fiume o di un mare separano tradizionalmente il regno dei vivi da quello dei morti<sup>241</sup>; il bosco dove si svolge l’incontro con le creature selvagge, erede dei boschi sacri agli dei e delle foreste nelle quali gli antichi riti di iniziazione avevano luogo<sup>242</sup>, trasposti poi in forma metaforica nel folklore, ma anche nella letteratura (basti pensare alla dantesca «selva oscura»); la «ridda selvaggia» in compagnia di bizzarre e non umane creature, le quali ricordano sia il gruppo indifferenziato dei pari, il *comitatus* che prende parte al momento rituale (e anche Max in quel momento non è propriamente se stesso, ma un lupesco “mostro selvaggio” a sua volta), sia le figure sciamaniche che accompagnano l’iniziando durante il rito, spesso mascherate a loro volta<sup>243</sup>.

Nell’albo di Sendak, poeticamente tradotto da Porta, oltre agli evidenti rimandi al mondo del mito e del rito di passaggio, è possibile rilevare anche il valore di primo piano assunto dalla parola e dal parlare, da almeno due punti di vista. Innanzitutto, risalta in questo testo il valore creativo del “nominare”, vale a dire la possibilità da parte della parola di modificare il corso degli eventi e, almeno temporaneamente, l’esistenza e l’essenza dell’altro, come accade nei miti di creazione e nei riti di male/bene-dizione più volte citati in precedenza. Quando la mamma lo chiama «mostro selvaggio», infatti, Max (che significativamente già indossa un costume da lupo) perde del tutto la propria identità umana per assumerne una ferina e mostruosa, che lo porterà a intraprendere il suo viaggio e addirittura ad essere eletto re di tutte le creature

<sup>239</sup> Cfr. a titolo esemplificativo, J. COTT, *There’s a mystery there. The primal vision of Maurice Sendak*, New York, Doubleday, 2017; G. MAGUIRE, *Making Mischief: a Maurice Sendak appreciation*, New York, William Morrow, 2009; M. TERRUSI, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l’infanzia*, Roma, Carocci, 2012; S. BARSOTTI, L. CANTATORE (a cura di), *Letteratura per l’infanzia: forme, temi e simboli del contemporaneo*, Roma, Carocci, 2019.

<sup>240</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Letteratura per l’infanzia e alterità*, op. cit., p. 115

<sup>241</sup> Relativamente alle acque infere possiamo citare, nella cultura occidentale, i cinque fiumi presenti nell’Ade ellenico e in particolare il fiume Acheronte, ripreso da Virgilio nell’*Eneide* da Dante Alighieri nella *Commedia*, attraverso il quale il *portitor horrendus* Caronte trasporta su una barca le anime dei defunti dal mondo dei vivi a quello dei morti.

<sup>242</sup> Cfr. R.P. HARRISON, *Foreste: l’ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992.

<sup>243</sup> Cfr. V. TURNER, *Il processo rituale*, op. cit.

selvagge, in quanto essere più selvaggio di tutti. Tale è il potere della parola materna sul figlio, in quest'albo in cui la madre ricopre il ruolo di una sorta di *dea ex machina* responsabile, senza mai essere mostrata "in scena", sia della cacciata del bambino dal familiare ambiente domestico che del suo ritorno<sup>244</sup>. Per quanto riguarda il potere della parola, anche Max avrà modo di sperimentarlo sulle creature selvagge nel momento in cui decide di domarle pronunciando, nella versione di Porta, le parole «A CUCCIA!»<sup>245</sup>. Questa traduzione, piuttosto libera e quindi probabilmente carica dei significati che il poeta italiano vede nell'albo illustrato, sottolinea l'aspetto animalesco delle creature selvagge (che lui chiama «mostri» ma che nell'originale sono non meglio precisate «*wild things*», cose selvagge), che vengono domate trattandole come animali domestici: il tratto umano della parola, insieme allo sguardo fisso e sicuro di Max che guarda i mostri negli occhi, ha qui la meglio sulla bestialità delle creature, che fino a quel momento hanno emesso soltanto ruggiti e suoni orrendi come il digrignare dei denti.

Un altro importante aspetto, strettamente collegato al precedente, che riguarda la parola in *Nel paese dei mostri selvaggi* è manifestato dalla sua progressiva scomparsa dalla pagina, seguita poi da una altrettanto progressiva ricomparsa. Il linguaggio verbale umano, se è capace di domare i mostri selvaggi, si rivela infatti inadeguato a raccontare le fasi centrali (quelle propriamente liminali) della storia; così, man mano che la razionalità viene meno e che ci allontaniamo dal mondo domestico governato dal *logos*, il testo scritto cede fisicamente spazio nella pagina alla rappresentazione iconografica, che finisce per occupare completamente le tre doppie pagine centrali dell'albo, quelle dedicate alla ridda selvaggia:

durante il dionisiaco ballo dei mostri, dei quali il bambino è provvisoriamente re, il testo è affidato alle immagini, che immergono il lettore in un'atmosfera di danza sfrenata dove anche la natura, la luna, il tempo, sembrano

<sup>244</sup> Sarà infatti il richiamo del buon cibo preparato dalla mamma («un profumo di cose buone da mangiare» nonostante la punizione prevedesse di saltare la cena) a far decidere a Max di tornare a casa. L'influenza del personaggio materno su Max è rivelata anche dal fatto che, per tenere a bada i mostri, il bambino li mandi a loro volta a letto senza cena, confermando il ruolo-cardine della metafora del cibo e assumendo su di sé il ruolo genitoriale così come lo ha sperimentato. Il cibo è, in effetti, un'altra metafora di una relazione fra il mondo terreno e l'aldilà: i vivi sono coloro che mangiano, e possono condividere simbolicamente il loro pasto con i morti solo in determinate occasioni rituali (Per la metafora del cibo cfr. M. BERNARDI, *La voce remota*, op. cit.).

<sup>245</sup> Nell'originale di Sendak troviamo un più generico «BE STILL!», ripreso da Lisa Topi con la traduzione «FERMI!», più letterale di quella di Porta.

invertire il proprio corso. Si danza fino all'aurora, nella musica dei suoni della foresta e forse degli ululati dei ballerini<sup>246</sup>.

Sebbene non sia presente alcun testo scritto, in effetti, nella prima di queste tre doppie pagine vediamo Max che danza nella foresta, sotto la luna piena, a bocca aperta: per quanto è possibile intuire dall'illustrazione, in cui nulla è lasciato al caso, il bambino potrebbe essere impegnato nell'emissione di un suono animalesco simile a quelli con cui i mostri selvaggi hanno cercato di spaventarlo, ma anche, più probabilmente, nell'esecuzione di un canto rituale "primitivo" come quelli raccolti e studiati da Rothenberg e Seppilli, costituiti indissolubilmente da un'unione di musica, danza e parola poetica che si fa, in queste condizioni, parola magica. Incontriamo quindi, ancora una volta, quella situazione di immersione in una lingua altra, panica, "confusa" ma non per questo meno impregnata di significato che è la lingua poetica, e la incontriamo ancora una volta attraverso la mediazione di un'infanzia che sa lasciarsi andare, uscire momentaneamente da questo mondo o, meglio, percorrerne le zone di soglia, per nutrire anche la quotidianità di questa ulteriore possibilità.

Questa apparente deviazione nel terreno dell'albo illustrato può a nostro avviso essere utile per gettare un'ulteriore luce sulla visione che della lingua poetica ha il suo traduttore, la cui versione in italiano di *Nel paese dei mostri selvaggi* è da molti considerata particolarmente creativa e più poeticamente re-interpretativa che filologicamente aderente al testo di partenza<sup>247</sup> (ma è questo il compito del buon traduttore, perlomeno secondo le teorie sulla traduzione che la vogliono *target-oriented*<sup>248</sup>).

<sup>246</sup> M. TERRUSI, *Albi illustrati*, op. cit., p. 132.

<sup>247</sup> L'uscita della nuova traduzione di *Nel paese dei mostri selvaggi* ha, in effetti, suscitato un intenso dibattito in Italia, con schieramenti anche molto accesi. Cfr., a titolo di esempio, l'articolo di Lorenzo Alunni che tenta una comparazione fra le due traduzioni, quella più "libera" di Porta e quella, pensata per essere più filologicamente fedele, di Lisa Topi: <https://www.lavoroculturale.org/paese-mostri-selvaggi/lorenzo-alunni/>.

Altre interessanti riflessioni al riguardo sono state proposte da Cristiana De Santis in un articolo in difesa delle "parole difficili" negli albi illustrati ([https://valenziale.blogspot.com/2020/08/le-rose-e-gli-afidi-sulla-lingua-degli.html?fbclid=IwAR1LkqeqtQr2SUb9sqk\\_3XOvY-CiFi5AJ3O54kBKVeQmpcPptDcYsEL1cZI](https://valenziale.blogspot.com/2020/08/le-rose-e-gli-afidi-sulla-lingua-degli.html?fbclid=IwAR1LkqeqtQr2SUb9sqk_3XOvY-CiFi5AJ3O54kBKVeQmpcPptDcYsEL1cZI)) e da Alessia Napolitano nel blog della libreria per l'infanzia Radice-Labirinto (<https://www.radicelabirinto.it/nel-paese-dei-mostri-selvaggi-la-nuova-traduzione/>). Ultima consultazione dei tre articoli: 03/12/2020.

<sup>248</sup> Cfr. ad es. S. NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee sulla traduzione*, Milano, Bompiani, 1995 e A.H. ALBIR, *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition, 1990.

Venendo infatti alle riflessioni di Porta circa la poesia e il lavoro del poeta, incontriamo un punto di vista che ha molto a che fare con il percorso di indagine sin qui intrapreso:

il lavoro di un poeta consiste prima di tutto nell'interrogare la lingua, e tutti i linguaggi che in essa fioriscono [...] per capire soprattutto una cosa: che cosa dentro una lingua si manifesta di *diverso* da quanto vi si deposita per l'azione macinatrice e autoritaria degli Eventi della Storia<sup>249</sup>.

Porta propone la poesia come momento di ribellione, di resistenza all'azione di una Storia (cioè di quello che per secoli è stato considerato un inarrestabile Progresso verso un mondo migliore, idea che la modernità mette in crisi) che vorrebbe appianare le differenze, cancellarle addirittura, e che per questo motivo teme la poesia, attività linguistica per sua natura deviante e *altra*, riducendola a una posizione marginale attraverso un processo di «museificazione» che, però, nei regimi dittatoriali arriva addirittura all'eliminazione fisica dei poeti “non allineati”: si tratta, afferma Porta, «di un'attività *a margine*, ai bordi, di una perizia di acrobati, che *più sembra* superflua, al limite a-sociale, *più è* in grado di agire»<sup>250</sup>. Questa teoria ricorda, peraltro, le parole dedicate da Agamben alla funzione della poesia, una modalità di utilizzo del linguaggio che «disattiva e rende inoperose le funzioni comunicative e informative, per aprirle a un nuovo, possibile uso»<sup>251</sup>, un momento in cui la lingua «riposa in se stessa» dalla fatica dell'uso quotidiano e «contempla» la propria potenza opponendo alle funzioni pratiche e comunicative un residuo di resistente inoperosità<sup>252</sup>. Tale residuo, tale necessario *scarto* rispetto al procedere “ordinato” del tempo, della società e della storia, tale devianza che è così ben rappresentata dalla fuga nell'Altrove del bambino-lupo Max e che assume un valore fondamentale all'interno dell'ottica pedagogica problematicista, è caratteristica della quale il/la poeta non può fare a meno, non perché la poesia debba farsi portatrice di una esplicita ideologia politica (sebbene, nel periodo in cui Porta scrive questi saggi, il legame fra impegno politico e attività poetica per l'infanzia si riveli spesso fondamentale,

<sup>249</sup> A. PORTA, *Il progetto infinito*, op. cit., p. 55.

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 14 (i corsivi sono di Porta).

<sup>251</sup> G. AGAMBEN, «Che cos'è l'atto di creazione?», in *Il fuoco e il racconto*, Milano, Nottetempo, 2014, edizioni Kindle, p. 38.

<sup>252</sup> Cfr. *Ibid.*

come dimostra il caso di Rodari<sup>253</sup>) ma perché essa è intimamente costituita da un aspetto, quasi anti-sociale, di «disordine»:

Un poeta ama mettere il linguaggio in disordine. Rispetto al linguaggio dell'Ordine usa il *suo* linguaggio: quello poetico, appunto, che non può che apparire *strano* a prima vista. Ma non c'è solo la prima vista. Ce n'è anche una seconda e una terza. A una terza vista, cioè a un grado elevato di profondità percettive, il linguaggio di un poeta diventa abitabile, vivibile<sup>254</sup>.

Se a prima vista, dunque, la lingua della poesia può semplicemente sembrare strana, estranea, informe (potremmo dire con Rimbaud) è perché essa ha come compito precipuo quello di indagare ciò che nella lingua non è omologato, quelle tensioni nascenti in seno al linguaggio che testimoniano la presenza di una “comunità” che è altro rispetto alla società fissata in quella che Turner definisce come struttura. Ma a una seconda, o terza, lettura la parola poetica diventa familiare, poiché permette il rispecchiamento di molti nell'esperienza di chi scrive, esperienza che è prima di tutto umana ed esistenziale, se «il poeta, apparecchio sensibilissimo a ogni variazione linguistica, coglie il movimento nel suo stato nascente e sente, nel profondo di essa, le tensioni provocate dai bisogni dell'esistere qui e ora»<sup>255</sup>. Chi decide o sente il bisogno di scrivere poesia, in effetti, non può che farlo a partire dalla propria esperienza, nell'*hic et nunc* della comunità di cui fa parte e alla quale sente di dare voce, cercando di scorgere, come dice bene Maria Grazia Calandrone nel suo saggio sul Fanciullino, «la scaglia d'oro della bellezza e della meraviglia nella cruda maceria cosiddetta reale»<sup>256</sup>. Ma per vedere tale disperata bellezza nel reale e per cogliere ciò che «dentro una lingua si manifesta di *diverso* da quanto vi si deposita per l'azione macinatrice e autoritaria degli eventi della Storia»<sup>257</sup> è necessario essere immersi nella Storia e nella realtà, farne viva esperienza<sup>258</sup> per poterla poi trasfigurare in versi capaci di parlare alla collettività:

<sup>253</sup> Il celebre autore per l'infanzia, infatti, sebbene spesso ricordato come il semplice “maestro di Omegna”, era *in primis* attivamente coinvolto tra le fila del PCI e nell'attività di giornalista. Cfr. V. ROGHI, *Lezioni di Fantastica: storia di Gianni Rodari*, Bari-Roma, Laterza, 2020.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> A. PORTA, op. cit., p. 14.

<sup>256</sup> M.G. CALANDRONE, op. cit., p. 11.

<sup>257</sup> A. PORTA, op. cit., p. 19.

<sup>258</sup> «Poiché», come afferma Rilke, «i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che già si hanno presto) ma esperienze» ed è necessaria «una lunga vita» per

Un poeta sa che deve offrire i frutti del proprio linguaggio alla comunità (un poeta pensa infatti più in termini di comunità che di Società, di umanità civile più che di Stato) e sa che questi frutti non devono essere avvelenati dalla retorica dell'Eternità. Un poeta accetta di buon grado di essere una sorta di effimero, un segnale di mutamento e passaggio<sup>259</sup>.

Quello descritto da Porta è quindi un poeta che è contemporaneamente parte di una *communitas* e viaggiatore. Viaggiatore, poiché il suo modo di intendere la lingua poetica, fatto di scarto, di dissonanza, di spostamento di senso, la delinea come «avventura linguistica»<sup>260</sup> che il poeta intraprende senza poterne conoscere il percorso fin dal principio; avventura la cui «risposta» non può essere altro che una nuova domanda, una nuova scommessa, quella stessa scommessa che si ripropone nel «salto nel vuoto» dello spazio bianco che è la fine di ogni verso. Nonostante non possa dare risposte definitive (e ricordiamo qui ancora una volta l'«incessante “non so”» di Szyborska), il poeta-viaggiatore ha come scopo quello di riportare alla comunità, alla collettività degli umani la «traccia pantografata» della propria «navigazione» sotto forma di poesia<sup>261</sup>.

Se la scrittura presuppone dunque, da un lato, una distanza e una differenza, dall'altro essa sottintende una certa fiducia sia nella possibilità di una comunicazione fra esseri umani, sia nel futuro, poiché si scrive poesia con la speranza che qualcuno, poi, leggerà e potrà forse identificarsi in quei versi, fosse anche solo per un attimo<sup>262</sup>. Nel momento stesso in cui scrive, in effetti, il/la poeta avverte già un'altra metamorfosi, un altro richiamo, un altro territorio dell'Altrove da raggiungere ed esplorare. Poiché la poesia, come abbiamo visto anche rispetto ai poeti presi in esame precedentemente, è prevalentemente passaggio e metamorfosi, mutamento e trapasso, momento di soglia e di attraversamento di un margine:

la poesia è un effimero, serve *nella durata del corpo*, nei passaggi fulminei della vita, nelle lunghe meditazioni delle metamorfosi. Una volta usata, la poesia viene abbandonata come una farfalla abbandona la crisalide, il guscio ormai vuoto. Ma la poesia serve di nuovo, perché la farfalla

giungere infine a scrivere una decina di versi «buoni». Cfr. M.G. CALANDRONE, op. cit., p. 57.

<sup>259</sup> A. PORTA op. cit., p. 20.

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>261</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>262</sup> Cfr. M.G. CALANDRONE, op. cit., p. 51.

muore e rinasce ogni volta che il processo della vita ricomincia, identico e diverso<sup>263</sup>.

E quale momento dell'esistenza umana è più metamorfico e proteiforme dell'infanzia, nel suo modificarsi ad ogni passo, nel suo crescere, cambiare, mutare in modo così rapido da essere talvolta quasi mostruoso<sup>264</sup>, come Lewis Carroll racconta magistralmente in quella potente «metafora d'infanzia», così profondamente *altra* ad ogni pagina, che è *Alice nel paese delle meraviglie*?<sup>265</sup> Ancora una volta, dunque, incontriamo con Porta una forte connessione fra il carattere fortemente radicato nella storia, nella società, nella comunità della creazione poetica e l'universo, non meno politicamente e socialmente rilevante<sup>266</sup> (o dovremmo dire, piuttosto, rivelante?), dell'infanzia. Se davvero, come sostiene Porta, chi scrive poesia lo fa «per vendicare tutti i bambini, quelli presenti, quelli passati [...] e quelli futuri»<sup>267</sup> e per restituire loro il «maltolto»<sup>268</sup> della possibilità di «reinventare linguisticamente il mondo come invece vorrebbero»<sup>269</sup>, la poesia diventa davvero l'opportunità di sperimentare una lingua nuova, inventiva, immaginativa e rispondente alla potente necessità demiurgica che appartiene ad ogni bambino e bambina nel momento in cui incontrano per la prima volta se stessi, gli altri, il proprio ambiente e nel momento in cui, proprio incontrandolo per la prima volta e dandogli un nome, *poeticamente creano* il mondo.

<sup>263</sup> A. PORTA, op. cit., p. 17.

<sup>264</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Infanzia e metafore letterarie*, op. cit., p. 115.

<sup>265</sup> Emblematico in questo senso è il dialogo fra Alice e il Bruco, in L. CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 50:

“E chi sei tu?” disse il Bruco. Come inizio di conversazione non era incoraggiante. Alice rispose, un po' imbarazzata: “Ehm... veramente non saprei, signore, almeno per ora... cioè, stamattina quando mi sono alzata lo sapevo, ma da allora credo di essere cambiata diverse volte”

“Che vorresti dire? disse il Bruco, secco. “Spiegati meglio!”

“Temo di non potermi spiegare, signore” disse Alice, “perché non sono io.”

“Non capisco” disse il Bruco.

“Temo di non poter essere più chiara di così” rispose Alice con molto garbo “perché purtroppo io sono la prima a non capirci nulla; e poi cambiare dimensioni tante volte in un giorno solo finisce per scombussolarti parecchio”.

<sup>266</sup> Cfr. AA.VV., *In cerca di guai, studiare la letteratura per l'infanzia*, Bergamo, Edizioni Junior, 2020, p. 7.

<sup>267</sup> A. PORTA, op. cit., p. 55.

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> *Ibid.*

Le idee di Porta trovano, del resto, pedagogica conferma e risonanza nelle parole di Franco Cambi, che a sua volta definisce, in *La parola incantata*, l'incontro del bambino con la poesia come «un apprendimento che ha qualcosa del rito iniziatico», rievocandone gli aspetti avventurosi, magici, immaginativi di incontro con una feconda e imprevedibile alterità:

Nella esperienza della poesia – del leggere e fare poesia – si compiono in realtà tre “viaggi”, si vivono tre “avventure”: 1/ *l'iniziazione a un linguaggio puro, libero, capace di creare un mondo* [...] ovvero una propria visione del mondo e un suo ordine; 2/ *l'esperienza dell'incanto*, vissuta attraverso la parola, che è esperienza di fruizione, di fermento creativo, di spirito ludico (e serio a un tempo, cioè produttivo) che è esperienza di felicità [...]; 3/ *l'indicazione di esistenza di un'altra realtà* – legata al bello, all'arte – caratterizzata da equilibrio, forma, ma anche da una fibrillazione semantica e dal puro gioco sintattico<sup>270</sup>.

Giungiamo, dunque, grazie al contributo di Cambi che si fa opportunamente “anello di congiunzione” fra la parte di questo lavoro dedicata alla riflessione teoretica e quella più esplicitamente immersiva nell'ambito di studio della Letteratura per l'Infanzia, a riflettere, nel capitolo seguente, sulla poesia per l'infanzia vera e propria, tentando di individuare alcune caratteristiche che possano facilitare il riconoscimento di una poesia di qualità rivolta a un pubblico infantile (ma che dall'altro lato, la rendono così difficilmente “addomesticabile” da relegarla in posizione marginale) e indagando infine, a questo scopo, il panorama editoriale italiano alla ricerca di quella parola poetica che sia davvero lingua nuova della *communitas*, espressione di una distanza dalle parole logore della quotidianità e occasione per l'infanzia di abitare liberamente e *nascostamente*<sup>271</sup> l'Altrove liminare della “parola magica”.

<sup>270</sup> F. CAMBI, «La parola incantata. Poesia per bambini: quale, come, perché», op. cit., p. 213.

<sup>271</sup> Questo termine è caro ad Alessia Napolitano, libraia-ricercatrice della libreria per ragazzi Radice-Labirinto di Carpi, che lo utilizza spesso nei suoi cicli di conferenze online *Le emozioni e i sentimenti nei libri per bambini e ragazzi* e *Il perturbante, ciò che è nascosto e ci attrae in letteratura*, da “Barbablu” a “Nel paese dei mostri selvaggi”, reperibili sul sito <https://corsi.radicelabirinto.it/collections>, ultima consultazione: 03/12/2020.



## 2.

### Quale poesia per l'infanzia

#### 2.1. *Poesia, non-poesia, pedagogia: esiste una poesia "per l'infanzia"?*

Nel capitolo precedente si è cercato di mettere in luce, attraverso un paradigma indiziario e inter-disciplinare che crea il proprio percorso "seguendo le connessioni", l'importanza di una frequentazione quotidiana con la parola poetica ai fini di un'educazione estetica che intenda aprire per l'essere umano orizzonti di possibilità e creatività esistenziale, tentando di evidenziare in particolare gli aspetti mitico-rituali del dire poetico, aspetti capaci di mettere in contatto la comunità di cui il/la poeta fa parte con il territorio marginale, sciamanico, di soglia, in cui l'esperienza della "visione" poetica avviene. In questo Altrove liminare, che è però contemporaneamente immerso in un qui e ora storico e sociale, si verifica, come abbiamo avuto modo di osservare, un tentativo di rinnovamento del linguaggio, un'esperienza estetica di "deviazione" e *resistenza* allo scorrere quotidiano degli eventi, linguistici e non, che trova poi espressione tangibile nell'opera poetica. Proprio in questo metaforico spazio *altro*, caratterizzato da aspetti mortiferi e salvifici al tempo stesso, può avvenire l'incontro fra parola poetica e infanzia: l'infanzia, età mitica e metamorfica per eccellenza, è infatti caricata, a un livello simbolico e di immaginario, di una profonda affinità con la poesia, soprattutto quando essa è intesa in termini di "parola magica" capace di in-cantare e ri-creare la realtà dandole nuove parole e tentando, in una certa misura, di salvarla dall'incombenza della morte.

La frequentazione fra la parola poetica e l'infanzia non avviene, tuttavia, soltanto sul piano dell'immaginario e su quello metaforico-letterario. Anche l'infanzia "concreta", quella costituita da bambini e bambine in carne ed ossa ha (o dovrebbe avere), se l'ottica adottata è quella di un'educazione estetica che contribuisca all'educazione *tout court* della persona, il diritto ad «abitare poeticamente»<sup>1</sup> il mondo, trovando anche nella poesia le parole per dire e per dirsi.

<sup>1</sup> Cfr. S. DEMOZZI, «"Perché i poeti nel tempo della povertà?" Educare alla dimensione estetica del pensiero per uscire dalla notte del mondo», in M. CONTINI, M.

Diventa quindi inevitabile interrogarsi, a questo punto della nostra riflessione, sulla relazione che bambini e bambine “reali” intrattengono (o possono intrattenere) con la parola poetica e, a tal proposito, risultano ancora molto pertinenti le questioni che già negli anni Settanta del Novecento venivano poste da Gianni Rodari nel suo imprescindibile articolo «I bambini e la poesia»<sup>2</sup>, raccolto insieme ad altri saggi rodariani nel volume *Il cane di Magonza*. Questioni fortemente consonanti con le considerazioni svolte nello stesso periodo, sul versante francese, dal poeta e linguista Georges Jean in «*L'enfant, lecteur de poésie*»<sup>3</sup>.

Rodari, che prima ancora di essere figura emblematica della Letteratura per l'infanzia italiana del Novecento è stato giornalista e pedagogo mai dimentico del proprio lato politicamente impegnato<sup>4</sup>, ha in effetti segnato un vero e proprio punto di svolta nella produzione poetica italiana per l'infanzia, la quale, sebbene accanto al diffuso “pascalismo” abbia raggiunto alcuni altri momenti significativi (pensiamo a Lina Schwartz e ad Alfonso Gatto), sarà in Rodari sistematicamente accompagnata e guidata da un riflessione pedagogica. Tale articolata riflessione sull'opportunità di una relazione ludica dell'infanzia con la parola poetica non è reperibile in altri autori in modo altrettanto compiuto e finirà per influenzare definitivamente il panorama letterario italiano per l'infanzia<sup>5</sup>. Emblematica in tal senso è l'opera di carattere teorico più celebre (e forse la più sfruttata dal punto di vista didattico e laboratoriale) del poeta, quella *Grammatica della fantasia*<sup>6</sup> in cui, afferma Chiara Lepri, emerge appieno la visione rodariana per cui «la parola giocata si inserisce non solo all'interno di un'operazione estetico-letteraria, ma permea la dimensione antropologica dell'individuo nel suo tendere dal linguaggio alla percezione, all'ideazione, alla formazione di nuovi costrutti

FABBRI (a cura di), *Il futuro ricordato*, op. cit., pp. 409-418. Espressione del poeta Hölderlin, ripresa criticamente da Heidegger in *Sentieri interrotti*.

<sup>2</sup> G. RODARI, *Il cane di Magonza*, op. cit.

<sup>3</sup> Cfr. G. JEAN, *L'enfant, lecteur de poésie*, in «Communication et langages», n. 34, 1977, pp. 68-77, [http://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1977\\_num\\_34\\_1\\_4403](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1977_num_34_1_4403).

<sup>4</sup> Cfr. V. ROGHI, *Lezioni di fantastica*, op. cit.

<sup>5</sup> Per una interessante disamina delle principali “voci poetiche” per l'infanzia in Italia dall'Ottocento ai giorni nostri e delle principali riflessioni teoretiche sul tema della poesia per bambini da Zanzotto al presente, cfr. C. LEPRI, «La parola poetica per l'infanzia tra gioco ed esperienza artistica», in S. BARSOTTI, L. CANTATORE (a cura di), *Letteratura per l'infanzia*, op. cit., pp. 71-103.

<sup>6</sup> G. RODARI, *La grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 2017.

ideali»<sup>7</sup>, inscrivendosi in un'ottica di gioco poetico immaginativo e, soprattutto, democratico e liberante: «“Tutti gli usi della parola a tutti” mi sembra un bel motto, dal bel suono democratico», asserisce infatti Rodari nel noto Antefatto alla *Grammatica*, «non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo»<sup>8</sup>.

Persuaso della «necessità che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione»<sup>9</sup> e convinto sostenitore di quella disciplina ideale che Novalis chiama Fantastica, Rodari non parte da posizioni “preconfezionate”, ma preferisce interrogarsi criticamente sulla domanda-chiave della riflessione sulla poesia per l'infanzia, vale a dire se esista o meno quella categoria poetica che possa essere definita come “poesia per l'infanzia” ma che non sia anche, allo stesso tempo, poesia *tout court*:

Alla domanda se esista una poesia per bambini si potrebbe anche rispondere subito di no [...]. La poesia esiste autonomamente, a prescindere da chi si trova ad essere il destinatario del suo messaggio; o non esiste. Ci sono poesie che possono essere capite, sentite, diciamo pure *vissute* dai bambini, *indipendentemente* dal fatto che siano state create per loro oppure no. E ce ne sono altre, troppo lontane dal loro campo di esperienza, troppo dissonanti con le loro strutture mentali o con il loro mondo sentimentale, troppo discordi con il loro vocabolario, perché essi possano in qualche modo goderne. Ma non esiste quella cosa che possa essere poesia per i bambini e non-poesia per gli adulti<sup>10</sup>.

La risposta negativa, che potrebbe apparire evidente e autosufficiente, non basta a Rodari, il quale sceglie di indagarla più profondamente e di andare alla ricerca di quegli eventuali caratteri di specificità che potrebbero definire una poesia per l'infanzia capace di uno “statuto autonomo” rispetto a quella fruita dagli adulti, una poesia certamente di qualità, ma adatta agli occhi, alle orecchie, alle voci bambine e non ancora ascrivibile all'ambito della vera e propria poesia. Nel procedere con la sua riflessione, il poeta analizza il patrimonio poetico orale e popolare che appartiene all'infanzia fin dal momento della nascita: ninnenanne e filastrocche sgorgano spontaneamente dalla bocca delle figure di cura come metodo privilegiato di comunicazione linguistica con i neonati, che fanno così esperienza primaria di una “lingua speciale” che

<sup>7</sup> C. LEPRI. «Giocare con le parole: una rassegna bibliografica di base», in F. BACCHETTI (a cura di), *Attraversare boschi narrativi*, Napoli, Liguori, 2010, p. 154.

<sup>8</sup> G. RODARI, *La grammatica della fantasia*, op. cit., p. 24.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> G. RODARI, *Il cane di Magonza*, op. cit., p. 156.

accompagna i gesti dell'accudimento e collabora a inserire i nuovi arrivati, fin dai primi giorni di vita, nell'ambiente culturale e nell'immaginario familiare e tradizionale del luogo in cui si trovano a nascere.

Crescendo, tuttavia, il bambino rischia di perdere questo contatto sereno e giocoso con la parola poetica, che si fa via via sempre più lontana e, per dirlo con Antonio Porta, "museificata" in un canone al quale guardare con deferenza. Proprio in reazione a una modalità di proporre la poesia (soprattutto a scuola, dove il libro rischia di diventare «strumento di tortura» più che di scoperta<sup>11</sup>) che rischia di presentarla soltanto come esercizio di lettoscrittura o apprendimento mnemonico finalizzato a una valutazione, Rodari offre come alternativa il «giocattolo poetico»<sup>12</sup>, ovvero la possibilità di un incontro del bambino con una parola poetica che sia ancora, come avveniva con le conte e le filastrocche della prima infanzia, «esperienza vitale, nel senso che non è finalizzata ad altro, o ad altri che a lui»<sup>13</sup>. Il problema centrale della riflessione rodariana emerge, a questo punto, chiaramente: per mettersi onestamente e lealmente «al servizio dei bambini [...] perché crescano, non perché restino bambini»<sup>14</sup> sarà necessario rinunciare a quella parte di produzione, travestita da poesia, che potremmo definire nei termini degli «sgraziati calchi pseudoritmici»<sup>15</sup> di Zanzotto. Occorre liberarsi di quella

produzione bamboleggiante, falsamente pedagogica, che qualche volta si fa passare per "poesia per bambini"; che non è né "poesia" né "non-poesia": è pedagogia sbagliata. [...] Poesia, non-poesia, che importa? Quello che importa è dare ai bambini, con qualunque mezzo, parole *vere*, non suoni superflui da dimenticare immediatamente. E intendo, con parole *vere*, parole pronunciate da un adulto impegnato con la sua totalità in questa creazione. Parole vere, cioè piene<sup>16</sup>.

Nello spostare il *focus* della questione sull'obiettivo per cui pedagogicamente ci si propone di offrire a bambini e bambine un incontro con la parola poetica, Rodari si libera dell'onnipresente quesito, di derivazione crociana<sup>17</sup>, che vuole distinguere fra *poesia* e *non poesia*, fra poesia "per

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, p. 167.

<sup>12</sup> G. RODARI, *Il cane di Magonza*, op. cit., p. 163.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>15</sup> A. ZANZOTTO, «Infanzie, poesie e scuoletta», op. cit., p. 189.

<sup>16</sup> G. RODARI, *Il cane di Magonza*, op. cit., p. 164.

<sup>17</sup> A questa concezione secondo la quale non può esistere opera d'arte che sia contemporaneamente lavoro artistico autentico e opera pensata per un pubblico infantile

adulti” e poesia “per bambini”, ma nel farlo lascia trapelare (certo non involontariamente) importanti indizi che collocano i suoi «giocattoli verbali» nell’ambito di un concetto altissimo di gioco linguistico, il quale intende l’uso ludico della parola come possibilità di dare spazio e voce alla sua potenza liberatrice e apportatrice di senso. Esplorata nella sua funzione poetica e immaginativa, cioè intesa come «la più alta forma di conoscenza ed esplorazione del linguaggio»<sup>18</sup>, la «parola fanciulla» di Rodari rivendica una *forma* e una dignità proprie, restituendo e non concedendo, come recentemente ribadito da Leonardo Acone, la parola all’infanzia:

restituire la parola all’infanzia significa, nella dinamica letteraria di Rodari, scrivere con la consapevolezza che dietro ogni elaborazione linguistica possa celarsi una ricerca, una scoperta, l’incanto meraviglioso di una bugia e di un felice errore; allo stesso tempo, però, significa avvertire la responsabile consapevolezza che la parola restituita alla *regione fanciulla* del vivere sia una parola senza compromessi [...]; una parola libera nella sua primigenia spontaneità e nella sua profonda ed archetipica onestà di significato<sup>19</sup>.

Tendendo *un po’ più in alto* del bambino, invitandolo a «egregie cose» mentre lo diverte, questa onesta e democratica parola poetica può sperare di condurre, nel progetto rodariano, bambini e bambine già dalla terza classe della scuola elementare (ora, primaria), all’incontro con la poesia *tout court*, quella senza aggettivi<sup>20</sup>.

Considerazioni dagli esiti vicini a quelli rodariani, e al contempo pogiate su presupposti teorici affini a quelli proposti nel capitolo precedente,

(posizione contro la quale si schiera apertamente Antonio Faeti, cfr. A. FAETI, *Letteratura per l’infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1999) si rifà anche Franco Fortini nell’articolo «La poesia dei bambini non esiste», ma la sua posizione apparentemente avversa all’esistenza di una poesia per l’infanzia non suona priva di punti di contatto con quella di Rodari e Zanzotto, a loro volta contrari a un predominio della dimensione presuntamente pedagogica su quella estetica, ludica e letteraria. Cfr. C. LEPRI, «La parola poetica per l’infanzia», op. cit. La necessità di una nuova interpretazione del quesito crociano, anche nei termini di un riscatto della letteratura “di serie B” che è quella per l’infanzia e di Rodari in particolare, è stata inoltre recentemente evidenziata da Leonardo Acone nell’articolo L. ACONE, *Rodari tra scrittura per l’infanzia e parola pedagogica*, in AA.VV., «Quaderni di didattica della scrittura», 33/2020, «Accendere la mente con Rodari», pp. 47-63.

<sup>18</sup> G. RODARI, *Il cane di Magonza*, op. cit., p. 167.

<sup>19</sup> L. ACONE, *Rodari tra scrittura dell’infanzia e parola pedagogica*, op. cit., p. 49.

<sup>20</sup> Cfr. G. RODARI, *Il cane di Magonza*, op. cit., p. 168. L’espressione “senza aggettivi” è ripresa da un celebre saggio di Maria Teresa Andruetto: M.T. ANDRUETTO, *Per una letteratura senza aggettivi*, Modena, EquiLibri, 2014.

sono quelle di Georges Jean riguardo il legame fra l'altrove liminare, la "parola magica" e l'infanzia mitico-simbolica ma anche, e soprattutto, l'infanzia "reale" alla quale chiunque ricopra un ruolo educativo, e la scuola in particolare, dovrebbe permettere di incontrare quotidianamente il potere rivelatore e rinnovatore della lingua poetica. Ciò al fine di favorire per bambini e bambine la possibilità, che rischia di restare altrimenti inesplorata, di compiere il proprio viaggio linguistico non solo nella terra conosciuta del linguaggio di uso comune, ma anche fra parole metaforiche che sappiano esprimere le esperienze più insolite o difficili, e che nominandole diano loro dignità di esistenza, il diritto di essere "vive" perché passibili di rappresentazione:

Les choses vivent; elles existent, comme les êtres d'ailleurs, dans la mesure où on les perçoit, mais également dans la mesure où l'on en parle. Il est banal de montrer, ne serait-ce qu'en observant les diverses conduites de jeux, que pour l'enfant le «pouvoir des mots» est un pouvoir magique. La nomination confère l'existence. [...] Ici, tout le rôle de l'éducateur est, me semble-t-il, d'inviter l'enfant à accomplir d'autres voyages, d'autres explorations. La lecture de la poésie peut devenir le moment privilégié où se modifie, s'agrandit, se diversifie le champ de l'imaginaire enfantin. Nous avons vu que cet imaginaire admet et recherche l'absurde, l'insolite, l'impossible. La pratique continue d'activités de poésie [...] conduit l'enfant à découvrir ce qu'il ne pressentait pas, à parcourir des terres inconnues, mais également à regarder autrement l'univers familier et quotidien<sup>21</sup>

La possibilità di ampliare il campo immaginativo del bambino e della bambina permette, come già affermava Bertin in una prospettiva di *lifelong learning* e progettazione esistenziale continua, di affrontare con uno sguardo più ricco e *diverso* la realtà quotidiana, poiché le incursioni poetiche nell'Altrove letterario, dove abitano metafore capaci di rispecchiare e, in un certo senso, di distillare nel simbolico le differenti e multiformi esperienze di ciascuno, possono paradossalmente facilitare una comprensione più profonda della realtà concreta che ci circonda come di quella interiore, le quali attraverso le parole di cura della poesia e delle storie possono trovare parole per pensarsi e per raccontarsi<sup>22</sup>. Ogni momento di lettura poetica libera e di qualità può diventare quindi, afferma Jean, un "atto" intenzionale ed esperienziale, in cui sperimentare pienamente il proprio essere umani, con

<sup>21</sup> G. JEAN, *L'enfant, lecteur de poésie*, op. cit., p. 72.

<sup>22</sup> Cfr. M. FABBRI, *Il transfert, il dono, la cura. Giochi di proiezione nell'esperienza educativa*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

corpo e sentimenti (trovando parti di sé nelle parole dell'Altro che scrive e incontrando un tipo di scrittura che tocca la sensibilità prima ancora che la razionalità), grazie alla facoltà della poesia di “dire” e di trasformare linguisticamente il mondo:

Le discours poétique est presque toujours en fin de compte un discours armé, un discours qui dérange, un discours par lequel la réalité tangible et complexe du langage rend compte du monde et des hommes, et tend à les inciter de toute façon à agir sur lui pour le transformer. C'est dire que pour un enfant la lecture d'un poème digne de ce nom est à des degrés divers, mais toujours, un acte. L'expression «acte de lire» ou «acte de lecture» convient à la lecture de la poésie, car elle est toujours, au sens fort, lecture dynamique et qui engage, même quand elle fait rêver ou jouer<sup>23</sup>.

Torniamo, quindi, con il poeta francese, a quel concetto di poesia come atto trasformativo, esperienziale e, in fin dei conti, sociale, che già avevamo incontrato con Porta e la sua «avventura linguistica». Anche quando si tratta di un (apparentemente) semplice *divertissement*, di un momento ludico e/o di *rêverie*, il gioco linguistico della poesia si carica di un valore di possibilità, soprattutto quando essa sia sperimentata, come suggerisce anche un'altra autorevole personalità francese nell'ambito della poesia, Jean-Pierre Siméon, in una dimensione continuativa e quotidiana di immersione. Si costruisce così quella che Georges Jean chiama la *respiration poétique*, respirazione poetica, un *habitus* poetico che consentirebbe quasi di vivere «doppiamente»: da un lato facendo l'esperienza del vivere, dall'altro percependo poeticamente e metaforicamente il proprio vissuto quotidiano e arricchendolo di senso e di esistenza grazie alle parole.

Quel «poetico», aggettivo al quale Rodari non rinuncia neanche quando si spende per dimostrare che la dimensione delle sue filastrocche è prevalentemente ludica, trattandosi di nient'altro che di «giocattoli», diventa quindi parola-chiave per raccontare un “altro modo” di vedere il mondo, il quale si vela e si svela nelle visioni al contempo uniche e universali della poesia, più ancora che in altre forme letterarie:

l'aggettivo “poetico” vuole sottolineare la facoltà di stupefacente rivelazione che può nascere da una inattesa interpretazione della realtà e del vissuto, proprio ed altrui, grazie ad una visione dissonante e divergente espressa con

<sup>23</sup> G. JEAN, *L'enfant, lecteur de poésie*, op. cit., p. 74.

l'unicità inconfondibile delle parole e delle immagini proprie della poesia. Niente è più come prima, una volta mutato il punto di vista<sup>24</sup>.

La poesia offre, essenzialmente, un altro sguardo sulle cose, una nuova possibilità interpretativa dell'esistenza presente, ma anche di quella passata e futura, alimentando quel movimento interiore in direzione *utopica* che rappresenta uno dei cardini dell'approccio pedagogico problematicista. A patto che, naturalmente, si tratti di letteratura per l'infanzia autenticamente vicina al sentire infantile e, per questo, intrinsecamente «sovversiva»<sup>25</sup> e capace di proporre uno sguardo nuovo e divergente:

Nell'esperienza conoscitiva dell'infanzia, più che mai, la spinta verso l'infinito rappresenta il superamento e l'attraversamento del confine segnato dall'ordinario e dal consueto, dal già sperimentato, dal ripetuto: l'infanzia, potremmo dire, è utopica in quanto tale. In virtù della propensione a sporgersi oltre il perimetro del reale, per il desiderio di proiettarsi nei territori immaginativi, l'infanzia si nutre avidamente del simbolico, ed è in quella sfera che può rielaborare il vissuto, l'esperienza, la conoscenza, con il supporto di punti di vista inaspettati, prodotti da movimenti emozionali e cognitivi che producono il cambiamento evolutivo e lo stupore di importanti e successivi apprendimenti. Lo "splendore dell'inesplorato" si addice alla plasticità della mente infantile e all'attivazione di processi creativi di cui l'infanzia ha bisogno per procedere nella propria progressiva scoperta del mondo<sup>26</sup>.

Scoprire, cambiare, evolversi, creare una propria visione della realtà in modi imprevedibili e personali è compito e caratteristica dell'essere bambini, e a questo scopo è utile il supporto della buona letteratura e della buona poesia, che educatori ed educatrici dovrebbero essere in grado di scegliere e proporre con consapevolezza, non soltanto sulla base di un gusto o di una predisposizione personali (come spesso accade a scuola, secondo quanto affermato da Jean-Pierre Siméon nella sua indagine sulla poesia alla scuola primaria<sup>27</sup>), ma attraverso criteri che siano genuinamente estetici e letterari e, di conseguenza, implicitamente ricchi di valore pedagogico.

<sup>24</sup> M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia tra Utopia e Controllo*, op. cit.

<sup>25</sup> Cfr. A. LURIE, *Non ditelo ai grandi*, Milano, Mondadori, 1993.

<sup>26</sup> M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia tra Utopia e Controllo*, op. cit., p. 124.

<sup>27</sup> Cfr. J.-P. SIMÉON, *Conférence sur la poésie*, Bagnoles de l'Orne, Janvier 2001, <https://lettres.dis.ac-guyane.fr/Conference-sur-la-poesie.html>, ultima consultazione: 10 dicembre 2020.

Appare dunque fondamentale, a questo punto della nostra riflessione, soffermarsi sulla questione di “quale poesia proporre all’infanzia”, questione che anima il dibattito pedagogico-letterario da decenni e alla quale certamente non si intende fornire qui una risposta definitiva, ma che si rivela ancora estremamente attuale in un periodo storico e in un contesto sociale come quelli della «modernità liquida», caratterizzata dalla globalizzazione e dalla potente influenza delle logiche del mercato sulle possibilità di progettazione esistenziale dell’individuo.

## 2.2. *La letteratura di consumo, le istanze dell’attuale e la possibilità di una poesia per l’infanzia «autentica»*

In una società che Zygmunt Bauman ben descrive come flessibile e «liquida»<sup>28</sup> e di cui Edgar Morin evidenzia gli aspetti di complessità e globalità (dalla quale prende le mosse il suo invito al sentimento della «cittadinanza terrestre»)<sup>29</sup>, l’estrema rapidità con cui denaro, mode ed informazioni circolano e l’altrettanto rapida evoluzione dei “bisogni” del consumatore, influenzati dalle campagne di *marketing* cui è ininterrottamente sottoposto, non possono che ripercuotersi sulla produzione letteraria, rendendo indispensabile, a livello pedagogico e di studi sulla Letteratura per l’infanzia, la continua osservazione di un panorama editoriale apparentemente sempre più dipendente dalle logiche di un mercato che lo guida verso un susseguirsi ininterrotto di mode e “fenomeni letterari” temporanei di durata anche brevissima.

Se, già al tempo de «I bambini e la poesia», Rodari evidenziava la scoperta, da parte della cosiddetta «industria culturale», del bambino come potenziale consumatore e il conseguente incremento della produzione di opere letterarie rivolte esplicitamente al pubblico infantile, la situazione appare ad oggi forse ancora più articolata e complessa. La produzione editoriale contemporanea per l’infanzia (di cui Antonio Faeti ne *I diamanti in cantina* stabilisce convenzionalmente l’avvio nel 1987, anno di uscita della collana “Gl’istrici” Salani<sup>30</sup>) si mostra come un «*mare magnum* di modelli e

<sup>28</sup> Cfr. Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, op. cit.

<sup>29</sup> Cfr. E. MORIN, *I sette saperi necessari all’educazione del futuro*, Milano, R. Cortina, 2001.

<sup>30</sup> Cfr. A. FAETI, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Milano, Bompiani, 1995. Allo stesso anno risale la traduzione italiana, a un secolo di distanza dall’edizione originale, di *A child’s garden of verses* di R.L. Stevenson,

di anti-modelli»<sup>31</sup> che «sembra alimentarsi di processi creativi decisamente antinomici: de-struttura e ristrutturata, separa e mescola, recupera e distrugge, scrive e riscrive, contrae e dilata»<sup>32</sup>. La letteratura per l'infanzia, da sempre creatura policefala che si nutre di elementi simbolici e metafore letterarie che abitano la letteratura "alta" come quella popolare, richiede oggi particolare attenzione da parte di chi desideri orientarsi fra i suoi scaffali, e una ulteriore dose di pazienza e determinazione occorrono poi a chi voglia indagare, di questa sorta di borghesiana biblioteca di Babele, uno scaffale meno affollato di proposte e più discosto, che forse proprio per questo è anche uno dei meno frequentati dalla critica e dagli studi accademici, come quello riservato alla produzione poetica per bambini/e e ragazzi/e<sup>33</sup>.

Interessanti osservazioni a proposito della vasta fetta di mercato editoriale costituita oggi dalla letteratura e dalla cosiddetta paraletteratura (termine che include la letteratura già nota come "di consumo" o "di massa" in opposizione a quella considerata "alta" e facente parte del canone letterario<sup>34</sup>) per l'infanzia sono quelle che Giorgia Grilli propone nel suo *Libri nella giungla*, un testo che si offre come guida per chi voglia orientarsi in questa produzione sconfinata e che si pone in modo anche fortemente critico verso un tipo di produzione basata prevalentemente sulla serialità e sull'omologazione, in vista di obiettivi più commerciali che letterari:

Questo fa sì che le sezioni per bambini e ragazzi si riempiano di libri confezionati in modo uguale, con le copertine e le trame intercambiabili, con la possibilità di essere scritti anche da autori sostituibili, libri che seguono specifiche formule e che sono progettati a tavolino in base ad un calcolo molto preciso delle probabilità di vendita<sup>35</sup>.

che rende questo anno particolarmente importante anche per quanto riguarda la poesia per l'infanzia.

<sup>31</sup> S. BARSOTTI, L. CANTATORE, *Letteratura per l'infanzia*, op. cit., p. 15.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Cfr. M. BERNARDI, «Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa», op. cit.

<sup>34</sup> Cfr. L. RICCI, *Paraletteratura*, Roma, Carocci, 2013. Ricci inserisce, in realtà, fra le varie forme di paraletteratura, anche la Letteratura per ragazzi nel suo insieme, in quanto rivolta a «soddisfare la richiesta di un predefinito pubblico di riferimento», sebbene distingua al suo interno opere quali *Pinocchio*, *Cuore* e il *corpus* salgariano, caratterizzate da una notevole cifra autoriale e dal segno indelebile lasciato nell'immaginario collettivo, rispetto ai facili epigonismi e alle opere di carattere più prettamente commerciale.

<sup>35</sup> G. GRILLI, *Libri nella giungla*, op. cit., p. 11.

Questo tipo di proposta, che costituisce un'ampia maggioranza della produzione editoriale per l'infanzia, si fonda, dunque, su propositi che esulano da un'onesta ricerca letteraria, iconografica e, più in generale, estetica, attestandosi su un livello qualitativo mediocre che non fornisce a lettori e lettrici quello *scarto*, rispetto al conosciuto e al “già dato” familiare dell'attuale, che consentirebbe di prender parte con la lettura e/o l'ascolto a un'esperienza estetica vera e propria nel senso inteso da Dewey. Storie, poesie, illustrazioni basate su «principi che rispondano alle categorie di ciò che è “solo” attuale ed urgente, in linea con le mode, quindi semplice, ripetitivo, imitativo»<sup>36</sup> non permettono infatti quel viaggio verso i territori inesplorati dell'Altrove, familiari e sorprendenti al tempo stesso, che dovrebbe essere alla base di ogni esperienza estetico-letteraria, affinché essa si costituisca davvero come esperienza di crescita interiore<sup>37</sup>, di maturazione del gusto individuale, di stratificazione nell'immaginario personale e di costruzione di possibilità immaginative attraverso la frequentazione di metafore letterarie *vive* e complesse.

Tale processo difficilmente si mette in moto attraverso libri che mirano esclusivamente ad assecondare il fuggevole susseguirsi delle mode e/o a rispondere a richieste di mercato, incapaci di render conto della complessità del vivere e tesi piuttosto a offrire una soddisfazione e una riconoscibilità immediate, poiché del tutto immerse (sia a livello di significato che di significato, di forma che di contenuto) nella concretezza del presente e controllate da quelle che potremmo definire le “istanze dell'attuale”:

se la produzione editoriale per l'infanzia sacrifica la ricerca della qualità narrativa, poetica e figurativa soffocando l'ebbrezza della sorpresa, per soddisfare, invece, aspettative di facile riconoscibilità – è chiaro che questo modo di operare costituisce il contrario della propensione creativa – essa dimentica di essere letteratura, dimentica la funzione rivelante della metafora e del simbolico, avvilisce la forza espressiva della poesia e, dunque, si assuefa alle richieste di sistemi controllanti che tendono a ricondurre i linguaggi e le opere all'interno di standard espressivi e di comunicazione

<sup>36</sup> M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia tra Utopia e Controllo*, op. cit., p. 126.

<sup>37</sup> Per una riflessione approfondita sul valore della lettura di *picture book* (sia narrativi che poetici) per la cura del Sé e per la costruzione nell'infanzia di un'interiorità capace, eventualmente, anche di spiritualità (in senso lato e non prettamente religioso), cfr. S. VECCHINI, *Una frescura al centro del petto. L'albo illustrato nella crescita e nella vita interiore dei bambini*, Milano, Topipittori, 2019.

consolidati e rispondenti alla rappresentazione di modelli narrativi e visivi ripetitivi e, come tali, attesi soprattutto perché rassicuranti<sup>38</sup>.

Fra le istanze del *qui e ora* alle quali la letteratura di consumo tenta di dare una risposta, pur non ambendo, se non in rarissimi casi, a produrre storie e versi di grande portata metaforica, è possibile riconoscere, a titolo meramente esemplificativo, alcune categorie di “problemi” o, anche, semplicemente di “mode”<sup>39</sup> che ricoprono una fetta importante della produzione editoriale per l’infanzia e l’adolescenza:

– le problematiche sociali di attualità (come le migrazioni, il cambiamento climatico e l’ecologia, l’inclusione, le istanze legate all’identità di genere e molte altre), certamente degne di un’attenta riflessione che ne rispetti la complessità, ma che, al contrario, sono spesso sfruttate e banalizzate da certa produzione editoriale che mira, probabilmente, a un’adozione da parte di educatori e insegnanti che ne garantisca notevoli vendite<sup>40</sup>. Se messe in versi senza la necessaria motivazione creatrice e senza la cura che contraddistingue il «dire-bene, bene-dire, benedire le cose»<sup>41</sup> poetico, queste tematiche rischiano, afferma Bruno Tognolini, di «strisciare come noiosa opaca salmodia buonista [...] che sgrana rosari di legalità, bullismo, accoglienza. Tutte questioni roventi, capitali, ma che bisogna dire bene, non male»<sup>42</sup>;

– le difficoltà che comunemente (e comprensibilmente) interrogano i genitori nell’accompagnamento dei più piccoli verso importanti tappe della crescita e dell’autonomia personale, come l’abbandono del ciuccio e del pannolino, il distacco, l’addormentamento, tematiche spesso proposte esplicitamente in collane di albi illustrati dallo scarso spessore letterario o in albi che sfruttano la rima nella speranza di rendere il testo più accattivante;

– quelle che già Rodari definiva le «esigenze del calendario»<sup>43</sup> come stagioni, feste e ricorrenze che, soprattutto a scuola, guidano spesso la scelta delle letture (che diventano quindi puramente didascaliche rispetto alla programmazione e raramente “libere”). Si pensi alle numerose opere

<sup>38</sup> M. BERNARDI, *Letteratura per l’infanzia tra Utopia e Controllo*, op. cit., p. 125.

<sup>39</sup> G. GRILLI, *Libri nella giungla*, op. cit., p. 11.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>41</sup> N. GRAMANTIERI, G. QUARENGHI, B. TOGNOLINI, *Tre poeti*, in «Hamelin. Note sull’immaginario collettivo», n. 47, «Potere alla parola. Quanto conta oggi dire e scrivere?», settembre 2019, p. 47.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> G. RODARI, *Il cane di Magonza*, op. cit., p. 168.

pubblicate in vista di momenti come la settimana dei diritti dell'infanzia o anche solo di festività come Halloween e il Natale, in prossimità delle quali gli scaffali pullulano di libri «a tema»<sup>44</sup>;

– tutte quelle, per dirlo ancora con Rodari, «motivazioni esteriori»<sup>45</sup> legate alla convinzione di poter instillare in bambini e ragazzi “buoni sentimenti”, valori morali o addirittura indicazioni di condotta attraverso le opere poetiche, in cui però la rima, le onomatopée, il verseggiare diventano «mero esercizio di omofonia meccanica a servizio del senso»<sup>46</sup>, e ricerca forzata di una rima che dica «ciò che voglio dire io»<sup>47</sup>, dimenticando che il senso primario del dire poetico è (o dovrebbe essere) «*l'incontro col linguaggio e la sua libertà*»<sup>48</sup>.

Ciò che preme qui sottolineare, anche attraverso questi esempi relativi alle tendenze del periodo attuale, è dunque l'importanza, per l'educazione estetica (ma non solo) dell'infanzia, di una frequentazione dello scaffale di poesia che contempli anche, e soprattutto, quella parte di produzione poetica scritta «*con in mente l'infanzia*»<sup>49</sup> da un autore che da essa risulti, «più o meno consapevolmente, fatalmente irretito»<sup>50</sup>. Una parola poetica che possa essere annoverata a buon diritto tra le fila di quella che Giorgia Grilli definisce come letteratura per l'infanzia «autentica», non ancorata alle esigenze effimere dell'attuale ma colma di possibilità interpretative che ne permettano una lettura protesa verso momenti storici, condizioni sociali, luoghi geografici differenti. Essa è, innanzitutto,

veramente ispirata come *letteratura*. Una letteratura con una propria vocazione profonda e specifica, in quanto *per l'infanzia*, che la rende diversa, unica, portatrice di qualcosa di proprio e di urgente da dire, tra le altre letterature. [...] È sulla letteratura per l'infanzia che prova a raccontare davvero l'infanzia (anziché preoccuparsi di assimilarla agli adulti o di imporle i pro-

<sup>44</sup> G. GRILLI, «Bambini, insetti, fate e Charles Darwin», op. cit., p. 22.

<sup>45</sup> G. RODARI, *Il cane di Magonza*, op. cit., p. 168.

<sup>46</sup> B. TOGNOLINI, *Poesia con cinque esse*, in «Scuola e infanzia» n 3, luglio 2003, Giunti Scuola, <http://www.brunotognolini.com/art-5S.html>, ultima consultazione: 10/12/2020.

<sup>47</sup> B. TOGNOLINI, «Ho nuotato fino alla rima. Riflessioni sull'allenamento di un rimatore, forse utili alle insegnanti d'italiano», in R MORANI (a cura di), *Parole senza fretta*, Milano, Franco Angeli e IRRSAE Lazio, 2002, <http://www.brunotognolini.com/art-rima.html> ultima consultazione: 09/12/2020.

<sup>48</sup> G. RODARI, *Il cane di Magonza*, op. cit., p. 168.

<sup>49</sup> G. GRILLI, «Bambini, insetti, fate e Charles Darwin», op. cit., p. 23.

<sup>50</sup> *Ibid.*

pri prodotti) che ci si vuole qui concentrare; è la letteratura che prova a dire i bambini come sono, e a penetrare nel loro mondo, quella di cui si vogliono studiare le caratteristiche specifiche<sup>51</sup>.

Questa letteratura, che si costituisce come autentica nell'incontro fra un'istanza puramente letteraria, stilistica, creativa e una sincera fascinazione per l'universo infantile (che può assumere le forme più disparate, più o meno consapevoli, per ciascun autore) è quella all'interno della quale può nascere una parola che sia contemporaneamente *davvero* poetica e scritta avendo in mente l'infanzia (per ricordarla, celebrarla, riscattarla o semplicemente raccontarla), parola, cioè, che non rinunci al tentativo di incontrare l'infanzia né a quell'esattezza e inventività stilistica e formale che le è propria in quanto poesia. Risiede in questa letteratura e in questa poesia «il dire autentico dell'infanzia, o, perlomeno, quel dire dell'infanzia enunciato a partire da una prospettiva il più vicina possibile al punto di vista dei bambini, e che più sa approssimarsi all'essere e al sentire infantile»<sup>52</sup>.

Per riuscire nell'intento di «avvicinarsi all'indicibile che è in noi e nel mondo»<sup>53</sup>, la poesia per l'infanzia, come la poesia *tout court*, non può che essere contemporaneamente, inscindibilmente, “forma” e “contenuto” (laddove in poesia la forma è il contenuto): le parole dette e il “come” vengono dette non sono, in effetti, separabili, poiché, come ben esprime Bruno Tognolini<sup>54</sup> attraverso alcune riuscite metafore, proprio nella modalità espressiva, nell'invenzione linguistica, nella sperimentazione formale, nel suono stesso delle parole (forse ancora prima che nel significato e nella comprensione razionale) sta il fulcro del dire poetico. Se questa unità vacilla o pende verso l'uno o l'altro dei due poli, non è possibile avere poesia ma, al massimo, un insieme di «rime brutte» e «disamorate»<sup>55</sup> o, dall'altro lato, un puro gioco linguistico che non sa toccare le corde profonde dell'interiorità:

Il suono e il senso sono due bambini che giocano, o due grandi che si baciano, o due mani che applaudono: se giocano e si baciano bene, chi può dire chi gioca con chi, e chi sta baciando chi? Se le mani applaudono bene, chi può distinguere il suono dell'una sull'altra da quello dell'altra sull'una?

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 22-23.

<sup>52</sup> M. BERNARDI, «Un tempo per la cura e per la ricerca di senso nell'alterità della letteratura per l'infanzia», op. cit., p. 338.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Poeta e filastrocciere orgogliosamente “per l'infanzia”, che ha scritto anche per la nota trasmissione televisiva *La Melevisione*.

<sup>55</sup> B. TOGNOLINI, «Ho nuotato fino alla rima», op. cit.

Così suono e senso dovrebbero fare, nelle poesie in rima: giocare a turno, in equilibrio, chi scappa poi acchiappa e viceversa...<sup>56</sup>.

E trovano conferma, queste parole, in quelle con cui il poeta francese Paul Valéry (il cui pensiero è spesso ripreso da W.H. Auden nelle sue importanti riflessioni sulla poesia) mirabilmente riassume l'essenza del dire poetico quale inscindibile e ineffabile combinazione di senso e suono, di significato e significante, di forma e contenuto che deriva dalle sole parole *giuste* e *vere* per quella poesia, dal suo ritmo, dalla sua forma: «il potere del verso» scrive Valéry «deriva dall'armonia indefinibile tra quello che il verso *dice* e quello che il verso *è*. Indefinibile è termine essenziale a quest'asserto»<sup>57</sup>.

Tuttavia, grazie a quello che Auden definisce il Censore interiore, con il quale ogni individuo che ambisca ad essere poeta deve fare i conti, sarà possibile per l'autore capire se e quando la propria opera sarà onesta, riconoscere «se ciò che ha scritto è cosa autentica – nella sua grafia – oppure falsa»<sup>58</sup>: questa sincera preoccupazione per l'autenticità letteraria dell'opera poetica dovrebbe essere, a nostro avviso, il punto di partenza anche per chi scrive poesia destinata all'infanzia, producendo versi che possano, così, collocarsi tra le fila di un'autentica «creazione di poesia» e non di una mera e meccanica «versificazione»<sup>59</sup>, versi che guardino all'infanzia con tutto il rispetto che essa merita.

Occorre, quindi, far sì che l'incontro fra parola poetica e infanzia avvenga nel terreno misterioso e denso della *complessità*, data da quell'incontro di forma estetica e stratificazioni di senso che può avvenire compiutamente solo nella poesia e che della poesia è il tratto caratteristico. Soltanto in questo senso, in questo terreno *altro* e complesso la poesia per l'infanzia rivela anche quello slancio utopico verso il *lontano*, il *diverso*, lo *straordinario* che già Bertin individuava come tratto costitutivo di ogni opera letteraria di valore indirizzata ad un pubblico infantile<sup>60</sup>; la letteratura per l'infanzia non può, infatti, limitarsi a rinarrare quelle situazioni e quei temi dell'attuale che già affollano il vivere quotidiano, ma deve essere anche utopicamente indirizzata verso sguardi divergenti e ulteriori, proprio per poter poi tornare

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> W.H. AUDEN, *La mano del tintore*, op. cit., p. 51.

<sup>58</sup> W.H. AUDEN, *La mano del tintore*, op. cit., p. 32.

<sup>59</sup> R. VALENTINO MERLETTI, *Racconti (di)versi. Appunti e spunti sul leggere poesia ai bambini*, Milano, Mondadori, 2000, p. 14.

<sup>60</sup> Cfr. G.M. BERTIN, *Stampa, spettacolo ed educazione*, Milano, Marzorati, 1965.

a guardare quell'attuale con sguardo e intenzioni nuove, metaforicamente rielaborate e, in un certo senso, divenute universali perché capaci di avventurarsi oltre la *gettatezza* totalizzante del presente. Anche Calvino, del resto, affermava in un celebre passaggio che «*un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire*»<sup>61</sup>: è un'opera che ha, cioè, una densità e una portata simbolica tali da permetterle di protendersi *oltre* il tempo e il luogo in cui è stata scritta (o letta per la prima volta), ma che riesce, al contempo, a parlare ad ogni uomo e donna, bambino o bambina, nel proprio essere, ed esserci, nel presente.

E, aggiunga Milena Bernardi volgendo lo sguardo alla poesia per l'infanzia:

Potrebbe la poesia, e la poesia per l'infanzia, non tendere verso l'utopia, quando si protende, invece, fin dalle sue origini popolari orali, oltre i confini di uno status quo ingrato e opprimente cantando brevi trame metaforiche con cui raccontare la vita, la morte, i destini? In quello sforzo arcaico già si coglie il seme della ricerca di senso, del bisogno di elaborare la problematicità dell'esistenza a partire dai primi giorni, dai primi vagiti dei neonati. Nel bisogno di elevarsi oltre i limiti angusti del qui e ora e nel tracciare un altrove simbolico in cui mettere i pensieri, i dubbi, i sentimenti, i rapporti e le loro rappresentazioni sta la voce segreta e sussurrante di chi intona una ninna nanna, ma, nelle vicinanze, scrive il poeta che, guarda caso, ricorre ad immagini affini a quelle dell'anonimo autore popolare<sup>62</sup>.

La studiosa mette in luce come la parola poetica si offra all'infanzia, già in seno a quella poesia tutta orale che è quella popolare, quale alternativa, deviazione possibile, parola capace di offrire a bambini e bambine nuove, segrete possibilità di riflessione e osservazione del mondo. In questo modo simbolico e lieve, e non esponendo esplicitamente messaggi e intenzioni che l'autore, adulto, vorrebbe "trasmettere" al suo giovane pubblico ma provando a "mettersi nei panni dell'infanzia" e al contempo cercando

<sup>61</sup> I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2010, edizione E-book, p. 41. Interessante è anche il fatto che Calvino sottolinei l'importanza di leggere il classico direttamente e non soltanto attraverso «gli intermediari che pretendano di saperne più di lui», vale a dire quel «pulviscolo di discorsi critici» che ogni classico inevitabilmente porta con sé ma che non deve costituire il fulcro dell'esperienza di lettura. Lo stesso potremmo dire per la lettura delle opere poetiche a scuola, da fruire (anche) in modo libero e personale e non sempre accompagnato da un apparato interpretativo e didattico e valutativo.

<sup>62</sup> M. BERNARDI, «Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa», op. cit., p. 136.

soluzioni linguistiche originali e felici, si può sperare in un incontro fra le necessità di rispecchiamento dei bambini e la parola poetica ad essi destinata. È nelle immagini riuscite, nella pascoliana «lingua eccezionale» e «velata» della poesia, nelle metafore cesellate strada facendo dal poeta che si lascia condurre in un'«avventura linguistica» alla ricerca di parole *esatte* e *vive* che l'infanzia può incontrare se stessa e il proprio mondo (o i mondi altri in cui desideri smarrirsi e ritrovarsi) fra i versi di una poesia. Poesia che non teme di provare a esprimere l'inesprimibile, a dire l'ineffabile:

La lingua della poesia si propone quale ospite accogliente e liberante per parlare dell'inesplicabile. Proprio perché la poesia lavora sulla unicità della scelta della parola “perfetta” e sulla tessitura di versi non negoziabili dopo che il poeta li ha cuciti insieme in un armonico ordito, proprio a causa di questo suo dire alto ed incantato, essa può metter bocca su ogni nostra più nascosta e delicata emozione<sup>63</sup>.

La poesia per l'infanzia autentica è, inoltre, anche quella che riesce, proprio grazie allo statuto di *marginalità* che la contraddistingue rispetto ad altre forme letterarie (e alla letteratura “di consumo” in particolare), a sfuggire almeno in parte al processo attraverso il quale il vigile occhio della società adulta applica, apertamente sotto forma di censura<sup>64</sup> o più sottilmente attraverso processi di «addomesticamento», un «controllo» sui prodotti culturali destinati a mani, occhi e orecchie bambine:

I processi di addomesticamento appunto “addomesticano”, ed in modo più o meno incisivo smussano, limano, ammorbidiscono e, in ultima analisi, anestetizzano o tentano di rendere innocue le storie e le trame, le figure e le illustrazioni, i linguaggi, le poetiche, gli stili. [...] Così diventa facile riscontrare fenomeni di banalizzazione e semplificazione delle lingue e dei linguaggi espressivi, immediatamente ricondotti entro i confini degli standard vincenti sul mercato<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>64</sup> Molti dei libri per l'infanzia più noti, a causa del loro carattere “sovversivo” hanno incontrato questo problema nel loro cammino, primo fra tutti *Nel paese dei mostri selvaggi*, considerato da principio “diseducativo” da molti bibliotecari americani; ma ancora oggi è stato a lungo censurato dalle biblioteche scolastiche americane il fumetto di Raina Telgemeier *In scena!* “colpevole” di rappresentare, fra gli altri, il tema dell'omosessualità in adolescenza: il fumetto, pubblicato in America nel 2012, è del resto stato tradotto in italiano dalla casa editrice Il Castoro solo nel 2018, sulla scia dell'enorme successo degli altri fumetti di Telgemeier.

<sup>65</sup> M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia tra utopia e controllo*, op. cit.

Al contrario, «la pulizia, la cura e il rigore elettivo che la parola poetica pretende aprono la strada alla possibilità di cantare tematiche vissute come problematiche, tormentate, penose, se non addirittura proibite»<sup>66</sup>, liberando la parola letteraria per l'infanzia dai tabù che la affliggono e caratterizzandosi in questo senso, ancora una volta, in tutta la sua potenza “sovversiva” di rivelazione, scoperta e conoscenza del mondo, interiore ed esteriore, abitato dall'infanzia. Poiché è proprio attraverso la parola, intrinsecamente «non conforme», della poesia, che, come afferma Jean-Pierre Siméon, possiamo recuperare un senso profondo, personale, vivo del nostro essere-nel-mondo, che sopraggiunge alla coscienza attraverso quella parte di «non-detto, inedito e insolito»<sup>67</sup> che si cela nella lingua ordinaria e che la parola poetica fa emergere.

La parola poetica per l'infanzia non può quindi essere epurata, afferma ancora Siméon in accordo con molte delle tesi fin qui incontrate, dalla sua dose di mistero, che la priverebbe del proprio carattere essenziale in quanto poesia, vale a dire della sua capacità di «*susciter l'étonnement, l'interrogation, la compréhension différée, imprévue... une compréhension qui doit réinventer sans cesse ses moyens*»<sup>68</sup>: caratteristica della poesia è in effetti l'impossibilità di essere immediatamente “capita” a un livello razionale, poiché essa introduce uno scarto, un differimento, uno spaesamento attraverso il quale la comprensione si caratterizza come momento di stupore, di imprevisto e di inattesa scoperta di un possibile senso, che può avvenire soltanto tramite un continuo interrogarsi. La comprensione del testo poetico non è, quindi, mai “spiegazione” univoca e definitiva di ciò che il testo “vuole dire” ma è piuttosto possibilità interpretativa personale, da condividere e confrontare eventualmente, per arricchirla o metterla in dubbio, con la visione di altri e con gli strumenti offerti dalla critica letteraria<sup>69</sup>. L'unica «comprensione» possibile del testo poetico, possiamo affermare con Siméon, è dunque quella basata sul senso etimologico di *con-pre(he)ndere*<sup>70</sup>, cioè di contenere in sé, «abbracciare,

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> M. BARCILON, A. LORANT-JOLLY, *Entretien avec Jean Pierre Siméon* in «La revue des livres pour enfants», n. 258, aprile 2011, [http://cnlj.bnf.fr/fr/detail\\_revue/Vous\\_avez\\_dit\\_poesie\\_pour\\_la\\_jeunesse\\_/258](http://cnlj.bnf.fr/fr/detail_revue/Vous_avez_dit_poesie_pour_la_jeunesse_/258), ultima consultazione: 25/05/2020.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Cfr. J.-P. SIMÉON, «La poésie c'est pas ce qu'on croit» in H. ZOUGHEBI (a cura di), *La littérature dès l'alphabet*, Gallimard Jeunesse, 2002, pp. 216-226.

<sup>70</sup> Cfr. la voce «Comprendere» in *Vocabolario online Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/comprendere/#:~:text=%5Blat.,come%20prendere>.

stringere»<sup>71</sup>: essa non può essere privata della propria polisemia, e di conseguenza a bambini e bambine non si potranno proporre, se l'intenzione è quella di permettere loro di interagire con una poesia autentica, testi che di tale polisemia siano privi, avendo addomesticato termini, metafore, contenuti ritenuti “difficili” e limato ogni possibile scarto, ogni residuo ineffabile che permane nel «tentativo di dire l'indicibile».

La poesia, in effetti, quand'anche scritta avendo esplicitamente in mente un destinatario bambino, non può prescindere da quella *frattura*<sup>72</sup>, da quel momento di sospensione e attesa, da quella rottura con lo scorrere quotidiano della percezione sensibile e dell'interpretazione logico-razionale delle cose nella quale Greimas riconosce una delle caratteristiche fondanti dell'esperienza estetica. Una *saisie esthétique* (espressione di difficile traduzione in lingua italiana, che Gianfranco Marrone e altri traducono con «presa estetica»<sup>73</sup> e che potremmo definire, in termini ancor più vicini alla nostra riflessione, come un “rapimento”) non lontana dall'idea di «comprensione» della poesia proposta da Siméon, che si costituisce come emotiva e sensoriale prima ancora che intellettuale, e che non può essere colta se non a posteriori, ma pur sempre con un residuo di «imperfezione» e «nostalgia»:

Quelque chose arrive soudain, on ne sait pas quoi: ni beau, ni bon, ni vrai, mais tout cela à la fois. Même pas: *autre* chose. Cognitivement insaisissable, cette fracture dans la vie est susceptible, après coup, de toutes les interprétations [...] En même temps que la saveur de l'éternité, elle laisse l'arrière-goût de l'imperfection<sup>74</sup>.

Il senso dell'eternità e della comprensione con il mondo delle cose avvertito nel momento della “presa estetica” non lascia chi la sperimenta necessariamente rasserenato o pacificato ma, al contrario, questo momento di

<sup>71</sup> J.-P. SIMÉON, *Le problème avec la poésie* in «Cahiers pédagogiques 417 – Poésie poésies», Ottobre 2003, p. 9-11, [http://www.stephanebataillon.com/wp-content/uploads/2011/01/PJ123\\_pb\\_poésie.pdf](http://www.stephanebataillon.com/wp-content/uploads/2011/01/PJ123_pb_poésie.pdf), ultima consultazione: 15/12/2020, trad. mia.

<sup>72</sup> Nel saggio *De l'imperfection*, il linguista e semiologo A.J. Greimas, definisce cinque caratteristiche di quella che sin qui abbiamo definito “esperienza estetica”, rappresentate tramite altrettanti esempi letterari e riunite sotto il titolo comune di «La fracture», che ne sottolinea l'aspetto di rottura del tempo quotidiano e della “normale” comprensione delle cose a favore di una visione *altra*, tendente alla fusione fra soggetto e oggetto, fra essere umano in ricerca e mondo delle cose. Cfr. A.J. GREIMAS, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.

<sup>73</sup> G. MARRONE, «L'estetica nella semiotica», in P. FABBRI, D. MANGANO, *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Roma, Carocci, 2017, p. 391

<sup>74</sup> A.J. GREIMAS, op. cit., pp. 72-73.

profonda sperimentazione di un possibile senso (con quel margine di inafferrabilità e impossibilità di una spiegazione razionale che forzatamente rimane) può addirittura suscitare sensazioni di timore e rifiuto, che non vanno a inficiare il valore della *saisie esthétique* sperimentata ma, al contrario, ne fanno parte e la caratterizzano come tale. Se ciò vale per l'adulto (di fronte a un'opera letteraria o a un momento estetico che irrompe nella vita quotidiana), possiamo immaginare che questa dimensione di attesa, di rottura, di insoddisfazione momentanea e differimento della comprensione non possa essere esclusa o tenuta "sotto controllo" nel momento in cui si intenda proporre all'infanzia un'opera letteraria autentica, capace di introdurre il bambino e la bambina all'incontro con una parola che possa dirsi compiutamente poetica.

E il fatto che essa susciti un certo timore, una sorta di resistenza, come sottolinea ancora Greimas, ci porta nuovamente all'incontro con quella "vena carsica" di mistero sacro e iniziazione, di parola rituale e di momento liminare fuori dal tempo e dallo spazio che fin qui abbiamo seguito come indizio del nucleo essenziale ed originario di un dire che non si risolve nel qui e ora del mondo e del suo rapporto univoco di significante-significato con la parola, ma che punta verso un Altrove. Un Altrove certo affascinante, ma anche carico di aspetti percepiti come oscuri, quasi minacciosi (se non altro per l'autostima del lettore che si ritiene poco esperto, come evidenzia una poesia di Chiara Carminati dedicata a questo tema<sup>75</sup>) e quindi poco fruibili per un'infanzia di cui talvolta si preferisce coltivare un'immagine "innocente", purificata dagli aspetti complessi e problematici. Così come il protagonista del racconto analizzato da Greimas, anche l'adulto che voglia proporre poesia all'infanzia rischia di "sbattere le palpebre", chiudendo gli occhi per autodifesa di fronte al mistero, che gli appare forse insostenibile, della "parola magica", la quale rischia di coinvolgere chi la incontra, prendendolo con sé e portandolo su quei sentieri avventurosi e sconosciuti dove le parole nascono e fanno nascere il mondo:

Aussi, le refus lui est opposé, refus du trop-plein e du trop-proche: «et malgré moi je battis des paupières». Refus inconscient, reflexe d'auto-défense, contre l'insoutenable. Horreur du sacré?<sup>76</sup>

<sup>75</sup> «Odio la poesia/perché è un insieme/di rime sceme//La odio quando spreme/il succo alle stagioni/il sangue agli ideali/i nomi alle emozioni//La poesia del genere/che spegne le parole/in cuori posacenera//Odio la poesia/che mi indica col dito/perché sono lo stupido/che non ha capito», cfr. «Perché odio la poesia», in C. CARMINATI, *Viaggia verso. Poesie nelle tasche dei jeans*, Milano, Bompiani, 2018.

<sup>76</sup> A.J. GREIMAS, op. cit., p. 53.

### 2.3. *La poesia è «una promessa non mantenuta»: esperienza estetica e spaesamento liminale*

Sulla scia del pensiero di Greimas circa il timore «del troppo pieno e del troppo vicino» che può portare l'individuo a un istintivo rifiuto dell'esperienza estetica intensa, e nel procedere della nostra riflessione circa una poesia che possa essere al contempo autentica e godibile per un pubblico infantile, ci sembra pertinente, per contrasto, l'immagine con cui Ursula Le Guin, nota studiosa dell'Altrove letterario del fantastico, descrive un certo tipo di prodotto editoriale destinato al pubblico infantile. Le Guin definisce in effetti di «plastica», quel tipo di scrittura epurata di ogni tematica o espressione linguistica potenzialmente oscura e ammantata, invece, di buoni sentimenti raccontati tramite «*little short words*» ritenute “adatte ai bambini”. Secondo Le Guin, «*kids will devour vast amounts of garbage (and it is good for them) but they are not like adults: they have not yet learned to eat plastic*»<sup>77</sup>. Non è possibile, afferma Le Guin, tentare di eliminare dalla letteratura per l'infanzia ogni aspetto complesso, oscuro, problematico dell'esistenza, poiché essi fanno profondamente parte dell'esperienza esistenziale di ciascuno. Allo stesso modo, non è corretto proporre tali ombre e complessità come meri “problemi da risolvere”, quasi esistessero soluzioni definitive per evitare il male o “ricette” per contrastare la dose di difficoltà e dolore che ogni essere umano si trova, inevitabilmente, ad incontrare nel corso dell'esistenza. Al contrario, afferma la studiosa, è proprio grazie alla parola poetica (che l'autrice mette in relazione con i linguaggi del mito, della fiaba e del sogno e con quello, inesauribilmente simbolico, dell'archetipo nei termini in cui lo descrive Jung) che l'umanità riesce a raccontare, descrivere, trasfigurare nel simbolo e nella metafora, che costituiscono la materia stessa di cui è fatto il canto del/la poeta, gli aspetti più profondi, perturbanti e complessi del reale. Dove per reale si intendono, al contempo, il contesto empirico e “materiale” che l'essere umano abita e sperimenta e la realtà interiore di ciascuno, a sua volta caratterizzata da luci e ombre in infinite possibili sfumature, come Le Guin evidenzia attraverso il ricordo di una fiaba di Andersen che, pur detestata in età infantile, ha lasciato in lei una traccia profonda e duratura:

The shadow is all that gets suppressed in the process of becoming a decent, civilized adult. The shadow is the man's thwarted selfishness, his unadmit-

<sup>77</sup> U.K. LE GUIN, *The language of the night: essays on fantasy and science-fiction*, New York, HarperPerennial, 1993, p. 49.

ted desires, the swearwords he never spoke, the murders he didn't commit. The shadow is the dark side of his soul, the unadmitted, the inadmissible. [...] This monster is an integral part of the man and cannot be denied – not if the man wants to enter the House of Poetry. [...] if you want to enter the House of Poetry, you have to enter it in the flesh, the solid, imperfect, unwieldy body, which has corns and colds and greeds and passions, the body that casts a shadow<sup>78</sup>.

Per entrare nella casa della poesia non è possibile, affermano Andersen e poi Le Guin, lasciare da parte nessun aspetto di sé, né per quanto riguarda il corpo, né per quanto riguarda l'interiorità che ad esso è indissolubilmente legata, nella sua parte intellettuale e razionale come in quella emotiva e sentimentale, nei suoi aspetti pacificati e sereni come in quelli più reconditi e indecifrabili.

Al contrario della poesia autentica, dunque, la poesia «di plastica» attraverso la quale taluni adulti (che ricordano gli iperbolici soggetti «antipoetici» baudelairiani, seppur certamente animati da migliori intenzioni educative) potrebbero illudersi di riuscire a trasmettere più facilmente a bambini e bambine “buoni sentimenti”, contenuti didattici e/o messaggi di vario genere, rischia di rivelarsi priva sì di qualsivoglia asperità sia essa formale o di contenuto (aspetti che, lo ripetiamo, non possono essere disgiunti all'interno di un'opera letteraria, in special modo se poetica), ma allo stesso tempo di quello spessore polisemico che consente al lettore di poesia di confrontarsi con la sensazione di spaesamento, sospensione dello scorrere dell'esperienza quotidiana e incontro/scontro con l'umana imperfezione che caratterizza, per dirlo ancora una volta con Greimas, il momento dell'autentica *saisie esthétique*.

Se Le Guin fa riferimento alla plastica per definire quella produzione editoriale per l'infanzia semplificata, dalla tendenza moraleggiante e priva di scarti, di elementi incongrui e di quelli che abbiamo precedentemente definito «temi difficili»<sup>79</sup>, il filosofo Byung-Chul Han, in un recente scritto in cui propone una disamina dell'evoluzione del concetto di bellezza

<sup>78</sup> *Ivi*, pp. 54-55, 57. Ursula Le Guin fa qui riferimento alla fiaba «L'ombra» di H.C. Andersen, nella quale entrano metaforicamente in scena le parti pacificate e razionali (rappresentate come luminose) e quelle più misteriose e oscure (rappresentate dalle ombre) dell'interiorità umana, la convivenza delle quali è, nella visione dell'autore danese qui ripresa da Le Guin, imprescindibile per la creazione poetica. Cfr. H.C. ANDERSEN, *Fiabe e storie*, op. cit., p. 273.

<sup>79</sup> Per questo termine il riferimento è sempre M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, op. cit.

dall'epoca classica a quella odierna, adotta la categoria (che certamente alla plastica risulta molto affine) della «levigatezza»<sup>80</sup> per definire alcuni aspetti di ciò che è considerato “bello” e piacevole nel panorama artistico e soprattutto nell'industria culturale e dell'intrattenimento contemporanei. Senza entrare nel dettaglio delle variegate caratteristiche che la categoria del Bello (inevitabilmente intrecciata a quella del Sublime) ha assunto nella storia del pensiero filosofico, ci limiteremo ad evidenziare qui alcuni elementi della riflessione di Han che risultano particolarmente attinenti all'oggetto della nostra riflessione, vale a dire alla possibilità di individuare all'interno della produzione dell'industria culturale quella che potremmo arrischiare a definire una poesia per l'infanzia “autentica”.

Di particolare interesse per la nostra riflessione risulta, in primo luogo, la teoria di Han, espressa a partire da un pensiero di Hans-Georg Gadamer, secondo la quale:

La negatività è un momento essenziale dell'arte: è la sua *ferita*, che si oppone diametralmente alla positività della levigatezza. Lì c'è *qualcosa* che mi scuote, mi sconcerta, mi mette in questione, e da cui proviene l'appello *Tu devi cambiare la tua vita* [...]. L'opera d'arte provoca un urto, scuote chi la contempla. La levigatezza ha tutt'altra intenzionalità: si adatta all'osservatore, gli strappa un *like*. Vuole soltanto piacere, non scuotere. [...] L'esperienza del bello è oggi impossibile. Quando si fa largo il mi-piace, il *like*, viene meno l'*esperienza*, la quale risulta impossibile senza negatività<sup>81</sup>.

Descrivendo il diffondersi, nell'epoca contemporanea, di un tipo di percezione che non è più estetica ma, al contrario, *anestetica* e che si propaga quasi per *contagio* più che per scelta consapevole<sup>82</sup>, essendo finalizzata, come evidenziato anche da alcuni autori già citati, prevalentemente al consumo (il quale per Han diventa nientemeno che «*religione del consumo*»<sup>83</sup> e del totalmente visibile), il filosofo lamenta un appiattimento del gusto collettivo verso un'estetica dell'«*uguale*», della «positività»<sup>84</sup> e, appunto, della levigatezza, che si manifesterebbe nella progressiva espulsione di ogni momento negativo dalla categoria del bello. Essa si troverebbe così a fondersi

<sup>80</sup> Cfr. B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, Milano, Nottetempo, 2019.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 15. I corsivi, qui come nelle citazioni seguenti, sono dell'autore

<sup>82</sup> Basti qui pensare, a titolo di esempio, allo scorrere passivo delle immagini su Instagram, per manifestare apprezzamento verso le quali basta un doppio clic sul touch screen dello smartphone.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 14-15.

<sup>84</sup> *Ibid.*

con quella del piacevole e a perdere ogni relazione con il sublime, categoria che si definisce invece, nella teorizzazione di Kant, proprio a partire dalla percezione di un momento negativo o spaventoso all'interno della fascinazione estetica. L'assenza, nella percezione estetica, di una «ferita» capace di causare quel distacco quasi doloroso e quel momento di spaesamento che avevano caratterizzato il Bello fino all'epoca moderna, impedirebbero quindi, secondo Han, all'uomo e alla donna contemporanei di vivere una vera e propria esperienza estetica.

Volendo ricondurre ai nostri temi le ampie riflessioni proposte da Han, potremmo quindi osservare come le «rime disamorate», la letteratura «di plastica», gli «sgraziati calchi pseudoritmici» si collochino esattamente sulla scia di uno scrivere levigato, omologante, banale che va a impedire proprio quel momento di perturbamento spaesante che caratterizza invece l'incontro con l'opera d'arte vera e propria. Se dalla poesia per l'infanzia si elimina ogni traccia di alterità, di *scarto*, di quello “scontro” con l'oggetto estetico che ci fa talvolta impiegare anni per apprezzarne il valore, ma che una volta realizzato «l'errore» ci ripaga con l'intensità di una percezione nuova<sup>85</sup>, verrà meno quell'incontro con l'altro da sé che solo attraverso l'*incrinatura* della levigatezza è possibile percepire. È infatti proprio attraverso tali spaccature nell'«inferno trasparente dell'Uguale»<sup>86</sup> che possono ancora verificarsi, afferma Han in *L'espulsione dell'Altro*, momenti di passaggio, coraggiosi attraversamenti di soglie che interrompono lo scorrere anestetico degli eventi causando fascinazione e turbamento al tempo stesso, in una dimensione di lentezza che, come suggerisce anche Martino Negri, può favorire l'abitudine alla riflessività e all'ascolto di sé e dell'altro<sup>87</sup>. Le soglie, in effetti, «possono spaventare e angosciare, ma possono anche rendere felici o incantare. Le soglie stimolano *fantasie rivolte all'Altro*»<sup>88</sup>, consentendo all'individuo (in questo caso, al lettore o alla lettrice) di sottrarsi alla ripetizione dell'identico per fare esperienza dell'incongruo, di

<sup>85</sup> Cfr. E. SCARRY, *Sulla bellezza e sull'essere giusti*, Milano, Il Saggiatore, 2001, dove la prima parte «Bellezza ed errore» indaga, a partire dall'esperienza autobiografica dell'autrice (che solo in età adulta ha iniziato a scorgere nell'albero di palma un valore estetico), il processo attraverso il quale il gusto estetico dell'individuo corregge il proprio giudizio iniziale verso un apprezzamento o, al contrario, un progressivo disamore verso un oggetto estetico, sia esso naturale o artistico.

<sup>86</sup> B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 48.

<sup>87</sup> M. NEGRI, «Costretti a fermarsi: il ruolo della poesia nell'educazione a una lentezza riflessiva», in *Scuola Democrazia Educazione. Formare ad una nuova società della conoscenza e della solidarietà*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2018, pp. 313-318.

<sup>88</sup> B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, op. cit., p. 47.

quel «saluto da altri mondi»<sup>89</sup> che sempre accompagna l'esperienza autentica della bellezza.

La poesia, possiamo affermare con Han, costituisce una delle forme artistiche privilegiate attraverso cui fare esperienza estetica dell'Alterità: essa si rivolge infatti costitutivamente all'altro, implica la relazione con un altro che, forse, la leggerà<sup>90</sup> e addirittura, afferma Celan nel celebre discorso *Il meridiano*, ha la speranza «di parlare *per conto di un Altro* – chissà, magari di *tutt'Altro*»<sup>91</sup>. Attraverso la «voce silenziosa»<sup>92</sup> della poesia, che invita ad ammutolire e ad ascoltare (e poi, eventualmente, a ridire), si rende viva e concreta una lingua polisemica, allo stesso tempo identica (perché costituita dallo stesso materiale: quello linguistico) e completamente altra (in quanto poeticamente rinnovata e capace di dare nuovo senso alle cose) rispetto a quella della comunicazione quotidiana; la poesia offre infatti a chi accetta di «comprenderla» nel senso precisato in precedenza, di lasciarsi cioè «permeare dai suoni, dai ritmi, dai silenzi» senza pretendere di «capire “cosa ci vuole dire il poeta”»<sup>93</sup>, la possibilità di incamminarsi in una baudelairiana *foresta di simboli* che include la possibilità di smarrirsi momentaneamente in un luogo e un tempo liminari, dove significante e significato, forma e contenuto non sono uniti da una relazione biunivoca, ma tracciano molteplici possibili diramazioni. Come affermato nei capitoli dedicati all'incontro fra poeta e infanzia nella terra liminare del poetare, e come ricorda la poetessa Giusi Quarenghi nel definire la poesia come «aiutante magico»<sup>94</sup>, la parola poetica invita a fare i conti con direzioni

<sup>89</sup> E. SCARRY, op. cit., p. 49.

<sup>90</sup> In ciò risiede, secondo M. Calandrone, l'intrinseco ottimismo della poesia, «atto d'amore e di fiducia» verso un destinatario «attualmente non visibile», che la leggerà. Cfr. M. CALANDRONE, op. cit., p. 51.

<sup>91</sup> P. CELAN, *La verità della poesia: Il meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>92</sup> B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, op. cit., p. 81.

<sup>93</sup> N. GRAMANTIERI, *Cosa ce ne facciamo della poesia?*, in «Hamelin. Note sull'immaginario collettivo», n. 31, settembre 2012, «Nuovi tabù: l'infanzia». In questo articolo Gramantieri sottolinea anche come, durante gli incontri in biblioteca (con classi dell'ultimo triennio della scuola primaria) dedicati alla poesia, bambini e bambine vengano spesso invitati/e ad abbassare la mano, a non intervenire durante la lettura, a lasciare spazio ad un'attenzione che non preveda una reazione immediata, ma una permanenza nell'ascolto: quando ciò accade, dice Gramantieri, quando scatta la rinuncia a «capire» la poesia, a definirla, a imbrigliarla e ad agire in prima persona, si percepisce un «cambio di attenzione», un lasciarsi andare, un desiderio di cantare e giocare la poesia.

<sup>94</sup> N. GRAMANTIERI, G. QUARENCHI, B. TOGNOLINI, op. cit., p. 51.

inaspettate, offrendosi come imprevedibile, talismanico strumento di accompagnamento alla crescita:

per le competenze ci sono strade e percorsi codificati; la strada è segnata, non abbiamo che da riconoscerla e seguirla e insegnare a riconoscerla e seguirla. Ma il bosco solitamente non ha strade segnate, ha invece direzioni possibili, tante, e sei tu che lo attraversi, tra quelle tante direzioni, a scegliere, rischiare, trovare la tua. [...] L'attraversamento del bosco è figura del crescere, e del lavoro di formazione. Qui le narrazioni, le poesie, le parole degli altri, le genealogie letterarie linguistiche poetiche, elettive e parentali, in qualche modo, vengono sempre in aiuto<sup>95</sup>.

Ed è proprio in virtù del fatto che «raramente è sensato, pertinente, adeguato; raramente si presenta come qualcosa di imperdibile e di prezioso»<sup>96</sup>, l'aiutante magico (o, meglio, l'oggetto magico che è strumento salvifico per gli eroi e le eroine di fiaba) si fa pertinente metafora del lavoro intimo della parola poetica e di ogni forma artistico-letteraria che costituisca non un percorso con un'entrata e un'uscita, con un chiaro messaggio da comprendere o una precisa competenza da sviluppare, ma come un ricco e fitto «bosco di significati»<sup>97</sup>.

Proprio in questo possibile, affascinante *spaesamento* (che può colpire il lettore adulto come quello bambino di fronte alla polisemica complessità dell'esperienza estetica) risiede dunque, a nostro avviso, una possibile caratteristica costitutiva della poesia per l'infanzia, quando essa voglia essere autentica *avventura linguistica*, da proporre a bambini e bambine senza aver timore dell'inevitabile sentimento di perturbante che ogni viaggio avventuroso contempla. Lo dice bene Giusi Quarenghi, la quale, seppur riferendosi in special modo alla rima (elemento che certo appartiene a un'idea comune di poesia<sup>98</sup> e contribuisce alla percezione "levigata" del bello nella poesia per l'infanzia), permette di aprire una riflessione di più ampio respiro sull'opportunità di concedersi la dimensione dello smarrimento nel momento in cui si attraversano mondi poetici:

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Questa metafora è utilizzata dalla libraia e formatrice Alessia Napolitano, in particolare nel suo corso online *Il perturbante*, in riferimento alla letteratura per l'infanzia (ma anche la letteratura *tout court*) di qualità. L'espressione ci sembra molto affine alla metafora baudelairiana e a quanto fin qui affermato rispetto alla poesia che abbiamo definito «autentica».

<sup>98</sup> Cfr. cap. «La poésie, ça rime» in J.-P. SIMÉON, *La vitamine P*, op. cit.

Certo, la rima è una promessa mantenuta. E Dio solo sa come è dovuto mantenere le promesse ai bambini. Ma io ritorno al bosco, non alla strada ma alle direzioni, al fatto che sai dove cominci e cominci perché hai un punto da dove cominciare ma non sai dove arriverai. E allora so che ci sono promesse che non è detto che si debbano mantenere. Non tutto trova, deve trovare, la parte con cui completarsi, in senso e in suono. Anche l'esperienza delle promesse non mantenute vale e deve trovare ospitalità<sup>99</sup>.

Questa «promessa non mantenuta», riferita alla coraggiosa assenza, talvolta totale, talvolta parziale, della rima dalle poesie di Quarenghi destinate a bambini e bambine<sup>100</sup>, ci sembra una riuscita metafora della forza spaesante che caratterizza, spesso, le esperienze letterarie capaci di segnare una svolta nel percorso di un lettore o di una lettrice, così come nel percorso storico delle arti in generale. Dove ci si aspetterebbe armonia, consonanza, uniformità, identità, l'elemento incongruo sopraggiunge a suscitare stupore e meraviglia, a destabilizzare il procedere lineare degli eventi e a condurre il lettore (o il pubblico) lungo percorsi imprevisi di senso e di suono, capaci di offrire l'opportunità feconda di una deviazione rispetto al senso comune, all'ordinario, al prevedibile. L'esperienza delle avanguardie e il susseguirsi delle correnti artistiche nella storia della cultura occidentale, quasi sempre precedute dallo spaesamento del pubblico e della critica di fronte al sopraggiungere del nuovo, rappresentano un buon esempio di quanto la ricerca artistica e poetica possa risultare perturbante. E l'avventurarsi sulle strade aperte da un uso divergente, polisemico della parola richiede, come ogni esperienza estetica, la disponibilità ad affrontare incontri che potrebbero rivelarsi perturbanti, per gli adulti *in primis*. In effetti, se nel suo saggio del 1919<sup>101</sup> tradotto con *Il perturbante*, Freud descrive l'*Unheimlich* (parola tedesca talmente complessa da risultare pressoché intraducibile in altre lingue) come una sensazione che tiene in sé elementi familiari ed elementi inquietanti, riteniamo di poter affermare che, nella nostra ricerca di una poesia per l'infanzia autentica, questo sentimento di inquietudine possa trovare un suo spazio. Perdersi in una foresta di simboli, mettere in gioco in modi nuovi elementi familiari come le parole e i suoni che quotidianamente usiamo per comunicare, assistere al provvisorio distacco fra segno

<sup>99</sup> N. GRAMANTIERI, G. QUARENCHI, B. TOGNOLINI, op. cit., p. 63.

<sup>100</sup> Quarenghi è prolifica autrice di libri per l'infanzia (le sue opere poetiche per bambini e bambine sono pubblicate prevalentemente dall'editore Topipittori), ma anche poetessa *tout court*. La sua ultima raccolta poetica per adulti è *Basuràda*, Ferrara, Book Editore, 2017.

<sup>101</sup> Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, Roma, Ed. Theoria, 1993, pp. 15-25.

e significato (che ricorda il gioco, ben noto a molti bambini e bambine, di ripetere una parola conosciuta finché non perde di senso) sono certamente attività che chiamano in causa le sfumature del perturbante. Allo stesso modo il sentimento dell'*Unheimlich* è convocato quando autentiche voci poetiche scelgono di proporre a lettori o ascoltatori una nuova modalità di osservare il mondo e se stessi, senza intendere con ciò facili sentimentalismi e «bamboleggiamenti»<sup>102</sup>, ma piuttosto una possibilità di uscire dalla comodità del luogo comune e dall'abitudine a pensarsi e a pensare il mondo sempre uguale. Come ricorda, del resto, il poeta Alfonso Gatto, collega e amico molto apprezzato da Gianni Rodari:

La poesia è una realtà che accusa il lettore e lo pone di fronte alla sua distrazione. Egli forse vuol vivere comunque, ma davanti alla poesia si accorgerà che le parole, a una a una e nel loro periodo, a poco a poco lo prendono, gli rivelano un mondo che presentiva, in cui dovrà riconoscersi e non perdere nulla della sua grandezza e della sua miseria. S'accorgerà che perdendo la faccia si darà un volto, si identificherà e fermerà un momento, perché gli parlano poi sempre più a lungo quegli stessi desideri che prima abbandonava e temeva<sup>103</sup>.

Ritrovare e lasciarsi affascinare da elementi precedentemente conosciuti, ma superati e rimossi (come il mondo presentito in cui la poesia porta a ri-conoscersi, nella citazione precedente), è proprio ciò in cui risiede il sentimento del perturbante nella formulazione di Freud, quella capacità, cioè, di tenere insieme, fra inquietudine e fascinazione, elementi dell'identità (e, nel caso della poesia e della letteratura, della rappresentazione che dà senso al mondo) di cui non si è completamente consci e che vanno quindi ri-scoperti. Ci sarà dunque bisogno di trovare il coraggio, se si desidera accompagnare l'infanzia verso la costruzione di una propria autentica "genealogia poetica" (ma senza aspettarsi di vedere dei "risultati": l'aiutante magico sfugge al legame causa-effetto e il suo segreto sedimentare vive in quella dimensione di *scarto* che è «cifra emblematica dell'educare»<sup>104</sup>), di abitare, almeno momentaneamente, lo spazio

<sup>102</sup> «Gatto non bamboleggia, rimane adulto in ogni parola. Fortuna sua, rimane anche in ogni parola poeta», si legge in G. RODARI, *Il cane di Magonza*, op. cit., p. 165.

<sup>103</sup> A. GATTO, *Parole a un pubblico immaginario*, «Pesci rossi» 1: 8, 1947, citato in A. MAZZINI, *La poesia per bambini come progetto educativo di Alfonso Gatto*, «Rivista di Storia dell'Educazione» 7(2), 2020, pp. 47-59, <https://doi.org/10.36253/rse-9652> ultima consultazione: 10/04/2021.

<sup>104</sup> M. CONTINI, *Elogio dello scarto e della resistenza*, op. cit. 15.

del “non so”, del “non capisco”, dello spaesamento estetico-linguistico al quale solo una frequentazione serena, personale e quotidiana della poesia prepara ed educa. Per riconoscere e proporre una poesia per l'infanzia che sia onesta e rispettosa sia della poesia che dell'infanzia occorre, inoltre, disponibilità ad assumere la posizione «scomoda»<sup>105</sup> di chi si colloca su una soglia: la posizione di chi, afferma Antonella Anedda nella postfazione a *Il vaporetto* del sopracitato Alfonso Gatto, si accovaccia sulle ginocchia per parlare a un bambino, non fingendo di essere piccolo, ma «comunicando a chi è più piccolo di noi che per lui, per essere alla sua altezza, il corpo di adulto si può trasformare»<sup>106</sup>. Da questa scomodità, che per il Gatto del dopoguerra assume una dimensione esistenziale di resistenza dagli importanti risvolti pedagogici<sup>107</sup>, si può dunque partire per lasciarsi ammaliare e reinventare dalla forza provocatoria della parola poetica nelle sue più svariate forme, dalle più ludiche (come il rodariano «giocattolo poetico») alle più liriche e introspettive, da quelle che raccontano le piccole storie di ogni giorno a quelle che evocano mondi lontani. Tutte queste possibilità poetiche, infatti, se scaturite da una voce autoriale rispettosa dell'alterità infantile, sono capaci di aprire, in modi e con stili diversi, porte verso un Altrove dove forme e trame di significati giocano, si rincorrono nel ritmo e nelle sonorità, ammutoliscono nel bianco di un a capo e zampillano nel susseguirsi delle rime, o rapiscono nello stupore dell'assenza di esse.

L'obiettivo che qui si persegue, ricercando elementi comuni che possano caratterizzare la poesia per l'infanzia “autentica”, non è quindi la definizione esatta di un canone esclusivo o di un *distinguo* fra “alto” e “basso”, fra “bello” e “brutto”. Non esiste, naturalmente, una ricetta certa e predefinita per riconoscere, una volta e per sempre, la buona poesia da proporre a bambini e bambine, un rassicurante elenco di autori, caratteristiche, contenuti validi fra cui scegliere. Ma esiste, invece, la disponibilità e l'apertura da parte dell'adulto che ricopre un ruolo educante all'osservazione attenta di una produzione editoriale nella quale la poesia per l'infanzia ricopre un ruolo forse marginale, ma fondamentale. Disponibilità ad accogliere anche ciò che potrebbe non apparire, a un primo sguardo, “poetico” nel modo in cui questo aggettivo si è fossilizzato nel parlare comune, ma piuttosto incongruo, insolito, dissonante, coraggioso perché

<sup>105</sup> A. ANEDDA, Postfazione a A. GATTO, *Il vaporetto: poesie, fiabe, rime e ballate per i bambini di ogni età*, Milano, Mondadori, 2001, p. 85.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Cfr. A. MAZZINI, op. cit.

mosso da una sincera sperimentazione linguistico-estetica e da un'autentica indagine sul mondo e sul sé, che sappia includere, senza volerli necessariamente risolvere, anche i dubbi e le zone d'ombra che caratterizzano il soggetto in crescita come tutti gli esseri umani (chi, del resto, anche se adulto, non è in perpetuo divenire?).

A bambini e bambine, ragazzi e ragazze, figure adulte di riferimento attente e disposte a lasciarsi perturbare dall'irrequieta irriverenza della parola poetica potranno dunque offrire un'ampia varietà di forme poetiche, di stili, di usi della lingua, così da permettere loro di costruire, se lo desiderano, l'abitudine alla frequentazione dello spazio liminare di una parola che è ancora "magica", ed eventualmente una sorta di "repertorio poetico" (o «genealogia poetica» nella definizione di Nicoletta Gramantieri) vasto e vario al quale attingere quando si avverta la necessità di quella specifica forma di rappresentazione, fatta di visioni, immagini, metafore dell'esistenza che la poesia costituisce.

Potremmo quindi provvisoriamente concludere che la parola poetica autentica, quand'anche essa si mostri nei suoi aspetti più ludici o rasserenanti, si nutra precisamente di questa perpetua ricerca di una esatta rappresentazione, sonora e linguistica, dell'esperienza e delle esperienze del vivere, sia questa ricerca una scelta autoriale consapevole (come nel caso della poesia "d'autore") o una costruzione derivante da stratificazioni millenarie nell'immaginario collettivo adulto e infantile (si pensi, ad esempio, alle ninne-nanne e alle filastrocche che animano i cortili delle scuole, che trasfigurano e rielaborano in chiave verbale e sonora anche temi fra i più complessi e difficili).

Invitare l'infanzia a fare esperienza della parola poetica, con i suoi aspetti "magici" e rituali di sconfinamento nell'ineffabile e nell'indicibile, nel "lontano" e nel sacro da cui essa nacque insieme ai miti fondativi dell'umanità, è quindi una possibilità da offrire a bambini e bambine attraverso un'accorta ricerca di parole poetiche esatte e "vere", accompagnate o meno da altrettanto valide illustrazioni; ed è quello che tentano di fare, nel panorama editoriale italiano, alcuni attenti editori, con riuscite pubblicazioni o collane di poesia per l'infanzia che recano in sé tracce di fruttuosi, e spesso perturbanti, "sconfinamenti". Certo è sconcertante constatare come collane necessarie, capaci di «dare idea di come potrebbe essere la "poesia per l'infanzia" sottratta alle nostre pedagogiche ipoteche, alle nostre formalistiche prevenzioni»<sup>108</sup>, debbano spesso scontrarsi

<sup>108</sup> P. BOERO, C. DE LUCA, op. cit., p. 460.

con la realtà delle vendite, e scomparire in breve tempo dagli scaffali per restare reperibili soltanto nelle biblioteche più impegnate sul fronte della poesia: è il caso, per non fare che un esempio, delle antologie e raccolte della collana «Pesci d'argento», curata da Grazia Gotti e pubblicata da Einaudi ragazzi fra il 2001 e il 2004, la maggior parte delle quali non risultano più disponibili per l'acquisto, nonostante l'accurata selezione dei testi e l'evidente perizia grafica e iconografica con cui i volumi sono stati realizzati. Allo stesso modo la collana «Il suono della conchiglia», curata da Teresa Porcella per Motta Junior a partire dal 2011, con l'intento di accostare raccolte di autori contemporanei ad antologie di nomi entrati ormai nel canone letterario, si è conclusa nel 2016 con la pubblicazione di *Quando il gatto non c'è* di Antonella Ossorio<sup>109</sup>.

A quelle concluse, fortunatamente si accostano e si sostituiscono altre collane poetiche (siano esse neonate o di lungo corso) ugualmente caratterizzate da una ricerca estetico-letteraria: si pensi all'esperimento "al femminile" della casa editrice Carthusia, che con la collana «Magnifici versi» ha invitato l'illustratrice Sonia Maria Luce Possentini a cimentarsi con albi illustrati interamente dedicati a un solo testo poetico, tratto dall'opera di una poetessa sempre diversa. Dal 2017 ad oggi sono stati proposti in questa collana testi delle poetesse Emily Dickinson, Antonia Pozzi, Alfonsina Storni e Akiko Yosano (in quest'ultimo caso, la brevità dei testi dell'autrice ha condotto alla creazione di quattro sezioni, una per ogni stagione dell'anno, e alla selezione di vari componimenti per ciascuna sezione)<sup>110</sup>. La collana, il cui pubblico è forse da ricercare non tanto nella fascia infantile quanto in quella *young adult*, si propone di presentare testi poetici in una modalità rara per l'editoria italiana, denominata dalla studiosa francese Christine Boutevin *poème-album*<sup>111</sup> (da me tradotto con poesia-albo), vale a dire creando un intero albo illustrato a partire da un testo poetico precedentemente esistente, il quale si trova così a intessere un dialogo "a posteriori" con le illustrazioni, che in nel caso della collana «Magnifici versi» sono realizzate dalla stessa illustratrice con tecniche e stili differenti per ogni albo, a seconda dell'atmosfera, dei

<sup>109</sup> A. OSSORIO, *Quando il gatto non c'è*, Firenze, Milano, Motta Junior, 2016.

<sup>110</sup> Gli albi che compongono la collana finora sono: E. DICKINSON, *Angeli*, op. cit.; A. POZZI, *Pregghiera alla poesia*, Milano, Carthusia, 2018; A. STORNI, *Due parole*, Milano, Carthusia, 2019; A. YOSANO, *Non dubitare dei sogni*, Milano, Carthusia, 2020.

<sup>111</sup> C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s) et poème(s) en livres pour la jeunesse aujourd'hui*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, ed. Kindle.

contenuti e delle forme poetiche di cui l'apparato iconografico si fa di volta in volta interprete.

Accanto a questa collana si pongono, naturalmente, altre pubblicazioni non inserite in specifiche collane di poesia per l'infanzia ma non per questo meno valide, di editori italiani più o meno specializzati in pubblicazioni per l'infanzia: da Salani a Orecchio Acerbo, da Lapis a Bompiani, numerose sono le case editrici che si avventurano, talvolta con ottimi risultati, nel terreno della parola poetica<sup>112</sup>.

In quest'alveo di ricerca poetica si colloca, infine, un progetto editoriale che merita a nostro avviso una menzione a parte e una più approfondita riflessione. Si tratta della collana di poesia, che porta il significativo nome di «Parola magica», dell'editore Topipittori, nata nel 2004 quasi contemporaneamente alla casa editrice. Proprio in virtù della sua longevità, ma anche e soprattutto dell'attento lavoro di ricerca che accompagna ogni nuova pubblicazione della collana, essa è stata scelta come oggetto di indagine per l'ultimo capitolo di questa nostra riflessione, quale esempio di progetto editoriale di poesia per l'infanzia di qualità, frutto di una sperimentazione, di una ricerca, di una riflessività che lo rendono paradigmatico all'interno della produzione editoriale per l'infanzia italiana.

Nei volumi della collana, alla luce degli elementi-cardine della relazione fra parola poetica e infanzia individuati nei primi capitoli di questo lavoro e per le ragioni che verranno esposte nelle pagine seguenti, si andrà quindi in cerca di quelle “tracce” che riconducono la poesia per l'infanzia alle origini della poesia stessa e al suo legame con la zona liminare in cui il mistero del rito di passaggio ha luogo, mettendo in luce gli aspetti che, all'interno di questo genere letterario e delle sue «metafore d'infanzia», richiamano da vicino le caratteristiche di alterità e liminalità che accomunano il mondo infantile e quello “sacro” e “magico” della poesia. Sarà

<sup>112</sup> Per non citare che alcuni esempi, accanto a quelli episodicamente citati in questi capitoli, dai cataloghi di vari editori: C. CARMINATI, M. TAPPARI, *Occhio ladro*, Roma, Lapis, 2020; A.A. MILNE, *Winnie the Pooh, ora abbiamo sei anni*, Milano, ElectaKids, 2018; A. PALACIOS, *Poemario di campo*, Roma, Orecchio Acerbo, 2017. Per una rassegna più completa, si rinvia alle seguenti pubblicazioni: A. COMES, *La poesia italiana per l'infanzia in Italia dal 1945 a oggi: riflessioni critiche, testi, illustrazioni. Proposta di antologia*, Literature, Université de Lorraine; Università degli studi di Verona, 2019, (NNT: 2019LORR0103). (tel-02400554); G. GOTTI, *Come un bambino: leggere la poesia ai bambini*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2021; C. LEPRI, «La parola poetica per l'infanzia tra gioco ed esperienza artistica» in S. BARSOTTI, L. CANTATORE, op. cit., pp. 71-103.

inevitabile incontrare lungo il cammino altre importanti dimensioni di soglia che caratterizzano la letteratura per l'infanzia e l'esperienza infantile quotidiana, intrecciandosi, nei testi analizzati, con la parola poetica: le numerose tracce di fiaba, lo sconfinamento dal sonno alla veglia accompagnato da una parola che si fa quasi canto, la convivenza fra parola e immagine nella forma dell'albo illustrato, le metafore di liminalità fra mondo umano e mondo degli oggetti o della natura sono alcuni esempi delle "soglie" che verranno prese in esame.



## La «parola magica» di Topipittori: un interessante progetto italiano di poesia per l'infanzia

I motivi per cui si è scelto di analizzare con lo sguardo del paradigma indiziario proprio la collana «Parola magica» di Topipittori sono molteplici e legati, come precedentemente accennato, al rilievo che la collana assume nel panorama della poesia per l'infanzia in lingua italiana, sia in termini quantitativi (ovvero per la sua longevità e per il numero di titoli che la compongono<sup>1</sup>) sia in termini di qualità, organicità e coerenza del progetto editoriale che ne ha permesso l'ideazione e la prosecuzione nel tempo.

Che la collana, giunta nel 2021 al diciassettesimo anno di esistenza, nasca da un preciso e articolato pensiero della casa editrice circa lo spazio che la poesia merita sugli scaffali di libri destinati a bambini e bambine risulta piuttosto evidente, oltre che dall'importanza che essa ricopre, con i suoi numerosi titoli, nel catalogo dell'editore, anche dalle riflessioni che l'editor e direttrice artistica Giovanna Zoboli ha dedicato alla parola poetica, e più in generale alla parola scritta come componente fondamentale del *picture book*, in varie occasioni nelle quali ha scelto di esplicitare la *mission* e l'intenzione che guidano sin dalle prime pubblicazioni l'operato di Topipittori, casa editrice da lei fondata nel 2004 insieme a Paolo Canton.

Già attorno al 2005, in effetti, in un articolo in cui racconta la nascita della casa editrice, Zoboli affronta il problema della lingua che, a suo avviso, è spesso considerata un fatto innato nell'essere umano perché collegata a un che di istintivo e in qualche misura “materno” (basti pensare al termine “madrelingua” per indicare la lingua appresa alla nascita), rischiando di essere utilizzata da autori e autrici per l'infanzia in modo piuttosto inconsapevole. Se è necessario, per passare dalla comunicazione orale a quella scritta (in particolare quando si intende scrivere un testo letterario), possedere strumenti tecnici adeguati ad articolare un discorso, afferma Zoboli, questa necessità sembra venire meno, nella mente di alcuni aspiranti autori

<sup>1</sup> Per un elenco completo dei titoli che compongono la collana, si fa riferimento alla sezione della Bibliografia di questo lavoro dedicata ai testi poetici consultati, e in particolare alla sottosezione «Parola magica».

e autrici che inviano testi all'editore, quando si scrive per l'infanzia, quasi che, scrivendo per bambini e bambine, ci si affidasse a un vago "sentire" o si confidasse soltanto nel "contenuto" che si intende trasmettere o raccontare:

Tengo a sottolineare che nella letteratura per l'infanzia questo problema della lingua materna è diabolico, rovinoso. Perché la scrittura rivolta ai bambini viene concepita, a quanto pare, in uno stato mentale di regressiva euforia, che dispone lo scrivente a immergere ogni concetto in una sorta di incontrollata proliferazione verbale kitsch, una protolingua pacioccona e pseudo poetica, consolatoria e senza regole, dove imperano sovrani i totem della Creatività e della Fantasia. Bengodi verbale, equivalente linguistico del Paese dei Balocchi, dove finiscono i principianti più sprovveduti e buon-temponi. Invano Gianni Rodari ha parlato di *grammatica* della fantasia<sup>2</sup>.

Da queste parole, fortemente critiche verso chi scrive assecondando quella che Zoboli nello stesso scritto definisce «un'immagine oleografica dell'infanzia e dei libri a essa destinati, considerati una sequenza di pagine colorate, popolate di animali e gnomi, nuvole e tramonti, colme della poesia della vita, preclusa agli adulti»<sup>3</sup>, è già possibile intuire la serietà d'intenti con la quale l'editor si avvicina al lavoro di pubblicazione di testi destinati ad un pubblico infantile e il rispetto da lei nutrito verso quest'ultimo (e quindi verso la professionalità autoriale di chi ad esso si rivolge scrivendo). Zoboli mostra a nostro avviso un atteggiamento di pensiero piuttosto conforme alle riflessioni degli autori precedentemente chiamati in causa rispetto al rifiuto di rime "bamboleggianti" e di una poesia per bambini che possa non essere poesia *tout court*. Sebbene l'editor dichiari di rifiutare l'idea di "autenticità" assieme ad altre idee, quali «"caleidoscopica fantasia", "sentimenti positivi", "amore per la vita", "rispetto dei deboli", "bellezza", "verità"»<sup>4</sup>, quando esse si manifestino come concetti maturati a priori e poi «messi dentro» una storia per veicolare un contenuto, riteniamo di poter affermare che l'operato della sua casa editrice si muova prevalentemente in direzione di quella, differente, concezione della categoria di autenticità dell'opera letteraria per l'infanzia della quale abbiamo precedentemente individuato alcuni tratti caratteristici nella dimensione della ricerca, nel rispetto per l'intelligenza e le capacità infantili di avventurarsi in un Altrove letterario, nel coraggio di affrontare (come autori, educatori, editori, mediatori) anche

<sup>2</sup> «La vera storia dei Topipittori», <https://www.topipittori.it/it/storia>, ultima consultazione: 10/04/2021.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

lo spaesamento perturbante che deriva da ciò che in un testo può essere percepito come “difficile” perché deviante rispetto alla moda, al presente, al bello “levigato” e armonioso a cui l’occhio e l’orecchio contemporaneo hanno fatto l’abitudine.

In un articolo ben più recente, apparso sul numero 47 della rivista «Hamelin. Note sull’immaginario collettivo», Zoboli ritorna proprio sul tema della scrittura, a partire da alcune idee espresse da Nicola Gardini in *Lacuna: saggio sul non detto*<sup>5</sup> relativamente all’importanza della dimensione dell’alterità e dell’impossibilità di un’identificazione totale nell’incontro del lettore con l’opera letteraria, idee che risultano molto rilevanti anche quando il lettore e l’opera in questione siano riconducibili al mondo infantile e in particolare alla forma testuale del *picturebook*. Età “altra” per antonomasia, l’infanzia si rivela, come precedentemente osservato, portatrice di uno sguardo che permette di osservare aspetti del reale altrimenti insondabili<sup>6</sup>, sguardo che merita di conseguenza di trovare rappresentazione in una forma verbale che non lasci nulla al caso o all’improvvisazione, ma che coltivi invece un aspetto letterario vero e proprio, a maggior ragione quando la parola ad essa dedicata si fregia dell’attributo di “poetica”:

lo sforzo a cui è chiamato il lettore per incontrare il testo come altro da sé, è lo stesso dello scrittore quando si confronta con la scrittura: la materia opaca, altra, sfuggente, e insieme intima attraverso cui prende forma il senso. Senso che è molto di più di mero contenuto, ma venuta al mondo del pensiero, sua realtà, esattezza, unicità e irripetibilità. Non è rispecchiandosi nel linguaggio che lo scrittore scrive, ma attraverso il suo ascolto attento, la conoscenza della sua alterità, della sua natura, dei suoi vincoli, della sua profondità e vastità<sup>7</sup>.

Una tale attenzione per la qualità dei propri prodotti librari, che si manifesta anche nell’ininterrotto coinvolgimento, accanto ai nomi più noti, di nuovi talenti della scrittura e dell’illustrazione a cui affidare progetti editoriali studiati e seguiti nel dettaglio dall’editore, unitamente all’interesse mostrato da Zoboli e Canton per la riflessione teorico-pratica sulla

<sup>5</sup> N. GARDINI, *Lacuna: saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014. Nicola Gardini è anche autore di una raccolta poetica il cui target di riferimento non è esplicitamente dichiarato, ma che può essere considerata un buon esempio di poesia per l’infanzia: N. GARDINI, *Il tempo è mezza mela*, Milano, Salani, 2018.

<sup>6</sup> Cfr. G. GRILLI, «Bambini, insetti, fate e Charles Darwin», op. cit.

<sup>7</sup> G. ZOBOLI, *La forma della scrittura* in «Hamelin» n. 47, op. cit., pp. 26-27.

letteratura per l'infanzia (e in particolare sul picture book e i suoi possibili utilizzi)<sup>8</sup>, di cui abbiamo fornito in questi passaggi soltanto un accenno, non fanno che confermare l'ipotesi della presenza di Topipittori fra quei piccoli editori che contrappongono alle ampie possibilità di marketing tipiche dei grandi colossi editoriali la cura editoriale e la ricerca estetico-letteraria. Al contrario di editori che puntano principalmente a incontrare gusti già formati nel pubblico e ad assecondare mode e tendenze, questi piccoli e medi editori (talvolta, come nel caso di Topipittori e, ad esempio, Orecchio Acerbo, ormai molto affermati nel panorama di riferimento) sono motivati da scopi che riguardano, certo, le vendite, ma che accanto ad esse pongono l'intenzione di mettere lettori e lettrici di fronte «ad una lodevole, bella, coraggiosa sperimentazione, ad uno sforzo reale di produrre libri che siano complessi, ricchi, sofisticati, originali»<sup>9</sup>, per dirlo con Giorgia Grilli, perlomeno nelle intenzioni di chi li pubblica. Proponendosi di accompagnare i più piccoli nello sviluppo di competenze di lettura di un iconotesto, ma anche e soprattutto della realtà, dell'immaginario in cui sono immersi e del proprio mondo interiore, al quale parole e immagini di qualità contribuiscono a fornire rappresentazioni possibili e panorami di senso ulteriori, questi editori sono

“alla finestra” e con il brio sotto i piedi: cercano, instancabilmente. Grandi autori persi da ripubblicare, giovani illustratori sconosciuti a cui dare una storia, racconti orfani di immagini, editori di altri paesi con cui collaborare e approfondire scambi. Tutti indizi di vitalità<sup>10</sup>.

Assieme ad alcuni altri editori nati agli inizi degli anni Duemila (Orecchio acerbo, Babalibri, Corraini, Zoolibri sono quelli menzionati nel sopraccitato articolo di Hamelin), la casa editrice nata dall'incontro di Zoboli e Canton si rivela ben presto una fucina di ricerca e sperimentazione

<sup>8</sup> In questa direzione va la scelta di pubblicare, oltre agli albi illustrati, anche alcune tipologie di opere di stampo critico e teorico per adulti che si interessano alla letteratura per l'infanzia e all'educazione: i *Catalogoni*, pubblicati dal 2007; i saggi sull'albo illustrato, finora usciti in numero di tre, rispettivamente scritti da Antonella Capetti, Silvia Vecchini e Tiziana Bruno; la recentissima rivista «Quarantotto», di cui nel marzo 2021 è uscita soltanto la copia-pilota, in alcune librerie scelte come “Case dei topi”, cfr. G. ZOBOLI, «Succede un quarantotto», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/succede-un-quarantotto> ultima consultazione: 10/04/2021.

<sup>9</sup> G. GRILLI, *Libri nella giungla*, op. cit., p. 16.

<sup>10</sup> HAMELIN (a cura di), *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Bologna, Hamelin Associazione Culturale, 2011, p. 224.

all'interno del *medium* del libro illustrato, che è il punto fermo della sua produzione ed è inteso dai due editori come strumento di arricchimento dell'esperienza personale ed intellettuale del lettore, del suo gusto estetico e della sua capacità di "leggere" il mondo. Questo, del resto, è ciò che si legge alla voce "Storia" del sito internet dell'editore:

[...] Topipittori nasce da un interesse comune verso i libri, intesi come strumenti di conoscenza, gioco, educazione intellettuale, emotiva ed estetica. In questo senso, il libro illustrato si rivela uno strumento fondamentale per impostare un rapporto non passivo con il sapere, il pensiero, i sentimenti, e un medium eccezionale per sviluppare e formare l'abilità di decodificare la realtà attraverso i simboli umani dell'arte, della comunicazione, della cultura. La capacità di leggere e comprendere i simboli, e di esprimersi attraverso essi, è, infatti, una competenza cruciale nel nostro tempo, che sempre più dovrebbe essere praticata e raffinata, per arricchire la vita dei singoli, ma soprattutto per crescere nel senso più autentico del termine, in vista di un'autonomia piena, responsabile e matura<sup>11</sup>.

Di pari passo con questa linea di pensiero procede la vocazione interdisciplinare della casa editrice; la ricerca di parole valide si unisce infatti al tentativo di farle incontrare con l'opera di illustratori di talento, con l'obiettivo di restituire valore al mestiere di fare i libri. Poiché «è una volontà precisa far incontrare i campi: designer, architetti, illustratori, poeti e scrittori» di volta in volta collaborano sotto la vigile guida dell'editor alla creazione del volume.

Appare quindi ben collocata all'interno di una cornice teoretica e di una precisa *mission* la scelta di Topipittori di pubblicare libri di poesia, oggetti editoriali notoriamente marginali nel mercato italiano perché ritenuti poco attraenti per il pubblico di massa, e quindi rischiosi dal punto di vista delle possibilità di vendita. Va da sé che, poiché il progetto editoriale di Zoboli e Canton ruota attorno alle varie possibilità anche iconografiche e tipografiche offerte dal libro illustrato, la parola poetica da loro proposta sarà accompagnata da illustrazioni che con essa intreccino significati, atmosfere, toni e ritmi, dando vita a una collana interamente costituita da ciò che la studiosa francese Christine Boutevin riunisce sotto la definizione di *livres de poème(s) illustrés* (libri di poesia/e illustrati)<sup>12</sup>, sulle cui declinazioni specifiche torneremo in seguito.

<sup>11</sup> Cfr. «Storia», <https://www.topipittori.it/it/storia>, ultima consultazione: 10/04/2021

<sup>12</sup> Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit.

In un articolo che racconta i presupposti alla base della nascita della collana «Parola magica», la decisione di pubblicare anche libri poetici viene presentata come «ovvia» dall'editore, che si trova tuttavia ad incontrare posizioni ben diverse nelle figure adulte che hanno l'occasione di scegliere quali libri proporre, regalare, consigliare ai bambini e alle bambine:

[...] all'editore a cui sembra ovvio pubblicare libri di poesia destinati a bambini, con l'avvallo di un discreto successo di vendite, pubblico e critica, tocca spesso spendere parole a convincere parenti mediatobondi e diffidenti che i piccoli sono naturalmente dotati per la poesia, capendola intuitivamente, amandone il linguaggio figurato, la musica, l'incisività, la profondità, l'intensità, il divertimento. Nonché quelle difficoltà che gli adulti tanto temono<sup>13</sup>.

È interessante rilevare come le presunte «difficoltà» che rischiano di scoraggiare l'acquirente di un prodotto editoriale per l'infanzia siano elencate dall'editore fra gli aspetti della parola poetica maggiormente apprezzati da bambini e bambine, forse più abituati a sperimentare la condizione di una comprensione intuitiva, sonora e ludica delle parole che a decodificare immediatamente il testo scritto o orale con strumenti razionali e intellettuali.

Il lettore attento potrà qui avvertire, fra le righe, una consonanza fra le parole di Zoboli e la posizione di Walter Benjamin<sup>14</sup> nella scelta di riferirsi proprio alla dose di «difficoltà» che i bambini potrebbero incontrare, insieme a molto altro, nella poesia: difficoltà non negata ma rivendicata come importante elemento di fascinazione dell'infanzia sia dall'editor di Topipittori che da Benjamin, noto filosofo e critico letterario del primo Novecento che ha fortunatamente dedicato alcune illuminate riflessioni anche all'infanzia, ai libri per bambini e all'educazione<sup>15</sup>. Egli scrive, in particolare, in

<sup>13</sup> G. ZOBOLI, «Una misura libera», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/una-misura-libera> ultima consultazione: 10/04/2021.

<sup>14</sup> In alcuni articoli e interviste, Giovanna Zoboli cita direttamente articoli di Benjamin, rivelando di esserne ispirata nel proprio lavoro: G. ZOBOLI, «Storie su storie su storie», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/storie-su-storie-su-storie-su> ultima consultazione: 10/04/2021; G. ZOBOLI, *La poetica dei così. La rappresentazione dell'identità di genere nei libri di Beatrice Alemagna*, in «Roots & routes. Research on visual cultures» anno X, n. 34, settembre-dicembre 2020, <https://www.roots-routes.org/la-poetica-dei-cosi-la-rappresentazione-dellidentita-di-genere-nei-libri-di-beatrice-alemagna-di-giovanna-zoboli/> ultima consultazione: 10/04/2021.

<sup>15</sup> Molte di esse si trovano raccolte in due importanti volumi, di cui il più recente si concentra sulla passione del Benjamin collezionista per i libri, antichi e meno antichi, per l'infanzia, mentre l'altro riscopre il pensiero del filosofo con un approccio pe-

un articolo intitolato «Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati», dell'opportunità di offrire a bambini e bambine anche e soprattutto oggetti letterari e iconografici caratterizzati da serietà e difficoltà, poiché è anche questo che, a suo avviso, affascina e cattura lo sguardo bambino, indipendentemente dalle intenzioni pedagogiche di chi scrive o propone il libro:

Il bambino esige dall'adulto una rappresentazione chiara e comprensibile ma non infantile, e men che meno ciò che l'adulto è solito considerare tale. E visto che il bambino ha una precisa sensibilità anche per ciò che è serio e difficile, purché sia sincero e venga dal cuore, si possono dire anche cose positive riguardo a quei testi antiquati<sup>16</sup>. [...] La spasmodica preoccupazione di produrre oggetti adatti ai bambini (mezzi didattici, materiale visivo, giochi o libri) è vana. A partire dall'Illuminismo questa è una delle forme più stantie dello scervellarsi dei pedagoghi<sup>17</sup>.

Manifestando una notevole *vis polemica* nei confronti delle pubblicazioni contemporanee e tutta l'ammirazione del collezionista-studioso per i libri che segnano la nascita della letteratura per l'infanzia, in questo scritto come nell'affine «Cantiere» Benjamin tocca un punto che si rivela piuttosto centrale anche per il progetto editoriale che stiamo prendendo in esame, vale a dire la necessità di pubblicare libri per bambini avendo, certo, in mente l'infanzia, ma l'infanzia reale, quella che è in grado di nutrire la propria immaginazione con piccoli frammenti del mondo adulto, e non necessariamente con ciò che è stato pensato “a sua misura”. Un'infanzia che quotidianamente incontra «la lingua della poesia, il suo guizzo luminoso, in una ninna nanna della tradizione, in una canzoncina popolare, in una filastrocca»<sup>18</sup>, le quali non sempre nascono per orecchie bambine o per uno scopo educativo, ma che a quelle orecchie giungono passando di bocca in bocca, di orecchio in orecchio, portando loro i primi assaggi di un *altro* uso

pedagogico, raccogliendone per la prima volta gli scritti sul tema: W. BENJAMIN, *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, a cura di G. SCHIAVONI, Macerata, Giometti e Antonello, 2020; W. BENJAMIN, *Figure dell'infanzia*, a cura di F. CAPPÀ, M. NEGRI, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012.

<sup>16</sup> In questo articolo, Benjamin propone una rivalutazione dei libri per bambini del Settecento affermando che, sebbene fossero caratterizzati da un intento apertamente didattico-moraleggiante, essi possedessero un valore estetico (talvolta quasi involontario) superiore alle opere pubblicate nel Novecento e guidate da «un'eccessiva preoccupazione per il gradimento infantile. Cfr. W. BENJAMIN, «Libri per bambini vecchi e dimenticati» in *Figure dell'infanzia*, op. cit., pp. 84-96.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 88-89.

<sup>18</sup> G. ZOBOLI, «Una misura libera», op. cit.

della parola, e preparandole a riconoscere poi un simile zampillio verbale e sonoro nella poesia per l'infanzia vera e propria e in quella "alta" dei grandi poeti, qualora questa distinzione avesse un senso. Afferma infatti ancora Giovanna Zoboli, in occasione dell'uscita di tre delle filastrocche della collana in un nuovo formato<sup>19</sup>, che la collana «Parola magica» ospita

componimenti in rima che sono il primo approccio, da parte dei bambini, al linguaggio poetico e alla sua ricchezza. Ma anche testi che si offrono all'invenzione visiva con grande generosità, lasciando campo libero all'immaginario degli illustratori chiamati a darne lettura [...]. E, infine, anche testi che nulla hanno da invidiare alla poesia dei piani alti. Nel suo nobile palazzo vivono, infatti, fra la portineria, il cortile e il giardino, ma salgono, senza paura, fino alle soffitte, proprio come è abitudine dei loro lettori d'elezione, che impavidamente sulle scale corrono su e giù, avanti e indietro, appena possono<sup>20</sup>.

E proprio in questo saper accostare nella stessa collana stili e generi poetici molteplici, nomi noti e meno noti, formati di *picture book* in cui parole e immagini dialogano in modi differenti, adottando quella che Zoboli definisce «una misura libera», sembra risiedere quel carattere di "cantiere" di sperimentazione poetica che mantiene la collana «Parola Magica» vitale nel panorama editoriale italiano per l'infanzia da quasi due decenni, con l'ambizione di andare incontro a lettori differenti per età e preferenze (la collana si propone infatti di coprire una fascia d'età molto ampia, andando dalle filastrocche per i più piccoli a raccolte che potrebbero essere adatte anche a un pubblico adolescente) senza perdere di vista l'obiettivo di costruire oggetti estetico-letterari significativi. In un modo che, per citare ancora Benjamin, ricorda l'attività tutta infantile di costruire oggetti nuovi a partire dai materiali scartati dai grandi, non perché il bambino sia necessariamente poeta o creatore di opere di elevato valore estetico, ma per la serietà e le capacità immaginative con le quali la sua operazione riscatta oggetti e materiali sui quali lo sguardo adulto rischia di sorvolare<sup>21</sup>. Allo

<sup>19</sup> La casa editrice Topipittori ha recentemente dato vita alla collana «I Minitopi», nella quale vengono ristampati testi di particolare successo in un formato ridotto e più economico. Diversi dei «Minitopi» sin qui pubblicati provengono in effetti dalla collana «Parola magica».

<sup>20</sup> G. ZOBOLI, «Cinque nuovi Minitopi!», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/cinque-nuovi-minitopi>, ultima consultazione: 10/04/2021.

<sup>21</sup> Cfr. W. BENJAMIN, «Cantiere» in M. NEGRI, F. CAPPA (a cura di) *Figure dell'infanzia*, op. cit.

stesso modo, la parola poetica dà riscatto alla lingua quotidiana, la rinnova e la salva dal rischio di non “voler dire” più nulla, raccogliendo le “parole logore” per dar vita a cose nuove (in questo caso, i componimenti poetici) ed esteticamente compiute.

Allora, se l'obiettivo dell'editore è creare un oggetto estetico che sia all'altezza dello sguardo e dell'orecchio infantile, la qualità del testo poetico assume un'importanza capitale:

La poesia non tollera forzature, è una misura libera, ma quanto mai sfuggente, e di precisione infinitesimale: si fa un baffo di chi cerca di alterarne l'esattezza a scopi diversi da quelli di una pura, perfetta gratuità. Questo l'editore di poesia deve saperlo, e tenerlo ben presente. Sempre<sup>22</sup>.

Appurato che la collana «Parola Magica» nasca e sopravviva nell'ottica di un progetto editoriale complesso e guidato da obiettivi che si muovono, almeno teoreticamente, verso la ricerca di parole poetiche e immagini di qualità da offrire all'infanzia, sembra opportuno aggiungere, infine, alcune osservazioni relative al nome e al sottotitolo della collana, già di per sé ricchi di profondi rimandi di senso.

Il nome «Parola Magica», scelto dall'editore come grande “ombrello” sotto cui raccogliere le numerose possibilità in cui si articola la parola poetica per l'infanzia nel catalogo Topipittori, richiama in effetti immediatamente gli elementi messi in rilievo nei primi capitoli di questo lavoro, che cercano nella parola poetica indizi della sua discendenza dall'antico incantesimo e dalla parola “potente” pronunciata nel rito, aspetti che, per la loro vicinanza liminare all'Altrove, la rendono capace di ricorrenti e proficui intrecci con le infanzie, ideali e reali, che popolano la storia dell'immaginario. Prosegue, in effetti, in questi termini la descrizione della collana nel sottotitolo:

«Poesie da recitare insieme ai bambini come formule magiche per superare gli ostacoli lungo il cammino delle giornate»<sup>23</sup>

Se la figura del/la poeta, nella società contemporanea, non coincide (più) con un ruolo sciamanico-religioso o con una funzione sociale e pubblica, subendo il progressivo distacco fra l'arte del poetare e la società, la parola è certo privata della sua “reale” funzione magica: «la poesia non è magia» afferma giustamente il poeta e brillante critico del Novecento

<sup>22</sup> G. ZOBOLI, «Una misura libera», op. cit.

<sup>23</sup> *Ibid.*

Auden: «Se le si può attribuire uno scopo, questo consiste nel disincantare e disintossicare, dicendo la verità»<sup>24</sup>. Ma se a dire la verità e a “smascherare” le illusioni sono le parole giuste, le parole esatte, le parole autentiche e vere, è lui stesso a restituire alla parola poetica, se non la sacralità e la divina ispirazione, che continua a considerare «un'eresia» (in quanto la poesia è arte fatta di maestria e tecnica, di applicazione intellettuale della sperimentazione alle possibilità della lingua, ed è illusione scambiare il poeta con il dio), perlomeno il carattere di rito, di preghiera laica che consiste nel denominare il mondo:

l'impulso a creare un'opera d'arte si avverte quando, in certe persone, il passivo timore reverenziale provocato da entità o eventi sacri si trasforma in desiderio di esprimersi secondo forme rituali di adorazione o di omaggio – e perché l'omaggio sia adeguato, il rito deve essere bello<sup>25</sup>. Un rito simile non ha intenti magici o idolatri; non si aspetta niente in cambio. [...] Nella poesia, il rito è verbale; il suo omaggio consiste nella denominazione. [...] Una poesia è un rito; di qui il suo carattere formale e ritualistico. Essa usa e ostenta deliberatamente un linguaggio diverso dal discorso quotidiano<sup>26</sup>.

Pur non aspettandosi niente in cambio, la poesia rimane quindi, anche agli occhi del disincantato critico novecentesco, una forma estetica derivante da un contatto con il sacro, e non per caso essa, come la preghiera, è “recitata”: se non per ingraziarsi chissà quali divinità, almeno per accompagnare ritualmente la giornata (e, più in generale, la vita) con la parola che rende nominabili, dicibili gli ostacoli, le difficoltà, le situazioni complesse che ognuno incontra lungo il cammino<sup>27</sup>. Se poi una funzione si rivelerà,

<sup>24</sup> W.H. AUDEN, *La mano del tintore*, op. cit., p. 79.

<sup>25</sup> In realtà, anche il rito sacro o magico, per assolvere al suo compito, deve essere detto “bene” o detto, comunque, nel modo esatto e codificato previsto dal codice culturale in cui esso è tramandato: come mostrano gli studi sul folklore italiano di De Martino, nelle comunità del Sud Italia sono esistite fino a poche decine di anni fa persone incaricate di mitigare il dolore e il lutto di una famiglia con lamentazioni rituali che ne favoriscano l'accettazione e l'elaborazione, anche distribuendola nel tempo secondo usi e costumi locali. Cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008

<sup>26</sup> W.H. AUDEN, *La mano del tintore*, op. cit. 79.

<sup>27</sup> Con queste motivazioni, legate anche agli studi di De Martino sopracitati e ben conosciuti dal poeta, Bruno Tognolini crea ad esempio la raccolta *Rime di rabbia. 50 invettive per le rabbie di tutti i giorni*, per dare ai bambini arrabbiati «“parole per dirlo”. Parole poetiche e belle, perché magari, dicendola bene, la rabbia fiammeggia meglio e sfuma prima». Cfr. B. TOGNOLINI, «Rime di rabbia», dal sito dell'autore, <https://>

questa risiederà nelle segrete «pieghe»<sup>28</sup> delle parole, nelle «metafore che accolgono e rilanciano la categoria pedagogica della complessità»<sup>29</sup>, non immediatamente comprensibili, forse, ma capaci di lasciar eventualmente sedimentare, nel tempo, una «scaglia d'oro»<sup>30</sup> nell'interiorità, nella memoria, nella personalità del soggetto lettore.

E, se una funzione rituale permane nella poesia adulta anche quando la sua deriva “esoterica” viene bollata come “eresia poetica”, a maggior ragione è possibile rilevare importanti legami fra la parola e la “magia” in relazione all'infanzia, non per ricorrere ai facili stereotipi di una mitica età dell'oro infantile che, abbiamo visto con Pavese, non vive tanto nel tempo presente dell'infanzia reale quanto nel rassicurante ricordo che di essa può crearsi nella memoria dell'adulto, ma sulla base di quanto affermato dalle discipline psico-pedagogiche, in aggiunta a quanto sin qui indagato relativamente agli intrecci storico-culturali fra parola poetica e mondo infantile. Aggiungiamo soltanto che dalla psicologia ci deriva la consapevolezza che la mente infantile sia permeata, nei primi anni di vita, da un “pensiero magico” che correla direttamente azioni e pensieri del bambino ad eventi del mondo esterno:

Gli anni della prima infanzia sono “magici” perché il bambino nel primo periodo della vita è, in senso psicologico, un mago: magica è la sua prima concezione del mondo, in quanto egli crede che le sue azioni e i suoi pensieri possano produrre eventi. Più tardi estende questo sistema magico e scopre attributi umani nei fenomeni naturali, e vede cause umane e sovrumane in questi fenomeni o negli avvenimenti della sua vita quotidiana<sup>31</sup>

Il confine fra evento magico ed evento reale, come quello fra il sé e il mondo, si caratterizza, per il bambino, come una permeabile e indefinita soglia passibile di continui attraversamenti, ed è in questo contesto che la parola nasce, come suono prima ancora che come senso o, meglio, come suono che progressivamente incontra il senso, passando attraverso il

www.tognolini.online/rabbia.html#pres, ultima consultazione: 20 maggio 2021; B. TIGNOLINI, *Rime di rabbia*, Milano, Salani 2010.

<sup>28</sup> L'interessante metafora della “piega” come chiave di lettura della Letteratura per l'infanzia è proposta da Marnie Campagnaro in M. CAMPAGNARO, *Il cacciatore di pieghe. Figure e tendenze della letteratura per l'infanzia contemporanea*, Lecce, Rovato, Pensa Multimedia, 2017.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>30</sup> M.G. CALANDRONE, op. cit., p. 11.

<sup>31</sup> S.H. FRAIBERG, *Gli anni magici*, Armando Editore, Roma, 2006, pp. 141-142.

“potere della parola” della prima infanzia, vale a dire quello di comunicare agli adulti di riferimento i propri bisogni e desideri per farli avverare<sup>32</sup>:

Il linguaggio ha origine nella magia. Le prime “parole” di un bambino non sono affatto parole, ma incantesimi magici, suoni emessi per piacere ed impiegati indiscriminatamente per evocare un evento desiderato [...] Non sa neppure come ciò accada, ma lo attribuisce ai propri poteri magici. Come tutti i maghi egli non indaga nella natura dei suoi doni<sup>33</sup>.

Hanno luogo, così, meravigliosi incontri e scontri fra suono e significato, rivelatori del tentativo infantile di “tenere insieme” le «due ali» della parola, di colmare il distacco fra come suona una parola e ciò che essa può dire o, addirittura, fare. E si creano inevitabili impossibilità di comunicazione fra chi il linguaggio lo ha già acquisito e chi tenta di «reinventare linguisticamente il mondo», come descrive magistralmente la poesia di Elio Pagliarani citata da Giusi Quarenghi nell'articolo-intervista «Tre poeti»:

Api! Api!  
 Grido di battaglia,  
 Comando incompreso per mesi.  
 Pensavo al bue Api, alle Alpi,  
 A sciocchezze del genere.  
 Dovevo aprire invece la scatola, il box,  
 la porta alla gatta.  
 Api! Api!  
 Gridava al mio vivere  
 Mia figlia<sup>34</sup>.

La poesia può dunque tentare di restituire la dimensione della ricerca al legame, che rischia di darsi per assunto nel quotidiano comunicare, fra significante e significato, privandolo della sua apparente univocità a favore di una “magica” polisemia costruttrice di senso, di un continuo “sconfiamento” fra il qui e ora dove ogni parola ha il suo senso e quell'Altrove in cui è possibile smarrirsi fecondamente, cercandolo, quasi a tentare di

<sup>32</sup> Già nel 1969 J. Gourévitch affermava che «c'est sans doute dans l'activité magique qui réside la forme la plus haute de l'activité enfantine. L'enfant [...] agit sur le réel par incantation; il appelle l'objet pour l'apprivoiser; il l'insulte pour lui faire mal. En nommant le monde il lui donne la vie». J. GOURÉVITCH, op. cit., p. 19.

<sup>33</sup> S.H. FRAIBERG, op. cit., p. 41.

<sup>34</sup> N. GRAMANTIERI, G. QUARENCHI, B. TOGNOLINI, *Tre poeti*, op. cit., p. 50.

impedire ciò che è impossibile impedire, cioè che il «mago» perda la sua magia:

perché quando sarà asceso alle altezze della magia della parola, egli verrà adescato in un nuovo mondo, si affiderà senza saperlo a nuove leggi del pensiero, ai principi di questo secondo mondo che contrastano con la magia della parola. La magia appartiene al primo sistema di pensiero, al mondo pre-verbale<sup>35</sup>.

Appare inevitabile, a questo punto, accennare, riflettendo sulle correlazioni incongrue che sorgono tra la poesia per l'infanzia e le forme poetiche dai tratti sacri che resistono nella dimensione altra e “distante” del folklore, agli echi e alle funzioni che accomunano la poesia del *lore* (termine inglese che si riferisce alle tradizioni e credenze di una comunità, ma anche al concetto di scienza e sapienza<sup>36</sup>) alla poesia che potremmo definire “dell'infanzia”, proprio nel recupero di un potere magico della parola che lo sviluppo dei processi razionali del pensiero necessariamente inibisce e sostituisce<sup>37</sup>. Ninne nanne, filastrocche tradizionali, canti e conte accompagnate da gesti che ancora oggi ravvivano i cortili delle scuole durante l'intervallo o nelle pause fra le lezioni, fatti di parole a stento (o affatto) comprensibili, sarebbero eredi contemporanei di una poesia popolare che con la magia e il sacro aveva uno stretto legame. Tale vicinanza fra la poesia dell'infanzia e quella popolare, che in buona parte «nasce da pratiche magiche e religiose»<sup>38</sup> e «si nutre della coscienza della potenza magica delle parole, dando vita a poesie fortemente ritmate, reiterative, fortemente espressive»<sup>39</sup> è rilevata, fra gli altri, da Franco Cambi nel momento in cui delinea sinteticamente ma efficacemente il percorso storico che conduce all'emergenza di una «poesia infantile», di cui la poesia popolare, che si fa progressivamente meno “magica” e più ludica, costituisce il nucleo fondativo, la matrice:

il connotato magico che ne ispira le origini, man mano che viene declinando la cultura magica, si stacca nella sua gratuità di elaborazione di forme, si delinea come gioco. Su questa lunghezza d'onda – soprattutto formale – della

<sup>35</sup> S.H. FRAIBERG, op. cit., p. 136.

<sup>36</sup> Cfr. Garzanti linguistica, «Lore», <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=lore%201>, ultima consultazione: 10/04/2021.

<sup>37</sup> Cfr. S.H. FRAIBERG, op. cit.

<sup>38</sup> F. CAMBI, «La parola incantata. Poesia per bambini: quale, come, perché», op. cit., p. 213.

<sup>39</sup> *Ibid.*

poesia popolare si colloca molta, moltissima poesia per l'infanzia, di ieri e di oggi, che diviene incomprensibile se separata da questa matrice<sup>40</sup>.

Matrice che restituisce alla poesia (a quella per/dell'infanzia, almeno) la propria dimensione di «esperienza originaria (nel senso di necessaria nell'esperienza poetica di ogni bambino, poi di ogni adulto) e, come tale, non sopprimibile»<sup>41</sup>, permettendole di raccogliere quegli aspetti magico-religiosi che la società borghese progressivamente abbandona e, allo stesso tempo, di elaborare e restituire verbalmente in forme strutturate e rituali aspetti dell'esistenza problematici e complessi.

Le poesie dell'infanzia sono, infatti, capaci di fondere la lingua “alta” degli adulti con quella onomatopeica, stralci di fatti di cronaca (ora contemporanea, ora tanto antica da non poter essere ricostruita se non per tracce ed indizi<sup>42</sup>) con oggetti quotidiani della vita infantile, temi scabrosi che nella società contemporanea sono tenuti ben lontani dai bambini, come la sessualità e la violenza, con l'ilarità del gioco che, nel ritmo sempre più rapido di gesti e suoni da ripetere mnemonicamente, li risolve in un ludico *nonsense* dai tratti quasi catartici. Proprio in questa possibilità di nominare, anche se con parole prive di un senso razionalmente comprensibile, ciò che altrimenti rimarrebbe indicibile e quindi ingestibile, risiede la potenza della parola poetica infantile e una traccia della sua vicinanza con tempi e luoghi in cui la parola, quella magica e segreta del rito, ricopriva tale funzione per tutta la comunità:

poetry – not as literature *per se* but as a means, both public and private, for experiencing and comprehending the world, by which the visions of the individual (along with their translation into language) were at the same time what Mallarmé had called “the words of the tribe” (and Ezra Pound “the tale of the tribe”)<sup>43</sup>

Gli indizi della sopravvivenza di queste funzioni “magiche” nella poesia orale dell'infanzia sarebbero potenzialmente infiniti (a maggior ragione per le innumerevoli varianti che di ogni conta e filastrocca popolare esistono); mi limito qui a riportare, a titolo di esempio, una conta che attingo dalla

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 214.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Si pensi, ad esempio, al gioco del Girotondo e alle sue possibili ascendenze storiche legate a una devastante epidemia di peste. Cfr. M. BERNARDI, «Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa», op. cit.

<sup>43</sup> J. ROTHENBERG, *Technicians of the sacred*, op. cit., p. XVIII.

mia esperienza biografica (nella consapevolezza che, nella forma scritta<sup>44</sup>, la poesia orale dell'infanzia perda in buona parte la propria efficacia) che ritengo particolarmente utile per dimostrare quanto fin qui affermato rispetto alle rielaborazioni del reale che tali canti sono capaci di effettuare nel giro di pochissimi versi:

Amblem blem sicuterum blem  
 Prendi questo schiaffo non lo devi rifiutar  
 Bacia la bocca di tre soldati  
 Un due tre  
 Un due tre  
 A star fuori tocca a te<sup>45</sup>

“Semplici” filastrocche, dunque, ma capaci di tenere insieme alto e basso, affrontando con un gioco verbale e con il potente strumento del riso le grandi questioni del vivere. Proprio come si propongono programmaticamente di fare, sebbene in una forma esteticamente più compiuta che si avvale della maestria di poeti e illustratori professionisti, gli “incantesimi poetici” che popolano la collana che stiamo esaminando.

Ci sembra, quindi, che i libri di poesia/e illustrati della collana «Parola magica», così come altre opere poetiche per l'infanzia che sorgono, marginali ma presenti, nella produzione italiana, possano costituire un valido terreno di ricerca per indagare quel residuo mitologico, rituale e magico che ancora abita la parola poetica, rivelando ancora una volta la Grande Esclusa come luogo privilegiato di indagine per chi cerchi le tracce di un mondo sacro e “altro” che la “tribù degli adulti” nella società contemporanea sembra voler dimenticare o sormontare, ma del quale l'infanzia non teme di varcare, nella cornice sicura del testo letterario e dell'invenzione ludica, la soglia.

Sarà, allora, proprio la dimensione della soglia, articolata secondo diversi punti di osservazione, a farsi chiave di lettura privilegiata per esaminare,

<sup>44</sup> La trascrizione è qui basata esclusivamente sulla memoria dei suoni, così come sono sopravvissuti nel mio ricordo (puro suono era, del resto, buona parte delle parole anche nella ripetizione della conta negli anni dell'infanzia).

<sup>45</sup> In questi pochi versi appaiono con evidenza alcuni degli elementi sopra descritti: parole di apertura puramente sonore e prive di significato, riproduzione dei suoni incomprendibili di una lingua alta, il latino (“sicuterum”, verosimilmente derivante dalla preghiera del Gloria: *sicut erat in principio...*), un lessico che fa riferimento a temi complessi come la violenza, l'amore, la guerra, il tutto risolto nella decisione di chi, nel gioco, “starà fuori”.

attraverso l'analisi della collana «Parola magica», alcuni aspetti rivelatori di come la poesia per l'infanzia si costituisca, oggi, come terreno liminare, nel senso antico di *limes* come avamposto in terra sconosciuta e di zona dove avviene la parte più misteriosa e, per questo, sacra e preziosa, del rito di passaggio: verrà analizzata, dunque, dapprima una soglia formale legata al formato del libro illustrato quale incontro fra due differenti mezzi espressivi e, in seguito, la presenza di tracce di fiaba nella poesia per l'infanzia contemporanea, esempio di soglia feconda di scambio fra generi letterari solo apparentemente distanti.

### 3.1. *Una soglia formale: la poesia incontra l'immagine*

Come rilevato in precedenza, la casa editrice Topipittori fa del libro illustrato<sup>46</sup> il focus centrale della propria produzione per l'infanzia, ricercando nel proprio catalogo una varietà di incontri possibili fra grafica, tipografia, scrittura, illustrazione. La collana «Parola magica» non fa eccezione e si presenta, con la sua «misura libera» di testi e immagini, come luogo di ricerca per quanto concerne i possibili rapporti fra parola poetica e immagine nella cornice del libro illustrato per l'infanzia.

La scelta, di per sé coraggiosa, di proporre una collana interamente dedicata alla parola poetica di qualità nelle sue varie declinazioni non si spinge dunque, nel caso di questa collana, fino a quella di proporre il testo poetico nella sua forma, potremmo dire, più “pura”, quella cioè che non prevede l'accompagnamento dell'immagine e che confida esclusivamente nella possibilità del testo poetico di evocare immagini, sensazioni, emozioni attraverso il suono delle parole. Tale scelta accomuna, in effetti, Topipittori alla maggior parte degli editori italiani che scelgono oggi di avventurarsi nel terreno della poesia per l'infanzia<sup>47</sup>, e i volumi che compongono la collana

<sup>46</sup> Espressione intesa qui (come dall'editore) in senso generico, in riferimento a tutta la gamma della produzione letteraria in cui la parte verbale convive e interagisce con l'illustrazione.

<sup>47</sup> Anche qualora il testo abbia una prevalenza evidente, ad esempio perché la pubblicazione è in formato tascabile e fa un uso ridotto del colore, è molto raro che i libri di poesia per l'infanzia siano pubblicati senza alcuna traccia di illustrazione. Generalmente, almeno una piccola immagine in scala di grigi accompagna ciascun componimento poetico, fosse anche a scopo puramente decorativo. Cfr., a titolo di esempio, N. GARDINI, *Il tempo è mezza mela. Poesie per capire il mondo*, op. cit.; R.L. STEVENSON, *Il mio letto è una nave*, op. cit.; B. TOGNOLINI, *Rima rimani*, Roma, Rai Eri, Milano, Salani, 2002.

si inseriscono nell'ambito di quelle forme testuali che la studiosa francese Christine Boutevin definisce, rilevando la necessità di classificare e dare quindi valore a una tipologia di testi molto presente nell'editoria per l'infanzia francese, «*livres de poèmes illustrés*» (da qui in poi: libri di poesia/e illustrati)<sup>48</sup>.

La parola poetica accompagnata, rispecchiata, interpretata dall'illustrazione risponde effettivamente in modo più coerente alla *mission* di una casa editrice che dichiara programmaticamente, sin dalle origini, l'intento di dedicarsi alla pubblicazione di libri illustrati; essa si rivela, al contempo, particolarmente significativa dal punto di vista di una riflessione che cerca di seguire, fino al suo incontro con l'infanzia, quella parola poetica dagli aspetti magici e sacri che caratterizza il momento liminare del rito, ma che è anche portatrice di un valore di esperienza estetica che alla funzione magica sopravvive fino ai nostri giorni.

Se, come afferma Jerome Rothenberg in una delle prefazioni alla massiccia opera antologica di poesia "visionaria"<sup>49</sup> *Technicians of the sacred*, non è possibile studiare la poesia "primitiva" senza tenere in considerazione l'unità indissolubile fra forme estetico-espressive differenti che è elemento costitutivo della poesia rituale, ci sembra di poter riconoscere nella presenza imponente dell'immagine uno dei segni della permanenza di tale poesia immaginifica, magica e rituale delle origini, sebbene ricondotta alla forma canonica dell'opera letteraria, nell'immaginario contemporaneo. Segni che non a caso si rivelano proprio nel margine (o in quella «zona outsider nella marginalità della Grande Esclusa»<sup>50</sup>, per dirlo con Milena Bernardi) rappresentato dalla poesia meno "ufficiale" e "nobile" di tutte, quella destinata all'infanzia, che rivela, nell'illustrazione che spesso l'accompagna, una delle tracce della sua possibile collocazione e interpretazione come ultimo sbocco di quella vena «sotterranea» di poesia «del margine»<sup>51</sup> che percorre la storia dell'immaginario, dalla nascita dell'opera estetica nelle comunità preistoriche fino all'arte contemporanea, passando per la tradizione orale del folklore e per la poesia romantica che di tale tradizione si nutre. Poesia

<sup>48</sup> Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., trad. mia.

<sup>49</sup> Quella che per W.H. Auden è, come già rilevato, un'«eresia» poetica, che tuttavia vede tra le sue fila poeti che hanno segnato la storia della letteratura occidentale moderna, come Baudelaire e Rimbaud, non a caso presenti in questo studio. Cfr. W.H. AUDEN, *La mano del tintore*, op. cit.

<sup>50</sup> Cfr. M. BERNARDI, «Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa», op. cit.

<sup>51</sup> J. ROTHENBERG, *Technicians of the sacred*, op. cit., p. XXVI-XXVII.

che tenta di dare voce ai grandi interrogativi dell'umanità e parole all'indicibile con il quale, in qualche misura, l'uomo è chiamato a convivere<sup>52</sup>.

Riflettendo sul legame millenario fra poesia e arti figurative (che è stato qui scelto perché estremamente presente nella collana in esame, ma che non esclude relazioni, altrettanto significative, con la musica e la danza, evidenti nelle ninne nanne e nei giochi basati su canto e movimento), è possibile osservare come, fra le migliaia di componimenti raccolti da Rothenberg, diversi siano quelli appartenenti a quella che lui definisce «*verbovisual art*» o «*visual poetry*»<sup>53</sup>.

Fra gli esempi più affascinanti e pertinenti rispetto al nostro tema, lo studioso propone un tamburo cerimoniale sciamanico del popolo nordeuropeo Sàmi, ricoperto di disegni che verosimilmente fanno da traccia a un testo orale pronunciato dallo sciamano durante i riti sacri, servendo da «poesia-mappa virtuale del mondo sciamanico».

Non si tratta, nel caso dei riti legati a questi tamburi, di raccontare una storia o di tenere traccia di avvenimenti reali o misterici quanto di selezionare (e distribuire a discrezione del poeta-sciamano) parti differenti dell'universo sàmi attraverso le immagini rappresentate sul tamburo<sup>54</sup>.

In questa forma di poesia sacra si può riconoscere la presenza di un forte legame fra parola poetica e immagine, indispensabile per una fruizione completa dell'opera o dell'esperienza estetica; e lo stesso stretto legame è, del resto, riscontrabile anche in altre e più recenti forme di “poesia visuale” dai tratti apparentemente meno sacri e magici: basti pensare, a titolo di esempio, ai celebri calligrammi di Apollinaire, che definì questo tipo di poesia «Una nuova rappresentazione dell'universo. La più poetica e la più moderna»<sup>55</sup> non allontanandosi, pur rielaborandola in chiave moderna, dalla definizione di poesia primitiva come rappresentazione ed esperienza delle cose del qui e dell'altrove elaborata dallo studioso americano.

Seguendo, pur senza esaminare nel dettaglio le sue numerose occorrenze nella storia della letteratura, il filo dei legami fra parola poetica e arti figurative, è possibile dunque rilevare come la poesia illustrata per l'infanzia rappresenti un'interessante emergenza contemporanea della convivenza fra due forme espressive, quella poetica e quella grafico-pittorica, che nella poesia primitiva si mostrano spesso inscindibili: attraverso l'illustrazione, che del libro per bambini e ragazzi è peculiare caratteristica sin

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> J. ROTHENBERG, *Technicians of the sacred*, op. cit., pp. 461-462.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 462.

<sup>55</sup> Cit. in *Ivi*, p. 465, trad. mia.

dalla pubblicazione dei primi testi specificamente destinati a questo target, si completa una fitta catena di filiazioni che corre, complementare, accanto a quella che conduce la “parola magica” della poesia all’incontro con l’infanzia nella cornice intrinsecamente liminare dell’oggetto-libro.

È noto, in effetti, a chi si occupi di letteratura per l’infanzia, che elementi strutturali del libro come la copertina, il titolo, i risguardi, le cornici che contengono testo e immagine o il limite costituito dalla pagina stessa, l’eventuale indice e i titoli dei componimenti, rappresentino un sistema peritextuale fondamentale per la lettura di un testo<sup>56</sup>, sistema al quale Gérard Genette, analizzandolo in una sua opera dal valore ormai fondativo per gli studi di teoria della letteratura, attribuisce proprio la caratteristica di costituire altrettante «soglie» (*seuils*) testuali:

Plus que d’une limite ou d’une frontière étanche, il s’agit ici d’un seuil, ou – mot de Borges à propos d’une préface – d’un «vestibule» qui offre à tout un chacun la possibilité d’entrer, ou de rebrousser chemin. «Zone indécise» entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte) ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, «frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture»<sup>57</sup>

Accanto a queste “zone liminari” che accomunano ogni libro (sebbene in misura differente e in una varietà di combinazioni possibili), quello illustrato vede anche l’emergenza di una ulteriore soglia, costituita da quel “di più” di senso rappresentato dalla relazione fra testo scritto e immagine, che si articola in modalità differenti a seconda della tipologia di testo illustrato, modalità che possono andare dalla totale interdipendenza dell’iconotesto in senso stretto alla funzione di contrappunto, rispecchiamento, rimando a ulteriori possibilità che si dà quando ad essere illustrato è un romanzo o una raccolta di fiabe o poesie.

Afferma Milena Bernardi relativamente al romanzo e alle raccolte illustrate:

When the quality of the stylistic research achieves the result of revealing a new universe of representations, illustrations hold the function of scenic images offering the idea of “a different vision”. This vision is surprising and even disorienting, packed with clues to be deciphered in relation to the nar-

<sup>56</sup> Cfr. S. VAN DER LINDEN, *Lire l’album*, Le Puy en Velay, L’atelier du poisson soluble, 2006.

<sup>57</sup> G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 4.

rative and metaphorical dimension triggered by the entanglement with the written text. In this sense, the word “vision” specifically refers to the propensity to an imaginative and interpretative dimension of freedom, utopia and, therefore, the original re-processing of the suggested meanings coming from the corpus of the text<sup>58</sup>.

L'illustrazione può dunque costituire, nella letteratura per l'infanzia, una occasione in più, per il bambino o la bambina che leggono, per trovare quel rispecchiamento di sé e del mondo, anche nelle parti più oscure e inattuali, che costituisce il senso stesso dell'opera estetica come momento di costruzione del «museo privato dei miti personali del lettore»<sup>59</sup>, ovvero nella sedimentazione della personalissima mitologia che ogni essere umano inizia inconsapevolmente a costruirsi nel tempo remoto dell'infanzia<sup>60</sup>.

Anche Marcella Terrusi, nel suo approfondito studio sull'albo illustrato, vede nella specifica combinazione di linguaggio verbale e linguaggio figurativo caratteristica del libro illustrato (e del *picturebook* in particolare) la possibilità di “tenere insieme” le modalità estetico-espressive che accompagnano la cultura umana sin dalle sue origini, fino ad intrecciarsi con i formati più recenti ed esplicitamente rivolti all'infanzia. La studiosa propone quindi la possibilità di una complessa quanto affascinante linea di discendenza per la tipologia di libri che stiamo prendendo in esame:

il rapporto di rimandi e filiazioni delle immagini rispetto alle altre immagini richiama, nello studio della letteratura per l'infanzia, a quella relazione combinatoria e anarchica che fa confluire nelle figure per i bambini la cultura alta e quella bassa, l'arte pittorica e la tradizione dei figurinai, il linguaggio delle grotte di Lescaux e le icone dell'impero Disney<sup>61</sup>

Prosegue, Terrusi, invitando a seguire «le ragioni dell'arte e della letteratura, che sono quelle della conoscenza, della scoperta, della poesia, del divenire insieme più umani e più divini» e riconoscendo un ruolo sciamanico a quella specifica figura di artista rappresentata dall'illustratore, che appare agli occhi dei bambini come un ritrattista dell'invisibile:

<sup>58</sup> M. BERNARDI, *Children's literature and illustrated novels. Educating readers, literary works and visual surprises*, «STUDI SULLA FORMAZIONE», 2019, 22, pp. 85-95.

<sup>59</sup> *Ivi*, trad. mia.

<sup>60</sup> Cfr. cap. 1.3.1. di questo lavoro.

<sup>61</sup> M. TERRUSI, *Albi illustrati*, op. cit., p. 109.

l'illustratore, in quanto artista, è anche un po' sciamano; vede esseri invisibili ed è capace di tracciarne trame e forme, per portarle qui, dall'altrove fiabesco dell'immaginazione, imparentato con il sogno, con la morte, con la visione interiore per farne materia di racconto<sup>62</sup>.

Gli intrecci fra parola e immagine, quando l'infanzia è protagonista o destinataria, sono dunque al centro dell'opera editoriale, e nascondono in piena luce, come certi indizi nei migliori romanzi gialli, rimandi a mondi e tempi altri, a soglie che la cornice del libro illustrato si fa disponibile a conservare, mostrandole a chi abbia il desiderio di perdersi fra le sue pagine.

Con queste parole non si intende, tuttavia, dare per scontata l'associazione fra libro per l'infanzia e apparato iconografico: questa convivenza non è certo elemento da perseguire ad ogni costo, tantomeno se l'intento è quello (peraltro erroneo, come ben evidenzia Sophie Van der Linden in un suo articolo sui libri senza parole<sup>63</sup>) di "semplificare" un testo ritenuto troppo complesso per occhi e orecchie infantili o di far meglio "digerire" un qualsivoglia "contenuto" che il lettore dovrebbe recepire. Soprattutto in tempi, come quelli contemporanei, in cui l'essere umano è quotidianamente immerso nella dimensione del visivo, è importante problematizzare anche questo aspetto delle opere editoriali destinate all'infanzia: se la scelta editoriale va nella direzione della convivenza fra testo verbale e testo iconografico, ciò dovrebbe avvenire, innanzitutto, con la consapevolezza di stare compiendo una scelta (sebbene il mercato e la cultura "di massa" spingano prepotentemente verso il linguaggio visivo come unica via possibile) e, in secondo luogo, con l'obiettivo della creazione di un oggetto estetico di valore, che possa dar voce alle complesse esigenze di interpretazione del reale e di costruzione del sé dell'infanzia. Vale, dunque, per l'immagine, ciò che è stato precedentemente affermato nei riguardi della parola poetica: entrambi gli aspetti del libro illustrato, così come la scelta stessa di organizzare a livello editoriale la loro coesistenza, non possono prescindere da un'attenta e autentica ricerca di senso e di qualità estetica.

Ai fini di indagare più dettagliatamente le varie modalità nelle quali possono articolarsi i libri di poesia/e illustrati per l'infanzia, un utile strumento è fornito dalle categorie individuate e analizzate dalla

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 111 Terrusi riporta un aneddoto raccontato dal celeberrimo illustratore Altan, al quale una bambina avrebbe fatto i complimenti per la sua abilità nel ritrarre la Pimpa. La Pimpa, creatura che per la piccola lettrice esisteva concretamente nel mondo, era semplicemente ritratta dal suo ideatore.

<sup>63</sup> Cfr. S. VAN DER LINDEN, *Et si le sans avait du sens?*, «Hors-Cadre[s]», n. 3, 2009, «L'album sans texte», p. 7-11.

precedentemente citata studiosa francese Christine Boutevin, la quale dedica il suo volume *Livres de poème(s) et poème(s) en livres pour la jeunesse aujourd'hui* proprio alla definizione di quattro tipologie testuali che propongono una coesistenza fra parola poetica e immagine, mostrando il libro illustrato di poesia per l'infanzia come luogo di confine, convivenza e proficuo scambio fra il linguaggio verbale e quello iconografico<sup>64</sup>.

Per riflettere sulle origini e rilevare le caratteristiche specifiche di ciascuna delle quattro categorie elaborate, Boutevin si appoggia su una fitta rete di fonti e autori che l'hanno preceduta nella riflessione sui possibili *media* di trasmissione della poesia scritta, fonti che afferiscono allo studio della letteratura per l'infanzia ma anche della letteratura *tout court*; in questo modo, l'autrice perviene ad analizzare sia le tipologie di libri di poesia/e illustrati ormai facenti parte di una tradizione consolidata (quali l'antologia e la raccolta per l'infanzia), sia quelle che hanno fatto il loro ingresso nell'editoria per l'infanzia in tempi relativamente recenti (e ciò vale a maggior ragione per l'editoria italiana), vale a dire le tipologie testuali che intendono fondere la parola poetica con il formato tipico del *picturebook*, che attualmente predomina negli scaffali destinati a bambini e bambine.

La suddivisione di Boutevin, elaborata rispetto ad un *corpus* selezionato nella produzione editoriale francese, ben si adatta anche alla produzione contemporanea italiana per l'infanzia, nell'ambito della quale possiamo effettivamente riconoscere a nostra volta le quattro categorie di libro di poesia illustrato da lei individuate:

<sup>64</sup> La categorizzazione dei testi poetici per l'infanzia in relazione a un apparato iconografico proposta da Boutevin non è, naturalmente, l'unica possibile. Ana Margarida Ramos, ad esempio, propone un'analisi delle relazioni fra illustrazione e poesia in raccolte collettive o d'autore, mentre María del Rosario Neira Piñeiro propone interessanti riflessioni su quello che lei individua e definisce come «*álbum lírico*» (categoria da cui la studiosa esclude ogni albo a carattere narrativo, optando, appunto, per una selezione basata sulla poesia lirica). L'opera di Boutevin, di respiro più ampio, ci sembra proporre la categorizzazione più completa ed esaustiva, rispondendo più esattamente alle caratteristiche delle opere presenti nella collana «Parola magica». Tuttavia, nel corso della trattazione faremo, quando opportuno, riferimento anche a queste autrici. Cfr. M.R. NEIRA PIÑEIRO, *Poesía e imágenes: una nueva modalida de álbum ilustrado* in «Lenguaje y textos», 35, pp. 131-138, 2012; A.M. RAMOS, *Ilustrar poesía para a infância: entre as rimas cromáticas e as metáforas visuais*, in «OCNOS», May 2014.

– *Recueil illustré* (raccolta di poesie illustrata): «libro in cui un poeta ha raccolto un insieme di poesie autografe, in un ordine più o meno visibile, e rispetto al quale è intervenuto a posteriori un illustratore»<sup>65</sup>;

– *Anthologie illustrée* (antologia illustrata): «libro che riunisce poesie di uno o più autori già pubblicate precedentemente, ma riunite da un editore in un nuovo libro, nel quale uno o più illustratori sono intervenuti»<sup>66</sup>;

– *Poème-album* (poesia-albo): «testo poetico che forma un'unità, estratto da un editore da una raccolta autografa precedentemente pubblicata [...]. L'adattamento consiste in primo luogo nel fare della poesia il testo di un albo»<sup>67</sup>;

– *Album-poème* (albo-poesia): «libro di poesie in cui sono presenti un poeta e un illustratore. Può trattarsi di due autori diversi, ma contemporanei, o può succedere, talvolta, che un solo artista sia anche poeta. [...] Nell'albo-poesia il testo e l'immagine formano un tutt'uno. [...] L'immagine partecipa pienamente alla poesia, la quale non si limita allo spazio della doppia pagina, ma si dispiega di pagina in pagina»<sup>68</sup>.

Se è possibile individuare in altre collane di poesia italiane (attualmente esistenti o ormai “fuori catalogo”) svariati esempi di antologia illustrata<sup>69</sup> e poesia-album<sup>70</sup>, possiamo rilevare che nello specifico *corpus* che stiamo prendendo in esame titoli si suddividono fra le restanti due tipologie testuali, la raccolta illustrata e l'albo-poesia, coerentemente con l'intenzione dell'editore di pubblicare testi inediti nati da una stretta collaborazione fra parte autoriale, editoriale e figurativa (ruoli che naturalmente possono,

<sup>65</sup> C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 1919, ed. Kindle, trad. mia.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 1947, trad. mia.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 2028, trad. mia.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 2051, trad. mia.

<sup>69</sup> La collana Motta junior «Il suono della conchiglia» accostava, ad esempio, alle raccolte inedite antologie di autori noti, come E. DICKINSON, *Non c'è nave che possa come un libro*, Firenze, Milano, Motta junior, 2011; A. POZZI, *Nel prato azzurro del cielo*, Firenze, Milano, Motta junior, 2015. Allo stesso modo, nella collana Einaudi ragazzi «Pesci d'argento» sono comparse alcune riuscite antologie illustrate, come E. JACOBY (a cura di), *Nel buio splendeva la luna*, San Dorligo della Valle, Einaudi ragazzi, 2001; F. WATERS (a cura di), *Un salto e tocchi il cielo*, San Dorligo della Valle, Einaudi ragazzi, 2001.

<sup>70</sup> La collana Carthusia «Magnifici versi», i cui volumi sono stati precedentemente citati, è interamente costituita da questa tipologia testuale; inoltre, a duecento anni dalla stesura, Einaudi ragazzi ha pubblicato «L'infinito» di Leopardi sotto forma di *picture book*, con le illustrazioni di Marco Somà. cfr. G. LEOPARDI, *L'infinito*, San Dorligo della Valle, Einaudi ragazzi, 2019.

come rileva anche Boutevin, sovrapporsi all'occorrenza), avente per finalità la creazione di un'opera letteraria illustrata originale nella quale testo e immagine cooperino in vari possibili modi.

Pur nella varietà di formati proposta dalla collana «Parola magica», è attorno a queste due categorie che si articolano in effetti le ventitré opere che, dal 2004 ad oggi, la costituiscono: sulle specifiche “soglie” rappresentate dall'albo-poesia e dalla raccolta illustrata si soffermerà, quindi, anche la nostra analisi nei due paragrafi seguenti.

### 3.1.1. *L'albo-poesia*

Fra i titoli che costituiscono la collana di poesia di Topipittori, quasi la metà (più precisamente, dieci) sono le pubblicazioni nelle quali è possibile riconoscere le caratteristiche di quello che, ricorrendo alla definizione di Boutevin e trasponendola in italiano, possiamo chiamare albo-poesia.

Come afferma la studiosa, questo formato testuale si colloca «alle frontiere del libro di poesia/e», in quanto vero e proprio iconotesto in cui parola poetica e immagine nascono insieme, in seno a una creazione che è al contempo pittorico-figurativa e letteraria. Un testo, dunque, che rimette in discussione la raccolta autografa come forma di creazione editoriale poetica per eccellenza e si posiziona (se ben riuscito) “al di là” delle forme note e già sperimentate, in un contesto che tiene insieme mezzi espressivi differenti:

L'album-poème est un livre qui remet en question le recueil autographe illustré comme forme exclusive de création et de diffusion de la poésie contemporaine pour l'enfance et la jeunesse. L'album-poème s'inscrit à la croisée des réflexions sur le livre, ou le «Livre», de poésie et sur l'album pour enfants dans ses expressions artistiques. [...] Objet hybride, support multimodal, texte composite, l'album-poème appartient à la culture de l'enfance contemporaine qui, sans cesse, redéfinit le livre<sup>71</sup>.

L'“antenato” più rilevante di questa forma testuale è unanimemente riconosciuto nel tentativo di Mallarmé, protrattosi lungo tutto il suo percorso di poeta, di pervenire alla creazione del «*Livre-poème*» definitivo, nel quale poesia, tipografia, grafica e pittura contribuissero alla costituzione di un'opera unitaria e «totale» dai tratti teologici e metafisici, come illustra

<sup>71</sup> C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 5640.

Dominique Combe nell'interessante articolo *Du "recueil" au "poème-livre" au "livre-poème"*<sup>72</sup>. A dare un rilievo ancora maggiore, rispetto alla nostra riflessione, alla ricerca del poeta simbolista interviene un aspetto (spesso ignorato nelle successive pubblicazioni) della prima edizione della poesia *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*<sup>73</sup>: essa, infatti, afferma Boutevin, venne concepita da Mallarmé, probabilmente su invito dell'editore di libri d'arte Vollard, in collaborazione con il pittore e incisore Odilon Redon, il quale realizzò delle litografie che, più che accompagnare, avevano l'obiettivo di integrare il testo poetico dando vita a un'opera d'arte unitaria nata dalla stretta collaborazione fra i due artisti<sup>74</sup>. L'intervento di Mallarmé sulla parte grafica e prettamente editoriale dell'opera risulta peraltro evidente dalle indicazioni da lui riportate a matita su una prima versione dell'opera (reperibile in versione digitale sul portale della Bibliothèque Nationale de France Gallica<sup>75</sup>), le quali non fanno che confermare l'intenzione di un testo che si dispiegasse sulla pagina e sulle pagine con un criterio stabilito dal suo autore in collaborazione con l'editore e, potremmo dire, l'illustratore dell'opera. La poesia *Un coup de dés* può dunque certamente essere riconosciuta, sebbene non fosse destinata all'infanzia ma ai fruitori adulti e raffinati dei libri d'arte, come capostipite di quel genere che da allora in poi può essere riconosciuto come libro di poesia illustrato, e in particolare, per la sua caratteristica di «libro totale», come albo-poesia.

Quest'ultima, specifica forma di iconotesto si rivela, peraltro, particolarmente interessante per la nostra indagine, che ha la soglia come filo conduttore, poiché si colloca, già sulla base di un formato che sfugge alle classificazioni, su un terreno liminare che oscilla almeno fra due forme testuali e che permette al linguaggio misterioso e "inattuale" della poesia e a quello, oggi enormemente diffuso, del *picturebook* di esprimersi in un solo testo:

L'album-poème a pour caractéristique d'être à la marge de l'album et de la poésie. Autrement dit, sa catégorisation est souvent problématique. [...] On pourrait presque dire que l'album-poème est subversif par son refus de «la poésie»: il accueille volontiers la prose, son auteur n'est pas forcément un poète, le texte a des liens avec la narration et peut être continu ou di-

<sup>72</sup> D. COMBE, *Du "recueil" au "poème-livre" au "livre-poème"*, «Méthode!», 2002, n. 2, *Le recueil poétique*, pp. 15-22.

<sup>73</sup> Cfr. S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, cit. in C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 5682.

<sup>74</sup> Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 5739.

<sup>75</sup> Cfr. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402302109>, ultima consultazione: 24/04/2021.

scontinué... D'ailleurs, l'album-poème se situe parfois aux frontières de l'abécédaire, du livre d'artiste et même du recueil<sup>76</sup>.

Con queste premesse, che collocano l'albo-poesia su un nebuloso crocevia di generi letterari, dove i confini si fanno evanescenti e le classificazioni complesse, ci apprestiamo ad affrontare alcuni fra i volumi più significativi della collana «Parola magica», che di albi-poesia, ora più, ora meno riusciti dal punto di vista dell'interdipendenza testo-immagine ipotizzata da Boutevin, raccoglie diversi esempi. Per quanto concerne la relazione fra testo e immagine nell'albo-poesia, nel confermare la sua essenza di iconotesto, ci sentiamo comunque di condividere le parole di Boutevin (che si esprime in particolare relativamente all'opera *Coeur de lierre* di M. Besnier<sup>77</sup> e alla disposizione “congiunta” di testo e immagine), la quale rifiuta le categorizzazioni dettagliate a favore della libertà del lettore di osservare la pagina raccogliendo eventualmente rimandi e suggestioni fra i due codici, ma riservandogli anche la libertà di sorvolare o di trovare modi personali per abitare il testo illustrato, senza intrappolare quest'ultimo in caselle che, in particolar modo quando si parla di poesia, si rivelano necessariamente troppo strette:

Selon cette auteure-critique de l'album [Sophie Van der Linden, Ndr], cette disposition permet une lecture simultanée du texte et de l'image, parce les deux sont visibles ensemble, contrairement aux autres types de mise en page. En ce qui nous concerne, nous ne sommes pas si sûre de cet effet, tant la liberté revient au lecteur de parcourir visuellement les pages comme il le souhaite. Que savons-nous de cette appropriation par la vue du lecteur? Simultanés, successifs, alternatifs, tous les parcours visuels sont possibles, même si le texte et l'image dans *Cœur de lierre* sont associés sur la double page. Certes, la part écrite et la part imagée sont visuellement présentes, mais chaque lecteur est libre de leur accorder ou non une attention égale<sup>78</sup>.

Gli albi-poesia della collana «Parola magica» si offrono dunque allo sguardo come testi in cui parola e immagine intrecciano strette relazioni, ma consentono anche al lettore/osservatore di costruire un proprio personale rapporto con il libro attraverso i due codici che lo costituiscono, di abitare cioè di quello “spazio terzo” di soglia che deriva dal loro incontro e dalle reciproche influenze.

<sup>76</sup> C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 5769.

<sup>77</sup> M. BESNIER, *Coeur de lierre*, Alençon, Møtus, 2011.

<sup>78</sup> C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., pp. 6010-6033.

Per comodità di esposizione, possiamo rilevare come gli albi-poesia di questa collana si articolino prevalentemente in due forme: quella che potremmo definire «poesia-elenco»<sup>79</sup>, in cui si susseguono episodi, situazioni o variazioni su un tema che fa da filo conduttore dell'intero albo, e la poesia narrativa, che racconta una storia sotto forma di versi. Per definire meglio la prima tipologia, si è scelto qui di analizzare alcuni esempi di albi-poesia appartenenti alla collana «Paola magica» che possano costituire una valida rappresentanza dei principali formati e declinazioni che questa categoria testuale può assumere, mentre si affronteranno poi, nel paragrafo dedicato, entrambi gli albi che propongono poesia narrativa<sup>80</sup>.

### *La poesia-elenco: parole e immagini fra anafora e sorpresa*

Per analizzare le interazioni fra testo e immagine nel formato della poesia-albo che procede per accumulo è possibile partire da due pubblicazioni, il cui testo è a firma di Giovanna Zoboli, uscite nel primo anno di esistenza della collana; a queste, per coerenza di formato e stile, si può aggiungere una terza opera pubblicata nel 2007 e affidata alla lingua poetica di Giovanni Paolucci. Le prime due filastrocche di Giovanna Zoboli, dai titoli *Filastrocca ventosa per bambini col fiato corto*<sup>81</sup> e *Filastrocca acqua e sapone per bambini coi piedi sporchi*<sup>82</sup>, sono rispettivamente illustrate da Simona Mulazzani e Maja Celija, alla quale è affidata anche la *Filastrocca delle mani*<sup>83</sup> di Paolucci. Tutte e tre le filastrocche sono state ripubblicate nel 2020 nella collana «I Minitopi», che raccoglie in formato ridotto e più economico i titoli di maggior successo dell'editore (accanto ad esse, figurano

<sup>79</sup> È sempre Christine Boutevin a utilizzare questo termine (*poème-liste*), cfr. *Livres de poèmes(s)*, op. cit., p. 6049.

<sup>80</sup> Restano esclusi da questa dissertazione i volumi *Al supermercato degli animali* e *Casa di fiaba*, il primo perché frutto della coppia Zoboli-Mulazzani, di cui vengono qui analizzati i due titoli a nostro avviso maggiormente significativi a livello di riuscita poetica (mentre *Al supermercato degli animali* non appare del tutto libero da intenti didattico-pedagogici o, quantomeno, da un tentativo di trasmissione di un messaggio legato a una corretta alimentazione), il secondo perché verrà analizzato nel paragrafo 3.2, specificamente dedicato ai legami tra poesia e fiaba.

<sup>81</sup> G. ZOBOLI, S. MULAZZANI, *Filastrocca ventosa per bambini col fiato corto*, Milano, Topipittori, 2004.

<sup>82</sup> G. ZOBOLI, M. CELIJA, *Filastrocca acqua e sapone per bambini coi piedi sporchi*, Milano, Topipittori, 2020.

<sup>83</sup> G. PAOLUCCI, M. CELIJA, *Filastrocca delle mani*, Milano, Topipittori, 2007.

fra i Minitopi anche le raccolte illustrate *E sulle case il cielo*<sup>84</sup> di Giusi Quarenghi e *Poesie per aria*<sup>85</sup> di Chiara Carminati).

In questi tre testi di filastrocca, i versi si dispiegano lungo le pagine di albi di formato quadrato (21 x 21 cm) con la disposizione che Sophie Van der Linden definisce «*conjonction*» (congiunzione), senza, cioè, che ci siano delimitazioni nette fra lo spazio destinato al testo e quello occupato dall'immagine<sup>86</sup>; la posizione dei versi nelle pagine è regolare nel caso di *Filastrocca delle mani* (quattro versi per doppia pagina, disposti in distici sulla pagina di sinistra o di destra, seguendo un ritmo – sx, dx, dx, dx – ripetuto per tre volte), mentre è vivacizzato da una disposizione irregolare nel caso delle due filastrocche di Zoboli, che alternano piuttosto liberamente versi singoli e distici nell'ambito della doppia pagina. Maja Celja, nell'albo *Filastrocca acqua e sapone*, approfitta dell'alternanza fra versi singoli e distici per giocare con colori e disposizioni: quando il verso è singolo, infatti, l'illustratrice si serve del limite rappresentato dalla piega al centro della doppia pagina e lascia in scala di grigi la pagina di sinistra, che contiene il verso, colorando soltanto la pagina di destra; quando i versi sono due, invece, il colore invade anche la pagina di sinistra per dare vita a un'unica scena, fino a immergere, nel caso del verso «Nelle cucine dei ristoranti/piatti e bicchieri sono brillanti», in un velo di colore azzurro chiarissimo anche le parole scritte, che si ritrovano così anch'esse “bagnate” come il pavimento, ormai completamente allagato. In questa doppia pagina, i limiti fra testo e illustrazione si fanno labili, contribuendo alla riuscita di un iconotesto che guadagna, in termini di senso e possibilità, dalla coesistenza di testo poetico (anche nei suoi aspetti tipografici) e immagine, perdendo però in leggibilità delle parole: forse per questo motivo, nella nuova edizione della *Filastrocca acqua e sapone*<sup>87</sup> questo doppio verso è stato spostato in alto nella pagina di sinistra, su uno sfondo più chiaro e uniforme.

Il legame di “andata e ritorno” fra parole e immagini deve molto, nelle due filastrocche da lei illustrate per Topipittori, alle capacità visionarie di

<sup>84</sup> G. QUARENCHI, C. CARRER, *E sulle case il cielo*, Milano, Topipittori, 2007.

<sup>85</sup> C. CARMINATI, C. MINGOZZI *Poesie per aria*, Milano, Topipittori, 2008.

<sup>86</sup> S. VAN DER LINDEN, *Lire l'album*, op. cit., pp. 69-70. Van der Linden riconosce che sono spesso gli albi di stampo poetico, più che quelli strettamente narrativi, a prediligere questo tipo di disposizione testo-immagine, che favorisce un'esplorazione “libera” del senso da parte del lettore, privilegiando la doppia pagina come unità di misura e la contiguità come modalità di comprensione.

<sup>87</sup> G. ZOBOLI, M. CELIJA, *Filastrocca acqua e sapone per bambini dai piedi sporchi*, op. cit.

Maja Celija. L'illustratrice si rivela infatti capace, in questi due albi, di cogliere un dettaglio, una metafora o una delle possibili interpretazioni dei versi poetici presenti in ogni pagina e di farne un punto di partenza per costruire visioni ulteriori e insolite, raggiungendo effetti ludici e sorprendenti, ma che non esitano a farsi perturbanti grazie ai tratti onirici e immaginifici che contraddistinguono l'opera di Celija.

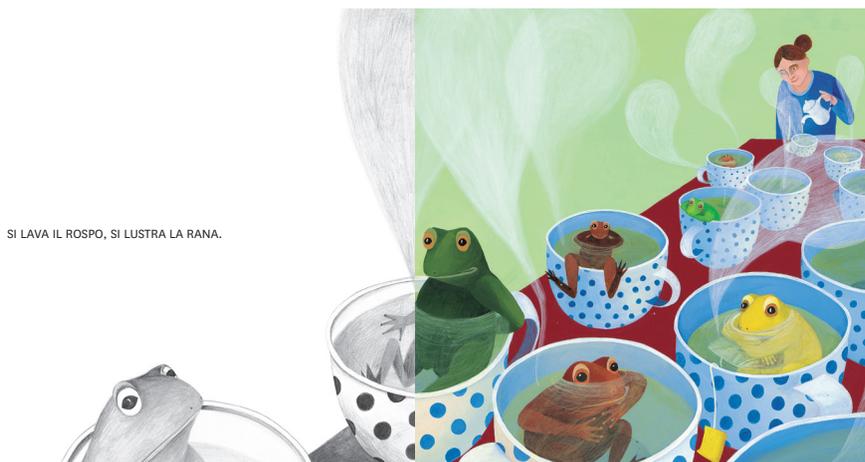


Figura 2. G. ZOBOLI, M. CELIJA, *Filastrocca acqua e sapone per bambini coi piedi sporchi*, Milano, Topipittori, 2020.

Se nella *Filastrocca acqua e sapone* è la doppia pagina nella sua interezza a proporre un'interpretazione imprevedibile del testo (le rane e i rospi che si lavano sono, ad esempio, rappresentati a bagno in tazze da tè, mentre il gatto che si lecca «l'ispido pelo» è enorme e, appollaiato sul tetto di una casa, fa «piovere» su un paese i cui abitanti hanno i volti coperti dagli ombrelli aperti), nella *Filastrocca delle mani* il gioco interpretativo si fa, in alcuni passaggi, più sottile e si svela in dettagli da scoprire con occhio attento: la posizione improbabile del «ragazzo col suo libro/steso sopra la panchina», la mosca che ronza trasformata in supereroe dal bambino sognatore con i pupazzi in mano («per sognare ad occhi aperti/mentre ronzano le mosche»), le mani che accarezzano un gatto, che sembrano a loro volta ricoperte di pelliccia grazie al tratto «ruvido» della matita sui toni caldi del marrone («Per le mani tue preziose/che sorridon come gatti // che si accoccolano al caldo/e mi piacciono da matti»).

Le illustrazioni di Celija, quindi, si offrono come vera e propria possibilità ermeneutica rispetto alla sequenza di immagini proposte dalle filastrocche-elenco di Paolucci e Zoboli, invitando il lettore a vagare con lo sguardo

nelle pagine, in cerca di nuove sorprese, in una sorta di “allenamento” al linguaggio poetico il quale sempre offre, con la propria polisemia, una pluralità di interpretazioni possibili. Sostare nella pagina, scoprire che l'illustratrice ha immaginato uno stesso spazio per il bambino e il vecchietto, osservare i piccioni che rubano la spesa a quest'ultimo, sono azioni intellettuali che trovano spazio e tempo nella dimensione peculiare dell'albo-poesia, che dello scambio (in questo caso, potremmo dire, del contrappunto) fra parola e immagine si nutre.



DELLE MANI DEL VECCHIETTO  
CHE SI VEDE OGNI MATTINA,  
DEL RAGAZZO COL SUO LIBRO  
STESO SOPRA LA PANCHINA.

Figura 3. G. PAOLUCCI, M. CELIJA, *Filastrocca delle mani*, Milano, Topipittori, 2007.

Simona Mulazzani, invece, sceglie per la *Filastrocca ventosa* un'illustrazione materica e corposa, che contrappone alla “leggera” (ma forte al tempo stesso) metafora del soffiare e del vento colori vividi e spessi, stesi in ampie campiture, che lasciano intravedere lo stratificarsi dei colori in stesure successive e giocano con opacità e trasparenze, ombre e luci, superfici lisce e *texture* “ruvide” per mettere in scena le varie possibilità che il “soffio” che percorre tutte le pagine di quest'albo attraversa. La relazione fra testo e immagine consiste, in questo caso, in un rispecchiamento più “lineare” del testo da parte dell'illustrazione (che si avvicina a quello che Van der Linden definisce «*redondance*»<sup>88</sup>), si fonda cioè più sull'intenzione di “illustrare” in senso stretto la sequenza di metafore proposta dalla filastrocca e di rappresentarla attraverso un altro codice espressivo che non su

<sup>88</sup> S. VAN DER LINDEN, *Lire l'album*, op. cit., p. 120.

quella di spiazzare il lettore attraverso una sorta di shock, o straniamento, interpretativo dato dal contrasto fra le due rappresentazioni. La personificazione del vento, al quale nel linguaggio comune è attribuito il verbo “soffiare”, percorre tutta la filastrocca e si estende in effetti nell’albo anche a oggetti, animali, elementi del mondo naturale che a loro volta, e per loro natura, soffiano.



Figura 4. G. ZOBOLI, S. MULAZZANI, *Filastrocca ventosa per bambini col fiato corto*, Milano, Topipittori, 2004.

In particolare, gli oggetti domestici che nel testo diventano di volta in volta protagonisti dell’atto del soffiare acquistano, nelle immagini di Mulazzani, tratti apertamente antropomorfi: la «Moka», la pentola a pressione, il mantice che alimenta la fiamma del camino hanno infatti occhi e bocca che rendono il loro soffiare un atto volontario e, quindi, umano. Questa scelta iconografica, che ricorda da vicino la tendenza all’animismo che caratterizza, ad esempio, l’universo d’infanzia in cui è immersa la Pimpa di Altan, è caratteristica dello stile dell’illustratrice, e conduce progressivamente alla doppia pagina finale in cui troviamo una bambina che, davanti a una torta di compleanno, è incitata a soffiare. Si comprende, quindi, soltanto nel finale come quel susseguirsi di soffi che pervade il mondo umano e quello degli animali e delle cose sia in realtà una sorta di catena di esempi volta a incoraggiare la bambina, riprendendo il titolo, «col fiato corto» e a supportarla in un momento di *performance* che in alcuni può causare smarrimento. Allo stesso modo, la *Filastrocca acqua e sapone* si conclude con un invito a tuffarsi nella vasca rivolto a quei bambini «dai piedi sporchi» presenti a loro volta già nel titolo (il quale non può non richiamare alla mente i *dusty feet*, i

bambini «con i piedi impolverati», ai quali Stevenson offre il «pane fatato» della poesia nella raccolta *A child's garden of verses*<sup>89</sup>).

All'interno questi primi esempi di albi-poesia che procedono col ritmo allegro della filastrocca, possiamo già osservare, quindi, interessanti legami di interdipendenza, ora più, ora meno forti, fra testo poetico e illustrazione. Nel testo, in particolare, è possibile riconoscere una prima traccia di quella «vena limpida e segreta che scorre nella poesia povera, umile, ridente, allegrissima, malinconicissima che ha i bambini come destinatari elettivi»<sup>90</sup> e che Zoboli si propone di ricercare negli albi che compongono la collana, vena che le illustrazioni di volta in volta accompagnano, sottolineano e valorizzano. Queste filastrocche, che affrontano temi apparentemente «semplici» come il soffiare del vento, la routine quotidiana del lavarsi o le mani, parte del corpo molto presente nelle filastrocche e conte della prima infanzia, lasciano in effetti emergere tale «vena segreta» in una complessità lieve di metafore del vivere che non evitano passaggi oscuri e finanche dolorosi, alternati a momenti maggiormente onirici e a pagine in cui tale complessità si stempera nell'allegria di una risata sorpresa. Le rime, che sono molto presenti, come in ogni filastrocca che si rispetti, accompagnano e cadenzano il ritmo della lettura, ma si permettono di lasciare anche qualche «promessa non mantenuta», spostandosi di alcuni versi, limitandosi a un'assonanza o sorprendendo, talvolta, le attese del lettore con l'assenza totale di una rima dove essa sarebbe stata prevedibile.

In continuità con questo primo gruppo di filastrocche si colloca un'altra poesia-elenco, che può essere definita, per l'argomento proposto e per l'andamento che ben si presta a una calma lettura serale, come una ninna nanna in forma di albo illustrato, nata nuovamente dalla collaborazione di Zoboli e Mulazzani: si tratta de *Il grande libro dei pisolini*<sup>91</sup>, pubblicato nel 2013 in un grande formato verticale «alla francese» (l'albo ha un'altezza di 32 cm) e popolato, come diversi altri albi a firma Zoboli-Mulazzani, dagli animali più diversi che si raggruppano in modi originali di pagina in pagina.

La poesia-ninna nanna di Zoboli presenta, ancora una volta, una sequenza di situazioni che partono da un momento cruciale della giornata di molti bambini (e dei rispettivi genitori), vale a dire il momento dell'addormentamento, estendendola, appunto, agli animali più disparati, che a

<sup>89</sup> Cfr. «*Fairy bread*»/«Pane fatato» in R.L. STEVENSON, *Il mio letto è una nave*, op. cit., p. 79.

<sup>90</sup> G. ZOBOLI, «Una misura libera», op. cit.

<sup>91</sup> G. ZOBOLI, S. MULAZZANI, *Il grande libro dei pisolini*, Milano, Topipittri, 2013.

loro volta dormono o si preparano per andare a letto. Questa modalità poetica “a elenco”, che possiamo ormai considerare tipica di Zoboli, si rivela particolarmente adatta al genere della ninna nanna, che nella ripetizione con variazioni di situazioni simili trova una delle proprie caratteristiche più diffuse<sup>92</sup>; essa è brillantemente rispecchiata dalle illustrazioni, che uniscono una varietà di tecniche differenti per rappresentare il sonno dei vari animali, procedendo, come il testo, per accumulo. In ogni doppia pagina compaiono infatti vari animali, il cui numero è talvolta indicato nei versi (e qui si rivela un particolare dello stretto legame fra parola e immagine in questo albo), il cui dormire assume a più riprese, nel testo come nell'immagine, tratti decisamente antropomorfi. Se gli orsi dormono «sotto il piumone», infatti, il leone «spegne la luce», la volpe ronfa «sotto il lenzuolo» e troviamo addirittura «otto bassotti in letti gemelli» che fanno il paio con «due dromedari nei letti a castelli». Il *divertissement* poetico-figurativo sembra qui seguire il divagare della mente nella fase che precede l'addormentamento, e le illustrazioni contribuiscono ad assecondare quest'atmosfera di *rêverie*, a metà fra il sonno e la veglia, attraverso dettagli che sembrano sorgere da libere associazioni a partire dagli oggetti d'arredo di una comune cameretta: se la luna dal volto sorridente si rivela, a ben guardare, una lampada sul suo supporto, seguendo verticalmente il letto a castello dei dromedari si arriva fino alle dune che rappresentano il loro habitat naturale, mentre un cielo stellato riveste l'interno dell'anta dell'armadio in cui «pisola il gatto» e un prato invade la stanza-pagina fuoriuscendo dal ricamo della coperta della tigre.

L'effetto di accumulo di figure e situazioni legate al sonno procede dunque, ne *Il grande libro dei pisolini*, parallelamente nei due codici espressivi linguistico e figurale, i quali, fra punti di incontro e momenti di scarto ludico e sorpresa<sup>93</sup>, organizzano una sorta di sfilata “dei sonni possibili”.

<sup>92</sup> Basti pensare alla celebre «Ninna nanna, ninna oh» in cui la mamma affida il bambino a creature ogni volta differenti, o all'altrettanto nota «Stella, stellina» in cui sono elencate diverse coppie di mamme e cuccioli animali.

<sup>93</sup> Fra le pagine che maggiormente turbano i giovani lettori, quella relativa ai versi «Cinque giraffe nei sacchi a pelo/nove ippopotami sopra al divano. // Tre foche monache su sei poltrone. / Sei colombacci su tre ottomane»: i numeri non combaciano con l'illustrazione, che mostra un solo ippopotamo su un divano, tre foche su altrettante poltrone e due colombi su un'ottomana. G. Zoboli dichiara che si tratta di un errore avvenuto in fase di stampa, poiché il testo avrebbe dovuto essere modificato per combaciare con l'illustrazione, ma che tuttavia non è affatto scontato che in un albo l'immagine debba fedelmente rispecchiare il testo. I giovani lettori possono così trovare le spiegazioni più ingegnose per spiegarsi l'assenza di parte dello «zoo» e cominciare a scopri-



Figura 5. G. ZOBOLI, S. MULAZZANI, *Il grande libro dei pisolini*, Milano, Topipittori, 2013.

Mentre il codice verbale esplora il campo semantico del sonno, e delle azioni e degli oggetti che gravitano attorno all'addormentamento, quello iconografico mette in scena una sequenza di animali dai tratti fortemente antropomorfi (nello stile che è caratteristico, come abbiamo visto, di Mulazzani) che riposano in innumerevoli declinazioni di umanissimi giacigli, indossando pigiami di ogni tipo e abitando una sorta di interregno liminare in cui mondo naturale e ambiente domestico si intrecciano, come sottolinea Giulia Mirandola nell'articolo dedicato a questo albo nel *Catalogone 7*:

Mulazzani si concentra sull'essere umano quando attinge al regno animale, per questo l'impressione è di continuare a vedere scorrere esempi di

re che l'illustrazione si nutre anche di dissonanze rispetto al testo. Non posso che concordare con questo punto di vista: la modifica del testo avrebbe inoltre comportato la perdita del chiasmo «tre – sei – sei – tre», e la mancata corrispondenza testo-immagine ben si adatta all'unica assenza di rima baciata di tutto l'albo. Cfr. G. ZOBOLI, «I bambini leggono/4. L'incredibile caso degli 8 ippopotami», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/i-bambini-leggono4-lincredibile-caso-degli-8-ippopotami>, ultima consultazione: 25/04/2021.

adulti e di bambini in guisa di felini, rapaci, mammiferi, erbivori, pesci, perfettamente rilassati. Sulla scia di questa visione antropologica, le figure fanno sintesi su ciò che potrebbe essere una camera dei bambini, soprattutto dal punto di vista simbolico. Un tesoro di piumini, trapunte, coperte, plaid, scendiletto, sacchi lenzuolo e sacchi a pelo. Un'isola di letti a una o più piazze, letti a castello, dormeuse, divani, amache. Un paesaggio evocato dai profili di un fiore o di una foglia, sul pavimento o sulle pareti, nel paesaggio del quotidiano<sup>94</sup>.

In questo paesaggio umano dai tratti animali e vegetali (o viceversa), soltanto l'assiolo, rapace notturno di pascoliana memoria, fa eccezione ed è sveglio, come comunicano il testo e l'immagine; infatti, se «Ronfa la volpe sotto il lenzuolo/solo di giorno riposa l'assiolo». L'uccello che con il suo doloroso e mortifero “*chiù...*” turbava l'animo del poeta in *Myrica*, è quindi qui raffigurato ben sveglio, fuori dal suo lettino, gli occhi gialli spalancati che attirano quelli del lettore-osservatore, in una doppia pagina che ha i toni scuri della notte e che è stata scelta anche per costituire la copertina e la quarta di copertina del libro.

Alle necessità legate alla fase dell'addormentamento, che potremmo definire già di per sé liminare in quanto costituita da un progressivo abbandono dello stato di veglia a favore di un periodo di incoscienza, dà voce anche il volume, di grande formato verticale, *Sonno gigante, sonno piccino*<sup>95</sup>, di Giusi Quarenghi e Giulia Sagramola, che è possibile interpretare come una ninna nanna sotto forma, questa volta, di “album di famiglia” illustrato. Al ritmo volutamente cantilenante delle parole di Quarenghi, che sin dall'incipit «Questa sera sul cuscino/non trova sonno il mio bambino» sceglie il punto di vista della figura adulta che cerca di far addormentare un piccolo che sembra, invece, partito per l'avventura in terre lontane («forse si è perso in un posto lontano/forse ha preso l'aeroplano/forse è andato a fare un giro/forse ha incontrato un ghiro»), Sagramola accompagna una collezione di vecchie fotografie della sua famiglia (così ci dicono i risguardi: «Le foto di questo libro sono tratte dall'album di famiglia di Anita e Rina, mamme di Paola e Giancarlo, genitori di Giulia») alle quali l'artista ha aggiunto digitalmente oggetti, animali, mezzi di trasporto colorati a partire dalle suggestioni fornite dal testo. Il testo, a sua volta, è stampato in un carattere

<sup>94</sup> G. MIRANDOLA, «Una ninna nanna in più», in AA.VV., *Le parole e le immagini del 2014, Catalogone 7*, Milano, Topipittori, La Margherita, Babalibri, Lo Stampatello, Terre di mezzo; Modena, Franco Cosimo Panini, 2014, p. 55.

<sup>95</sup> G. QUARENCHI, G. SAGRAMOLA, *Sonno gigante, sonno piccino*, Milano, Topipittori, 2014.

corsivo, probabilmente per lavorare anche a livello tipografico sulla creazione di un oggetto il più simile possibile a un vero album di fotografie in cui le note sono scritte “a mano” da un membro della famiglia.



Figura 6. G. QUARENGHI, G. SAGRAMOLA, *Sonno gigante, sonno piccino*, Milano, Topipittori, 2014.

Il tema della memoria e del legame fra adulti e bambini, ovvero fra le generazioni che si susseguono, pervade quindi questo albo-poesia a un livello figurativo e di atmosfera, senza mai farsi esplicito nel testo ma comparando, forse, come un accenno del titolo, dove «sonno gigante» e «sonno piccino» potrebbero corrispondere, l'uno, agli adulti assonnati, l'altro, ai bambini che non vogliono dormire ma che si sono persi (magari sognando a occhi aperti?) in un altrove di visioni fantastiche e immagini imprevedibili. Questo accenno a un sonno grande e uno piccolo si ripropone, dopo la copertina, soltanto nella pagina finale, la quale chiosa «sonno gigante sonno piccino/scivola accanto al mio bambino/prendilo in braccio, convincilo piano: / dormire di notte non è così strano!», quasi a stemperare, in un'esclamazione, da un lato la tensione dell'adulto stremato dalla resistenza del piccolo al sonno, dall'altro la lunga sequenza di ipotesi circa i luoghi e le attività dai tratti talvolta surreali in cui il bambino potrebbe essersi smarrito. La coperta fatta di cielo, luna e stelle con cui Sagramola copre il neonato

ritratto nell'ultima foto rispecchia, in effetti, la necessità di ricondurre il cielo infinito di una notte stellata alla dimensione concreta e delimitata (dal tempo di una nanna e dallo spazio di una coperta) di un familiare, "piccolo" sonno. Da un punto di vista estetico, questo albo risulta, rispetto al precedente, forse più complesso, o finanche spaesante, a causa del contrasto fra i toni del seppia e le irruzioni di colore dai tratti fortemente contemporanei introdotte da Sagramola nelle fotografie, che potrebbero rendere le sue pagine meno rassicuranti rispetto a quelle dell'albo precedentemente analizzato, che similmente suggeriva, tuttavia, rimandi al vagare della mente fra libere associazioni che caratterizza la soglia fra la veglia e il sonno. La sua fruizione richiede quindi una disposizione maggiore ad abitare una zona perturbante, una zona di confine in cui la comprensione non è immediata, ma prevede di fare spazio a un'alterità che traspare dalle immagini come dalle parole, ricche di metafore che mostrano un bambino completamente immerso in un Altrove dal quale l'adulto fatica a riportarlo indietro.

In questo albo-poesia possiamo quindi rilevare tracce di un'immagine d'infanzia vicina a quelle analizzate nel primo capitolo di questa ricerca, immagine che si definisce a partire da una dimensione di distanza dal mondo adulto e che trova nel proprio essere "altro" dalla tribù dei grandi una propria peculiarità. Un albo che, in effetti, propone nella collaborazione di testo e immagini uno sguardo "retrospettivo" sull'infanzia, in cui convivono (come nelle illustrazioni realizzate a partire da vecchie fotografie) infanzie di oggi e di ieri, il qui e l'altrove che si incontrano nella ricostruzione di una mitologia familiare a partire dalle immagini suggerite dalla ninna nanna, genere costitutivamente legato all'intimità della relazione di cura, percorsa dal filo della memoria attraverso parole che si tramandano da una generazione all'altra. Se bambini e bambine "in età da ninne nanne" potrebbero, probabilmente, bearsi a sufficienza delle parole evocative di Quarenghi, lette o, magari, cantate per loro da una figura di riferimento, l'oggetto-libro in sé potrebbe rivelarsi, per un adulto affascinato dal mondo infantile, interessante strumento per scandagliare attraverso la metafora poetica e visiva l'insondabile alterità che esso rappresenta.

L'andamento cadenzato e lieve degli albi fin qui presi in esame ben evidenzia, riteniamo, la figura retorica che predomina nell'albo-poesia che procede per accumulo, sia a un livello di struttura testuale complessiva (al livello, cioè, di organizzazione della sequenza di pagine nella loro commistione di parole e immagini), sia nella struttura dei due codici esaminati separatamente: la figura dell'anafora. Questa figura percorre, in effetti, le poesie che, suddivise su più pagine, costituiscono la parte verbale dei *pictu-rebook* fin qui esaminati, le quali ricavano effetti diversi, ora allegramente

ritmici, ora evocativi di sensazioni di quiete, dal ripetersi (continuo o intervallato da inizi di verso differenti, identico o con piccole variazioni) delle parole che danno inizio alla poesia. Nel caso di *Sonno gigante, sonno piccino*, l'anafora ha inizio nella seconda pagina, dove incontriamo il primo di una lunga sequenza di «forse» che percorre tutto il libro e sarà interrotto soltanto dal verso «piccolo sonno passa di qua», che anticipa la *reprise* finale del titolo. In molti albi-poesia, l'anafora verbale è accompagnata e rispecchiata dalla ripresa di immagini-chiave che ritornano di pagina in pagina nell'illustrazione: è il caso dei letti e dei pigiama che riempiono le pagine de *Il grande libro dei pisolini*, dell'aria in tutte le sue forme che percorre la *Filastrocca ventosa* così come l'acqua invade la *Filastrocca acqua e sapone*, delle mani che ritornano, ma sempre diverse, di figura in figura in *Filastrocca delle mani*.

Inoltre, anche la struttura stessa del libro possiede un carattere iterativo/anaforico, dispiegandosi attraverso figure di ripetizione che trovano spazio nella disposizione delle parole e delle illustrazioni nelle doppie pagine, come per certi versi abbiamo già potuto osservare: è il caso, ad esempio, del riproporsi della suddivisione della doppia pagina fra disegno a matita in scala di grigi a sinistra e illustrazione a colori a destra in *Filastrocca acqua e sapone*, regolarmente alternata a doppie pagine interamente colorate quando i versi sono quattro, e della presenza in ogni doppia pagina delle fotografie, con il testo a fare da “didascalia”, in *Sonno gigante e sonno piccino*. Ogni elemento testuale collabora dunque, in questi testi, a creare un effetto poetico complessivo di accumulazione, mostrando con efficacia come quella fra codice verbale poetico e codice figurativo non si costituisca, nell'albo-poesia, come una separazione netta, ma come una vera e propria soglia, labile e permeabile, dove i rimandi, i contrasti, gli intrecci possibili si moltiplicano sotto gli occhi di chi osserva.

Un ultimo esempio, rivelatore di come questa fruttuosa interazione possa invadere anche l'aspetto grafico e tipografico dell'albo, senza evitare lo sconfinamento nell'ambito metatestuale, è rappresentato dall'albo *Un foglio più un foglio*<sup>96</sup>, di Giuseppe Mazza e Anna Cairanti, pubblicato nel 2008. L'aspetto anaforico è presente anche in questo testo, una filastrocca che richiama quelle tradizionali basate sul ripetersi dell'atto, a volte mimato, di “girare la pagina” o “voltare la carta”, di cui viene ripreso il gioco di sorprese verbali: tuttavia, in questo caso, a sostenere

<sup>96</sup> G. MAZZA, A. CAIRANTI, *Un foglio più un foglio*, Milano, Topipittori, 2008.

la riuscita del “gioco” poetico della lettura è il ripetersi della struttura sintattica «un... più un... fa un...», dove il risultato della “somma” mira a un effetto di sorpresa e spaesamento ludico, innescando implicitamente in chi legge (o ascolta) il tentativo di indovinare il risultato della somma successiva. Se alcune di queste, maggiormente basate sulla logica e sull’intuizione garantita dalle necessità dell’assonanza (ad esempio «un cane più un cane/fa un osso//un piede più un piede/fa un passo»), possono fornire una rassicurante conferma al lettore o alla lettrice che riesca ad anticipare il “risultato” prima di voltare pagina, altre poggiano su associazioni impreviste, che rispondono a livello sonoro a quanto richiesto dalla struttura delle rime e assonanze, ma che a livello semantico richiedono uno sforzo ulteriore, posticipando la comprensione a un momento che segue un temporaneo spaesamento, come nel caso del verso «un’ombra più un’ombra/fa un pigro» che traghetta la filastrocca, attraverso la rima, verso la conclusione; verso, cioè, il rimando metatestuale che troviamo anche nel titolo dell’albo: «un foglio più un foglio/fa un libro».

La poesia, anche (e soprattutto) nella dimensione ludica e familiare all’infanzia della filastrocca, mantiene quindi intatta in questo albo la propria capacità di spiazzare lettori e lettrici con associazioni sorprendenti e impreviste, come del resto già rivela la quarta di copertina che, citando il celeberrimo incipit di *Pinocchio*, permette di intuire che si andrà incontro, aprendo il libro, a una dimensione spazio-temporale diversa da quella abituale, a una dimensione che prende vita nella cornice, sia essa teatrale, letteraria o cinematografica, di un «tappeto dell’Altrove»<sup>97</sup> in cui abitano storie, poesie, rappresentazioni che possono anche distaccarsi molto dalla logica che regola l’esperienza ordinaria della realtà:

Quanto fa uno più uno?  
 “Due!” risponderanno i miei piccoli lettori.  
 Risposta esatta.  
 Ma sarà quella giusta?

Se uno più uno, nella quotidianità in cui predominano la logica e la razionalità, non può che fare due, è innegabile che, quando si tratta di poesia,

<sup>97</sup> Milena Bernardi ricava questa espressione, scelta come metafora della cornice narrativa teatrale, dal tappeto che simbolicamente rappresenta il luogo dell’esperienza teatrale in P. BROOKS, *I fili del tempo*, Milano, Feltrinelli, 2001. Cfr. M. BERNARDI, «Il tappeto dell’Altrove» in E. BESEGHI (a cura di), *Infanzia e racconto*, Bologna, Bohnonia University Press, 2008, pp. 43-68.

tale linearità di pensiero venga meno, a favore di una “magia” delle parole che, scritte sulla carta, da due fogli possono far nascere un libro. Nel rimando ai numeri e alle operazioni matematiche è possibile cogliere un sistema di pensiero caro a tanta letteratura per l'infanzia e a quella metafora che, come ormai ripetutamente affermato, la vede come profondamente “altra”: nel momento in cui è chiamata a dare le risposte “giuste” a domande che non possono che ricordare l'ambiente scolastico, l'infanzia può rivelare tutta la sua inadeguatezza ma, allo stesso tempo, l'esistenza di un possibile, differente sguardo sulle cose. Sguardo che curiosamente e filosoficamente indaga anche gli assunti che l'adulto rischia di dare per acquisiti: «accade allora», afferma Emy Beseghi, «che l'incongruità del mondo e il suo disordine possano essere riconosciuti, rielaborati e trasformarsi in salvifica risorsa»<sup>98</sup>. Si tratta, ad esempio, dello sguardo, straniante per il lettore ma perfettamente coerente nell'ottica dei più riusciti personaggi-bambini della letteratura per l'infanzia, che impedisce a Pippi Calzelunghe di comprendere perché la maestra chieda a lei le tabelline, se conosce già il risultato<sup>99</sup> e che permea la relazione di Pinocchio con il mondo, sedicente saggio e ragionevole ma giustamente incomprensibile agli occhi del burattino, degli adulti che detengono il potere<sup>100</sup>.

È con questo sguardo aperto alle correlazioni più improbabili e alle associazioni più imprevedibili (e come non pensare, qui, al *Fanciullino* pascoliano, privato delle sue interpretazioni sentimentali e riportato al vero e concreto stupore che appartiene alla parola poetica autentica?) che occorre approcciarsi alla poesia, senza pretenderne un'immediata comprensione ma accettando di abitare momentaneamente lo spazio di soglia dello straniamento, di cui *Un foglio più un foglio* è permeato:

*Un foglio più un foglio* mette in primo piano la capacità di osservazione di un bambino e gli strumenti mentali che possono contribuire a svilupparla: elasticità, grado di attenzione, fantasia, libera associazione di idee, tempo dell'attesa, stupore. Il libro scritto da Giuseppe Mazza e illustrato da Anna Cairanti si rivolge a bambini della scuola materna o della prima classe elementare ed esalta quello che in lettori anche molto piccoli è un bisogno primario: attivare i propri sensi e stabilire relazioni fra cose diverse. [...] *Un*

<sup>98</sup> E. BESEGGI, «La mappa e il tesoro», op. cit., p. 67.

<sup>99</sup> A. LINDGREN, *Pippi Calzelunghe*, Milano, Salani, 2008, p. 40.

<sup>100</sup> Episodio emblematico è quello del processo a Pinocchio, in cui il burattino, appena derubato, scopre che gli innocenti sono sistematicamente puniti e i colpevoli premiati. Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Cornaredo, La Margherita, 2009, pp. 82-16.

*foglio più un foglio* non è un libro per imparare a contare. Gli autori sovvertono apposta il principio secondo cui un'operazione aritmetica dà sempre un risultato unico e prevedibile, e aprono invece il campo a un ventaglio di possibilità, inattese e verosimili<sup>101</sup>.

In questo libro, testo e immagine convivono, coesistono e sono, in realtà, la stessa cosa: una delle possibili forme di interazione testo-immagine nell'albo-poesia individuate da Boutevin, infatti, è proprio quella che confonde i piani dando un "corpo" illustrato e plastico alle lettere con cui sono fabbricate le parole del testo<sup>102</sup>. Senza avventurarsi sulla via di una resa visiva che in qualche modo corrisponda alla sonorità delle singole parole, *Un foglio più un foglio* sceglie la strada di un carattere "disegnato" dall'illustratrice (non a caso, nella pagina del titolo, una matita ocra e una nera, che assieme al bianco completano la *palette* del libro, sono poggiate su un quaderno aperto che reca le parole «Un foglio più un foglio» scritte in ocra), il quale forma le parole che vanno a posizionarsi, nelle pagine, vicino agli oggetti a cui fanno riferimento e non in uno spazio specifico dedicato ai versi.

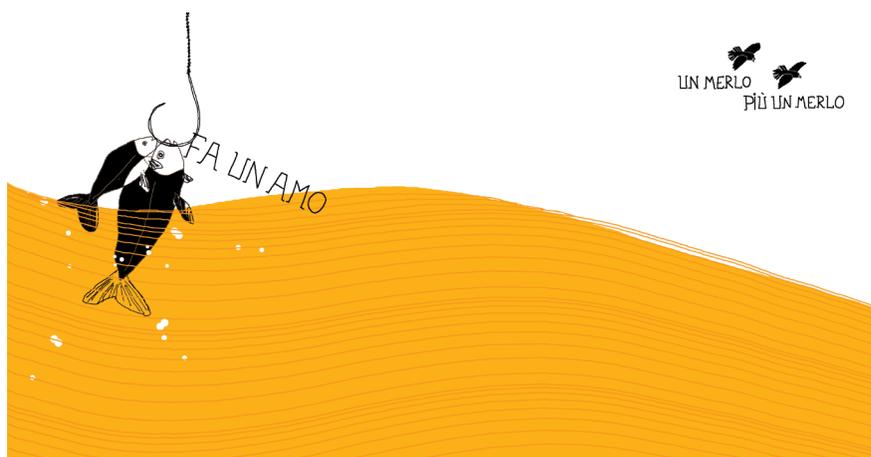


Figura 7. G. MAZZA, A. CAIRANTI, *Un foglio più un foglio*, Milano, Topipittori, 2008.

<sup>101</sup> G. MIRANDOLA, «Sensoriale globale», in G. MIRANDOLA, M. TERRUSI (a cura di), *Le parole e le immagini: 22 esercizi di lettura. Catalogone n. 2*, Roma, Beisler; Milano, Topipittori, Babalibri, 2008.

<sup>102</sup> Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., pp. 5883-5933.

Parole vicine alle immagini, quasi a etichettarle ricordandoci che stiamo osservando il risultato di due rappresentazioni che procedono insieme, in uno stile grafico e lineare limitato a una palette ridottissima, dalle linee ben definite a delimitare spazi bianchi e con ampie porzioni di pagina riempite da *texture* nei toni dell'ocra, su cui risaltano *silhouettes* nere in un gioco di contrasti e sovrapposizioni che culmina, nella doppia pagina finale, nell'esposizione di tutti gli oggetti, gli animali e gli esseri umani (e, chissà, forse i due minuscoli umani che spuntano da dietro al dito sono l'autore e l'illustratrice che davvero hanno "fatto il libro") comparsi fino a quel momento, significativamente riuniti dalle parole «fa un libro». Anche nel risguardo finale, successivo alla chiusura della filastrocca, possiamo reperire un ultimo rimando al gioco di rappresentazioni che in ogni libro si dispiega, nella figura del gatto nero (presente anche in copertina) che guarda il foglio su cui è disegnato un gatto. Lettori e lettrici sono invitati, anche attraverso la partecipazione a un gioco linguistico-figurativo di indovinelli e sorprese che ha senso soltanto nella dimensione del voltare pagina (e quindi del libro), ad esplorare la dimensione fisica dell'oggetto estetico che tengono fra le mani: il suo essere costituito da significanti e significati che non necessariamente, nella poesia e nell'iconotesto, procedono di pari passo con relazioni logiche biunivoche, la presenza di codici espressivi che offrono una rappresentazione a tratti proficuamente spaesante del reale, l'esistenza di quelle "soglie", disvelate per la prima volta da Genette, che fanno da cornice al gioco di specchi della rappresentazione iconotestuale e invitano alla riflessione metatestuale.

Questo aspetto di rimando metatestuale al libro in cui la poesia trova spazio, unito agli effetti di rispecchiamento e disgiunzione fra le immagini evocate dal testo e quelle, visibili, dell'illustrazione, rappresenta una delle interessanti possibilità estetiche offerte dall'albo-poesia, che nella dimensione di soglia o margine in cui si intersecano proficuamente diversi codici espressivi trova la propria caratteristica fondante, come apparirà evidente anche dall'analisi dei due albi-poesia narrativi che prenderemo in esame di seguito.

### *Poesia narrativa in forma di albo: una ninna nanna e un canto di creazione*

Un formato testuale che in epoca contemporanea è presente in misura significativa nella produzione editoriale per l'infanzia, rappresentando forse una delle rare eccezioni alla dimensione di marginalità in cui è, per il resto, relegata la parola poetica, è quella tipologia di albi illustrati il cui testo è costituito da una narrazione in forma poetica (spesso genericamente

riuniti sotto la definizione di «storie in rima»<sup>103</sup>), ovvero una forma testuale che coniuga, come le precedenti, il formato del *picturebook* con la parola poetica, ma che nelle sue pagine racconta una storia, articolata tramite una sequenza di versi.

Per ovviare al rischio di semplificazioni<sup>104</sup>, ci sembra opportuno ricordare brevemente che questo tipo di testi, perlomeno per quanto concerne la parte verbale, si iscrive nella lunga tradizione relativa al sottogenere letterario che possiamo definire «poesia narrativa»<sup>105</sup>, la quale, accanto alla poesia lirica e a quella drammatica, rappresenta una delle tre categorie in cui è possibile suddividere il genere poetico; nel loro incontro con la narrativa e il teatro, queste categorie dimostrano ancora una volta come, nel tentativo di dare definizione alle varie declinazioni che la parola poetica può assumere, ci si trovi di fronte a contaminazioni e sovrapposizioni fra generi, formati, stili che rendono problematica ogni categorizzazione netta e definitiva, rendendo ben più feconda la scelta di abitare soglie, confini e zone di incontro e scambio fra codici espressivi, formati testuali, generi letterari differenti con i quali la parola poetica da sempre si contamina. Nella nostra analisi ci discostiamo dunque dalla rigida separazione fra poesia lirica e «narrativa in versi»<sup>106</sup> proposta, fra gli altri, dalla studiosa María del Rosario Neira Piñeiro, preferendo optare per una visione che tenga conto delle varie possibili manifestazioni della poesia nella letteratura per l'infanzia: se una distinzione rigorosa fra lirica e narrazione risulta certamente utile e pertinente nell'ambito dello studio sulla specifica tipologia testuale dell'«*àlbum lírico*» condotta da Piñeiro, riteniamo qui più opportuno rifarci a una tradizione poetica in senso più ampio ai fini di un'analisi che tenga conto degli intrecci fra parola poetica, infanzia, immaginario e storia della letteratura, che si articolano anche, quindi, nelle feconde commistioni fra generi letterari che sono parte costitutiva della letteratura per l'infanzia.

<sup>103</sup> R. VALENTINO MERLETTI, op. cit., p. 33.

<sup>104</sup> Come avvenuto nel cap. 2 di questa ricerca rispetto alla possibilità di utilizzare testi pseudo-poetici per trasmettere un messaggio o un contenuto, si intende qui sgomberare il campo dal pregiudizio secondo cui una storia scritta “in rima” possa essere di per sé preferibile perché “più adatta” ai bambini. Questo tipo di narrazione non nasce, infatti, per un pubblico infantile, ma poggia su una ricca tradizione poetica e letteraria *tout court*, il cui valore estetico e la cui complessità non dovrebbero venir meno quando si scrive per l'infanzia.

<sup>105</sup> R. VALENTINO MERLETTI, op. cit., p. 69.

<sup>106</sup> Cfr. M.R. NEIRA PIÑEIRO, *Posibilidades de secuenciación de las imágenes en el àlbum ilustrado lírico*, in «Ocnos», n. 17 (1), 2018, pp. 55-67.

La tradizione della poesia narrativa si radica dunque, confondendole, nelle origini stesse della poesia e della narrazione: basti pensare ai canti di creazione menzionati nel primo capitolo di questo lavoro, ai poemi epici facenti parte della tradizione letteraria greca e latina (ma anche, in realtà, alla mitologia nordica, indiana e di numerose altre culture), alle *chansons de geste* fondative per la lingua francese come il *Beowulf* lo è per quella inglese. Se, quando una storia è raccontata oralmente, rima e ritmo sono indispensabili per la memoria del narratore e si affinano di narrazione in narrazione, di voce in voce, di gesto in gesto<sup>107</sup>, nel passaggio alla forma scritta la poesia narrativa assume forme e strutture definitive (strutturandosi, ad esempio, nella ballata, ma trovando spazio anche in sonetti, *nonsense* e in altre forme poetiche<sup>108</sup>) e la sua dimensione figurativa e visiva comincia a sua volta a strutturarsi nella forma di illustrazioni di pregio, soprattutto in seguito alla diffusione della stampa. È noto il caso della *Commedia* dantesca, che nelle ormai iconiche incisioni di Gustave Doré, risalenti all'epoca romantica, trova un degno rispecchiamento iconografico.

Relativamente alla letteratura per l'infanzia, fra gli antenati più recenti dell'albo-poesia di carattere narrativo, che nasce da una coesistenza inter-dipendente di testo e immagine, è possibile indicare l'opera forse più nota di Sergio Tofano, in arte Sto, apparsa per decenni nel *Corriere dei Piccoli*: i fumetti *ante litteram* che raccontano le (dis)avventure del Signor Bonaventura sono infatti costituiti da una convivenza di codici, di cui quello verbale si dispiega in una «vorticosa infilata di rime (prevalentemente in versi ottonari)»<sup>109</sup> disposti in distici, che commentano, descrivono, contraddicono le scene e i personaggi mostrati dalle vignette e danno vita a quello che Rodari, ripreso da Lorenzo Cantatore in un recente articolo sulla poesia di Tofano, definisce «*un effetto di magia*»<sup>110</sup>.

La riuscita esperienza combinatoria di parola e immagine descritta da Cantatore in relazione all'opera di Tofano, che lo studioso riassume, facendo riferimento a un ambito non trascurabile della carriera di Sto<sup>111</sup>, sotto il termine «*teatralità*»<sup>112</sup>, può rivelarsi utile *vademecum* per indagare anche i contemporanei albi-poesia che di quella tradizione narra-

<sup>107</sup> Cfr. M. BERNARDI, *La voce remota*, op. cit., pp. 79-111.

<sup>108</sup> R. VALENTINO MERLETTI, *Racconti (di)versi*, op. cit., p. 61.

<sup>109</sup> L. CANTATORE, *Sergio Tofano fra tradizione e innovazione*, «Rivista di Storia dell'Educazione» 7(2), pp. 37-46.

<sup>110</sup> *Ibid*

<sup>111</sup> Cfr. A. FAETI, *Guardare le figure*, Roma, Donzelli, 2011.

<sup>112</sup> L. CANTATORE, op. cit.

tivo-poetica possono considerarsi eredi, la cui autenticità di opera poetico-iconografica si rivela nell'accuratezza con cui entrambi i codici si dispiegano sulla pagina, per dar vita a una dimensione di «incontro fra parola e rappresentazione (corpo, scena, movimento)»<sup>113</sup>, in cui nessuno dei due codici è semplicemente didascalia dell'altro, ma in cui entrambi contribuiscono a un'esperienza estetica unitaria, costituita da una parte verbale/sonora e da una parte figurativa e visiva. Questa capacità di Sto di unire raffinata poesia, una vena di ironia e trame convincenti si ripropone peraltro nelle poesie narrative raccolte in *Storie di Cantastorie*<sup>114</sup>, che Rita Valentino Merletti definisce «storie in versi deliziosamente ironiche, garbate ed eleganti, lievemente surreali ma ricche di azioni concrete e di logica consequenzialità»<sup>115</sup>.

Se, quindi, entrambi i codici espressivi che costituiscono l'albo-poesia narrativo mostrano perizia e accuratezza per contribuire a uno stesso «*effetto di magia*», se le eventuali rime non sono «disamorate» e forzatamente schiacciate a fine verso, se la ricerca iconografica procede di pari passo con quella verbale e letteraria per attivare un gioco di rimandi e non solo per procedere con la trama, allora possiamo dire di essere di fronte a un albo-poesia narrativo ben riuscito, che trova proprio nella teatralità, nella visività, nel gesto stesso di girare la pagina una realizzazione piena della collaborazione fra parola poetica, narrazione e illustrazione. È quanto afferma anche il poeta e studioso francese Bernard Friot, le cui parole sono riportate da Isabelle Olivier e Gersende Plissonneau per affermare la possibilità di un rinnovamento del genere poetico stesso attraverso il nuovo formato dell'albo-poesia:

«[...] Le déploiement du poème sur tout l'espace du livre permet un découpage qui donne rythme à la lecture». Mais cette tendance à la narrativité induite par le support et son mode de lecture spécifique renoue également avec le processus de création poétique: «tourner la page, c'est respirer avec le texte, et le mettre en mouvement. Fondamentalement, c'est cela le problème: quand on écrit, le texte est en mouvement physiquement; une fois imprimé, il est fixe, figé»<sup>116</sup>.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> S. TOFANO, *Storie di Cantastorie*, Milano, Adelphi, 1991.

<sup>115</sup> R. VALENTINO MERLETTI, op. cit., p. 62.

<sup>116</sup> I. OLIVIER, G. PLISSONNEAU, «Les collections “Petits géants” et “Petits géants du monde” ou la réinvention d'un genre» in G. BÉHOTÉGUY; C. CONNAN-PINTADO, *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, Ed. Kindle, p. 4827.

Il concetto di narrativa espressa attraverso il movimento, che Friot ricollega al moto insito nell'atto di scrivere un testo poetico, è implicito nel formato del *picturebook* il quale, come afferma Ilaria Tontardini in un recente saggio sul tema, si basa costitutivamente su uno squilibrio, su un'asimmetria fra testo e immagine, su un susseguirsi di sbilanciamenti fra due codici che non possono mai combaciare perfettamente:

se immagine e parola non possono mai dire la stessa cosa, al di là del linguaggio specifico del *picturebook*, l'impossibilità diventa sistema e meccanismo che gli autori raffinano e usano. Il continuo sbilanciamento fra le due componenti genera una tensione nuova e inedita, in cui ontologicamente sta il senso dell'albo<sup>117</sup>.

La combinazione e l'interdipendenza fra la sequenza dei versi e quella delle pagine darebbe quindi origine a una dimensione di *scarto*, a un «*entre les deux*» fra parola e immagine in cui risiede la possibilità del *picturebook* di «dire l'indicibile»<sup>118</sup>, a maggior ragione, potremmo aggiungere, se si tratta di un albo-poesia che aggiunge alla narrazione l'ulteriore livello di polisemia dato dalla dimensione sonora e ritmica del narrare in versi.

A partire da queste considerazioni, e collocandosi sulla scia di “antennati” d'eccezione (pensiamo, accanto alle strisce di Sergio Tofano, alle splendide invenzioni linguistiche che percorrono tutte le storie in rima del Dr Seuss<sup>119</sup> o, ben più indietro nel tempo, a *La caccia allo Snark* di L. Carroll<sup>120</sup>) e di autori contemporanei che sanno produrre (e tradurre) splendidi albi-poesia a carattere narrativo, come il Bruno Tognolini di *La sera che la sera non venne*, ci sembra che le due opere della collana «Parola Magica» che intendono raccontare una storia attraverso una poesia narrativa ben rispecchino la complessità di un formato che non cessa di interrogare le tradizionali suddivisioni fra i generi, aprendole a suggestive nuove possibilità.

Il primo, in ordine di pubblicazione, dei due albi che qui prenderemo in esame nasce dalla collaborazione di Eleonora Bellini e Massimo Caccia,

<sup>117</sup> I. TONTARDINI, «Asimmetrie. Albo illustrato, immagine e parola», in AA.VV., *In cerca di guai*, op. cit., p. 187.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Cfr, a titolo di esempio, DR. SEUSS, *Prosciutto e uova verdi*, Milano, Mondadori, 2017; DR. SEUSS, *Il gatto e il cappello matto*, Firenze, Milano, Giunti junior, 2004; DR. SEUSS, *Il Grinch*, Milano, Mondadori, 2000.

<sup>120</sup> Cfr. L. CARROLL, *La caccia allo Snark*, Milano, Feltrinelli, 2018.

ed è stato pubblicato nel 2009 con il titolo di *Ninna nanna per una pecorella*<sup>121</sup>. Il libro, che delicatamente narra lo smarrimento di un agnellino in una notte scura e piena di potenziali pericoli, ma illuminata dal chiarore di una stella che si fa guida e protettrice fino alla felice (ma niente affatto banale) risoluzione finale, ha avuto un notevole successo di pubblico ed è promosso dal programma nazionale Nati per Leggere, oltre a far parte, dal 2019, della collana Uovonero «I libri di Camilla», che ripropone i *bestseller* di altri editori accompagnando il testo originale con una traduzione in simboli WLS<sup>122</sup>.

Osservando questo albo ci troviamo di fronte, ancora una volta, a una ninna nanna. Il momento liminare fra il sonno e la veglia è, in effetti, un *leitmotiv* che ricompare spesso, sotto diverse forme e più o meno esplicitamente, nella collana «Parola magica», attraversando formati e generi per rivelare il proprio secolare legame con il racconto e con la parola poetica. Come osserva Giulia Mirandola nel *Catalogone* n. 3:

Non è facile, né per i piccoli né per i grandi, accostarsi alla notte in tutta pace. Che si strilli, si pianga, si falliscano molti tentativi prima di riuscire, è del tutto comprensibile. D'altra parte, all'alba dell'umanità, le cose andarono più o meno nello stesso modo. Per vincere il terrore delle ombre e spiegarsi l'infinito di un cielo puntellato di stelle, gli uomini primitivi hanno scoperto il fuoco, creato dèi, cantato e narrato, scoprendo il semplice ma sconfinato potere del raccontare.

Il mondo cui appartiene *Ninna nanna per una pecorella* è quello della poesia e dei riti magici. Lo popolano le strofe, i versi, le rime, ed è la ripetizione di questi stessi elementi, sera dopo sera, a rendere rituale la scena di un bambino e di un adulto che prima leggono insieme e poi dormono bene<sup>123</sup>.

Il “potere” rasserenante della parola cadenzata e del racconto in rima, che nel ritmo lento e lieve di una nenia arriva a toccare aspetti profondamente inquietanti, come il timore dell'abbandono e della solitudine, si disvela pagina dopo pagina in quest'albo, in cui, nella cornice sicura di un

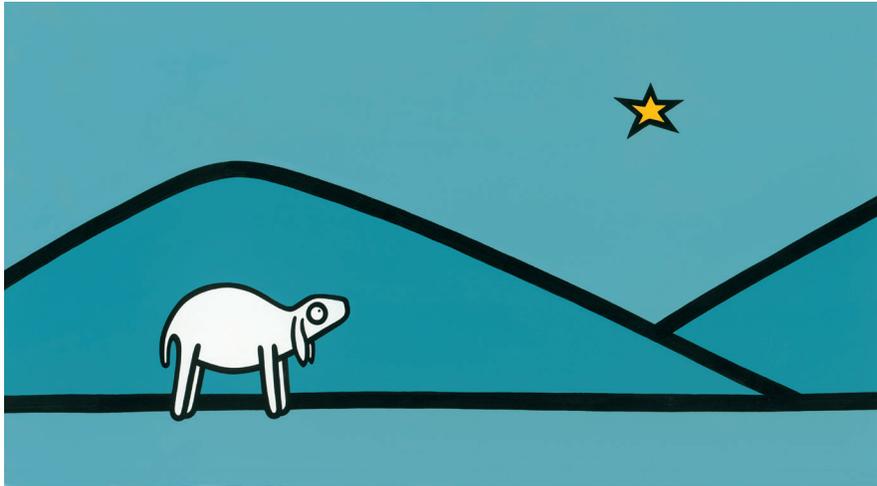
<sup>121</sup> E. BELLINI, M. CACCIA, *Ninna nanna per una pecorella*, Milano, Topipittori, 2009.

<sup>122</sup> Cfr. la pagina «I libri di Camilla» nel sito dell'editore Uovonero, <http://www.uovonero.com/libri/i-libri-di-camilla>, ultima consultazione: 27 aprile 2021.

<sup>123</sup> G. MIRANDOLA, «Leggere piano, dormire bene», in G. MIRANDOLA, I. TONTARDINI, *Altre parole e altre immagini: 17 esercizi di lettura*, Milano, Topipittori, La Margherita, Babalibri, 2010, p. 47.

canto di culla, accompagniamo una piccola pecora rimasta sola all'incontro con una nuova famiglia. Scoperte e incontri che non possono che avvenire, come insegna la fiaba, in seguito a un attraversamento rituale, che permette al o alla protagonista di esplorare, scoprire e poi eventualmente rivelare le proprie risorse e la propria identità.

Nella notte scura i pericoli sono tanti e reali, ma la cornice narrativa fornisce la sicurezza che da quell'Altrove si può tornare: l'espedito metatestuale di numerare in modo visivamente importante e di menzionare verbalmente ogni pagina contribuisce a evidenziare la soglia paratestuale dell'oggetto-libro, dando unità al racconto, riconducendolo alla dimensione nota della filastrocca e mettendo in evidenza, allo stesso tempo, il formato scelto, che è quello dell'albo illustrato, il quale può trovare, come già più volte sottolineato, il proprio senso narrativo soltanto nel gesto del voltare pagina; al lettore e alla lettrice è così continuamente ricordato, a livello grafico ed editoriale, che ci si trova nella dimensione, narrativa e poetica insieme, del raccontare in versi, come le rassicuranti ma non banali rime bacciate confermano a livello verbale e sonoro. Il testo, a cui è riservato uno spazio bianco in basso nella pagina, è disposto separatamente dall'illustrazione, quasi a costituirsi come didascalia, sebbene non sia possibile stabilire, per quest'albo, una prevalenza dell'immagine rispetto al testo o viceversa. Chi legge è, infatti, dolcemente accompagnato dallo scorrere delle pagine all'incontro con una parola poetica che, come la ripetizione di una formula magica, avvolge e trascina nella trama fiabesca di questo albo-ninna nanna. Le illustrazioni, realizzate da Massimo Caccia nello stile che lo contraddistingue, con linee spesse a sagomare figure e paesaggi e ampi spazi di colore uniforme a riempire la pagina, rispecchiano l'andamento emotivo della storia, e si accordano a livello cromatico al sentire della pecorella bambina: nei momenti di maggiore pericolo e preoccupazione, il tono crepuscolare che caratterizza l'albo si spinge verso tonalità tendenti al nero (colore assunto anche dalla pecorella al calare delle tenebre: «A pagina due scende la sera, / la pecorella diventa nera»), per poi rischiararsi in una notte stellata quando «a pagina dodici ritorna bianca/la pecorella, e non è più stanca». La notte stellata occupa anche l'interezza del risguardo finale, lasciando che la conclusione, fortemente metatestuale, risuoni negli occhi e nelle orecchie del lettore, invitato a chiudere piano il libro e poi gli occhi: «Chiudete il libro, ma fate pianino. / Chiudete gli occhi, il sonno è vicino. // Fra zampe di lupa guarda una stella/il lupo bambino e la pecorella».



1

A PAGINA UNO C'È UNA PECORELLA

CHE PERDE IL GREGGE E SEGUE UNA STELLA.

Figura 8. E. BELLINI, M. CACCIA, *Ninna nanna per una pecorella*, Milano, Topipittori, 2009.

Adulti e bambini, pecore e lupi, rassicurazione e turbamento si confondono in questo albo capace di rapire lettori e lettrici anche piccolissimi, con una storia che potrebbe farsi metafora di ogni arrivo su questa terra dai mondi remoti che abitiamo prima di nascere, rivelando ancora una volta, in questa pecorella accolta da una famiglia costituita da una lupa-mamma e un lupo «bambino», la dimensione di sostanziale alterità dell'infanzia. L'animale, inizialmente caratterizzato da una minacciosa «lupitudine»<sup>124</sup> resa a livello iconografico e testuale con occhi «di fiamma» dagli echi danteschi, si rivela nello scioglimento finale figura accogliente, che sarà per la pecorella «mamma, casa e sentiero» come lo è per il lupacchiotto che porta con sé. La scelta di associare al lupo dagli occhi fiammeggianti la figura materna, connotandola con tratti che restano potenzialmente pericolosi nonostante il testo vada chiaramente nella direzione di un «addomesticamento»<sup>125</sup>, salva questo libro dal rischio di un eccesso di sentimentalismo e rassicurazione:

<sup>124</sup> Cfr. M. BERNARDI, «Alterità della fiaba e figure dell'ambiguità: la baba-jaga, il lupo, le trame, gli indizi», in *Letteratura per l'infanzia e alterità*, op. cit., pp. 96-127.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 111.

la famiglia della pecorella, alla fine della storia, non sarà certamente quella da cui è partita, la mamma che la accoglie è e rimane una lupa, alla quale la piccola non può che affidarsi, rivelando tutta la sua fragilità nell'illustrazione finale in cui lei, più di tutti, appare sull'orlo del sonno.

La riuscita di questo albo-poesia narrativo si manifesta dunque nella sua capacità di non spiegare, di non dire o, meglio, di lasciar parlare il linguaggio delle immagini (siano esse le immagini metaforiche della poesia o quelle rappresentate visivamente a livello iconografico) attraverso una calviniana «visione indiretta»<sup>126</sup> dei sentimenti positivi, lasciati all'intuito del lettore, come conferma ancora una volta Giulia Mirandola:

Non c'è cuore, in forma di figura o di parola, che venga a sostituire ciò che possono svelare sul suo conto le immagini e il testo, parlando d'altro. Per esempio scorrendo di dirupi, sentieri, erba, trifoglio, zampe; rivolgendosi al femminile o al maschile; usando un segno grosso, medio o sottile; alternando geometrie elementari (cerchio e triangolo, curva e punta) o colori opposti (bianco, nero; freddi, caldi). Scelte stilistiche e poetiche con cui questo libro sbarra l'ingresso agli stereotipi e apre la porta alle diverse declinazioni dell'amore e al suo lessico [...]<sup>127</sup>

Le metafore letterarie dell'orfanezza, dello smarrimento, dell'incontro spaventoso con l'alterità non sono mai “sciolte” in una spiegazione ma restano tali e rendono possibile percorrerle scegliendo fra diversi sentieri interpretativi, o addirittura smarrirsi felicemente nella trama, che scorre avvincente ma lieve fra testo poetico e immagini. Ed è in effetti proprio attivandosi metaforicamente come «*macchine per immaginare*» che, afferma Martino Negri, i libri possono diventare vera e propria esperienza estetica, da fruire in quello spazio-tempo altro che Blanchot definisce «spazio letterario» (così chiaramente delimitato a livello paratestuale in *Ninna nanna per una pecorella*), sia esso caratterizzato da illustrazioni vere e proprie o meno:

Un luogo dove a parlare sono le immagini, con tutto il loro irriducibile mistero: seducenti e ambigue, buffe o spaventose, illuminanti, a volte, disturbanti o rassicuranti, a seconda dei casi, comunque semanticamente polivalenti, impossibili da ricondurre a una lettura univoca e definitiva<sup>128</sup>.

<sup>126</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 95.

<sup>127</sup> G. MIRANDOLA, «Leggere piano, dormire bene», op. cit., p. 49.

<sup>128</sup> M. NEGRI, «L'avventura del lettore: la letteratura come esperienza», in AA.VV., *In cerca di guai*, op. cit., p. 215.

La possibilità di abitare uno scarto, una lacuna, una «terza immagine»<sup>129</sup> che nasce dall'incontro fecondo di illustrazioni e parole di notevole qualità estetica è quanto possiamo trovare nell'albo di Bellini e Caccia, che mantiene intatto il suo valore estetico-letterario proprio grazie alla capacità di «non dire al fine di dire»<sup>130</sup>, di creare una «foresta di simboli» letteraria e iconografica nella cui polisemia ciascuno può trovare rispecchiamento o nuove possibilità immaginative.

La capacità di dire non dicendo, di mostrare non mostrando e di offrire senso proprio attraverso lo *scarto* fra parola e immagine è riscontrabile, oltre che nell'albo appena esaminato, anche nel secondo albo-poesia a carattere narrativo pubblicato nella collana «Parola magica»: si tratta di *C'era una voce*<sup>131</sup> di Alessandra Berardi Arrigoni e Alessandro Gottardo (in arte Shout), un albo di grande formato uscito nel 2012 che vede la luce, come spesso accade per gli albi illustrati e per le pubblicazioni Topipittori in particolare, grazie alla stretta collaborazione fra autrice, editor e illustratore.

A partire da un testo della poetessa sarda, che racconta in versi settenari la creazione del mondo da parte di un Dio che soffre la solitudine, Giovanna Zoboli ha maturato infatti l'idea di questo albo-poesia narrativo, che prende la forma di un breve poema di creazione inscritto nella cornice iconografica realizzata da Alessandro Gottardo, alla sua prima prova di illustrazione di *picturebook* dopo essersi affermato come illustratore per la stampa<sup>132</sup>.

Quella con cui Berardi decide di narrare ancora una volta la storia della nascita dell'universo e dell'uomo, in una versione che ha molti tratti in comune con quella ebraico-cristiana, è una lingua raffinata ed esatta, che esplora attraverso rime dalle disposizioni sorprendenti e variegate quelli che la poetessa immagina essere i movimenti interiori di una divinità che, sola con la propria voce in un immenso vuoto, sperimenta una «nostalgia» per qualcosa (o qualcuno) che ancora non esiste, e così «intorno a questo cuore solo si dà un corpo fulgente fatto d'universo, stelle, cielo, nuvole,

<sup>129</sup> I. TONTARDINI, «Asimmetrie. Albo illustrato, immagine e parola», op. cit., p. 186.

<sup>130</sup> N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, op. cit., p. 6.

<sup>131</sup> A. BERARDI, A. GOTTARDO, *C'era una voce*, Milano, Topipittori, 2012.

<sup>132</sup> Cfr. G. ZOBOLI, «Per chi non è a Bologna/1: C'era una voce», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/chi-non-%C3%A8-bologna-1-cera-una-voce>, ultima consultazione: 27 aprile 2021.

luce, pianeti e lune»<sup>133</sup>. Se da secoli, come abbiamo osservato nel primo capitolo di questo lavoro, l'umanità si interroga poeticamente sulle origini e le ragioni dell'esistere, dando vita a poemi di creazione che, pur nella diversità di caratteristiche formali e di contenuto mitico, accomunano i luoghi e i tempi più lontani, Berardi e Arrigoni tentano di dare a questi grandi quesiti dell'umano una propria immaginifica risposta, accettando di abitare anche lo spazio dell'indicibile e del non rappresentabile che tipicamente caratterizza la dimensione del sacro e del divino.

Afferma l'illustratore, raccontando ad Anna Castagnoli in un'intervista il processo che lo ha portato a completare, grazie ai preziosi suggerimenti dell'editor, un lavoro che in diversi momenti gli è sembrato impossibile proprio a causa della cifra di "irrappresentabilità" propria del divino:

Per tutto il libro ho giocato a rappresentare Dio senza disegnarlo, essendo in tutte le cose ho pensato di ritagiarlo come una presenza silenziosa, che c'è e non c'è. Quando era l'uomo ad entrare in scena ho pensato di fare lo stesso, rappresentarlo senza disegnarlo. [...] Ho sempre pensato che suggerire sia un modo molto più interessante di disegnare le cose, amo l'idea che una mia immagine abbia un'interpretazione diversa a seconda di chi la guarda. Come se il lettore possa aggiungere esattamente quello che manca all'immagine, il suo ingrediente personale, facendo quell'immagine un poco anche sua<sup>134</sup>.

Lasciare nell'immagine e nei suoi rapporti con il testo poetico dei "vuoti" di significato che chi legge e osserva il libro possa completare, diventando parte attiva dell'esperienza estetica del leggere, finisce dunque per essere la scelta compiuta da Gottardo, che accoglie il suggerimento dell'editor e rappresenta Dio «semplicemente nelle cose che ha creato»<sup>135</sup>. Non, però, esibendosi, come sarebbe stato altrettanto plausibile, in una sequenza ricca e numerosa di creature, quanto ampliando il più possibile lo spazio della doppia pagina per lasciare (anche visivamente) spazio alle parole di Berardi così da lasciarle risuonare, allo stesso modo della voce di Dio protagonista dell'albo, in ampi paesaggi quasi vuoti, in cui si stagliano soltanto rari elementi fortemente simbolici: alcuni pianeti e astri nel buio delle origini, la

<sup>133</sup> Dalla pagina dedicata a *C'era una voce* sul sito Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/catalogo/cera-una-voce>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

<sup>134</sup> A. CASTAGNOLI, «Intervista ad Alessandro Gottardo, in arte Shout», dal blog *Le figure dei libri*, <http://www.lefiguredeilibri.com/2012/04/18/intervista-ad-alessandro-gottardo-in-arte-shout/>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

<sup>135</sup> *Ibid.*

luna che veglia nella notte su una cresta boscosa, una nuvola la cui ombra si proietta su un mare piatto, un'aquila, un mammut, una balena di cui la doppia pagina mostra solo una parte del muso sulla sinistra, lasciando l'enormità del suo corpo all'immaginazione del lettore, fuori dal libro.



Figura 9. A. BERARDI, A. GOTTARDO, *C'era una voce*, Milano, Topipittori, 2012.

Il gioco fra le illustrazioni digitali, scarne ed essenziali di Gottardo e le parole estremamente evocative e profonde di Berardi chiama quindi in causa il lettore come co-creatore di un iconotesto dove «i vuoti nell'immagine [e, aggiungiamo, quelli altrettanto preziosi nella parola metaforica della poesia] sono domande le cui risposte vengono date dal lettore stesso»<sup>136</sup>. Il non-detto, il lacunoso, l'omesso, che sono caratteristiche necessarie alla libertà della letteratura<sup>137</sup> si confermano, quindi, essenziali anche in quest'albo che non teme di avventurarsi letterariamente in una terra poco calpestata dall'editoria per l'infanzia attuale come quella del sacro e della spiritualità<sup>138</sup>. Terra che tuttavia si presta, se percorsa laicamente e poeticamente,

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Cfr. N. GARDINI, *Lacuna*, op. cit., p. 5.

<sup>138</sup> Lo stesso "coraggio" è mostrato da Topipittori nella scelta di pubblicare nella collana una raccolta di Salmi poeticamente riscritti da Giusi Quarenghi, accompa-

a offrire all'infanzia germi di possibilità interpretative e immaginative relativamente alle grandi domande che l'umanità si è posta in ogni tempo, e che ogni nuova vita può ripercorrere nel proprio cammino di scoperta di sé e del mondo, grazie anche al potere metaforico della letteratura. La collana «Parola magica» non teme, quindi, di interrogarsi su quello che Giovanna Zoboli non esita a definire «il racconto» per eccellenza, quello che narra «il mistero per cui il mondo è al mondo»<sup>139</sup> e sceglie di farlo a partire da un aperto richiamo alla dimensione della narrazione orale, presente fin dal titolo: quel «c'era una voce» non può infatti che ricordare il «c'era una volta» con cui si aprono innumerevoli fiabe, ma lo intreccia immediatamente con il tema dell'oralità, del dire, del suono della voce che dà origine a tutto. La copertina di un blu intenso, su cui risalta il bianco delle diramazioni di un fulmine, aggiunge senso (e suono) al titolo, associando la voce in questione a quella rombante del tuono, in un'immagine che non ritroveremo all'interno del libro, e che si dà quindi come anticipazione, come avvenimento che precede qualsiasi avvenimento, suono prima dei suoni. Solo molte pagine dopo, nel momento in cui Dio si rende conto, avendo creato l'universo delle cose e degli animali, di essere ancora solo, ritroviamo nel testo una rivelazione, in una strofa che è forse la più intensamente poetica dell'albo, per la gravidanza metaforica e il gioco polisemico di suoni e significati che la contraddistingue:

Dopo, prese a lanciare  
 Con la sua voce-tuono  
 Un richiamo, una nota...  
 Ma solo un'eco nota  
 Suonò lo stesso suono.  
 Sola dentro l'amore  
 La gioia cantò vuota  
 E fece triste il cuore<sup>140</sup>.

gnati dalle accurate illustrazioni, che richiamano le miniature e i bestiari medievali, di Anais Tonelli. Molti altri albi di Topipittori non temono di rivolgersi, esplicitamente o implicitamente, alla dimensione più spirituale dell'interiorità infantile, come dimostra lo studio condotto sul catalogo Topipittori da Silvia Vecchini in *Una frescura al centro del petto. L'albo illustrato nella crescita e nella vita interiore dei bambini*, op. cit.; Cfr. G. QUARENGHI, A. TONELLI, *Ascolta. Salmi per voci piccole*, Milano, Topipittori, 2016.

<sup>139</sup> G. ZOBOLI, «Per chi non è a Bologna/1. C'era una voce», op. cit.

<sup>140</sup> A. BERARDI, A. GOTTARDO, *C'era una voce*, op. cit.

È il rimbombare solitario della voce tonante di un Dio che ha bisogno di amare a convincerlo a creare freneticamente una creatura dotata a sua volta di una voce similmente intenzionale e potente, e non può sfuggire il rimando dantesco in questi versi: quel «e fece triste il cuore» ricorda metricamente, sonoramente e metaforicamente l'emistichio «e 'ntenerisce il core» che appare nella celeberrima terzina in cui Dante riesce a fissare indelebilmente, nella storia della letteratura italiana e nel poema cristiano per eccellenza, il sentimento, doloroso e dolce insieme, della nostalgia che «punge» il cuore di chi ha amato e si trova ora solo e lontano. Allo stesso modo, nonostante l'umanità ancora non esista, il Dio creatore immaginato da Berardi ne sente quasi fisicamente la mancanza: «In quella zitta quiete/ Dio senti tanta sete/e fame, e nostalgia...», come rispecchia l'illustrazione di Gottardo, che richiama un deserto rappresentando una "strada" di crepe che conduce a un cactus isolato in lontananza. Figura, il cactus, che per la sua forma ricorda a sua volta lo spaventapasseri che vedremo, in mezzo a campi delimitati che suggeriscono la presenza dell'umanità, alla fine del racconto, quando finalmente la creazione sarà completata con la comparsa di una seconda voce capace di rispondere a quella divina, dando origine, con la rima, alla poesia:

Quindi: c'era una voce  
 – C'era una volta, prima... –  
 Prima c'era una voce,  
 Poi due voci. E una rima<sup>141</sup>.

Poema di creazione, dunque, ma di una creazione che trova il suo culmine proprio nella «voce» poetica, quella voce nuova e fanciullesca che è prerogativa, come già rilevato nell'affrontare la metafora d'infanzia pascoliana, della creatura appena venuta al mondo. Un tono infantile è in effetti presente nelle prime parole che Berardi attribuisce nel suo poema all'umanità: «Sei mamma... babbo... Dio?» è la risposta di quel «fantoccio silenzioso» che è l'uomo appena creato al soffio divino che, chiamandolo figlio, gli dà la parola. Le illustrazioni di Gottardo, elusive e allusive fino all'ultima pagina, rielaborano, come abbiamo visto, questo silenzio nell'assenza di rappresentazione della figura umana vera e propria, resa però presente, proprio come quella divina, dalle sue opere (in questo caso i campi arati e lo spaventapasseri, che richiama l'immagine del «fantoccio silenzioso» di Berardi). Spingendoci oltre, nella ricerca di indizi di corrispondenze fra testo e

<sup>141</sup> *Ibid.*

immagine, potremmo rilevare anche lo stesso soffio divino, ancora presente sulla Terra che ha creato, nel vento che fa volare il cappello dello spaventapasseri, del quale nella doppia pagina conclusiva vediamo solo l'ombra proiettata sul campo: un contrasto fra spazi tondeggianti e linee dritte nel quale l'illustratore dà metaforicamente forma all'inevitabile distanza fra l'umano e il divino<sup>142</sup>.

Il gioco dialettico fra le due voci, fra linee dritte e linee curve, fra vuoto e pieno, assenza e presenza, nel testo poetico come nelle illustrazioni, ben si presta a concludere questa nostra riflessione su un formato testuale, l'albo-poesia, che su un gioco dialettico si fonda completamente: il gioco che corre, come abbiamo fin qui cercato di dimostrare, fra i due linguaggi metaforici della parola poetica e dell'illustrazione, resi fruibili in un'esperienza estetica unitaria dal formato, costitutivamente liminare e di soglia, del *picturebook*.

### 3.1.2. *La raccolta di poesie illustrata*

La seconda tipologia di libri di poesia/e illustrati che compare nella collana «Parola magica» può essere ricondotta a quella che Christine Boutevin, appoggiandosi su numerosi studi letterari precedenti, denomina «raccolta individuale autografa», o più semplicemente, «raccolta poetica». Con questo termine, la studiosa indica «un'opera che mette insieme poesie scritte e riunite da uno stesso autore», includendo invece ogni lavoro collettivo nella categoria dell'antologia<sup>143</sup>.

Il termine, nella lingua italiana come in quella francese, risale etimologicamente all'azione del *recolligere*, del raccogliere i frutti della terra, per passare solo in seguito a indicare l'atto «di radunare, di mettere insieme più cose simili»<sup>144</sup> e in particolare scritti letterari brevi riuniti in un solo volume<sup>145</sup>. La raccolta individuale autografa appare dunque come un'associazione di singoli elementi testuali che, grazie a varie tipologie

<sup>142</sup> Cfr. A. CASTAGNOLI, «Intervista ad Alessandro Gottardo, in arte Shout», op. cit.

<sup>143</sup> Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 2428. Relativamente alla raccolta collettiva e all'antologia, interessanti riflessioni sono quelle svolte da Ramos relativamente alla produzione in lingua portoghese. Cfr. A.M. RAMOS, op. cit.

<sup>144</sup> Cfr. la voce «Raccolta» in *Vocabolario online Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/raccolta/>, ultima consultazione: 30 maggio 2021.

<sup>145</sup> Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 2428.

di fattori unificanti, non risultano più separati e sparsi, ma si costituiscono come opera unitaria. Afferma Dominique Combe, nel suo studio sulla raccolta poetica:

il n'y a pas de recueil – pas d'unité –, sans une multiplicité, une diversité, une disparité préalables qu'il s'agit de compenser, de réparer [...]. L'étymologie trahit une logique de la pensée: s'interroger sur le problème du recueil, c'est penser le texte littéraire sur le fond d'une unité absente et idéale, à laquelle il s'agirait d'atteindre<sup>146</sup>.

La consuetudine di pubblicare poesia sotto forma di una raccolta di testi rivelerebbe, quindi, la necessità di ricondurre ogni testo letterario e poetico alla sua forma ideale di «tessuto» unitario e compiuto, tentando di pervenire, attraverso elementi unificatori come la composizione e la disposizione, a “legare” ciò che per sua natura sarebbe sciolto, diviso, multiplo, lacunoso in quello che mira ad essere un vero e proprio «libro di poesie». «S'il est vrai», prosegue infatti Combe citando il poeta francese Valéry, «que “le problème littéraire général est de lier” – écrire, c'est donc recueillir»<sup>147</sup>. La raccolta letteraria arriva quindi, anche nel linguaggio comune, a farsi tutt'uno con quella poetica, cosicché l'interrogarsi sulla raccolta diventa inscindibile dall'interrogarsi sulla poesia, e viceversa, come dimostrano le riflessioni elaborate da poeti moderni quali Baudelaire e Mallarmé, che hanno in comune, pur nella diversità delle soluzioni proposte (e sempre, inevitabilmente, provvisorie) il tentativo di raggiungere nei loro libri di poesia una coerenza se non, addirittura, una trama narrativa (il baudelairiano «intrigo segreto»): legami sintagmatici e paradigmatici, echi, rimandi interni, risonanze allegoriche e simboliche che rivelano (o celano) segrete corrispondenze contribuiscono all'«architettura segreta» della raccolta, che mira a diventare un oggetto poetico unitario, un Libro ideale in cui anche gli aspetti grafici e tipografici sono strutturati dal poeta secondo una finalità predefinita<sup>148</sup>.

La fenomenologia della raccolta di poesie si rivela, proprio grazie a questo suo incarnare il mezzo privilegiato di diffusione della parola poetica, piuttosto vasta, ma la scelta compiuta da Combe e Boutevin di riservare a questo termine le raccolte autografe individuali e di escludere invece opere collettive, allografe e postume conviene adeguatamente alla classificazione

<sup>146</sup> D. COMBE, op. cit., p. 15.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> Cfr *Ivi*, pp. 18-20 e, relativamente a Mallarmé, il cap. 3.2.1 di questo lavoro.

delle dodici<sup>149</sup> opere che compaiono nella collana «Parola magica» e che non appartengono alla categoria dell'albo-poesia. Questi volumi, infatti, mostrano, sebbene in modi e misure differenti, quei caratteri unificatori che Combe e Boutevin individuano e analizzano come gli strumenti adottati dal/la poeta e dall'editor (e, quando presente, dall'illustratore o illustratrice) per costruire un libro di poesie dotato di una propria coerenza, estetica e di senso, e creare quello che Boutevin definisce «un effet de recueil»<sup>150</sup>.

All'interno di questa tipologia testuale è possibile in effetti riconoscere, come osservato per l'albo-poesia, un'importante dimensione di interazione fra elementi editoriali, verbali e iconografici che contribuiscono a fare di una sequenza di testi apparentemente slegati fra loro un oggetto estetico unitario, la cui fruizione può costituirsi come esperienza estetica nel momento in cui chi legge è chiamato, pur nella libertà e nella varietà delle direzioni possibili, a varcare la soglia del testo e ad attuare un'interazione con esso nella cornice, immediatamente riconoscibile proprio grazie a tali elementi unificatori, della raccolta. La convivenza e l'interazione fra testo, immagine ed elementi grafici attraversano dunque, sebbene forse in maniera meno evidente rispetto al formato dell'albo-poesia, la raccolta di poesie, costituendola a sua volta come esperienza di soglia e cooperazione fra codici differenti, che convivono all'interno dell'oggetto-libro contribuendo alla sua leggibilità come opera omogenea. La raccolta poetica, e a maggior ragione quella per l'infanzia, che nella quasi totalità dei casi è illustrata, si costituisce così come risultato di una collaborazione fra attori diversi, ognuno dei quali dà il proprio apporto per trasformare «un ensemble disparate en un livre de poèmes cohérent»<sup>151</sup>.

Afferma Boutevin, a tal proposito, che la raccolta è un luogo privilegiato di incontro fra parola e immagine, proprio per la sua intrinseca disponibilità al dialogo fra i codici, i generi, le disposizioni possibili:

Le recueil est le lieu privilégié de la rencontre entre le texte et l'image, parce qu'il est un espace dialogique par sa nature même. Il accueille une grande variété de textes et offre la possibilité d'ordonnements multiples. Ces pages blanches peuvent servir de support à l'artiste peintre qui trouve là un espace d'expression, à côté du poète et avec les poèmes<sup>152</sup>.

<sup>149</sup> Opere che arrivano a tredici con la raccolta di Giusi Quarenghi in fase di pubblicazione, citata nell'Introduzione.

<sup>150</sup> C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 2428.

<sup>151</sup> *Ivi*, 2457.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 3394.

Costituendosi come insieme organizzato di poesie di cui le immagini offrono ipotesi ermeneutiche e di rispecchiamento, la raccolta illustrata per l'infanzia si costituisce quindi come oggetto editoriale «ibrido», che permette al lettore e alla lettrice di sperimentarsi con il leggibile e il visibile insieme, contribuendo alla costruzione di competenze interpretative trasversali:

Les éléments unificateurs, auctoriaux, éditoriaux et picturaux, [...] de fait, dans ces livres, s'entrelacent, s'agencent, communiquent entre eux. Dans son parcours du recueil de poèmes illustré, le lecteur recourt à ces éléments ou non, tant il est vrai que ces livres, plus que tout autre, peut-être, requièrent sa participation, dans la construction de l'œuvre elle-même. Le recueil de poèmes illustré est ainsi un lieu d'échange entre le poète, l'illustrateur, l'éditeur et le lecteur, et l'on sait combien cette rencontre est incertaine et fragile<sup>153</sup>.

Proprio a causa della dimensione di sovrapposizione e incertezza che caratterizza la convivenza fra codici diversi all'interno del formato testuale della raccolta poetica illustrata, la nostra indagine, pur facendo spesso riferimento alle interessanti rilevazioni strutturali e formali della studiosa, non le ripercorrerà pedissequamente, nella convinzione che non sia possibile distinguere in maniera netta e definitiva, valida per tutte le raccolte poetiche esistenti, quali elementi scaturiscano dalla visione dell'editor, che tiene insieme ricerca estetica e obiettivi di vendita e promozione, e quali derivino invece dalla voce letteraria e iconografica dell'autore o autrice e dell'illustratore o illustratrice che, nel caso della collana Topipittori, attivano spesso una stretta collaborazione. Gli elementi unificatori individuati da Boutevin ci serviranno dunque come punti d'appoggio nell'indagare i complessi scambi, rimandi e intrecci che costituiscono la raccolta poetica per l'infanzia come cornice liminare di un'esperienza estetica di qualità.

Un aspetto in cui appare particolarmente evidente lo sguardo editoriale, che “tiene insieme” opere dagli stili anche molto lontani fra loro è, tuttavia, il livello paratestuale della collana, “contenitore” attraverso il quale la casa editrice può dare una direzione comune a una parte del suo catalogo:

La création d'une collection est la manifestation chez un éditeur d'une volonté d'homogénéiser un ensemble de livres autour d'un titre, d'un format, d'un nombre de pages, d'un papier..., autant d'éléments qui donnent son identité à la collection. Celle-ci est donc bien le fait de l'éditeur et non

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 3420.

de l'auteur. Le nom qui lui est attribué en évoque le sens, l'esprit, la ligne éditoriale<sup>154</sup>.

In effetti, la collana «Parola magica» contribuisce fin dal titolo e dal sottotitolo a chiarire la possibile funzione che l'editor attribuisce alla poesia nell'ambito della vita quotidiana e dell'educazione estetica dell'infanzia, inserendo le pubblicazioni che ne fanno parte nell'ambito di una concezione di poesia che, come precedentemente osservato, si riveste di un valore di incantamento magico, recuperando gli aspetti sacri e rituali della poesia popolare «originaria».

In aggiunta all'aspetto teoretico e riflessivo che possiamo desumere dal titolo scelto per riunire i testi poetici dell'editore, anche la scelta di lavorare in ogni pubblicazione sulla coesistenza di testo e immagine può essere individuata come "elemento unificatore editoriale" che opera a livello di collana (e, in realtà, dell'intero catalogo Topipittori); i formati e le tipologie testuali, tuttavia, non sono uniformi, al punto che nella stessa collana convivono albi-poesia e raccolte illustrate: il criterio che guida la selezione delle opere da inserire nella collana «Parola magica» (e non, ad esempio, fra gli «Albi») quando si tratta di *picturebook*, è quindi probabilmente legato soprattutto alle caratteristiche del testo. Se il linguaggio che si dispiega nelle pagine afferisce al genere poetico, sia esso una ninna nanna, una filastrocca, o una più "tradizionale" raccolta poetica, sarà privilegiata la sua collocazione all'interno della collana che alla parola poetica è riservata. La scelta su cui si appoggia l'articolazione di un catalogo, ormai decisamente vasto, come quello Topipittori, rileva dunque l'inevitabile necessità di una riflessione teorica sulle possibili (sebbene spesso ibride e rinegoziabili) categorizzazioni della letteratura per l'infanzia, e in questo caso dei libri di poesia/e illustrati, suggerendo anche a chi ne faccia oggetto di studio alcune possibili direzioni di ricerca da intraprendere, in un proficuo scambio fra teoria e prassi che molto ha a che fare con l'impostazione della ricerca pedagogica.

All'interno di questa feconda varietà di forme e stili che crescono l'una accanto all'altra sotto lo sguardo attento dell'editore si inseriscono anche le raccolte di poesia illustrate proposte da Topipittori, che rappresentano una selezione d'eccellenza per quanto riguarda la poesia italiana contemporanea per l'infanzia. Nomi celebri come Bruno Tognolini e Roberto Piumini si trovano accanto ad autori e autrici la cui voce poetica è meno nota al grande pubblico, perché approda più raramente alla letteratura per l'infanzia o perché arriva in traduzione da un'altra lingua (come nei casi, rispettivamente,

<sup>154</sup> *Ivi*, 3075.

di Alessandra Berardi Arrigoni e Maria José Ferrada), e allo stesso modo ad illustratori del calibro di Carll Cneut e Chiara Carrer se ne associano altri che l'editore ha selezionato e condotto per primo in Italia (come accade a Anna Emilia Laitinen per *Casa di fiaba*). L'elemento unificatore che prevale in questa programmatica «misura libera» di voci e tratti è, riteniamo, la presenza di una comunione d'intenti fra parola e immagine che conduce ogni raccolta ad essere esperienza estetica di confine, convivenza e scambio proficuo fra i codici.

Tuttavia, fra le raccolte Topipittori se ne distinguono alcune che potrebbero costituire una sorta di sotto-collana per l'omogeneità di formato che le caratterizza, in opposizione alla varietà delle altre raccolte, seppur altrettanto valide a livello di testi e illustrazioni, presenti nella collana. Proprio per le caratteristiche che questi volumi condividono (pur nelle specificità di ogni voce poetica e tratto illustrativo) e che li rendono immediatamente riconoscibili come parte di una proposta editoriale coerente, riteniamo che un affondo su di essi possa costituire un interessante *focus* all'interno della collana «Parola magica», per indagare le relazioni fra parola poetica, immagine e infanzia nella forma testuale della raccolta illustrata.

Raccolte di dimensioni contenute e di notevole raffinatezza, dal formato solido ma maneggevole, che potrebbe rappresentare un primo approccio dell'infanzia alla poesia nella sua forma più universalmente riconosciuta, ci sembrano infatti una proposta editoriale da tenere in considerazione per strutturare uno scaffale di poesia di qualità da proporre a bambini e bambine a partire dalla scuola primaria, come naturale seguito dei primi incontri con la parola poetica, legati, come abbiamo osservato in precedenza, principalmente alla filastrocca, alla ninna nanna e all'albo-poesia di carattere narrativo.

*Voci autentiche di poetesse contemporanee in un formato raffinato e maneggevole*

Dal 2007, nella cornice della collana «Parola magica» hanno iniziato a comparire, in libera alternanza con altri formati, alcune raccolte poetiche illustrate che potrebbero costituire una sorta di sottoinsieme, esteticamente coerente ed omogeneo, della varietà di tipologie e formati che “crescono insieme” nel contenitore editoriale della collana. Questo particolare formato di raccolta poetica proposto da Topipittori ha rappresentato e tuttora rappresenta, riteniamo, un esperimento importante nell'editoria italiana per l'infanzia, nell'ambito della quale la poesia riveste una posizione di marginalità, arrivando a rivelarsi capace di segnare una strada estetico-letteraria

che anche altri editori hanno poi intrapreso<sup>155</sup> e a smentire pragmaticamente, con la mole di copie vendute per alcune di queste raccolte (veri e propri *bestseller*) il pregiudizio di partenza circa la difficile vendibilità delle opere poetiche in Italia, per l'infanzia e *tout court*.

Quelli di cui si tratterà in questo paragrafo sono sette titoli, editi in un formato tutt'altro che ingombrante, in cui trovano spazio, con l'accompagnamento di ottimi illustratori, alcune fra le voci attualmente più autorevoli nell'ambito della poesia per l'infanzia italiana, alle quali si unisce una poetessa cilena in traduzione; si tratta, in ordine cronologico di apparizione nella collana, di Giusi Quarenghi, Chiara Carminati, Silvia Vecchini (presente con tre volumi), Maria Josè Ferrada e Alessandra Berardi Arrigoni.

Ad accomunare, a un livello prettamente visivo, queste raccolte, è certamente in primo luogo il formato, rettangolare "alla francese", che si ripete identico: 20 cm di altezza per una quantità di pagine variabile fra le 45 e le 77, rilegate con copertina rigida illustrata a colori, nella quale compaiono titolo, autore, illustratore e casa editrice in caratteri variabili a seconda dello stile grafico adottato in ciascuna raccolta. Il font scelto può quindi essere corsivo, stampato maiuscolo o minuscolo, colorato o nero, ricordare una scrittura a mano libera o i caratteri di una macchina da scrivere, e le informazioni riportate sono liberamente disposte nella pagina a seconda delle esigenze di impaginazione di testo e immagine. Potremmo dire che questa scelta si colloca a metà strada fra i due estremi indicati da Boutevin, che pone da un lato l'intenzione di avvicinare il lettore alla raccolta poetica *tout court* attraverso un formato rettangolare, tascabile, in broccatura e in bianco e nero, dall'altra l'opzione che privilegia l'immagine, in albi di grande formato che fanno l'operazione inversa, avvicinando la parola poetica alle abitudini visive del lettore di *picturebook*<sup>156</sup>. Se da un lato le dimensioni ridotte di queste raccolte contribuiscono ad avvicinare il lettore all'idea di un libro di poesie illustrato più che a quella di un albo, dall'altro è innegabile che il ruolo che l'editor attribuisce all'aspetto iconografico, anche in questo tipo di testi poetici, sia di primo piano, come vedremo in seguito.

Alle dimensioni e alla rilegatura vanno ad aggiungersi, aprendo i libri, altri elementi unificanti al confine fra dimensione editoriale e iconografica,

<sup>155</sup> La collana «Il suono della conchiglia» di Motta junior, pubblicata a partire dal 2011, adotta, infatti, un formato simile per dimensioni e per le relazioni interne fra testo e immagine.

<sup>156</sup> Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 3124; a questa seconda categoria è possibile accostare, nell'ambito della collana, la raccolta *La casa di Topo Pittù*, Cfr. R. PIUMINI, C. CNEUT, *La casa di Topo Pittù* Milano, Topipittori, 2013.

afferenti a quel «peritesto pittorico»<sup>157</sup>, che caratterizza anche l'albo illustrato con funzioni di «presentazione, anticipazione e risveglio della curiosità»<sup>158</sup>: si tratta dei risguardi illustrati, vero e proprio punto di confine tra il “fuori” e il “dentro” del libro, che introducono alla dimensione visiva del testo, ma anche dei numeri di pagina (che assumono posizioni, colori e dimensioni diverse nei vari volumi) e di un indice che reca i titoli delle singole poesie e le pagine in cui esse si trovano. Al fine di mantenere la coerenza del singolo progetto editoriale, tuttavia, sono possibili eccezioni: l'indice di *In mezzo alla fiaba*<sup>159</sup> di Vecchini si trova, ad esempio, alla fine del libro, o vanificherebbe l'invito iniziale a giocare con i testi indovinando a quale fiaba si riferiscano (il titolo della poesia essendo quello della fiaba a cui essa fa riferimento), mentre in *Il segreto delle cose*<sup>160</sup> di Ferrada l'indice è del tutto assente e a condurci per mano verso l'interno del libro, subito dopo la pagina del titolo, è un breve componimento introduttivo che preannuncia l'esistenza di un «linguaggio segreto delle cose». Allo stesso modo, i risguardi di *Poesie naturali*<sup>161</sup> di Berardi Arrigoni non propongono illustrazioni o tecniche particolari, ma un uniforme tono di grigio che, ricordando il colore di una pietra, fa da rimando alla naturalità terrestre evocata dal titolo (nonché alla creatura a metà fra un fossile e una bambina ritratta in copertina) e da cornice alle poesie e alle illustrazioni contenute nelle pagine della raccolta.

Altro elemento unificatore di questo gruppo di raccolte, stavolta di tipo autoriale (ma che non esclude l'intervento dell'editor in fase di progettazione), è la presenza di titoli per i vari componimenti: quando l'autrice non ha previsto un titolo per le singole poesie, esso coincide nell'indice con il primo verso del testo, come accade per *E sulle case il cielo* di Quarenghi. Qui, peraltro anche il titolo della raccolta è ripreso «per sineddoco»<sup>162</sup> da un verso presente in uno dei testi, con un effetto di ellissi e lacunosità dato dall'incipit in “e” e dall'assenza di verbo, che sembrano quasi un invito a sfogliare il libro per scoprire il contesto da cui le parole sono state estratte (soltanto leggendo la poesia «Voglio bene a te», in effetti, si potrà scoprire che il cielo, sulle case, «sta come un mantello/viola» e cogliere il motivo per cui la casa in copertina sia colorata da Carrer proprio di viola).

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 3299.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> S. VECCHINI, A. VAIRO, *In mezzo alla fiaba*, Milano, Topipittori, 2015.

<sup>160</sup> M.J. FERRADA, G. STELLA, *Il segreto delle cose*, Milano, Topipittori, 2017.

<sup>161</sup> A. BERARDI ARRIGONI, *Poesie naturali*, Milano, Topipittori, 2018.

<sup>162</sup> C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 2692.

Unitamente alla presenza dei titoli, anche il tipo di testi poetici selezionati per queste raccolte interviene come elemento unificatore. In questi volumi, infatti, sono privilegiate poesie brevi, in versi, che possano essere contenute nello spazio di una pagina (raramente una stessa poesia “sconfina” nella doppia pagina: più spesso la occupano due brevi poesie distinte, o una sola poesia è collocata sulla pagina di sinistra o di destra, lasciando il resto dello spazio all’illustrazione). I versi possono seguire uno schema metrico o essere liberi, rimare, privilegiare il linguaggio sonoro e segreto dell’onomatopea o nascondere assonanze interne e ritmi impercettibili che le fanno “suonare” se lette ad alta voce, come la poesia chiede di essere letta, pur nella «promessa non mantenuta» e spaesante dell’assenza di una rima vera e propria.

Raccolte di poesie, dunque, come suggeriscono anche alcuni titoli rematici (quali *Poesie naturali*, *Poesie per aria* di Carminati e *Poesie della notte, del giorno e di ogni cosa intorno* di Vecchini<sup>163</sup>), che permettono di introdurre l’infanzia alla frequentazione di questa tipologia testuale rendendola, forse, meno lontana e “difficile” proprio perché incontrata precocemente nella sua forma più nota e diffusa fra il pubblico adulto, quella della raccolta di poesie brevi in versi<sup>164</sup>.

Ad accomunare le voci poetiche che percorrono queste piccole ma preziose raccolte è, riteniamo, il loro tentativo di autenticità: si tratta, infatti, di versi che, pur avendo destinatari bambini, non dimenticano di essere, in primo luogo, poesia *tout court*. Se gli sguardi poetici proposti sono i più vari (dalla poesia che sgorga, umanissima, dal mondo delle cose naturali e dal segreto animarsi degli oggetti quotidiani a quella che metaforicamente trasfigura l’esperienza quotidiana dando parole a un possibile sentire bambino), ad accomunarli è un’onestà di fondo che permette di collocare il lavoro di queste autrici nel panorama della letteratura per l’infanzia di qualità. Una poesia che non semplifica, che non cerca di venderci come “facile” ma di dare voce, piuttosto, alle tante sfumature del mistero infantile che abita il mondo e, viceversa, al mondo che si presenta all’infanzia, caricato di un senso ulteriore attraverso il “filtro” metaforico dell’esperienza poetica. È anche in questo senso, forse, che la poesia si costituisce come terreno liminare in cui fare esperienza indiretta, perché raccontata da altri con un linguaggio altro, di sé e delle cose (o di sé attraverso la trasfigurazione metaforica delle cose, che le restituisce all’occhio e all’orecchio, sia

<sup>163</sup> S. VECCHINI, M. MARCOLIN, *Poesie della notte, del giorno e di ogni cosa intorno*, Milano, Topipittori, 2014.

<sup>164</sup> Cfr. D. COMBE, op. cit.

esso infantile o adulto, caricate delle possibilità di senso date dallo sguardo e dalla voce autoriali).

Accanto agli elementi editoriali e autoriali sopra descritti, a dare coerenza a questo sottoinsieme di raccolte poetiche è anche e soprattutto la presenza evidente dell'illustrazione, la cui coerenza non risiede certo nell'uniformità di stili o tecniche (che variano moltissimo da un libro all'altro anche grazie ai differenti artisti coinvolti, in quanto solo Marina Marcolin illustra due volumi<sup>165</sup>, mentre gli altri sono tutti affidati a illustratori e illustratrici differenti) quanto nella modalità comune con cui l'incontro di parole e immagini è impostato lungo le pagine di questi libri.

Essi si collocano, a nostro avviso, al confine fra il libro illustrato e l'iconotesto, nel senso precedentemente indicato in relazione all'albo-poesia, in quanto il codice verbale della poesia presente in queste raccolte le permetterebbe di sopravvivere autonomamente, sebbene essa risulti arricchita dall'illustrazione che l'accompagna, con la quale intesse un ininterrotto dialogo. La presenza importante dell'illustrazione, in effetti, contribuisce in queste raccolte a dare un'evidente coerenza a ogni libro, ma soprattutto ad aprire, attraverso un codice differente, altre possibilità di senso e di fecondo smarrimento immaginativo, facendo da cornice, da richiamo, da momento ermeneutico o ulteriormente metaforico al testo delle poesie.

Possiamo quindi fare nostre le parole con cui Milena Bernardi descrive la speciale forma di «digressione» che può attivarsi nel lettore nel momento dell'incontro con le figure che intervallano, accompagnano e avvolgono la narrazione nel libro illustrato:

These digressions belong to a special form of freedom to be distracted, to waste time, to get lost in the time and space of the union of words and images, shifting attention to associations, combinations of thoughts, fantasies, emotional colours, and recovering one's own knowledge. In the most profitable and pleasurable manner, these all contribute to establishing an immersive, trusting relationship between the reader and the illustrated book. In brief: the reader sets off. He escapes into a parallel universe of Elsewhere, overcoming the apparent boundaries of the text. The imagination's break from time and space is required to allow the journey to begin<sup>166</sup>.

<sup>165</sup> E, anche in questo caso, Marcolin non illustra due volumi della stessa poetessa, ma una raccolta di Vecchini e una di Berardi.

<sup>166</sup> M. BERNARDI, *Children's literature and illustrated novels*, op. cit.

Combinazioni di colori, parole, immagini che possono evocare nel lettore altrettante libere corrispondenze immaginative e fantastiche, in quella dimensione di feconda *rêverie* che può prendere vita soltanto attraverso l'immersione totale nella cornice liminare dell'esperienza estetica, che si fa qui poetica e iconografica insieme. Altrove letterario e Altrove delle immagini si incontrano, si intrecciano, rimandano l'uno all'altro in questi piccoli ma preziosi volumi che associano alla lingua, già di per sé immaginifica, della poesia il linguaggio altrettanto immersivo dell'illustrazione. Questo stretto legame fra testo e immagine si rivela in primo luogo nella scelta delle tecniche e degli stili illustrativi adottati per le varie raccolte, che si fa indizio di una riflessione, svolta già a livello editoriale con l'individuazione dell'artista a cui affidare i testi poetici, sulle possibilità espressive derivanti dall'incontro fra parola poetica e rappresentazione iconografica nelle sue varie declinazioni, nello spazio della raccolta illustrata. Proprio in virtù di una costante compenetrazione fra codici espressivi, che intessono una fitta rete di possibilità metaforiche e rimandi, non troviamo in questi volumi una separazione netta degli spazi dedicati rispettivamente al testo e all'immagine, ma possiamo invece osservare in ogni pagina la disposizione che Van der Linden definisce congiunta: quella, cioè, che vede il testo come immerso nella grafica della pagina, con l'illustrazione a fare da contenitore, da sfondo, talvolta da cornice, oltre che da contraltare iconografico alle parole. Il lavoro dell'illustrazione non adempie, quindi, soltanto a funzioni ornamentali e di organizzazione del testo, ma dialoga costantemente con le poesie, «contribuendo pienamente alla creazione poetica»<sup>167</sup> e al significato complessivo del libro, spesso abitato dalla mano dell'illustratore fin nei più piccoli dettagli. Per questo, le raccolte di queste autrici nell'ambito della collana «Parola magica» potrebbero a nostro avviso corrispondere, ancor più specificamente, a quella categoria emergente di incontro fra poesie brevi in versi e contesto formale del *picturebook* che Neira Piñeiro definisce «àlbum poemario»<sup>168</sup> (traducibile, sebbene in modo meno sintetico ed efficace, in italiano con “albo-raccolta poetica”), sottolineando il ruolo di primo piano della dimensione iconica, «la cui presenza non è occasionale ma costante nel corso dell'opera e non si limita a una funzione “decorativa” o di appoggio al testo, ma acquisisce rilevanza in sé e interagisce con il testo nella creazione di senso»<sup>169</sup>.

<sup>167</sup> C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit., p. 3346.

<sup>168</sup> M.R. NEIRA PIÑEIRO, *Poesía e imágenes: una nueva modalidad de àlbum ilustrado*, op. cit.

<sup>169</sup> *Ibid.*

L'albo-raccolta poetica manifesta quindi un'interdipendenza importante fra testo e illustrazione, mantenendo tuttavia una certa libertà rispetto alla sequenzialità della lettura richiesta invece dall'albo-poesia:

La unidad mínima del álbum poemario [...] es la constituida por la unión poema-texto, que suele realizarse a nivel de la página o de la doble página. El grado de autonomía de cada una de estas unidades mínimas es muy alto, de modo que cada uno de los bloques poema-imagen podría ser leído de forma independiente. Por ello, este tipo de álbum lírico no posee la secuencialidad característica del álbum narrativo. Aunque, efectivamente, las ilustraciones son presentadas, junto con los poemas, en un orden determinado que sugiere un recorrido de lectura, muchas veces la sucesión podría haber sido otra y, por lo general, una lectura en un orden diferente no impediría la comprensión y el disfrute de la obra<sup>170</sup>.

I volumi di poesie delle autrici sopracitate<sup>171</sup>, percorse dalla libera interazione fra testo e immagine descritta da Neira Piñeiro, ci sembrano quindi offrire un'interessante occasione per indagare meglio le possibilità offerte dall'incontro fra testo e immagine nell'ambito della raccolta di poesie illustrata per l'infanzia, che affronteremo procedendo in un ordine cronologico che permette, tuttavia, di mettere in evidenza alcuni punti di contatto, e le inevitabili divergenze, fra le raccolte in questione.

Particolarmente rilevante appare, nell'ambito della poesia italiana per l'infanzia e, più in particolare, per gli argomenti che stiamo qui affrontando, la prima delle tre raccolte poetiche pubblicate da Giusi Quarenghi con Topipittori, *E sulle case il cielo*, uscita nel 2007 con le illustrazioni di Chiara Carrer e ripubblicata nella collana «I Minitopi» nel 2015. La nuova edizione è accompagnata da una prefazione in cui Roberto Denti individua in questa raccolta un momento di svolta nella produzione poetica italiana per l'infanzia, «il libro che nella letteratura per l'infanzia – almeno per quanto riguarda la poesia – segna la differenza fra quelli del secolo scorso e quelli del nuovo secolo»<sup>172</sup>: un libro in cui Quarenghi mostra, secondo Denti, lo stesso coraggio innovatore di Gianni Rodari, Toti Scialoja e Roberto Piumini nell'interpretare con parole originali e autentiche il sentire delle «nuove generazioni».

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> Verrà temporaneamente esclusa dall'analisi soltanto la raccolta di Silvia Vecchini *In mezzo alla fiaba*, che sarà presa in esame nel paragrafo 3.2 di questo lavoro, dedicato all'incontro tra poesia e fiaba.

<sup>172</sup> R. DENTI, «Una nota» in G. QUARENCHI, C. CARRER, op. cit., p. 3.

In effetti, nelle parole e nelle immagini di *E sulle case il cielo* due universi metaforici di altissima qualità si intrecciano a rappresentare il vivere quotidiano dell'infanzia contemporanea, percorrendo il *fil rouge* evanescente di un tempo scandito ora dalle stagioni, ora dalle fasi della giornata, ora da momenti importanti dell'esistere umano; filo conduttore sottilmente evidenziato dal lavoro di Carrer, il quale, in questa come in altre opere da lei illustrate, «percorre il libro dal principio alla fine, lo adorna tutto»<sup>173</sup>, contribuendo con ogni tratto e con ogni scelta cromatica, tecnica, compositiva all'architettura della raccolta.

Le due sezioni («Terra, fuoco» ed «Erba, neve») nelle quali sono articolate le poesie di Quarenghi trovano così rispecchiamento cromatico sin dall'indice, che si divide geometricamente nella doppia pagina fra colori caldi e freddi, come evidenzia Giulia Mirandola:

Parole e colori, assumono un valore simbolico che riconduce la prima sezione all'estate (sabbia) e all'autunno (rosso fuoco) e la seconda all'inverno (color ghiaccio) e alla primavera (verde acqua).

Anche i risguardi, senza parole, rispettano cromaticamente il ciclo delle stagioni (in apertura, estate e autunno; in chiusura, inverno e primavera). Ciascuna tavola è un paesaggio destinato a evocare mesi, luoghi e temperature differenti: prima prevale il caldo, poi il freddo<sup>174</sup>.

Nulla, tuttavia, è realmente esplicitato in questa raccolta, né a livello testuale, né a livello iconografico. Ogni componimento, così come ogni illustrazione che anima le pagine del volumetto, è pervaso da una polisemia che impedisce di intraprendere una strada ermeneutica univoca, negando qualsiasi possibile “contenuto” o “tema” evidente alla raccolta. La stessa suggestione delle stagioni come elemento architettonico che organizza il susseguirsi dei testi si perde nell'alternarsi libero, per associazioni talvolta incongrue, delle metafore poetiche e iconiche.

Del resto, come afferma la stessa Chiara Carrer in un volume che ripercorre gli aspetti salienti della sua carriera, il ruolo dell'immagine non è quello di esplicitare contenuti o di offrirsi a un'interpretazione univoca e immediata ma, al contrario, quello di preservare la metafora e lasciare che sia il lettore/osservatore a trovare il proprio sguardo ermeneutico:

<sup>173</sup> C. LEPRI, *Aedi per l'infanzia*, op. cit., p. 270.

<sup>174</sup> G. MIRANDOLA, «Abitare poesia», in AA.VV., *Le parole e le immagini del 2007*, op. cit., p. 92.

L'immagine è movimento sospeso, tensione temporale, concetto di spazio e un modo di percepire la realtà.

L'immagine non deve essere spiegata, ma essere aperta a molteplici interpretazioni affinché ciascuno possa costruire un percorso personale»<sup>175</sup>

Un percorso attraverso il testo, sia esso poetico o iconico, che ricorda da vicino la metafora boschiva utilizzata da Quarenghi per raccontare l'incontro, misterioso e aperto a possibilità imprevedibili, fra la poesia e l'infanzia<sup>176</sup>.

L'unica regola superstite, nella raccolta *E sulle case il cielo*, sembra essere quella del ritmo, che guida la composizione iconografica di Carrer come quella verbale di Quarenghi, la quale si dispiega sì in versi liberi e mai imprigionati dalla necessità della rima, ma non per questo mancanti di una struttura interna. Al contrario, il rigore nella composizione e nella disposizione di parole e immagini contribuisce a un effetto di musicalità che pervade tutta la raccolta, conferendole una coerenza interna che non si fossilizza mai nella prevedibilità:

Anche una tavola a colori risponde a leggi di misura, quindi a una metrica, ed è interessante che proprio la poesia – genere che di figure si alimenta – sia chiamata a interpretare il rapporto tra immagini e parole. In una sequenza verbale e visiva, il ritmo è una componente necessaria, un battito vitale, senza il quale si precipita nel caos e nell'indistinto dell'atonia<sup>177</sup>.

Varietà e omogeneità risultano quindi ben calibrati in una raccolta capace di alternare, anche stratificandoli all'interno di uno stesso componimento (e della pagina o doppia pagina che con esso dialoga), momenti di spensieratezza e spunti che potremmo definire con Benjamin «seri e difficili». Poesie raccolte e intime, che nella rielaborazione metaforica di spunti offerti dall'ambiente, dai momenti dell'anno o da piccoli eventi quotidiani suggeriscono il riflesso di un sentire dignitoso e profondo, trovando parole mai forzate o banali anche per i sentimenti di dolore, paura o pensosa tristezza (*Ascoltami*<sup>178</sup>, *Giro in tondo*<sup>179</sup>, *Nella casa dei morti*<sup>180</sup>), in un riuscito

<sup>175</sup> C. CARRER, *Chiara Carrer*, Modena, Logos, 2012, p. 10.

<sup>176</sup> Cfr. cap. 2.3.

<sup>177</sup> G. MIRANDOLA, «Abitare poesia», op. cit., p. 93.

<sup>178</sup> G. QUARENCHI, C. CARRER, op. cit., p. 40.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 24.

contrappunto con i lampi di gioia che sgorgano dal raccontare situazioni liete come la fuga verso casa alla fine della giornata scolastica, l'amicizia con un animale o un bel giorno d'estate dal sapore di gelato (*Quando suona la campana*<sup>181</sup>, *C'è un cane che mi ama*<sup>182</sup>, *Ho l'estate tra le mani*<sup>183</sup>).

L'intreccio, a tratti inestricabile, fra le differenti sfumature emozionali e intellettuali che le «metafore d'infanzia» messe in scena da Quarenghi e Carrer possono suscitare è certamente un punto di forza di questa raccolta, che rifiuta programmaticamente ogni semplificazione per concedere a sé e al lettore di sostare fruttuosamente in una dimensione polisemica, attraversando un ventaglio di possibilità che non sempre sono concesse all'infanzia.

Così, una poesia che potrebbe risolversi nel rassicurante paragone del vento con emozioni di spensieratezza giocosa diventa occasione per rivendicare implicitamente il diritto dell'infanzia ad abitare emozioni “difficili”, che non sempre possono e vogliono trovare immediata consolazione:

Mi piace il vento  
perché mi porta via  
Mi piace il vento  
perché non torna indietro  
Mi piace il vento  
perché spettina il mondo  
Mi piace il vento  
perché gioca con tutto  
E ride anche da solo  
E parla con le foglie  
E se gli viene da piangere  
non importa se qualcuno lo vede

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 61. Questo componimento di carattere particolarmente energico e allegro è un ottimo esempio di come, nella scrittura di Quarenghi, momenti di allegria possano coesistere inestricabilmente, per chi voglia coglierli, con seri accenni riflessivi: il titolo *Quando suona la campana* può suggerire, in effetti, perlomeno al lettore adulto, un rimando all'opera di Hemingway *Per chi suona la campana*: quasi un invito a cogliere la fuggevolezza della condizione infantile che, come la vita umana nella visione del romanziere americano, è destinata a sfumare in un tempo brevissimo. Già nel secondo verso, tuttavia, risulta chiaro che la campana in questione sia la campanella della scuola, riportando la poesia a una dimensione di giocosa quotidianità: «Quando suona la campana/il mio banco è come un blocco/all'inizio della pista e io/scatto. Mi daranno la medaglia/Sono sempre il primo/io/a uscire dalla scuola».

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 14.

si siede e piange  
 e nessuno riesce a consolarlo  
 se lui non vuole<sup>184</sup>

Un sentire libero, senza ritorno né pentimento, senza contenimento né definizione è quello evocato dalla poesia «Mi piace il vento», che sembra voler restituire temporaneamente l'infanzia alla natura, sottraendola al controllo adulto nel rapimento messo in atto da un agente atmosferico che, come certe pericolose e al contempo terribilmente affascinanti figure di soglia che popolano l'immaginario infantile, «porta via», rapisce per non restituire più. Se davvero, come affermano provocatoriamente Schérer e Hocquenghem, «sempre, in fondo ai sogni dell'infanzia, brilla l'idea affascinante del rapimento»<sup>185</sup>, questo vento rapitore e liberante sembra voler seguire la strada per un Altrove che ha tanto in comune con l'*in-canto* magico della parola poetica, dove tutto può trovare parole per essere detto e, quindi, per esistere. Inclusa quella distanza che separa l'infanzia reale dall'immagine, serena e priva di ambiguità e lati oscuri, che di essa desidera avere il mondo adulto, il quale arriva a confinare al livello di tabù temi, esperienze di vita e sentimenti difficilmente controllabili<sup>186</sup>. E le illustrazioni di Carrer per questa pagina e per la precedente, che ospita la poesia *Se fossi albero*<sup>187</sup>, si collocano proprio sulla falsariga di questa alterità profondamente perturbante: sulla pagina di destra troviamo una bambina dai cui capelli, sollevati e parzialmente colorati di blu, si dipartono foglie che svolazzando toccano le parole della poesia, mentre sulla pagina di sinistra incontriamo un bambino-albero con il volto umano e il corpo immobile di tronco, gli arti-rami spalancati che fuoriescono dalla pagina. Un'immagine d'infanzia, quest'ultima, dai tratti certamente perturbanti, che ricorda inevitabilmente un altro, celeberrimo “bambino di legno”: il Pinocchio collodiano, che dell'alterità infantile è una delle icone senza tempo, burattino senza fili la cui quasi totale libertà di azione trova, spesso dolorosamente, il proprio limite nell'incontro/scontro con il mondo adulto. Il bambino dal corpo d'albero (o l'albero dal volto di bambino) rappresentato da Carrer appare ugualmente immenso (al punto da evadere dalla pagina, così come sembra fare la bambina “dai capelli

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>185</sup> R. SCHÉRER, G. HOCQUENGHEM, *Co-ire. Album sistematico dell'infanzia*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 9.

<sup>186</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, op. cit.

<sup>187</sup> G. QUARENGHI, C. CARRER, *E sulle case il cielo*, op. cit., p. 26.

turchini” che troviamo sulla pagina di destra) e al tempo stesso imprigionato in un corpo rigido e immobile, imponente ma privo di qualsiasi possibilità di movimento.



Figura 10. G. QUARENCHI, C. CARRER, *E sulle case il cielo*, Milano, Topipittori, 2007.

I linguaggi polisemici dell'illustrazione e della parola si incontrano quindi in queste pagine per rendere conto della complessità che caratterizza l'infanzia, attingendo a metafore letterarie che, ormai entrate a far parte del canone dei classici della letteratura per l'infanzia, non cessano di dire quel che hanno da dire anche al lettore contemporaneo. Se nel tronco legnoso di questo corpo bambino è possibile intuire echi del Pinocchio collodiano, leggendo i versi di Quarenghi l'impressione trova conferma in una similitudine che accenna all'oro zecchino: «Se fossi albero/allungherei le radici/nella terra come mani/in un sacco di oro zecchino» sono versi che, rievocando esperienze letterarie altre, disseminano briciole di senso e aprono la lettura a una molteplicità di significazioni possibili, nelle cui pieghe (quelle più inquietanti come quelle più gioiose) il giovane lettore può avventurarsi per trovare, all'occorrenza, occasioni di rispecchiamento ed evasione.

Le poesie di Quarenghi e le illustrazioni di Carrer si costituiscono quindi come una ricca tela intessuta di dettagli e rinvii metaforici, di sonorità e tecniche illustrative che non temono di suggerire al lettore domande e occasioni di spaesamento, piuttosto che risposte e certezze che, come si è osservato precedentemente grazie alle riflessioni di Ursula Le Guin, nessuno (e tantomeno la letteratura) può dire di possedere di fronte alle questioni più problematiche e oscure dell'esistenza umana. Eventi quotidiani, agenti atmosferici, animali e luoghi, diventano occasione per provare a raccontare onestamente l'infanzia e il suo quotidiano vivere, pensare, sentire, preservandone lo sguardo e la memoria grazie a una parola esatta e coraggiosa, che davvero mira a «restituire ai bambini il maltolto» di una poesia che non si basi su un vago, idealistico sentire o sulla pretesa che la letteratura abbia qualcosa da insegnare, ma che nasca, prima di tutto, rilkiamente, dall'esperienza<sup>188</sup>.

L'intersecarsi di codici all'interno della raccolta, infine, non si limita a infrangere i confini fra le pagine e a tessere una trama di rimandi in un continuo movimento di andata e ritorno fra l'uno e l'altro, ma gioca anche a spostare il limite fra i linguaggi: quello fra parola e immagine diventa così uno spazio liminare che può essere percorso, abitato, valicato in più direzioni in un continuo interrogarsi sulle rispettive possibilità comunicative. Se, allora, Quarenghi nella poesia *Nella parola sole*<sup>189</sup> dubita della possibilità delle parole di rendere appieno un'esperienza intima come l'amicizia, Carrer propone una riflessione sul codice iconografico scrivendo a mano, nei suoi disegni, alcune parole, quasi a spiegare il significato degli accenni di colore che lascia apparentemente incompleti in alcune illustrazioni. La piccola porzione di rosso che troviamo accanto a un timbro tondeggiante in copertina sarà indicata come «tramonto», mentre «notte» sarà scritto accanto ai tratti a matita che incombono sulla bambina che sta (forse) per decidersi a scendere le scale in *Non mi piaci notte*<sup>190</sup>; alcune parole-chiave della poesia *Nella parola sole* saranno inoltre distribuite attorno al corpo del bambino bendato che accompagna questo testo, quasi a sottolineare la pregnanza "corporea" di alcune parole la cui memoria è sufficiente per rivivere un'esperienza, in opposizione, come abbiamo accennato, alla parola

<sup>188</sup> Cfr. la citazione posta in epigrafe alla raccolta: «Perché i versi non sono, come si crede, sentimenti, sono esperienze, da R.M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*».

<sup>189</sup> G. QUARENCHI, C. CARRER, *E sulle case il cielo*, op. cit., p. 44.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 45.

“amico”, che non può esistere al di fuori della relazione concreta con la persona che quella parola incarna.



Figura 11. G. QUARENghi, C. CARRER, *E sulle case il cielo*, Milano, Topipittori, 2007.

La raccolta *E sulle case il cielo*, frutto di una proficua collaborazione fra le parole esatte di una poetessa che all'infanzia e alla poesia ad essa rivolta guarda con grande rispetto e le illustrazioni di un'artista in continua riflessione sulle potenzialità del mezzo espressivo che le è proprio, si costituisce, possiamo affermare a partire da queste brevi considerazioni, come riuscito esempio di raccolta poetica illustrata per l'infanzia, che non ha timore di trovare parole e segni per toccare i tabù che il nostro tempo preclude all'infanzia e di avventurarsi lungo strade nuove, come ogni percorso estetico-letterario che nasca sotto il segno dell'avventura esige.

E lo fa sperimentando con le immagini e le parole, in un tutt'uno che riconduce il lettore all'esperienza originaria della parola poetica «magica», fatta, come si è ripetutamente osservato nel corso di questo lavoro, di suono, segno, movimento:

Il modo in cui ogni poesia trova collocazione nella pagina, all'interno dello spazio dell'illustrazione, sottolinea che, in questo libro, l'andare a capo

del testo è un fatto grafico (visivo) e metrico (sonoro) di un certo peso. Per il lettore bambino, si tratta di un messaggio importante che rimarca la specificità della scrittura poetica, diversamente dalla prosa, sottomessa a una metrica: un insieme di regole con cui si governa l'organizzazione formale e ritmica del testo. [...] La metrica riguarda sillabe e accenti, e dunque occhi e orecchie. Si impara così che la parola è fatta di segni e di suoni. *E sulle case il cielo* dilata lo spazio della lettura a una più estesa esperienza di ascolto, oralità e movimento, intrecciandosi con la musica, il canto e la danza<sup>191</sup>.

Accanto alla raccolta di Quarenghi e Carrer e a distanza di un solo anno, segue nella collana un altro felice incontro fra illustrazione e parola poetica, che ha luogo nella raccolta *Poesie per aria*, la quale unisce la scrittura dell'ormai nota, grazie anche al suo incessante lavoro di *fomento* poetico<sup>192</sup>, Chiara Carminati alle illustrazioni di Clementina Mingozzi. L'artista ha scelto di utilizzare un gioco di sovrapposizioni cartografiche e trasparenze per illustrare i testi di Carminati, nei quali risuona una lievità, appunto, aerea, ma che è risultato consapevole di un lavoro attento sulle parole.

Un aspetto interessante di questa collaborazione è il modo in cui la stratificazione cartografica, che alterna all'occorrenza effetti ovattati a elementi neri e decisi che destano sorpresa e desiderio di scoprire quale testo possa averli ispirati<sup>193</sup>, riflette il sedimentarsi di voci letterarie di cui i testi di questa raccolta sembrano essere il frutto: le citazioni di "antenati" poetici, siano esse còlte o meno dal lettore e dalla lettrice, percorrono infatti apertamente molte di queste poesie, che potranno sedimentare nel ricordo per poi, forse, risvegliare echi di familiarità nel momento in cui dovesse avvenire l'incontro con i grandi poeti e poetesse le cui voci aleggiano nei versi di Carminati.

<sup>191</sup> G. MIRANDOLA, «Abitare poesia», op. cit., p. 54.

<sup>192</sup> La parola *fomento* è scelta da Carminati al posto di "promozione" in C. CARMINATI, *Perlaparola. Bambini e ragazzi nelle stanze della poesia*, Modena, Equilibri, 2011.

<sup>193</sup> È il caso, ad esempio, del grande pipistrello nero che occupa diagonalmente la doppia pagina dedicata alla poesia *Chi fa primavera?* Vedendo il grande animale notturno dispiegare le sue ali accanto a un testo che preannuncia una stagione di rinascita (tradizionalmente associata a elementi floreali e luminosi), il lettore è incuriosito e accompagna a scoprire un testo che rifiuta gli stereotipi («Macché rondini, macché fiori/macché insetti multicolori!» è l'incipit) scegliendo il pipistrello come animale-simbolo che annuncia la primavera.

Citazione dickinsoniana esplicita è, ad esempio, quella che troviamo nel titolo e *incipit* del componimento «Non c'è nave»<sup>194</sup>, che si muove poi però in direzione di un concreto desiderio di partire, più che in quella metatestuale indicata dalla poesia di Dickinson:

Non c'è nave  
 con poppa con prua  
 non c'è barca  
 a remi a motore  
 né relitto  
 per rotto che sia  
 che allo sguardo  
 non faccia venire  
 voglia di  
 partire<sup>195</sup>

Accanto e intorno al testo, solo accenni di colore nero e azzurro chiaro, a tratteggiare il mare, una rondine, un uomo in barca, i quali lasciano libero spazio alla divagazione immaginativa del lettore, che potrà così fantasticare, come del resto suggeriva Emily Dickinson in *There is no Frigate like a Book*, di partire «per le terre più lontane» e avventurose grazie al “potere magico” della parola e del libro che tiene fra le mani, come accade vedendo barche e navi sul mare che, per quanto malridotte, sanno evocare possibilità di viaggi verso un misterioso e imprevedibile Altrove. Una parola poetica che spalanca, dunque, mondi e possibilità per chiunque scelga di lasciarsi accompagnare dalle suggestioni che la raccolta propone.

Altro evidente rimando, rivelatore, allo sguardo attento, di quella vena segreta che collega metafore d'infanzia lontane nel tempo percorrendo la storia letteraria con emersioni improvvise e suggestive, è quello proposto nella poesia *Nella notte nulla nulla*<sup>196</sup>, interamente percorsa da echi pascoliani.

<sup>194</sup> La traduzione del primo e secondo verso del frammento 1286, «Theree is no Frigate like a Book/to take us Lands away», costituisce anche il titolo della raccolta Motta Junior dedicata a Emily Dickinson (E. DICKINSON, *Non c'è nave che possa come un libro*, op. cit.).

<sup>195</sup> C. CARMINATI, C. MINGOZZI, op. cit., p. 32.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 14.



Figura 12. C. CARMINATI, C. MINGOZZI, *Poesie per aria*, Milano, Topipittori, 2008.

Se il titolo della poesia, le assonanze «notte – nera – nulla» e la comparsa della culla nell'ultimo verso ricordano inequivocabilmente la poesia *Il tuono* (pur nell'assenza dello spaventoso protagonista del testo di Pascoli), l'illustrazione, dal canto suo, contribuisce ad evocare un'atmosfera pascoliana giocando con un fondo nero e con la messa in rilievo iconografica di alcuni elementi-cardine del testo. Una culla bianca da cui partono dei rami si staglia infatti fra il titolo e il primo verso, forse a suggerire l'immersione del bambino dormiente in una natura di cui (suggerisce l'ultima strofa) egli resta inconsapevole, mentre sulla pagina di destra è rappresentata la sagoma di un gufo su un ramo, in un'illustrazione che si articola nella sovrapposizione cartografica di almeno tre livelli, con il paesaggio e la luna sullo sfondo e il gufo nero che risalta in primo piano; a contenere questi elementi notturni, uno strato intermedio che li raccoglie e, al tempo stesso, contribuisce a immergere le immagini in un'atmosfera lattiginosa e velata che ben si presta a rendere l'«azzurro di laguna» evocato dalla poetessa, in cui risuonano, indimenticate, l'«alba di perla» e la «nebbia di latte» di un'altra poesia «notturna» pascoliana già citata in precedenza.

Il testo de «L'assiuolo» è, in effetti, ricordato anche dalla figura del rapace (in questo caso un gufo), che in Pascoli si fa abitante di una notte che

dalla serenità sfuma verso l'inquietudine di un canto di morte. Inquietudine che non sfiora, nel testo di Carminati, il sonno del bambino, nonostante la notte sia, nelle anafore delle prime due terzine, prima «nera nera» e poi «scura scura» (e, del resto, anche il «nella notte nulla nulla» che rimane sospeso in apertura della terza strofa può suggerire l'immagine di un vuoto perturbante, che si scioglie però nel verso seguente), suggerendo, grazie al ripetersi delle «u» nel testo, suoni e colori cupi che al bambino addormentato resteranno sconosciuti.

A farci incontrare davvero il temporale notturno, tessendo una trama di rimandi che ricorda l'«architettura segreta» della raccolta poetica teorizzata da Baudelaire, sarà un'altra poesia, *Temporale di notte*<sup>197</sup>, che ancora una volta, collocandosi sulla scia dell'opera pascoliana, ci fa incontrare nel finale, dopo la violenza di tuoni, fulmini e pioggia, un bimbo cullato, questa volta dall'abbraccio materno:

Fulmine firma di fuoco  
 Tuono che ulula roco  
 Fulmine fredda ferita  
 Pioggia che picchia le dita  
 Fulmine frangia di fiamma  
 Bimbo tra braccia di mamma.

Parole e immagini, anche grazie alla modalità di espressione fatta di ritagli, *collage*, sovrapposizioni di Mingozzi, diventano dunque teatro di un gioco di echi, in queste pagine in cui «ci sono voci dappertutto che insieme ai colori e alle forme cantano, sussurrano, rispondono»<sup>198</sup>, ponendo il lettore nella condizione di collaborare, se lo vuole, con entrambi i codici, per sperimentare una piena immersione nella dimensione estetico-letteraria della raccolta poetica illustrata.

Fra queste pagine che raccontano il mondo con nietzschiana lievità, invitando adulti e bambini a spalancare occhi e orecchie per cogliere la poesia delle cose, c'è spazio allora per il pascoliano Fanciullino accanto al mondo segreto dell'infanzia di Stevenson<sup>199</sup>, per la fascinazione del naufragare le-

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>198</sup> G. MIRANDOLA, «Faremo una poesia», in G. MIRANDOLA, I. TONTARDINI, *Altre parole e altre immagini*, op. cit., p. 57.

<sup>199</sup> Tracce della poesia per l'infanzia di Stevenson sono evidenti in poesie come *Risveglio d'inverno* e *Tutto il treno*, che riprendono alcuni fra i *topoi* letterari fissati nella raccolta stevensoniana, ma anche, in realtà, nell'atmosfera giocosa e «aperta» che percorre *Poesie per aria* sin dalla copertina, dove incontriamo la sagoma di una bambina

opardiano nell'*Infinito*<sup>200</sup> accanto all'Altrove poetico e letterario di Dickinson. Questi e altri possibili accenni letterari trovano adeguato accoglimento e rielaborazione contemporanea nella voce di Carminati, che in questa raccolta si mostra capace di unire felicemente ariose e ludiche sonorità e profonde metafore dell'alterità infantile, rese ancora più suggestive dall'incontro con le immagini evanescenti di Mingozzi:

Le *Poesie per aria* hanno il colore dei granelli di sabbia; delle ombre; del cielo; della nebbia; delle nuvole; del vetro; dell'acqua; dell'inchiostro; del latte. E hanno l'aspetto dei collage, realizzati con materiali leggerissimi (carta velina, cartoncino, lucidi), dove la trasparenza è importante quanto l'opacità. E possiedono la luce della luna, del sole, del firmamento; della notte, ma soprattutto dell'alba e del crepuscolo, fasi in cui la luminosità varia di continuo. A queste condizioni, il paesaggio, le cose, i pensieri stessi, sono capaci di metamorfosi [...]<sup>201</sup>

Troviamo quindi nelle pagine di Carminati e Mingozzi un continuo invito alla metamorfosi, al passaggio trasformativo fra un codice e l'altro, al dimorare nell'ascolto e nell'osservazione delle cose del mondo e delle cose interiori, che proprio attraverso la ricostruzione metaforica che la poesia fa degli elementi del vivere quotidiano trovano adeguata rappresentazione. Parola e immagine, accostate in riuscite sinestesie grazie alle quali, afferma Chiara Lepri proprio riguardo l'opera di Carminati, «l'esperienza poetica coinvolge lo sguardo e il corpo tutto»<sup>202</sup>, danno vita a un momento di percezione estetica in cui le sonorità delle parole sono un tutt'uno con la loro disposizione sulla pagina e con le immagini che le accompagnano, restituendo all'infanzia un momento in cui davvero la poesia metaforica, sonora, visiva, sinestesica di Carminati «parla allo sguardo» dei bambini e

dai capelli svolazzanti che porta in spalla un'enorme penna d'oca, valorizzando il titolo, fecondamente polisemico. Allo stesso modo del bambino di Stevenson, profondamente immerso in un'atmosfera di creazione ludica che la letteratura contribuisce ad alimentare, questa bambina in cammino con uno strumento di scrittura in spalla invita ad entrare nella raccolta per incontrare, con passo leggero, la "magia" evocativa della scrittura poetica.

<sup>200</sup> Presente in particolar modo nella poesia *Parole di mare*, che invita alla contemplazione quasi meditativa dei suoni del mare e della voce segreta delle onde, la quale si rivela nella solitudine di un tempo disteso e silenzioso.

<sup>201</sup> G. MIRANDOLA, «Faremo una poesia», op. cit., p. 57.

<sup>202</sup> C. LEPRI, *Aedi per l'infanzia. Poeti e illustratori di oggi*, Pisa, Pacini Editore, 2015, p. 173.

delle bambine, ma anche degli adulti che siano disposti ad «ascoltare con gli occhi, guardare con le orecchie»<sup>203</sup>.

Relativamente alla tematica dello sguardo e dell'ascolto della poesia del mondo e delle cose, ci sembra interessante soffermarci su altre due raccolte riconducibili a questo sottogruppo interno alla collana «Parola magica», molto diverse fra loro per le voci poetiche e gli stili illustrativi che propongono, ma accomunate, in una certa misura, dalla loro capacità di suggerire una possibilità altra, poetica, di osservazione e ascolto del mondo delle “cose”, qui intese come elementi naturali e oggetti artificiali che costituiscono l'ambiente nel quale l'essere umano è, più o meno consapevolmente, immerso e con le quali è possibile intrecciare significativi scambi, qualora si sia disposti ad aprirsi a un'esperienza nuova e più attenta del mondo.

Due voci poetiche e due tratti iconografici decisamente differenti fra loro sono in effetti quelli che caratterizzano *Il segreto delle cose* di Ferrada e *Poesie naturali* di Berardi Arrigoni, pubblicate rispettivamente nel 2017 e nel 2018 con le immagini realizzate a partire dai testi poetici da Gaia Stella e Marina Marcolin: se la prima delle due raccolte annuncia fin dalla copertina il proprio carattere minimalista e grafico, con illustrazioni essenziali, prive di linee di contorno, caratterizzate da una palette di colori limitata che risalta rispetto allo sfondo bianco e suggerisce un effetto prevalentemente ornamentale<sup>204</sup>, la seconda è pervasa da uno stile ricercato e complesso, in cui la scala di grigi si apre talvolta ai colori pastello per evidenziare alcuni elementi e accogliere, come sfondo di colore uniforme, le poesie di Berardi Arrigoni, delle quali Marcolin riprende, interpreta, amplia le metafore e le immagini.

Lo sguardo e l'ascolto delle cose si fanno, nella raccolta di Ferrada, fattori programmatici e vera e propria dichiarazione di poetica, come dimostrano le due poesie senza titolo poste alle soglie della raccolta, che «cominciano e finiscono esplicitamente l'opera»<sup>205</sup> racchiudendo come una cornice gli altri testi, dedicati invece ai singoli oggetti che riempiono le case e le vite di uomini e donne contemporanei: queste poesie di apertura e chiusura invitano il lettore a mettersi in ascolto del segreto che risuona in ogni casa, arrivando a percepire «una lingua che sembra un ronzio/o un battito di ciglia»<sup>206</sup> e «Che si può ascoltare/passando lungo

<sup>203</sup> C. CARMINATI, *Perlaparola*, cit. in *Ivi*, p. 172.

<sup>204</sup> Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, p. 3346.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 2990.

<sup>206</sup> M.J. FERRADA, G. STELLA, op. cit., p. 8.

il corridoio, / sedendosi su una sedia/o mangiando pian pianino la zuppa della sera»<sup>207</sup>.

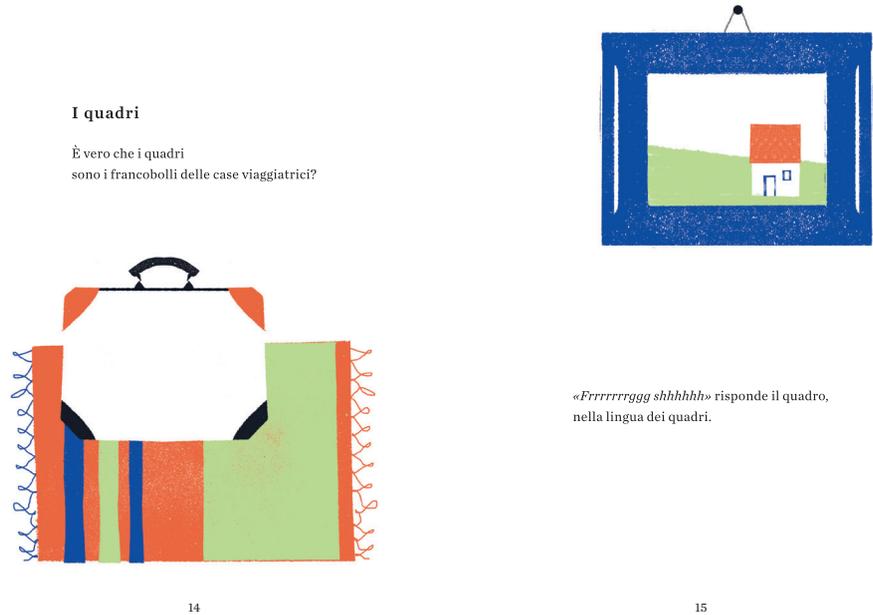


Figura 13. M.J. FERRADA, G. STELLA, *Il segreto delle cose*, Milano, Topipittori, 2017.

Lingua che si manifesta talvolta in una sonorità apertamente incomprensibile (alle domande della voce autoriale, «“Frrrrrrggg shhhhhh” risponde il quadro, / nella lingua dei quadri»<sup>208</sup> e «“Mmmmprrrrrrr shupppppp” risponde il baule, / nella lingua dei baule»<sup>209</sup>), a evidenziare forse un fondo d'incomunicabilità fra il mondo degli umani e quello degli oggetti, giacché, come afferma Alessia Napolitano, la poesia di Ferrada «rivela senza dire, o meglio, fa quello che ci si aspetta dalla magia: rinomina il mondo con parole altre che però continuano a restare segrete»<sup>210</sup>.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>210</sup> A. NAPOLITANO, «Il segreto delle cose», dal sito della libreria Radice-Labirinto, <https://www.radicelabirinto.it/il-segreto-delle-cose/>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

Proprio grazie al “potere magico” della restituzione poetica del mondo, gli oggetti quotidiani si rivelano dotati di capacità immaginative altre, come dimostra il fantasticare ingenuo e dolcemente malinconico de *La zuccheriera*<sup>211</sup>:

La zuccheriera è la casa dello zucchero.

E quando di sera si perde nei suoi pensieri,  
immagina che ogni granello sia un piccolo bambino di neve dolce.  
Cento, mille bambini minuscoli che ridono piano.

E la zuccheriera è sicura che la vita sia come  
un inverno senza freddo. E immagina  
paesi di neve dolce.

Queste poesie, che in spagnolo sono riunite sotto il titolo di *El lenguaje de las cosas*<sup>212</sup>, mostrano un andamento discorsivo (a tratti quasi aforistico) che sembra suggerire una loro familiarità con il genere della “poesia in prosa” di baudelairiana memoria oltre che con la poesia breve in versi tradizionalmente intesa<sup>213</sup>; ciò appare in modo maggiormente evidente nella versione originale dei testi, dove gli “a capo” sono disposti in maniera tale da dar vita a versi più lunghi e meno immediatamente riconducibili all’andamento grafico-spaziale tipico della poesia in versi<sup>214</sup>. Se la mancanza di rima nella poesia proposta all’infanzia è, come afferma Quarenghi, «una promessa non mantenuta», a maggior ragione lo è, in effetti, l’assenza di versi rispondenti a una metrica rigorosa e/o a un ritmo

<sup>211</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>212</sup> M.J. FERRADA, P. CARRIÓ, *El lenguaje de las cosas*, Madrid, El Jinete Azul, 2011. Il titolo spagnolo, a differenza di quello italiano, non preannuncia l’esistenza di un “segreto” nelle cose, ma solo di un linguaggio il cui mistero sarà poi scoperto dal lettore leggendo i testi. L’illustrazione di copertina di Pep Carrió, tuttavia, presenta un oggetto insolito, assumendo il ruolo di suggerire al lettore che la lettura della raccolta (e, quindi, la scoperta del “linguaggio delle cose”) richiederà una predisposizione alla sorpresa e alla dimensione metaforica.

<sup>213</sup> Il dibattito sulla definizione del genere “poesia in prosa” è tuttavia aperto, come dimostrano gli studi dedicati. Cfr., a titolo di esempio, C. CROCCO, *La poesia in prosa in Italia dal Novecento a oggi*, Roma, Carrocci, 2021.

<sup>214</sup> Genere al quale si tende a ricondurre “la poesia” in generale nel senso comune, quasi che essa non trovasse la propria essenza proprio nella molteplicità delle possibilità e delle invenzioni formali che caratterizza il dire poetico. Cfr. J.-P. SIMÉON, *La vitamine P*, op. cit.; C. CARMINATI, *Perlaparola*, op. cit.; C. CARMINATI, *Fare poesia con voce, corpo, mente e sguardo*, Roma, Lapis, 2020.

evidente, versi liberi che in questo caso sconfinano nella prosa poetica: un passo importante, questo, verso la varietà di proposte che potrebbe costituire il *corpus* poetico di ogni bambino e bambina che incontrino sul proprio cammino quelli che Jean-Pierre Siméon definisce «*passseurs de poèmes*»<sup>215</sup>, ovvero adulti che si facciano promotori e promotrici dei linguaggi della poesia. L'operazione di Topipittori e della traduttrice Marta Rota Nuñez, che opta per una suddivisione differente dei versi rispetto all'originale, se da un lato rende il volume forse più immediatamente riconducibile al genere poetico e più chiaramente identificabile da un pubblico non specializzato, rassicurando il lettore, dall'altro è capace di rendere conto, grazie alla libertà che la poetessa concede alla traduttrice (libertà necessaria a ricreare la parola poetica in una lingua diversa)<sup>216</sup>, del ritmo vario e imprevedibile che scorre sotterraneo nelle parole di Ferrada, reso più evidente dalla nuova suddivisione spaziale.

E sommesse sono le voci delle cose, che si offrono in questa raccolta a suggerire un diverso modo di guardare e ascoltare le presenze oggettuali più (apparentemente) banali e quotidiane, in una ulteriore rivelazione di quell'affinità fra parola poetica e sguardo infantile che, come già osservato nei capitoli precedenti, vive nella possibilità di «reinventare linguisticamente il mondo». Possibilità che solo la lingua della poesia può tentare di restituire ai bambini, come afferma la stessa Ferrada rispondendo in un'intervista alle domande di Lisa Topi:

Ma quello che cerco è anche l'assoluta libertà del bambino che pensa “puoi dirmi che quella è una tazza finché vuoi, ma per me rimane una piscina per gente minuscola”. È un atto di profonda libertà definire il mondo attraverso il proprio sguardo invece di usare la definizione già data da altri. Questo gioco dei bambini rivela una grande profondità. [...] Per loro la poesia è naturale: quando sono concentrati nel gioco di far finta che le scarpe siano delle automobili o che un sasso sia una persona, stanno costruendo e vivendo le proprie metafore. In questo senso prendono la poesia molto più sul serio degli adulti<sup>217</sup>.

<sup>215</sup> J.-P. SIMÉON, *La vitamine P*, op. cit., p. 137.

<sup>216</sup> M. ROTA NÚÑEZ, «Il mormorio degli oggetti intorno a noi», dal sito Topipittori: <https://www.topipittori.it/it/topipittori/il-mormorio-degli-oggetti-intorno-noi>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

<sup>217</sup> M.J. FERRADA, L. TOPI, «In una piscina per gente minuscola», dal sito Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/una-piscina-gente-minuscola>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

La costruzione di nuove e pregnanti metafore, che arrivano a ri-definire le cose a partire dall'ascolto della loro lingua segreta, caratterizza queste pagine che la poetessa cilena dice di aver scritto per raccontare a una bambina che «il mondo è accogliente e gentile»<sup>218</sup>, e per farlo attraverso parole che non siano sovraccariche di simbologie e significati preconfezionati, ma capaci di tessere un legame con la memoria e l'esperienza di chi legge, parole essenziali, «trasparenti e rotonde» come quelle dell'infanzia:

[...] preferisco non dire alle persone a cui mi rivolgo quello che devono pensare su un albero. Semplicemente mi accontento di dire *pioppo, gelsso, cipresso* e di lasciare che siano loro a pensare o interpretare nel modo che preferiscono. Per farlo, possono utilizzare quello che hanno a portata di mano: la loro memoria – che sicuramente è tanto imperfetta quanto la mia – le loro emozioni e la loro esperienza<sup>219</sup>.

Incontreremo allora, in questa raccolta, un susseguirsi di parole e oggetti familiari che, ricomposti in nuove associazioni dalle metafore proposte dalla poetessa, diventano altro: «i fiammiferi sono i semini allungati del fuoco/che vivono dentro la loro scatola»<sup>220</sup>, «l'ombrello è un fiore di tessuto/impermeabile che fiorisce nel bel mezzo/dell'inverno»<sup>221</sup>, «le stufe sono scatole che contengono raggi di sole»<sup>222</sup> e «il frigorifero è un rettangolo di freddo/che abita in cucina»<sup>223</sup>. Significati segreti che possono essere visti da chiunque possieda i giusti “occhiali”, oggetto che nel componimento omonimo si fa portavoce di una dichiarazione di poetica da parte dell'autrice. Poetica dello sguardo e dell'ascolto che sanno trasfigurare le cose di ogni giorno in qualcosa d'altro e di più autentico:

Gli occhiali  
 Gli occhiali sono due cerchi di vetro  
 che si mettono davanti agli occhi.  
 Le persone guardano attraverso di essi  
 e vedono le cose in modo diverso.

<sup>218</sup> M. ROTA NÚÑEZ, op. cit.

<sup>219</sup> M.J. FERRADA, «La memoria, il silenzio, la semplicità», dal sito Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/la-memoria-il-silenzio-la-semplicit%C3%A0>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

<sup>220</sup> M.J. FERRADA, G. STELLA, op. cit., p. 23.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 50.

Una goccia d'acqua, guardata con gli occhiali  
 e da molto vicino, può essere un piccolo lago  
 con dentro un pesce trasparente.  
 Una montagna, guardata con gli occhiali  
 e da molto lontano, può essere un granello  
 di sabbia della spiaggia in fondo alla strada.  
 Le cose si vedono in modo diverso  
 attraverso quei cerchi.  
 Per questo è bene averne un paio  
 sopra il cespuglio che cresce accanto al letto  
 (che guardato senza occhiali si vede  
 come un comodino)<sup>224</sup>.

Certamente privilegiata nel guardare (e ascoltare) il mondo degli oggetti quotidiani con gli occhi “nuovi” e le orecchie attente di chi vede e sente con la libertà della prima volta è per Ferrada, come abbiamo visto, l'infanzia, che rileva il linguaggio delle cose<sup>225</sup> e può trarne insegnamenti sull'esistenza, sul mondo, sull'ambiente in cui essa fa la sua comparsa e, conseguentemente, su di sé. Nascere immersi in un mondo di oggetti, come affermano anche Negri e Cappa incrociando i discorsi di Benjamin e di Pasolini attorno ai rapporti dell'infanzia con le cose, è momento altamente educativo, che tocca «il punto sorgivo in cui infanzia e educazione risultano indissolubili»<sup>226</sup>, dato che la possibilità di un'immagine inedita della realtà «prende forza dal proprio dal contatto con le cose o, direbbe Benjamin, dall'ascolto attento del loro linguaggio. Un ascolto in cui vedere e udire diventano tutt'uno»<sup>227</sup>. Ascolto che è possibile soltanto nell'infanzia, prima che ricordi e nuovi discorsi giungano a ricoprire quella conoscenza sorgiva. Fortunatamente, «tratti di questa profondissima e ancestrale comunicazione – simile a quel linguaggio “fatto” di cose che il sogno presenta al sognatore – possono però essere riascoltati, per Benjamin, quando si incontra un *narratore*»<sup>228</sup>; e, aggiungiamo noi, quando si incontra un/a poeta capace di ascoltare e poi restituire agli oggetti la propria lingua originaria e segreta, essenziale e trasparente, felice rivelatrice di una verità che non sia

<sup>224</sup> *Ivi*, pp. 39-40.

<sup>225</sup> F. CAPPA, M. NEGRI, Introduzione a W. BENJAMIN, *Figure dell'infanzia*, op. cit., p. 15.

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 15.

«esplicitazione che distrugga il mistero, bensì una rivelazione che gli rende giustizia»<sup>229</sup>.

Essenzialità, trasparenza e presenza costante degli oggetti sono anche gli elementi ricorrenti delle illustrazioni di Gaia Stella che, coerentemente con il rifiuto espresso da Ferrada verso l'interpretazione prestabilita e l'utilizzo pretestuoso degli oggetti come simboli e metafore, si limita a mostrarci gli oggetti in una sorta di parata che accompagna le loro immaginative ma limpide descrizioni, senza intraprendere un'ermeneutica dei vari componenti o una rappresentazione delle immagini metaforiche suggerite dalle poesie, ma lasciando, ancora una volta, che a parlare a occhi e orecchie bambine siano gli oggetti nel loro geometrico fulgore. Gaia Stella sembra scegliere di farsi, in questa raccolta, interprete della poetica essenziale e piana dell'autrice, prima ancora che delle sue parole, lasciando lettori e lettrici liberi di sperimentare le proprie personali divagazioni e di raccogliere, eventualmente, l'invito alla fantasticheria, alla *rêverie*, alla riflessione che le figure e le parole quotidiane di questo libro lanciano.

Una voce che ugualmente invita a prestare alle cose, stavolta a quelle naturali che la poetessa incontra nella "sua" terra sarda, uno sguardo attento e vivo è quella che risuona nelle *Poesie naturali* di Berardi Arrigoni, un «mazzetto» di tredici componenti in rima che Topipittori accompagna (grazie anche al lavoro grafico di Anna Martinucci<sup>230</sup>) alle intuizioni estremamente evocative e raffinate di Marina Marcolin, la quale, afferma Berardi Arrigoni, «le ha rivissute e ne ha fatto anche il suo racconto»: sarebbe stata in effetti l'illustratrice a decidere l'ordine dei testi nella raccolta, così da creare un percorso estetico che nasce dall'incontro di parole e «tavole poetiche ed evocative di impareggiabile maestria»<sup>231</sup>. E il tema della maestria, della tecnica e del lungo lavoro di cesello e ricerca estetica richiesto a chi voglia cimentarsi con una poesia per l'infanzia di qualità sta molto a cuore alla poetessa, che

<sup>229</sup> W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980, cit. in *Ivi*, p. 16.

<sup>230</sup> Figura che segue la parte grafica di buona parte del catalogo Topipittori, ricoprendo un ruolo fondamentale dal punto di vista della coerenza e dell'omogeneità della collana e del singolo progetto editoriale. Cfr. la premessa di G. Zoboli a A. BERARDI ARRIGONI, «Scrivere il proprio tempo sulla lavagna del cielo», dal sito Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/scrivere-il-proprio-tempo-sulla-lavagna-del-cielo>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

<sup>231</sup> *Ibid.*

consapevolmente sceglie per questa raccolta di pochi, ma significativi, componimenti un titolo ossimorico:

il titolo della raccolta l'ho scritto strizzando l'occhio all'ossimoro che contiene... Se è vero che la tendenza a scrivere versi è connaturata all'essere umano, altrettanto vero è che – ispirazione a parte – molto del suo farsi è sapiente (o non sapiente) artificio costruttivo; chi crede che la poesia sia pura effusione di sentimento, si ricreda finché è in tempo...<sup>232</sup>.

Come appare con grande evidenza dalle poesie che compongono la raccolta, quello di Berardi Arrigoni è tutt'altro che uno scrivere spontaneista o sentimentale: se queste poesie contengono una dimensione “naturale” ed emotiva, essa risiede nella scelta dei soggetti che le sue parole metaforicamente descrivono, evocandone sapientemente suoni, colori, correlazioni con l'interiorità umana che derivano dalla rielaborazione estetica di esperienze che la poetessa sa ri-tessere con parole esatte ripercorrendo il filo della memoria e dello scorrere del tempo.

Il ricordo, la memoria, la riflessione su passati più o meno remoti e personali, collettivi, universali emergono come tracce diffuse nei vari componimenti, rivelando una modalità di “abitare” la natura che non rinnega la dimensione umana. Se nelle poesie di Ferrada gli oggetti quotidiani erano ricondotti a un momento che precede o fa a meno della presenza umana, che può osservare e ascoltare quello che resta un “linguaggio segreto”, in Berardi Arrigoni è l'umano che, ascoltando e osservando in modo ugualmente attento, può decifrare le “cose” della natura, trovando una nuova comprensione di sé e del mondo, un nuovo scorrere del tempo, una nuova capacità di nominare, sentire e far parte dell'ambiente naturale. Rifiutando di fornire un esplicito commento alle proprie poesie, Berardi Arrigoni esorta chi legge a cogliere in esse l'invito a fare una personale esperienza del mondo:

mi sono accorta che [le poesie] contengono già tante istruzioni per sentire la natura, interpretarla, appartenerele: bere il vento, cantare il ritmo, chiamare coi colori, sillabare la neve, decifrare la scia di un volo, scrivere il proprio tempo sulla lavagna del cielo...<sup>233</sup>.

La presenza umana sembra quindi in grado, in *Poesie naturali*, di fare sincera esperienza del mondo naturale, nominandolo e riempiendolo di

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> *Ibid.*

significato attraverso la propria, umanissima, capacità di sentire e ricordare. Nelle metafore che il lettore, o la lettrice, incontra in questa raccolta trovano spazio molteplici possibilità di rispecchiamento, grazie alla lingua polisemica che caratterizza testi e immagini: queste ultime spesso offrono una possibile, ma mai univoca, interpretazione delle parole della poesia, invitando a loro volta a un'attenta e personale lettura di ogni testo e delle illustrazioni che accompagnano e strutturano la raccolta, rispecchiandone al contempo i tratti di omogeneità e di varietà.

Sebbene ognuno dei tredici componimenti possa prestarsi a una lettura rivelatrice della poetica a cavallo fra umanità e natura, fra artificio e naturalezza che caratterizza il lavoro di Berardi Arrigoni e la sua lettura da parte di Marcolin, ci sembra opportuno riportare qui a titolo di esempio il testo «Conchiglia»<sup>234</sup>, il cui ruolo di possibile chiave di lettura della raccolta appare confermato dalla scelta, per la copertina del libro, proprio dell'illustrazione che lo accompagna:

Memoria minerale di animale  
 fluttuata lentamente  
 sul liquido silenzio del fondale.  
 E trascinata via dalla corrente  
 in tumultuose erranze  
 migrante per azzurre lontananze.  
 Per chi all'orecchio adesso ti avvicina –  
 raccolta sulla sabbia una mattina –  
 hai solo una canzone da cantare:  
 la nostalgia del mare.

In questa poesia, la conchiglia si fa portavoce del mondo della natura (e in particolare delle «azzurre lontananze» dell'ambiente marino) che essa, vagando trasportata dalla corrente, ha esplorato e di cui ha raccolto il canto, per condurne il ricordo e la nostalgia all'orecchio di chi la raccoglie con l'intenzione di ascoltare. La «memoria minerale di animale» che è la conchiglia, si fa qui oggetto di soglia fra due regni (quelli, appunto, minerale e animale) ai quali, nell'atto del raccogliere e dell'ascoltare, si aggiunge un elemento di umanità; la capacità, tutta umana, di fare “memoria poetica” delle cose e del mondo trova nella natura rispecchiamento ed intimo accoglimento, trasformando il soffio del vento attraverso la conchiglia in una «canzone da cantare» che ha molto in comune con l'in-canto della poesia.

<sup>234</sup> A. BERARDI ARRIGONI, op. cit., p. 21.

Come Odisseo che approda a salvifiche spiagge e si ritrova a raccontare, commosso, dei suoi viaggi per mare, così la conchiglia racconta, con il suo canto, una profonda nostalgia per l'erranza fra le onde. La poesia di Berardi Arrigoni propone, dunque, un momento di contatto liminare con i «soggetti naturali»<sup>235</sup> che racconta, momento nel quale le distanze fra uomo e ambiente si colmano e i limiti si confondono, nella dimensione di un passato che torna a farsi presente nella memoria.

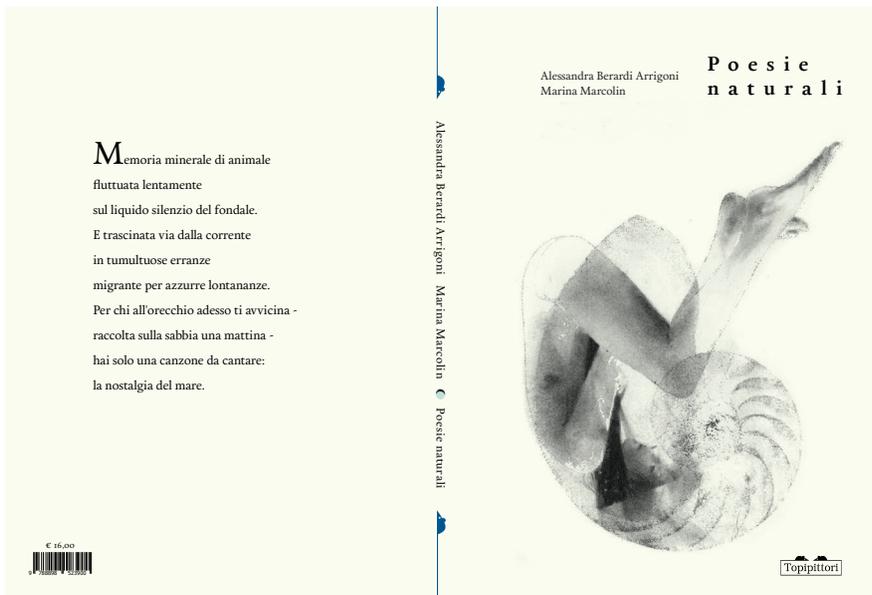


Figura 14. A. BERARDI ARRIGONI, M. MARCOLIN, *Poesie naturali*, Milano, Topipittori, 2018.

La conchiglia che troviamo in copertina e ad accompagnare la poesia all'interno del libro è allora rappresentata da Marcolin con un disegno “a spirale” in scala di grigi che ricorda un fossile, la traccia di una conchiglia più ancora che una conchiglia vera e propria: in trasparenza, vediamo rannicchiata al suo interno una giovane figura femminile, a ricordare che «in

<sup>235</sup> Questa stessa espressione della poetessa è rivelatrice di come i piani fra oggetto e soggetto, fra individuo e ambiente, fra mondo umano e mondo naturale si confondono nei suoi testi. Cfr. P. CURRELI, *Le “poesie naturali” di Alessandra Berardi*, in «la nuova Sardegna», <https://www.lanuovasardegna.it/tempo-libero/2018/03/31/news/le-poesie-naturali-di-alessandra-berardi-1.16662329>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

quella memoria minerale è racchiusa anche la nostra memoria, antica come il tempo che fa degli esseri umani, degli alberi, del mare e del vento un unico corpo, un'unica voce»<sup>236</sup>, afferma Alessia Napolitano, libraia-ricercatrice attenta alle voci poetiche contemporanee.

Le illustrazioni di Marcolin, che traghettano lettori e lettrici da un componimento all'altro, si fanno a più livelli, a loro volta, momenti di soglia per chi le osserva: *in primis*, perché raccolgono la dimensione di liminalità fortemente presente nelle parole di Berardi Arrigoni e la traducono in segni iconici altrettanto metaforici e polisemici, e poi perché, nelle doppie pagine “senza parole” che separano i vari componimenti, si costituiscono come zona di passaggio che separa e congiunge al tempo stesso, trasformando la raccolta in un unico canto poetico per la natura, amata dalla poetessa anche nelle sue asperità. Fra una poesia e l'altra incontriamo allora illustrazioni “in movimento” che ci invitano a sfogliare le pagine percependo lo scorrere del tempo che si fa implicito filo conduttore della raccolta.

Così, ad esempio, lo scoglio, immagine di una vita che non sa stare «senza l'abbraccio fra terra e mare», diventa progressivamente, nell'illustrazione su doppia pagina di Marcolin, la cuffia che protegge i capelli della giovane donna che percorre tutta la raccolta, qui rappresentata mentre emerge dall'acqua in cui si era tuffata nella pagina precedente, come ad accompagnare chi legge dalla poesia «Scoglio»<sup>237</sup> verso la poesia «Mare»<sup>238</sup> che segue (cfr. Figura 15).

Dalla natura all'umanità e dall'umanità alla natura, la voce poetica e che attraversa questa raccolta nel suo susseguirsi di «soggetti naturali» si rivela a ogni pagina metamorfica e quasi immersa in una dimensione panica (forse più esplicitamente nelle poesie in cui alberi, erbe, rocce, astri “parlano” in prima persona), che è lontana tuttavia da ogni banalizzazio-  
ne e non cede mai agli stereotipi, antichi ma quantomai contemporanei, di un'infanzia “naturale”. Al contrario, le poesie di Berardi Arrigoni si muovono all'interno del paradigma della complessità, non cedendo a rime facili o a similitudini scontate, ma operando con i “colori” e i suoni delle parole e mirando ad essere prima di tutto «poesia per la poesia»<sup>239</sup> prima

<sup>236</sup> A. NAPOLITANO, «Poesie naturali», dal sito della libreria Radice-Labirinto, <https://www.radice-labirinto.it/prodotto/poesie-naturali/>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

<sup>237</sup> A. BERARDI ARRIGONI, M. MARCOLIN, op. cit., p. 15.

<sup>238</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>239</sup> P. CURRELI, op. cit.

ancora che poesia per l'infanzia. All'infanzia queste poesie illustrate lanciano piuttosto una sfida: quella di provare a sostare, per qualche tempo, nel puro fascino estetico della parola, che trascina con sé in un Altrove (che è però al tempo stesso "qui": nel mare, nell'erba, nella notte che si stende come un gatto sull'asfalto) dove forse non tutto è immediatamente comprensibile, ma che nel differimento della comprensione può costruire altre e più durature risonanze.

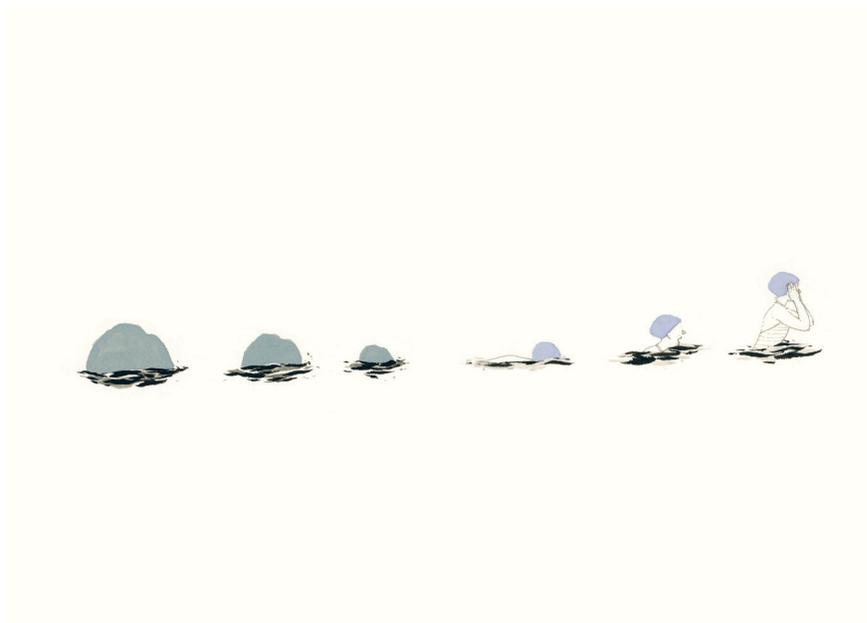


Figura 15. A. BERARDI ARRIGONI, M. MARCOLIN, *Poesie naturali*, Milano, Topipittori, 2018.

Altrettanto capace di raccontare soglie, passaggi, attraversamenti è l'ultima voce poetica presente nella collana, vale a dire quella, decisamente rilevante nel panorama contemporaneo della letteratura italiana per l'infanzia, di Silvia Vecchini, poetessa che compare nella collana «Parola magica» con ben tre raccolte di poesia, illustrate da artisti differenti: *Poesie della notte, del giorno e di ogni cosa intorno*, pubblicata con le illustrazioni di Marina Marcolin, *In mezzo alla fiaba*, illustrata da Arianna Vairo, e *Acerbo sarai tu*, in collaborazione con Francesco Chiacchio. Le tre raccolte, uscite rispettivamente nel 2014, nel 2015 e nel 2019, costituiscono un tritico alquanto rappresentativo dei lavori poetici per l'infanzia dell'autrice, oscillando fra una dimensione quotidiana, intima e riflessiva e un'attrazione

quasi irresistibile per quella “dimensione liminare” di passaggio rappresentata dallo sfumare dell'infanzia nell'adolescenza e, poi, dall'adolescenza stessa. Liminalità che trova piena espressione metaforica nella raccolta *In mezzo alla fiaba*, che dal rito di passaggio fiabesco attinge la propria forza poetica (come vedremo nel paragrafo 3.2), ma alla quale Vecchini si propone di dare parole anche nelle sue raccolte più vicine a una “poesia del quotidiano”, dove racconta con lievità le piccole cose ed esperienze che costituiscono la quotidianità bambina e adolescente. Una quotidianità che si sedimenta nel ricordo grazie alle «briciole dei giorni», a quei passaggi, giochi e gesti che sapranno poi risuonare nella memoria dell'adulto, e che le poesie di Vecchini (così come il suo racconto autobiografico d'infanzia, ad esse molto affine<sup>240</sup>) raccolgono e fissano in una sorta di album dei ricordi in chiave minore, popolata da azioni, pensieri, oggetti minimi ma che accompagneranno il transitare verso l'età adulta. Afferma Vecchini, raccontando dei suoi incontri di scrittura con gli adulti:

[...] se ci capita di attraversare la misteriosa regione dell'infanzia, accade quasi sempre che si ignorino momenti scelti ed eventi monumentali per piegarsi invece sulle briciole dei giorni. [...] Non le occasioni apparecchiate per noi dai grandi, non le feste comandate, non i discorsi memorabili, non le scene in cui ogni cosa è al suo posto ma passaggi trascurabili, barlumi di gesti, tenerezze e parole che gli adulti si sono scordati di averci detto, oppure durezze o andature incerte che però perdonavamo o accoglievamo come un giorno di pioggia invece del sole<sup>241</sup>.

Un riuscito florilegio di questi momenti ed impressioni è rappresentato, ci sembra, dalla raccolta *Poesie della notte, del giorno e di ogni cosa intorno*, che segue idealmente l'impercettibile filo conduttore di una giornata di vita infantile compresa fra due notti (le poesie «Fuochi d'artificio» e «Luna» che fanno da cornice alla raccolta in apertura e in chiusura), ma che raccoglie dallo scorrere delle giornate spunti metaforici, lampi di consapevolezza ed epifanici momenti di introspezione in cui trova spazio un'intera stagione della vita, grazie a una “voce narrante” che con l'infanzia trova un punto di contatto proprio nella memoria di questi momenti minimi, di cui conserva il mistero. Dice Silvia Vecchini rispetto a questa raccolta:

<sup>240</sup> S. VECCHINI, *C'è questo in me*, Milano, Topipittori, 2019.

<sup>241</sup> S. VECCHINI, «Quando il vento soffia, c'è questo in te», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/quando-il-vento-soffia-c%C3%A8-questo-te>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

La lettura doveva abbracciare una giornata anche se dentro si attraversavano stagioni. Volevo che per i più piccoli fosse sì un' esplorazione, ma che avesse un ritmo quotidiano, familiare. Che nei versi incontrassero oggetti, gesti, persone, discorsi e si riconoscessero. Volevo che invece per i più grandi fosse una lunga immersione, un ripercorrere quasi da sogno, per poi risvegliarsi come da un incantesimo, in un giorno nuovo, ancora da fare, in un'età diversa, sul confine, aperta a quello che deve accadere<sup>242</sup>.

Infanzia vissuta e infanzia desiderata o immaginata sono indistinguibili nelle poesie di Vecchini<sup>243</sup>, dove la parola esatta, intima e profonda dell' autrice si fa "tana" e rifugio accogliente in cui vivere momenti al contempo altri e familiari, insieme a poche persone scelte<sup>244</sup>, esperienza di una soglia che l'infanzia non teme di abitare, sentendosi a casa anche (e soprattutto) nei suoi aspetti più bui, come lo è la pancia di un lupo:

Il mio gioco preferito prima  
di dormire è fingermi  
un sasso in mezzo  
al bosco. Essere coperta  
di muschio, stare  
dentro l'oscurità, stare  
nella pancia del lupo  
sapendo che nessuno  
mi mangerà<sup>245</sup>.

Questo desiderio di sostare in un quotidiano *in-between* e di esplorare proprio i momenti di passaggio e di felice o spaventoso smarrimento che precedono il "volo" verso altre fasi di vita è molto presente nella poetica di Vecchini, ed è evidenziato dall'autrice stessa nel descrivere il felice incontro (mediato dal lavoro degli editori Zoboli e Canton) fra le sue prime poesie per ragazzi e le delicate ma significative illustrazioni di Marina Marcolin:

<sup>242</sup> S. VECCHINI, «Questo gioco prima di dormire», dal sito Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/questo-gioco-prima-di-dormire>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

<sup>243</sup> Cfr. A. NAPOLITANO, «Poesie della notte, del giorno e di ogni cosa intorno – poesia», dal sito della libreria Radice-Labirinto, <https://www.radicelabirinto.it/poesie-della-notte-del-giorno-di-ogni-cosa-intorno/>, ultima consultazione: 30 aprile 2021

<sup>244</sup> Come nella poesia «Lega il filo alla maniglia», in S. VECCHINI, M. MARCOLIN, op. cit., p. 10.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 12.

Ai miei occhi Marina ha colto ogni occasione che il testo offriva per far sentire questa età di passaggio, questa soglia sfumata, questo saluto, lento, pieno di gratitudine per tutto quello che c'è, per quello che è stato, quanto ha significato e continuerà a significare il tempo misterioso, stupendo, dolce e aspro insieme dell'infanzia quando la stai per lasciare, questa punta di dolore che si scioglie nella grazia di certi momenti e nell'allegria per la voglia di andare a vedere cosa ci sarà. Non è un caso che, nelle immagini di Marina, la leggerezza degli uccelli, delle piume, accompagni tutto il libro e ci dica senza paura che c'è un nido da lasciare, un volo tutto da iniziare<sup>246</sup>.

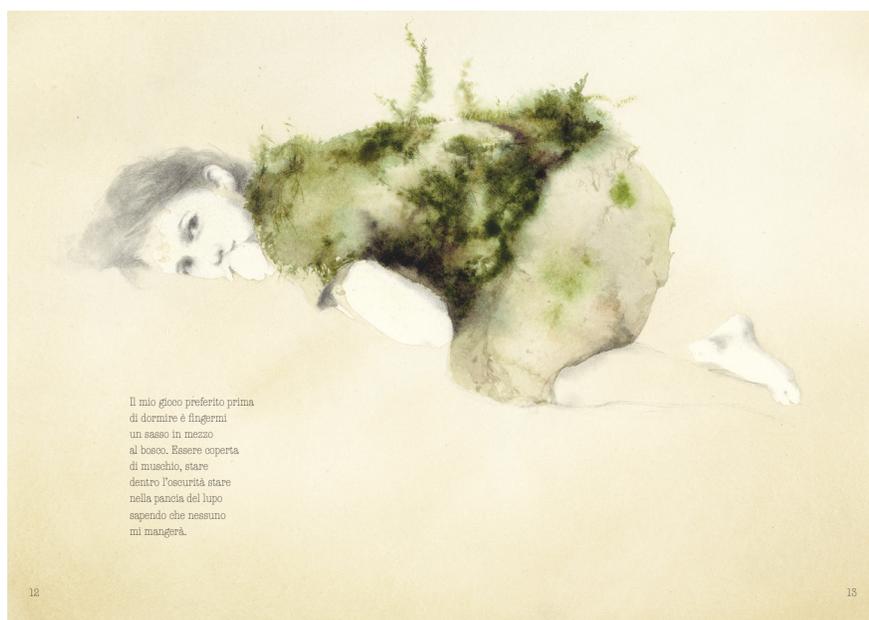


Figura 16. S. VECCHINI, M. MARCOLIN, *Poesie della notte*, del giorno e di ogni cosa intorno, Milano, Topipittori, 2014.

Le illustrazioni di Marcolin, che abbiamo già incontrato ad accompagnare la raccolta di Berardi Arrigoni, si fondono qui in un tutt'uno con le parole che percorrono le pagine del volume, contribuendo, con tocchi leggeri di acquerello, colori sfumati e soffusi e luminose trasparenze, al costituirsi dell'atmosfera ovattata e venata di malinconia che avvolge le figure infantili che incontriamo nella raccolta, immerse in un contesto

<sup>246</sup> S. VECCHINI, «Questo gioco prima di dormire», op. cit.

popolato da animali, piante, ambienti naturali e domestici che non sono mai perfettamente “a fuoco”. Come difficilmente lo sono i ricordi, di cui resta fra le mani la «scolatura» dorata degli ultimi giorni delle estati dell’infanzia:

C’è nell’ultimo boccone di calma,  
 nella scolatura dei giorni  
 una felicità perfetta:  
 ancora una settimana di sole  
 un bagno, un giro scalzo in bicicletta,  
 l’altalena in piedi –  
 la scuola è dietro l’angolo  
 ma ancora non la vedi.  
 nell’aria trasparente una luce d’oro;  
 l’inizio di settembre è zucchero  
 nel fondo del bicchiere,  
 dell’estate l’ultimo tesoro<sup>247</sup>.

Un «ultimo boccone di calma» che precede, e già contiene in germe, il cambiamento e il passaggio rappresentati dal crescere, condizione ontologica di bambini e adolescenti, creature la cui continua e rapida metamorfosi può avere tratti perturbanti (anche per gli adulti che a questi esseri polimorfi stanno accanto e che, non a caso, ne affidano alla letteratura e al folklore inquietanti quanto riuscite metafore<sup>248</sup>). Le opere di Vecchini provano, dunque, «a raccontare che cosa possa voler dire diventare grandi dal punto di vista di chi è dentro al cambiamento»<sup>249</sup>, non guardando a queste età della vita come momenti da superare in fretta, ma tentando di dare legittimità, dignità e rappresentazione proprio a queste fasi intrinsecamente liminari e al sentire di chi le sta vivendo.

Ciò accade in modo particolarmente evidente nella raccolta *Acerbo sarai tu*, che sin dal titolo esprime un netto rifiuto per una visione adultocentrica<sup>250</sup> dell’esistenza, che vorrebbe “acerbi” e in qualche modo in-

<sup>247</sup> S. VECCHINI, M. MARCOLIN, op. cit., p. 31.

<sup>248</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Infanzia e metafore letterarie*, op. cit.

<sup>249</sup> S. VECCHINI, «Alcune cose che ho scoperto passando ancora una volta nel cerchio di fuoco», dal sito Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/alcune-cose-che-ho-scoperto-passando-ancora-una-volta-nel-cerchio-di-fuoco>, ultima consultazione: 30 aprile 2021.

<sup>250</sup> Quello che Emy Beseghi, riflettendo sulla portata pedagogica e filosofica dello sguardo infantile nella letteratura per l’infanzia, definisce «culto dell’adultismo». Cfr. E. BESEGGI, «La mappa e il tesoro», op. cit., p. 66.

completi tutti coloro che adulti non sono ancora. E allora la stanchezza dell'adolescente che rifiuta etichette e categorizzazioni emerge con forza programmatica nella poesia di apertura, «Un'etichetta», che, nella *mise en page*<sup>251</sup> unitaria della doppia pagina, troviamo inscritta nella pagina di sinistra, all'interno della sagoma di un volto umano speculare a quella di cui scopriamo i lineamenti nella pagina di destra<sup>252</sup>.

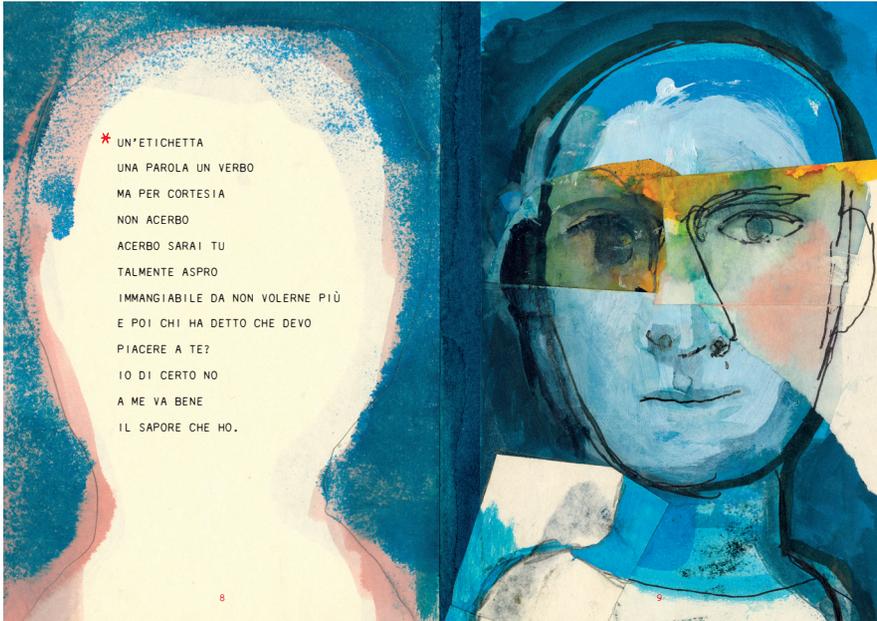


Figura 17. S. VECCHINI, F. CHIACCHIO, *Acerbo sarai tu*, Milano, Topipittori, 2019.

Quel «passare nel cerchio di fuoco»<sup>253</sup>, che è per Vecchini una delle possibilità in cui si manifesta l'adolescenza, si rispecchia nelle illustrazioni di Francesco Chiacchio, che a questo fuoco restituiscono pittoricamente colori vivi e intensi, attribuendo alla raccolta un aspetto onirico e contemporaneo,

<sup>251</sup> Nonostante la struttura della raccolta poetica non si articoli esattamente come quella l'albo illustrato, in queste raccolte che sconfinano verso l'*album lirico* ci sembra possibile mantenere la doppia pagina come «unità narrativa» prevalente, pur prevedendo eccezioni. Cfr. M. TERRUSI, *Albi illustrati*, op. cit.; N. Piñeiro, *Poesia e imágenes*, op. cit.

<sup>252</sup> S. VECCHINI, F. CHIACCHIO, op. cit., p. 8.

<sup>253</sup> S. VECCHINI, «Alcune cose che ho scoperto passando ancora una volta nel cerchio di fuoco», op. cit.

forte come la necessità di rivendicare il diritto all'adolescenza nel suo darsi, sottolineata dalla poetessa:

Scrivendo *Acerbo sarai tu* ho anche portato avanti la mia piccola ribellione a un tipo di approccio all'adolescenza che vede questa parola accoppiata a termini che preannunciano un disastro imminente: bullismo, disordini alimentari, dipendenze, dispersione scolastica, disagio. Di volta in volta si accosta questo tempo così prezioso, delicato e dirompente a un'etichetta che letta in controluce dice *Speriamo che passi il più velocemente possibile*<sup>254</sup>.

Il tempo del cambiare chiede di essere abitato, esplorato, raccontato con metafore nuove ed efficaci, sia esso il tempo esplosivo di un sentire dirompente o quello lungo di una lenta maturazione di pensieri che faticano a sbocciare. La poesia di Vecchini e le illustrazioni di Chiacchio si concedono andate e ritorni, corse in avanti e tuffi all'indietro nel tempo dell'infanzia, per cui si avverte già una nostalgia: se le parole della poesia portano ancora con sé importanti echi d'infanzia, le illustrazioni ci costringono a ripercorrere le pagine già sfogliate per ritrovare personaggi, oggetti, metafore che non sono costretti nella gabbia della doppia pagina, ma si staccano dalla poesia che li ha suggeriti e possono prendersi il proprio spazio anche in pagine successive, come accade nel caso dell'alligatore che sembra fuggire dalla poesia «Sotto il pelo dell'acqua della notte» e riemergere alcune pagine dopo, occupando interamente una doppia pagina:

Sotto il pelo dell'acqua della notte  
 sento muoversi qualcosa.  
 È il vecchio sogno di quando il letto  
 era la scialuppa  
 e il pavimento un mare nero?  
 Chissà se in corridoio vive sempre  
 il grande alligatore  
 se lo squalo ancora aspetta  
 che io tiri lo sciacquone<sup>255</sup>.

Età di esperienze e pensieri nuovi, l'adolescenza è fatta anche, inevitabilmente, di errori. E una "poetica dell'errore" è stata scelta, dopo un lungo

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> S. VECCHINI, F. CHIACCHIO, op. cit., p. 54. L'alligatore è alle pp. 58-59.

percorso di elaborazione delle poesie di Vecchini, dall'illustratore per dare consistenza visiva alla poesia introspettiva di questa raccolta, raccogliendo l'insegnamento proposto da Gianni Rodari in *Grammatica della fantasia* e rivisitandolo in chiave pittorica. Afferma Chiacchio:

[...] ho cercato di lavorare ad ogni illustrazione con questo atteggiamento: senza paracadute o misure di sicurezza. Piuttosto riprendevo il disegno applicandoci sopra un nuovo pezzo di carta su cui tornare a disegnare. E così via, sbagliando e ripartendo dall'errore senza cancellarlo ma trasformandolo e sfruttandolo come un'occasione, un punto di passaggio necessario per ottenere una soluzione migliore. Ogni singola illustrazione porta con sé tutte le tracce del suo processo di definizione.

Il risultato è quindi una sorta di patchwork di colore stratificato nel quale risuona con forza il sentire intenso, a tratti anche violento e prepotente, dell'adolescenza, che in queste pagine può trovare parole per raccontarsi, con i momenti di rabbia e le fragilità, con i pensieri profondi e le inevitabili domande, con la rivendicazione di esserci, di essere così come si è.

Questo è, del resto, il potere della "parola magica" che, accompagnata da altrettanto preziose illustrazioni, può raccontare, accompagnare, spalancare la quotidianità di bambini e bambine, ragazzi e ragazze che la incontrano.

Se, in conclusione di questa parte relativa alla proficua convivenza di testo poetico e illustrazione nella raccolta contemporanea, una parziale critica può essere mossa a queste raccolte, certamente nate da una cura precisa e attenta per il dettaglio in tutte le loro parti, è che talvolta l'illustrazione rischia di prevalere, catturando per prima lo sguardo, e rischiando (come accade, ad esempio, nella poesia «Scoglio» tratta da *Poesie naturali*) di sovrapporre il testo poetico, che risulta anche graficamente sommerso (in questo caso il primo verso risulta quasi illeggibile, coperto dal nero dell'illustrazione) da colori particolarmente accesi e illustrazioni che riempiono la doppia pagina, mentre il testo appare scritto in certi casi (come nelle *Poesie della notte, del giorno e di ogni cosa intorno* di Vecchini) in caratteri piccoli che non agevolano la lettura.

L'immagine rincuora forse soprattutto mediatori e acquirenti adulti, che potrebbero percepirla come più facilmente leggibile e come elemento che "addomestica" la parola, di cui essa suggerisce già una possibilità interpretativa, una strada segnata all'interno dell'imprevedibile percorso in quelle «foreste di simboli» che sono le poesie autentiche; allo stesso tempo, accanto alle considerazioni fin qui sviluppate, all'illustrazione può essere riconosciuto il merito di invitare bambini e bambine a una fruizione altra

e più libera della poesia, differente da un approccio didattico che spesso privilegia la parafrasi e la performance recitativa<sup>256</sup>.

Questa considerazione muove dalla speranza, forse inattuale e utopica, che si trovi presto il coraggio di liberare la parola poetica contemporanea per l'infanzia (e non solo le raccolte o antologie di poesie tratte da quello che è già un canone letterario) dalla presenza, talvolta apparentemente obbligata, di un apparato iconografico di accompagnamento, offrendo ai giovani lettori anche l'opportunità di incontrare poesie in una forma auto-sufficiente, ma non per questo meno appassionante, se selezionata secondo criteri di qualità da un adulto che per primo ne sia frequentatore.

La raccolta illustrata, quella di ottima fattura come la collana «Parola magica» *in primis*, risulterebbe così come una fra le molteplici e variegate opzioni che il pubblico infantile avrebbe per frequentare la poesia di qualità in tutte le sue forme e declinazioni.

### 3.2. Una soglia (più che) tematica: «tracce di fiaba» in poesia

Come ultima tappa della nostra riflessione attorno ai possibili intrecci e incontri fra poesia e infanzia in una dimensione liminare che evoca ascendenze mitiche e stratificazioni secolari, appare inevitabile rilevare un elemento trasversale che percorre formati testuali, stili e voci poetiche della collana per emergere, ora più ora meno esplicitamente, in questi libri illustrati di poesie, filastrocche e ninne nanne, costituendone il nucleo tematico o affiorando quasi impercettibilmente in versi apparentemente dedicati, se così si può dire con un ampio grado di semplificazione, ad altri temi.

Quelle che potremmo definire, con Milena Bernardi, «tracce di fiaba»<sup>257</sup>, indizi di un'affinità fra la parola della poesia e quella, per certi versi altrettanto «poetica»<sup>258</sup>, della fiaba, sono infatti disseminate lungo gli albi e le raccolte della collana «Parola magica», che manifesta in questa presenza fiabesca una tendenza assai diffusa nella poesia per l'infanzia, ma anche

<sup>256</sup> Cfr. J.-P. SIMÉON, *Pour en finir avec la vieille récitation*, in «Lire-écrire à l'école», dossier «Initiation à la littérature à l'école», n. 5-6 mars 1999, CRDP-IUFM, Grenoble; J.-P. SIMÉON, *Lecture de la poésie à l'école primaire. Une démarche possible: la lecture d'une œuvre poétique complète*, in «Repères, recherches en didactique du français langue maternelle», n. 13, 1996.

<sup>257</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Infanzia e fiaba*, op. cit.

<sup>258</sup> Cfr. M. BERNARDI, «Voci di fiaba in poesia», prefazione a C. DEMI, *Al di là dello specchio fatato. Fiabe in poesia*, Roma, Albatros, 2010, p. 5.

nella poesia *tout court*. A partire almeno dal periodo romantico<sup>259</sup>, infatti, essa comincia ad elaborare feconde intuizioni su una possibile parentela fra parola poetica e parola di fiaba, cominciando ad attingere a quello che Calvino definisce «il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna»<sup>260</sup> per nutrire il dire poetico; la scrittura poetica perviene così a quella che Laura Tosi chiama «*fairy-tale poetry*»<sup>261</sup>, vale a dire una riscrittura, che è poi sempre una reinterpretazione, in chiave poetica, del repertorio delle fiabe popolari o d'autore. A questo ricco filone appartengono, come vedremo, due opere presenti nella collana che stiamo esaminando, le raccolte *Alfabeto delle fiabe*, di Bruno Tognolini e Antonella Abbatiello, e *In mezzo alla fiaba*, di Silvia Vecchini e Arianna Vairo, le quali propongono una propria originale visione del legame tra fiaba e poesia raccogliendo una nutrita eredità di fiabe in rima per l'infanzia, siano esse ormai paradigmatiche per quanto riguarda la forma ipertestuale della riscrittura di fiabe<sup>262</sup> come la raccolta *Versi perversi* di Roald Dahl, o diffuse prevalentemente a livello nazionale, come la raccolta di ballate in rima baciata *Fiabe per occhi e bocca*<sup>263</sup> di Roberto Piumini e le opere di Sergio Tofano ed Emanuele Luzzati, per citare soltanto i nomi più noti<sup>264</sup>.

La reinterpretazione poetica delle fiabe proposta dalla *fairy-tale poetry* non è, tuttavia, che l'espressione più esplicita di un'intesa, di una profonda e costitutiva affinità fra la voce della poesia e la voce della fiaba, che si intrecciano in stretti legami<sup>265</sup> e paiono addirittura sgorgare da un'unica «parola poetica sostanziale»<sup>266</sup> che le narra entrambe. Precisiamo con Bernardi che, con l'immagine di “parola poetica”, si intende qui

<sup>259</sup> Cfr. L. TOSI, «Wicked Thoughts: Fairy-tale Poetry for Children and Adults», in M. STYLES, L. JOY, D. WHITLEY, *Poetry and childhood*, Stoke on Trent, Sterling, Trentham Books, 2010, p. 152.

<sup>260</sup> Cfr. I. CALVINO, *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1993.

<sup>261</sup> Cfr. L. TOSI, op. cit.

<sup>262</sup> Cfr. J. SENÏS, *El imaginario infantil en la poesia para niños actual: un estudio comparativo*, in «Textura», v. 21, n. 45, jan/mar 2019; R. DAHL, *Versi perversi*, Milano, Salani, 2016.

<sup>263</sup> R. PIUMINI, *Fiabe per occhi e bocca*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1995

<sup>264</sup> Cfr. A. COMES, op. cit., p. 63.

<sup>265</sup> Cfr. C. CONNAN-PINTADO, «Aux frontières du conte et du poème», in G. BÉHOTÉGUY, C. CONNAN-PINTADO (Sous la direction de), *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, ed. Kindle, p. 5532, trad. mia.

<sup>266</sup> M. BERNARDI, «Voci di fiaba in poesia», p. 5.

non solo e non tanto il verso e la composizione, quanto il valore espressivo e di comunicazione intenzionalmente perspicace, profonda, evocativa e unica – nell'intensa unicità della scelta compiuta verso quella parola e non un'altra – che avvicina la funzione della parola nella poesia e nella fiaba, fino alla poesia della fiaba<sup>267</sup>

Condividendo lo stesso uso di una parola esatta e metaforica, sonora e polisemica, poesia e fiaba si allontanano dal dire comune, logorato dalle necessità dell'efficienza e talvolta appiattito su comode stereotipie, e si incamminano insieme verso una lingua altra, «in contatto stretto con il bisogno e il desiderio di provare a dire qualcosa sull'umana esistenza»<sup>268</sup>, alla ricerca di parole evocative e profonde che possano aspirare ad adempiere a questo incessante tentativo di avvicinamento a «nuclei di significato» esistenziale e metaforico:

In questa ricerca attenta, direi necessaria e vitale, quindi ineludibile e feconda, della profondità della parola evocante, risuonante, riemerge il senso della portata metaforica del dire poetico e fiabesco, ambedue sorretti dalla meticolosa cura della lingua e dei linguaggi – la voce, il corpo tutto, il gesto; così come la pagina, la stampa del verso, la veste grafica, ecc. ...<sup>269</sup>.

La cura riservata alla parola e alla forma, che nella fiaba arriva a fissarsi nella "formula", nell'incanto magico derivante dal proferimento di parole rituali insostituibili che ricordano da vicino quelle incontrate nel primo capitolo di questo lavoro, rivela quindi come poesia e fiaba siano accomunate da un uso esatto ed essenziale del linguaggio, che le informa totalmente e conferisce loro quell'esatta misura del dire e del non dire che ne allontana le parole dall'usura quotidiana, aprendole a interpretazioni altre. Parole intessute di oralità e memoria, elementi fondativi della fiaba e del racconto popolare che ad essi si affidavano, prima di essere fissati nella scrittura, per la propria stessa sopravvivenza<sup>270</sup> e che accomunano questi due generi letterari multiformi e polisemici, capaci di stimolare la collaborazione ermeneutica del lettore proprio in virtù di un intrinseco sottrarsi a interpretazioni univoche. Questo afferma, relativamente alla fiaba orale, Nicole Belmont, poi ripresa da Christine Connan-Pintado nella sua indagine sull'incontro

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> Cfr. M. BERNARDI, *La voce remota*, op. cit.

tra genere poetico e genere fiabesco in alcune raccolte di poesie francesi contemporanee:

Une seule production écrite peut lui [alla fiaba, NdR] être comparée, c'est la poésie, qui, bien qu'on en prenne connaissance par l'écrit, délivre un texte – et le verbe «délivrer» n'est pas ici choisi au hasard – lui aussi expansif, non clos, plein de lacunes, d'ellipses et de raccourcis, grâce auxquels le lecteur devient actif. De la même façon les auditeurs du conte se livraient à une élaboration psychique, complétant éventuellement les lacunes avec des éléments puisés dans leurs propres phantasmes, entendant parfois ce qui n'avait pas été dit<sup>271</sup>.

Una voce che viene còlta dalla scrittura nel suo evolversi, nel suo mutare, e che trova nella scrittura parole metaforiche, talvolta scarne, sempre meticolosamente levigate, che condividono il destino di dar voce, sguardo, tentativi di significazione all'umano esistere. Correndo il rischio costante di scivolare nella zona più estrema di quella marginalità già di per sé riservata alla letteratura per l'infanzia, giacché le parole “difficili” della poesia, come quelle più buie del repertorio fiabesco (per altri versi invece estremamente presente nel linguaggio e nei prodotti culturali destinati all'infanzia) mostrano, anche nel loro condividere lo spazio dell'emarginazione e della complessità dell'inattuale, i molteplici fili che le legano e che le avvicinano, in quella zona separata e altra in cui avviene il tramandarsi, di voce in voce, delle metafore fondative dell'immaginario:

depositare tracce di memorie, di ricordi, di saperi di cui si è fatti, affidandoli all'infanzia, ha rappresentato un lascito sancito dalla storia della letteratura orale e della letteratura per l'infanzia, entrambe “emarginate” ad altezza di bambino e, anche per questo, investite dell'appassionante responsabilità di tenere in vita l'eredità di innumerevoli strati di passato alle nostre spalle<sup>272</sup>.

Generi letterari apparentemente distanti, ma che si incontrano nella dimensione *lontana* e marginale della letteratura per l'infanzia, di quella “stanza dei bambini” in cui parole colme dei reperti di antiche storie e antichi riti si offrono a mani, sguardi e orecchie infantili, intrecciando infine i generi in nodi inestricabili.

<sup>271</sup> N. BELMONT, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, cit. in C. CONNAN-PINTADO, op. cit., p. 5532.

<sup>272</sup> M. BERNARDI, «Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa», op. cit., p. 92.

L'esistenza di reciproche incursioni o, meglio, di intricate commistioni di genere fra parola poetica e fiaba si rivela con particolare evidenza sotto forma di quelle "tracce di poesia" disseminate nella fiaba popolare di tradizione orale, nella quale, spesso, brevi segmenti in versi incorniciano il racconto, facendo da soglia all'altrove narrativo, o lo intervallano con formule, ripetizioni, ritornelli di cui Marc Soriano rileva l'«*incomparable valeur poétique qui, à la fois, confère une valeur rituelle qui s'impose à l'enfant, les fixe dans sa mémoire et qui surprend l'adulte par sa sobriété et sa richesse*»<sup>273</sup>. Brevi forme poetiche che restituiscono a chi ascolta o legge la fiaba quella dimensione rituale della parola che è ben nota all'infanzia, in un complesso movimento di andata e ritorno fra parola poetica e parola di fiaba che trova manifesta espressione proprio nella dimensione rituale del dire, del cantare, del recitare: «poiché c'è nel poetico un intrinseco omaggio al rito, ossia alla ripetizione di una piccola e intensa cerimonia seria e alta dedicata alla parola goduta e carica di senso»<sup>274</sup>. Momenti rituali che annunciano l'ingresso e l'uscita dal mondo liminare dell'iniziazione, dall'«altrove estremo»<sup>275</sup> che la fiaba metaforicamente racconta, o che interrompono il ritmo serrato della trama fiabesca permettendo al narratore o narratrice di tirare le fila della vicenda, mentre chi ascolta trova nella pausa poetica uno spazio di possibilità riflessive e immaginative. O, infine, parole che provocano incantamento, che accompagnano azioni e trasformazioni magiche, che convincono (o costringono) l'interlocutore ad agire secondo i desideri di chi le pronuncia, vere e proprie formule in versi e in rima che si danno come purissimi esempi di parola poetica magica.

Parola di fiaba come «parola poetica sostanziale», poesia come «parola incantata»<sup>276</sup> dagli echi fiabeschi e, ancora, procedendo nell'enunciare gli intrecci fra questi generi letterari abitanti del margine, tracce di fiaba nella poesia, non solo per l'infanzia, ma *tout court*, almeno a partire da quel periodo romantico in cui l'identità tra fiaba, parola poetica e «intuizione

<sup>273</sup> M. SORIANO, «L'enfance de l'art: contes d'animaux, contes d'avertissement, formulettes», dans *Conte en bibliothèque*, E. CÉVIN (sous la direction de), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2005, cit. in C. CONNAN-PINTADO, op. cit.

<sup>274</sup> M. BERNARDI, «Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa», op. cit., p. 93.

<sup>275</sup> M. BERNARDI, «Voci di fiaba in poesia», op. cit., p. 7.

<sup>276</sup> Questa è l'espressione scelta da Franco Cambi nelle sue pagine dedicate alla poesia per l'infanzia, dando avvio alla propria riflessione proprio indagando le sfumature magiche, visionarie, esoteriche e creatrici della parola poetica nella storia della letteratura e della critica letteraria. Cfr. F. CAMBI, «La parola incantata. Poesia per bambini: quale, come, perché», op. cit.

magica»<sup>277</sup> trova in Novalis efficace espressione, nella teorizzazione (che pure arriva a noi in brevi frammenti) di una parola profondamente simbolica, creatrice, notturna che unisce indissolubilmente la Poesia alla fiaba, e che aprirà la strada all'opera di molti dei poeti e delle poetesse che abbiamo sin qui incontrato.

Nelle parole della poesia, dal Romanticismo alla contemporaneità, dunque, reperti fiabeschi sorgono inaspettati, come echi di personaggi, trame, racconti che contribuiscono a tessere la stretta parentela fra questi generi letterari: se Milena Bernardi rileva l'emergere imprevisto di «una filastrocca che abita in una fiaba e da quella si insinua nei versi di Carducci in *Davanti San Guido*» dedicati alla nonna narratrice<sup>278</sup>, abbiamo precedentemente osservato l'identificazione di Rimbaud con la metafora fiabesca del Pollicino viaggiatore, così come la scelta baudelairiana dell'attraversamento di una foresta, *topos* paradigmatico della fiaba popolare, come immagine di un autentico vivere poetico; sempre sul versante francese, Verlaine cita diversi personaggi del repertorio fiabesco di Perrault in apertura della sua *Amour*, mentre Valéry dedica ben due componimenti («*La belle au bois dormant*» e «*Le bois dormant*») alla Bella Addormentata nel bosco<sup>279</sup>.

Traccia di quegli antichi riti di cui si fa metaforicamente portatrice, testimone di una circolarità che lega parola poetica «originaria» di matrice popolare e «poesia d'arte» colta<sup>280</sup>, la fiaba è oggi frequentatrice e ispiratrice abituale della poesia destinata a bambini e bambine: in effetti, gli indizi e reperti fiabeschi si fanno particolarmente diffusi e trasversali se volgiamo lo sguardo alla poesia per l'infanzia, quasi ad offrirsi come «aiutanti magici» capaci di introdurre tracce di racconti familiari e conosciuti, ma non per questo meno perturbanti, all'interno di un genere letterario forse meno frequentato. Del resto, l'eredità fiabesca è talmente impressa nelle trame, nei personaggi, nelle metafore che nutrono il complesso universo della letteratura per l'infanzia<sup>281</sup> da rendere tutt'altro che sorprendente che tale repertorio di narrazioni popolari e d'autore mostri la sua influenza, a tratti in

<sup>277</sup> G. CALZECCHI ONESTI, prefazione a NOVALIS, *Frammenti di letteratura*, Firenze, Fussi, Sansoni, dopo il 1950, p. 12.

<sup>278</sup> «Sette paia di scarpe ho consumate/di tutto ferro per te ritrovare: / Sette verghe di ferro ho logorate/Per appoggiarmi nel fatale andare», cit. in M. BERNARDI, «Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa», op. cit., p. 99.

<sup>279</sup> Cfr. C. CONNAN-PINTADO, op. cit.

<sup>280</sup> Cfr. F. CAMBI, op. cit.

<sup>281</sup> Cfr. M. BERNARDI, *La voce remota*, op. cit.

forma latente o appena accennata, a tratti maggiormente esplicita, anche fra i versi e le rime della parola poetica che all'infanzia è rivolta<sup>282</sup>.

Il *corpus* rappresentato dalla collana «Parola magica» non costituisce quindi in questo senso un'eccezione, ma si fa anzi rappresentativo di una tendenza alla citazione fiabesca ampiamente diffusa nella poesia per l'infanzia contemporanea, come dimostrano alcuni studi facenti riferimento alla produzione editoriale italiana ed estera<sup>283</sup> che individuano la fiaba fra gli ambiti tematici maggiormente frequentati dalla poesia per l'infanzia e indagano le reciproche influenze fra queste forme letterarie nella dimensione della transgenericità. Numerose sono, in effetti, le opere poetiche per l'infanzia contemporanee che fanno esplicito riferimento, sin dal titolo, all'ambito della fiaba, come, in via puramente esemplificativa: *Fiabe in pentola* di Sabrina Orlando e Giovanna Mantegazza<sup>284</sup>, *Tante fiabe in rima*, di Antonella Ossorio<sup>285</sup>, *C'era, c'è e ci sarà: fiabe, favole, storie, personaggi in versi* di Pietro Formentini<sup>286</sup>, *L'albergo delle fiabe e altri versi* di Elio Pecora<sup>287</sup>, *Rime di fiaba e realtà*, di Bruno Tognolini<sup>288</sup>, *Alfabetiere delle fiabe* di Fabian Negrin<sup>289</sup>. A queste pubblicazioni vanno ad aggiungersi le già citate raccolte di ballate tratte da fiabe di Roberto Piumini e le tre opere della collana «Parola magica» che verranno affrontate nel corso di questo paragrafo, oltre ad altrettanto numerose raccolte che non suggeriscono la sussistenza di un contesto fiabesco sin dal titolo, ma che contengono poesie tratte da fiabe o da esse ispirate, come le *Filastrocche di Richard Scarry*<sup>290</sup>, che dagli anni Settanta ad oggi non cessano di essere ristampate. La fiaba si conferma dunque, accanto ad altri temi ai

<sup>282</sup> J. SENÌS, op. cit.

<sup>283</sup> Cfr. CONNAN-PINTADO, op. cit.; J. SENÌS, op. cit.; A. COMES, op. cit.; R. VALENTINO MERLETTI, op. cit.

Laura Tosi, invece, facendo riferimento esclusivamente alla *fairy poetry* in lingua inglese, afferma che essa sia più diffusa nell'ambito della poesia rivolta ad un pubblico adulto, nonostante esempi celeberrimi nella Letteratura per l'infanzia quali i già citati *Versi perversi* di Roald Dahl.

<sup>284</sup> S. ORLANDO, G. MANTEGAZZA, *Fiabe in pentola*, Varese, La Coccinella, 1995.

<sup>285</sup> A. OSSORIO, *Tante fiabe in rima*, Monte San Vito, Raffaello, 1996.

<sup>286</sup> P. FORMENTINI, *C'era, c'è e ci sarà: fiabe, favole, storie, personaggi in versi*, Roma, Nuove Edizioni Romane, 2003.

<sup>287</sup> E. PECORA, *L'albergo delle fiabe e altri versi*, Roma, Orecchio Acerbo, 2007.

<sup>288</sup> B. TOGNOLINI, *Rime di fiaba e realtà*, Roma, Gallucci, 2014.

<sup>289</sup> F. NEGRIN, *Alfabetiere delle fiabe*, Firenze, Milano, Giunti, 2020.

<sup>290</sup> R. SCARRY, *Le filastrocche*, Milano, Mondadori, 2019.

quali la poesia per l'infanzia è tradizionalmente legata (come gli animali, il mondo naturale, le stagioni e la vita quotidiana di bambini e bambine<sup>291</sup>), uno fra gli ambiti tematici privilegiati nella costituzione di raccolte destinate al pubblico infantile.

Prima di affrontare i volumi che, all'interno della collana «Parola magica», hanno la fiaba come filo conduttore e/o nucleo tematico essenziale, pare opportuno rilevare brevemente che, in realtà, tracce di un immaginario legato al repertorio fiabesco permeano anche molte delle opere della collana che, siano esse raccolte o albi-poesia, si articolano attorno a storie o temi differenti, emergendo sotto forma di formule, personaggi, suggestioni o brevi accenni che mostrano come le differenti opere poetiche si innestino in un contesto letterario profondamente intessuto di parole di fiaba.

Un esempio degno di nota è costituito sicuramente da *C'era una voce*: la poesia narrativa di Berardi Arrigoni, infatti, pur raccontando la creazione del mondo in una rivisitazione poetica della Genesi biblica, non rinuncia a un titolo che è un diretto rimando alla formula d'apertura di molte fiabe, «C'era una volta», formula che, aprendo il libro, troviamo riproposta nella sua forma originale nell'incipit del testo poetico («“C'era una volta...”». C'era... / Sì, ma che cosa c'era/prima di quella volta?... e già incontriamo l'eco della solitudine divina). Questa prima pagina-strofa rimanda poi, nei versi successivi, a un tempo che viene ancora «prima di quella volta», a sottolineare che quanto si sta per narrare è il racconto che viene prima di ogni racconto, il racconto che genera, insieme alla voce umana, ogni fiaba che da essa può scaturire. Il legame tra mondo sacro del divino e parola poetica-narratrice è così sancito da Arrigoni, che dà l'avvio al racconto della creazione a partire da una delle “grandi domande” dell'umanità: «Che cosa c'era, prima?». A questa domanda, pagina dopo pagina la parola poetica costruisce una possibile risposta, e il testo si conclude con un nuovo richiamo alla formula fiabesca, originando una sorta di movimento circolare che vede la poesia entrare nella fiaba, e la fiaba rientrare nella poesia:

Quindi: c'era una voce  
 – C'era una volta, prima... –  
 Prima c'era una voce,  
 Poi due voci. E una rima.

<sup>291</sup> Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s)*, op. cit.; J. SENÏS, op. cit.; J.-P. SIMÉON, *La vitamine P*, op. cit.; R. VALENTINO MERLETTI, op. cit.

Se la riproposizione poetica del mito fondativo di almeno due delle religioni monoteiste più diffuse nel mondo occidentale non può fare a meno della fiaba e, al contrario, le offre (fin dalla copertina in cui domina il titolo) uno spazio privilegiato, non sorprenderà che anche in altre opere della collana di poesia Topipittori si riveli spesso la presenza del fiabesco: Giovanna Zoboli, ad esempio, introduce nelle poesie e filastrocche de *Il libro delle torte* personaggi come re, regine, principesse e addirittura, nelle tre poesie che concludono la raccolta, due maghi, un orco di panpepato e «una strega assai maleducata»<sup>292</sup>; ne *Il grande libro dei pisolini*, sempre a firma di Zoboli, incontriamo invece, fra gli altri animali, mamma capra che bacia i sette capretti nei loro lettini, la rappresentazione dei quali occupa quasi un'intera pagina. Tracce di fiaba, a livello di ambientazione, trama e personaggi, sono diffuse anche nell'albo *Ninna nanna per una pecorella*: il viaggio notturno nel bosco conduce, in effetti, la piccola pecora all'incontro con un lupo, animale dai tratti sciamanici che implicitamente rimanda a quella dimensione liminare e iniziatica che pervade la fiaba popolare, dove l'animale incontra eroi ed eroine incarnando i molti volti del pericolo, ma anche imprevedute possibilità di salvezza e di riscatto<sup>293</sup>.

Al lupo, e in particolare alla versione che lo vede come antagonista di Cappuccetto Rosso, sono dedicate anche due poesie di Roberto Piumini contenute nella raccolta di grande formato *La casa di Topo Pittù*, splendidamente illustrata da Carl Cneut. La prima, dal titolo «Lupo, lupo nella neve tutta bianca»<sup>294</sup> procede anaforicamente con distici che ripropongono, in alternanza, gli incipit «lupo» e «perché», i quali conducono, in un crescendo di tensione dal ritmo serrato, da un'apertura che suggerisce la semplice stanchezza del lupo protagonista a un finale dal tono sorprendente e quasi orrorifico:

Lupo, lupo nella neve tutta bianca,  
 perché hai quell'andatura così stanca?  
 Lupo fermo nella neve che vien giù,  
 perché mai la tua testa non sta su?  
 Lupo che affondi le zampe nella neve,  
 perché hai la pancia tanto gonfia e greve?  
 Lupo nella neve che, intorno, fiocca,  
 perché hai quel filo rosso nella bocca?  
 Lupo, in marcia nella candida foresta,  
 perché hai un cappuccio rosso sulla testa?

<sup>292</sup> G. ZOBOLI, F. GHERMANDI, *Il libro delle torte*, Milano, Topipittori, 2006.

<sup>293</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, op. cit.

<sup>294</sup> R. PIUMINI, C. CNEUT, op. cit., p. 64.

La crudeltà del lupo della fiaba non è messa in discussione in questi versi dove, al contrario, essa è progressivamente rivelata dalle domande avanzate dalla voce narrante in un *climax* di tensione. Il riscatto della piccola protagonista, tuttavia, arriverà alcune pagine più avanti, in una poesia che suggerisce prudenza non alla bambina, ma al lupo stesso, al quale il poeta si rivolge affettuosamente fin dal titolo, «Lupetto Nero, attento»<sup>295</sup>. Questa riscrittura parodica vede, in effetti, Cappuccetto Rosso nei panni dell'ingannatrice e il lupo in quelli della vittima ingenua ed innocente (già Roald Dahl in *Versi perversi* aveva, del resto, rappresentato una Cappuccetto Rosso astuta e addirittura armata di pistola, capace di sconfiggere i nemici come di approfittare di chi la chiama in aiuto):

Lupetto Nero, attento  
 nel bosco ci son cose  
 che mettono spavento!  
 Profondi buchi e fossi,  
 ma, ancor più micidiali,  
 ci son delle bambine  
 con torte saporose  
 e cappuccetti rossi.  
 Ti sembrano cordiali,  
 ma son pericolose.  
 Lupetto Nero, bada,  
 non devi abboccare  
 alla gustosa torta  
 che la bambina porta,  
 non starla ad ascoltare:  
 tu, va per la tua strada!

La morale della fiaba è quindi rovesciata da Piumini, che, riscrivendo parodicamente una storia molto conosciuta, tiene fede al proprio intento di offrire all'infanzia una poesia narrativa che «accoglie e promuove in sé, senza reticenze, il racconto»<sup>296</sup>; in questo caso il racconto (o i possibili racconti) di una fiaba popolare nella forma della poesia breve in versi.

Nelle raccolte, decisamente più liriche, di Quarenghi e in quella di Vecchini che ancora non guarda all'adolescenza (ma certamente la

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>296</sup> R. PIUMINI, «Poesia presente» in G. GOTTI, *Come un giardino*, op. cit., p. 115.

preannuncia), invece, i tocchi del fiabesco si fanno più sfumati. Se Quarenghi usa metafore quali l'orco<sup>297</sup> e il gigante<sup>298</sup> per dar corpo alle paure di bambini e bambine e accenna alla dimensione relazionale costitutiva dell'atto di raccontare storie (in opposizione all'attività unidirezionale del "racconto" televisivo)<sup>299</sup>, Vecchini in due poesie contenute nella raccolta *Poesie della notte, del giorno e di ogni cosa intorno* si serve di personaggi e metafore di fiaba per sondare la dimensione intima dell'infanzia, nella solitudine della riflessione. Abbiamo già avuto modo di osservare come nella poesia «Il mio gioco preferito prima»<sup>300</sup> la pancia del lupo diventi rifugio per la bambina protagonista, che immagina di essere un sasso immobile in mezzo al bosco, al sicuro da eventuali divoratori (proprio perché si trova già in una dimensione di inghiottimento da parte dell'animale selvatico); nella poesia posta a chiusura della raccolta, una sorta di addio al mondo fiabesco che accompagna l'infanzia, troviamo, invece, le figure del lupo e della strega, che la protagonista ormai sa non essere risvegliate dalla luna. Il satellite, che, osservato nella notte profonda, offre la dimensione di una distanza infinita, preannuncia il "salto" rappresentato dall'ingresso all'adolescenza e il saluto definitivo all'età infantile e alle credenze che la caratterizzano:

So che sei di sasso  
e che non svegli né lupo né strega  
ma se guardandoti riesco  
a non vederti come un disco  
ma tonda per via dell'ombra  
dove non arriva il sole  
allora il cuore fa un tuffo nello spazio.  
È tutta un'altra cosa, cosa rara  
avvertire il silenzio della notte larghissima  
che ci separa<sup>301</sup>.

Sull'orlo di questo abisso è possibile soffermarsi poeticamente, insieme a Silvia Vecchini, e prendere un tempo che è quello necessario a crescere, il tempo metaforico e sospeso della fiaba e della poesia, nelle quali l'infanzia può sostare per poi riemergere diversa. In questo tempo e in questo spazio

<sup>297</sup> G. QUARENCHI, C. CARRER, *E sulle case il cielo*, op. cit., p. 33.

<sup>298</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>299</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>300</sup> S. VECCHINI, M. MARCOLIN, op. cit., p. 12.

<sup>301</sup> *Ivi*, p. 53.

totalmente altri, in cui fiaba e poesia si incontrano e si intrecciano, ci conducono le opere della raccolta «Parola magica» che nascono nella transgenericità, e che più di altre raccolgono poeticamente l'eredità del repertorio fiabesco.

### 3.2.1. *Albi e raccolte tra poesia e fiaba*

Procedendo nell'indagine di quella speciale forma di soglia generica e tematica che nella letteratura per l'infanzia e *tout court* tiene insieme la poesia e la fiaba, giungiamo infine a incontrare tre volumi della collana «Parola magica» che si articolano attorno alla fiaba come nucleo tematico essenziale, da esplorare, interpretare, sviscerare e poeticamente ridire, proponendone rivisitazioni attuali rivelatrici di come essa, davvero, non cessi mai «di dire ciò che ha da dire» e sia capace di offrire le proprie inesauste metafore anche all'attualità del sentire contemporaneo: potere della “parola magica” fiabesca, che riesce a tessere insieme elementi di inattualità e possibilità interpretative legate alla contemporaneità.

Procedendo cronologicamente in ordine di pubblicazione, il primo libro della collana che si sviluppa a partire dal vasto repertorio della fiaba è l'*Alfabeto delle fiabe* di Bruno Tognolini, illustrato da Antonella Abbatiello, un albo di grande formato (22 x 32 cm) rilegato a punto metallico con copertina flessibile. Sebbene la creazione di questo libro sia maturata nel contesto specifico di un progetto formativo per insegnanti ed educatori/educatrici, nel corso del quale, scrive Tognolini, è stato inevitabile l'incontro con «le caverne scintillanti della Fiaba»<sup>302</sup>, esso non può essere circoscritto a mera opera “d'occasione”, ma rivela nelle filastrocche come nelle illustrazioni che le accompagnano una ricerca di senso che a nostro avviso può dirsi autenticamente poetica. La struttura del testo è quella di un alfabetiere e, come spiega Tognolini nell'introduzione, consente di dare un filo conduttore a un ambito che altrimenti rischierebbe di mostrarsi come un regno vasto e indistinto, rappresentando al contempo un rimando a un elemento ben noto a bambini e bambine che frequentano la scuola:

<sup>302</sup> Il volume è stato realizzato, con il contributo delle Biblioteche e del Comune di Roma, nell'ambito del progetto di aggiornamento per il personale educativo e scolastico di Roma Capitale “Leggere che piacere”, sviluppatosi in seno al più ampio programma di promozione della lettura Nati per Leggere. Cfr. B. TOGNOLINI, «Alfabeto delle fiabe. Ventuno poesie e figure sui simboli delle fiabe», <https://www.tognolini.online/alfa.html>, ultima consultazione: 15 maggio 2020.

Di fronte ai compiti che appaiono infiniti gli umani operosi hanno un loro sistema geniale: partire dall'inizio. In quell'impresa immensa che è imparare a leggere e scrivere, per esempio, ecco apparire sui muri delle classi i Cartelloni dell'Alfabetiere: A Albero, B Barca, C Casa...

Anche la fiaba è un regno sconfinato, nel tempo, nello spazio, nei tanti libri e studi che ne parlano. Quindi anche lì, nel farne un altro libro, la cosa migliore era partire dall'inizio: A Anello, B Bambino, C Castello...<sup>303</sup>.

In ordine alfabetico procede, quindi, la selezione di simboli di fiaba che Tognolini e Abbatiello propongono nella raccolta, scelti attingendo al patrimonio delle *Fiabe italiane* rinarrate in forma scritta da Italo Calvino; alla raccolta calviniana rimanda anche, nel risguardo iniziale, una ricca «Sinossi dei simboli», realizzata da Anna Maria di Giovanni per aiutare chi ne avesse desiderio a risalire alle rispettive fiabe a partire dai simboli che danno origine alla raccolta poetica. Filastrocche e immagini non si danno quindi, in questo alfabetiere, in sostituzione della fiaba "originale" ma, al contrario, sperano di dar vita a un dialogo proficuo tra generi letterari, nei quali il lettore può felicemente perdersi e ritrovarsi, fra punti di riferimento familiari e momenti di spaesamento nell'Altrove fiabesco del repertorio italiano. Al termine del libro, nel risguardo finale, troviamo invece, in luogo dell'indice, «Il gioco dell'alfabeto», una rivisitazione del "Gioco dell'oca" che ancora una volta rimanda, questa volta in una dimensione ludica, ai simboli attorno ai quali ruota la raccolta, in una circolarità che caratterizza programmaticamente il volume nella sua interezza:

Alla fine del nostro Alfabeto abbiamo messo la Zucca: solo dopo ci siamo accorti che è un cerchio anche lei, come l'Anello della A, e riporta all'inizio. E allora via, nel gioco dell'Oca di Fiaba, da "C'era una volta" a "Felici e contenti", e poi daccapo. Perché la fiaba più profonda è proprio quella: ricominciare sempre. Per fare meglio. E non si può ricominciare la narrazione che dalle fiabe, la cultura che dall'ABC, e la vita che dai bambini<sup>304</sup>.

La dimensione circolare, caratteristica della fiaba che è intrinsecamente ripetitiva e le cui trame riportano spesso i protagonisti al "punto di partenza", traccia quindi una sorta di cammino all'interno della raccolta, che con un cerchio (l'anello) si apre e con un cerchio (la zucca) si chiude. Tuttavia, quello proposto e messo in scena da queste filastrocche in rima baciata, caratterizzate dal ritmo galoppante tipico della scrittura di Tognolini, è un percorso che, sebbene abbia un andamento volutamente ripetitivo, implica un cammino di

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> B. TOGNOLINI, «A Anello, B Bambino, C Castello...», introduzione a B. TOGNOLINI, A. ABBATIELLO, *Alfabeto delle fiabe*, op. cit.

cambiamento e crescita: come nelle fiabe, infatti, eroi ed eroine possono sì tornare a casa, ma lo fanno cambiati, arricchiti, dotati di una nuova identità e/o di un nuovo potere<sup>305</sup>, allo stesso modo, nei versi di queste filastrocche permeate di fiaba, il percorso, sebbene circolare, conduce al cambiamento. A riprova di questa intenzione di combinare circolarità e crescita, ciclicità e progresso personale, è possibile osservare come la struttura dei testi di Tognolini, che si ripete in maniera omogenea in quasi tutte le filastrocche della raccolta, permetta l'emergere piuttosto evidente di una parola che ricorre nei versi finali di tutti i componimenti (tranne rare eccezioni<sup>306</sup>), vale a dire il termine «Ora». L'affermarsi di un momento presente a conclusione di quasi tutte le filastrocche sembra presupporre, in questi testi, l'opposizione con un tempo antecedente, il tempo della stabilità e del «C'era una volta» che precede l'avventura iniziatica della fiaba, la quale introduce inevitabilmente una modificazione nell'esistenza di chi la intraprende.

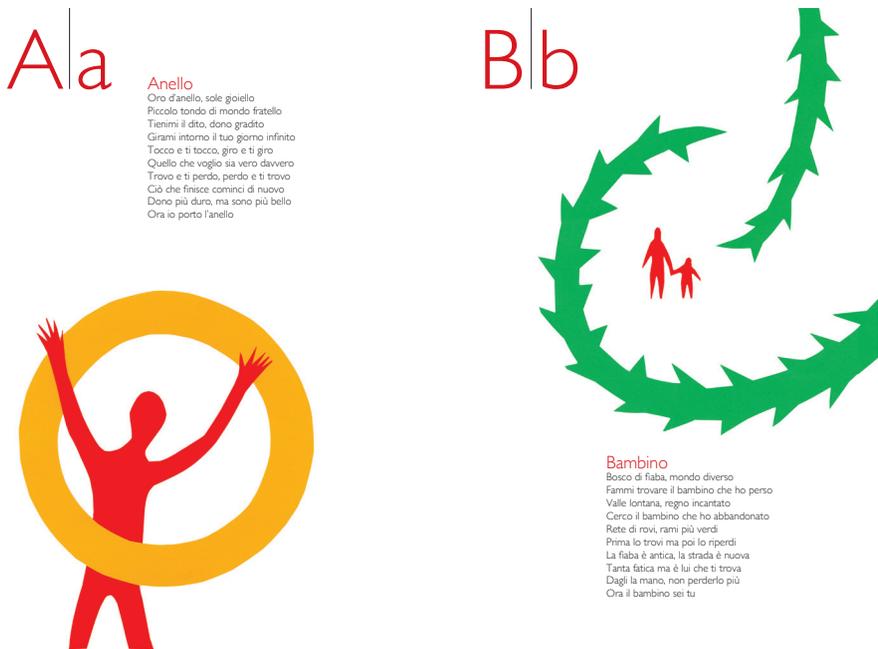


Figura 18. B. TOGNOLINI, A. ABBATIELLO, *Alfabeto delle fiabe*, Milano, Topipit-tori, 2011.

<sup>305</sup> Come accade, per esempio, a Pollicino, a Hansel e Gretel, a Vassilissa e al Jack della fiaba «Jack e la pianta di fagioli».

<sup>306</sup> Fanno eccezione le poesie «Hocus Pocus», «Orco» e «Zucca».

Paradigmatica in questo senso è la poesia d'apertura, «Anello», in cui circolarità («Ciò che finisce cominci di nuovo») e cambiamento («Dono più duro, ma sono più bello/Ora io porto l'anello») si danno insieme:

Oro d'anello, sole gioiello  
 Piccolo tondo di mondo fratello  
 Tienimi il dito, dono gradito  
 Girami intorno il tuo giorno infinito  
 Tocco e ti tocco, giro e ti giro  
 Quello che voglio sia vero davvero  
 Trovo e ti perdo, perdo e ti trovo  
 Ciò che finisce cominci di nuovo  
 Dono più duro, ma sono più bello  
 Ora io porto l'anello

La fiaba, catalogo di simboli che mettono in scena un ampio spettro di possibilità esistenziali, non cessa in effetti di rinnovarsi e di parlare a uomini e donne, bambini e bambine di ogni tempo, variando leggermente nella sua tradizione orale, ma mantenendo intatti i propri motivi essenziali, e caricandosi delle possibili stratificazioni di significato che l'esistenza di ciascuno, immersa nel tempo lento di un immaginario comune, le affiderà<sup>307</sup>. I simboli polisemici della fiaba si affidano, in *Alfabeto delle fiabe*, a un poeta ben consapevole dei legami fra parola di poesia e parola di fiaba, al punto da scrivere poesie e filastrocche che hanno, ai suoi occhi, valore di incantesimo. Afferma Chiara Lepri descrivendo le parole «staminali» di Tognolini:

Le poesie di Tognolini si caratterizzano per un procedere arcaico, estremamente musicale. Ricordano formule magiche, rituali ancestrali che custodiscono in sé qualcosa di antico e segreto. Fanno parte di un linguaggio primordiale, come quello delle fiabe, e si innestano agilmente in quel processo creativo del parlare-bambino che incede incespinando e inseguendo suoni e sensi, gusto e piacere della parola pronunciata<sup>308</sup>.

Una ricerca di senso che parte, dunque, dalla sonorità di una parola che è massimamente *dicente* nella sua forma orale<sup>309</sup>, guidata in questo caso dal *fil rouge* dei simboli di fiaba; simboli che il poeta raccoglie, descrive,

<sup>307</sup> Cfr. S. BARSOTTI, *Bambine nel bosco*, op. cit.

<sup>308</sup> C. LEPRI, *Aedi per l'infanzia*, op. cit., p. 106

<sup>309</sup> Cfr. *Ibid.*

interpreta verso dopo verso, suggerendone la storia e le molteplici possibilità di significazione anche per i bambini e le bambine di oggi. Simboli a loro volta caratterizzati, come la parola poetica autentica, da una polisemia sorgiva, che permette a oggetti, personaggi, luoghi e *topoi* fiabeschi di aprirsi a quella pluralità di significati che la storia, e le storie, delle comunità umane li hanno incaricati di condensare<sup>310</sup>.

In ognuna di queste filastrocche, accanto alla morale alla quale talvolta cede il poeta, il lettore può trovare un'ampia possibilità di rispecchiamento e riflessione ermeneutica, lasciandosi trasportare, nello spazio di pochi, rapidi versi, da toni lievi e giocosi a momenti cupi di smarrimento, in una scrittura che non disdegna di accennare a temi tabù come la Morte, presente alla lettera M (e sconfitta solo dalla "magica" parola della poesia: «Morte Signora, guardami in bocca/Porto la rima di una filastrocca/Dico la rima, chiudo i miei occhi/Ora io passo e tu non mi tocchi»), o la violenza e la prevaricazione divorante degli adulti sui più piccoli, scabroso tema affidato alle metafore orchesche del fiabesco<sup>311</sup>, che incontriamo nell'invettiva corrispondente alla lettera O di «Orco». E, quindi, la paura, che non può essere elusa, ma, come in ogni fiaba che si rispetti, andrà inevitabilmente affrontata, nel buio cupo e avvolgente che serpeggia nei versi della filastrocca «Notte»:

Fatti coraggio, guardati intorno  
 La notte è solo un pezzetto di giorno  
 Stelle di stagno, luna di latte  
 Il giorno è solo un pezzetto di notte  
 Regno di streghe, lupi e briganti  
 Se vuoi uscirne devi andare avanti  
 Nulla di sotto, nero di sopra  
 Devi lasciare che il buio ti copra  
 Pensa il pensiero più chiaro che hai  
 Ora in quel nero ci andrai

In questo alfabeto di fiaba, all'essenzialità primigenia del simbolo e alla schiettezza delle rime bacciate (il cui ritmo rende immediatamente riconoscibile l'impronta del poeta filastrocciere Tognolini) fanno da rimando le illustrazioni di Antonella Abbatiello, ottenute «tagliando direttamente nel

<sup>310</sup> Cfr. ad es. E. CASSIRER, *Saggio sull'uomo*, Roma, Armando Editore, 2009 e V. TURNER, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Brescia, Morcelliana, 2001.

<sup>311</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Infanzia e metafore letterarie*, op. cit.

colore»<sup>312</sup> e limitandosi a una tavolozza ristretta (nero, rosso, giallo, verde, blu) su sfondo bianco. Un tipo di illustrazione dai colori intensi e dalle forme nette, libera dalla costrizione del contorno nero che caratterizzava i primi tentativi di Abbatiello nell'utilizzo del colore, è quella scelta in questa raccolta per rispecchiare il carattere dirompente delle sue sonorità e, al contempo, quello scarno delle trame fiabesche, levigatesi nella narrazione orale fino a pervenire a simboli, per così dire, "distillati" che nutrono e animano l'immaginario personale del lettore, lasciandogli spazio inventivo e di immedesimazione, ma anche consegnandogli l'eredità di un narrare metaforico cesellato da secoli di voci, scritture, riscritture, interpretazioni.

Personaggi, oggetti e luoghi sono allora soltanto sagome che il lettore può riempire con i volti e i dettagli elaborati dalla sua immaginazione, in pagine ampie dove grandi spazi di colore uniforme arricchiscono le dense metafore di fiaba con una parallela simbologia visiva. Così, un sentiero giallo alla voce «Tesoro» suggerisce una via lastricata di ricchezze (e scopriremo leggendo la filastrocca che ad arricchire il viaggiatore è il cammino stesso: «Vivi viaggiando, cammini cammini/Sei arrivato agli estremi confini/Non l'hai trovato, ma fatti coraggio/Ora il tesoro è il tuo viaggio»), mentre una sfera blu su sfondo nero dà una dimensione universale e siderale alla parola «Enigma», e il grande cerchio giallo da cui fa capolino la figura umana nella pagina iniziale, «Anello», dà il benvenuto al lettore, *animal symbolicum*<sup>313</sup> che in quel momento attraversa una soglia e si prepara ad entrare nell'Altrove liminare di un libro che intreccia, offrendo entrambe all'infanzia, la "foresta di simboli" della fiaba con quella della poesia.

Altamente pervasa da una dimensione simbolica ed evocativa è anche, passando al secondo dei tre volumi che qui citeremo, la poesia che si snoda nelle pagine dell'albo illustrato *Casa di fiaba* di Giovanna Zoboli e Anna Emilia Laitinen, quest'ultima, all'epoca, all'esordio come illustratrice di albi per l'infanzia e volutamente selezionata da Zoboli e Canton per lavorare su questo testo dalla grande portata metaforica.

L'albo-poesia di Zoboli e Laitinen ci introduce sin dalla copertina in un contesto onirico e fiabesco, grazie a un titolo tematico per sineddoche che riprende il primo verso della poesia, «Casa di fiaba», e all'illustrazione di una bizzarra casa dalle mura esterne decorate con un *patchwork* di motivi vegetali, quasi sospesa su uno sfondo color ghiaccio e immersa in

<sup>312</sup> A. ABBATIELLO, «Autoritratti/1. Lavoro come un giardiniere», dal blog Topipittori, 15/03/2012, <http://topipittori.blogspot.com/2012/03/autoritratti1-lavoro-come-un.html>, ultima consultazione: 15 maggio 2021.

<sup>313</sup> Cfr. E. CASSIRER, op. cit., p. 80-81.

un cespuglio dai toni violacei. I colori freddi e il tema della casa si ripropongono poi nei risguardi dell'albo, dove piccole case in legno e alberi con chiome nebulose (costituite da gruppi di segni tondeggianti) sono distribuiti su uno sfondo blu scuro, come a invitare il lettore a tracciare un cammino in questo bosco notturno per fare il suo ingresso oltre la soglia, nella luminosità di quella «casa di parole»<sup>314</sup> che è la poesia.

Comincia, così, una poesia-elenco che procede per accumulazione e che sin dall'incipit rivela l'intenzione di indagare le molteplici possibilità offerte da uno dei *topoi* del fiabesco per eccellenza, poi entrato di diritto fra le ambientazioni privilegiate delle storie destinate a bambini e ragazzi<sup>315</sup>, vale a dire quello spazio, familiare e misterioso insieme, che è la casa:

Casa di fiaba  
 casa stregata.  
 Casa di foglie  
 e di rami, di nebbia.  
 Casa che brucia,  
 casa incantata.

L'apparente familiarità dell'ambiente domestico evocata dal campo semantico della casa (parola che la ripetizione anaforica propone quasi a ogni verso) è immediatamente pervasa da un senso di inquietudine che percorre tutto il testo grazie alla capacità di quest'ultimo di accostare atmosfere rassicuranti a un contesto propriamente fiabesco, che si manifesta in diffuse allusioni a magia e pericolosi incantamenti, e, ancora, a metafore altre che introducono elementi di sorpresa, invitando lettori e lettrici ad intraprendere percorsi di senso personali. Se alcune delle case menzionate nei brevi versi di Zoboli riprendono, infatti, noti *topoi* del repertorio fiabesco («Casa stregata», «Casa incantata», «Casa dell'orco», «Casa che corre/su piedi di pollo», «Casa nel bosco»), altri passaggi della poesia si espandono verso differenti ambiti tematici, come il regno animale e vegetale («Casa di carta, / casa alveare. / Casa che ronza, / casa lumaca. / Guscio di noce, / ampolla incantata»), quello del tempo e del peregrinare umano («Casa di un'ora, / casa per sempre, / casa di sassi, / casa di adesso, / scatola magica, / casa smarrita, / casa impossibile, / casa

<sup>314</sup> G. MIRANDOLA, «Sono casa, sono me», in *Catalogone n. 7*, op. cit., p. 16.

<sup>315</sup> Cfr. G. ZAGO, C. CALLEGARI, M. CAMPAGNARO (a cura di), *La casa. Figure, modelli e visioni nella Letteratura per l'infanzia dal Novecento ad oggi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2019.

apparente)), quello dell'interiorità che nella casa, o nella sua assenza, si rispecchia («Casa di niente, / di sole e finestre, / Buco segreto, / rifugio nell'ombra, / caldo riparo, / casa gelata»).

Le atmosfere perturbanti che le case di fiaba portano con sé, in quanto luoghi liminali di iniziazione rituale o abitazioni inospitali dalle quali eroi ed eroine vengono cacciati per intraprendere la propria avventura iniziatica<sup>316</sup>, pervadono dunque tutta la raccolta, sfatando lo stereotipo di una casa che è sempre rifugio sicuro a favore della proposta di visioni alternative e finanche contraddittorie, che ciascuno può sperimentare in fasi diverse del proprio percorso di vita e alle quali ciascuno può attribuire, proprio grazie alla molteplicità di interpretazioni consentite dalle polisemiche metafore proposte, significati vicini al proprio sentire. Le parole misurate della poesia di Zoboli, i cui versi sono composti da due, tre, quattro parole al massimo, rendono effettivamente conto, con un ritmo cadenzato che ricorda la formula di fiaba «Cammina, cammina...», di un percorso di scoperta e di conoscenza in cui la casa si presta, come la fiaba stessa, a farsi metafora dell'esistenza tutta con le innumerevoli declinazioni che l'abitare porta con sé. Appare pertinente citare, ancora una volta, l'immagine di un «catalogo dei destini umani» in cui Calvino riesce a condensare l'essenza comune, sebbene articolata in molteplici sfaccettature, delle fiabe popolari: allo stesso modo potremmo affermare che l'albo di Zoboli e Latinen cerchi di comporre un catalogo delle possibilità esistenziali manifestate attraverso una serie di «variazioni sul tema» a partire dal concetto di «casa».

Un gioco di variazioni sul tema, quello intrapreso da Zoboli e Laitinen, che sull'eredità della fiaba si appoggia per partire verso altre, e ampie, esplorazioni, lungo le infinite strade sulle quali una riflessione poetica sull'abitare permette di incamminarsi. Scrive a tal proposito Giulia Mirandola:

Ogni casa citata in Casa di fiaba varrebbe uno scenario, un tipo di luce, un ritratto, un ricordo, un volto, una voce, una stagione, un sogno, un giorno non qualunque. Il testo traghetta il lettore in sedi che continuamente mutano aspetto e scopo. La loro comparsa si consuma nell'arco di un verso, due o tre parole in tutto. Per questo scorre così incalzante il fiume delle case possibili; c'è ritmo tra nidi, gusci, spelonche, caverne, buchi, ripari, torri, pagode, tende, igloo, capanne, stamberghe, scrigni, scatole, palazzi, stalle, panchine, tane, culle, letti, giardini<sup>317</sup>.

<sup>316</sup> Cfr. S. BARSOTTI, «Casa da fiaba», in G. ZAGO, C. CALLEGARI, M. CAMPAGNARO, op. cit.

<sup>317</sup> G. MIRANDOLA, «Sei casa, sei me», op. cit., p. 17.

I modi e i sensi attribuibili all'abitare una casa sono in effetti potenzialmente infiniti, come l'effetto di accumulo del testo poetico di Zoboli sembra confermare, e il fatto che la figura umana sia la grande assente di quest'albo sembra assumere il senso di un implicito invito, rivolto al lettore e alla lettrice bambini, ad appropriarsi di queste case, ad "abitarle" con la propria esperienza e immaginazione. Riflettendo sulle "case mobili" che rappresentano un *topos* del folklore russo, e giungendo per questa via a un'interessante analisi di *Casa di fiaba*, Dorena Caroli afferma che le tracce di una presenza umana, mai del tutto visivamente esplicitata, abbiano proprio questa funzione:

Si tratta infatti di innumerevoli casupole a misura di bambino, che si moltiplicano di fronte agli occhi del piccolo lettore e che sono il simbolo di tante culture e modi di vivere della società multietnica. Le casupole si susseguono nelle pagine dell'albo, incorniciate da due risvolti su sfondo scuro, con qualche interno arredato con rari oggetti (un tavolo, una sedia a dondolo oppure un letto), appena abbandonate dai loro abitanti-personaggi e pronte per accoglierne altri, e che si prestano a essere abitate da nuovi personaggi di storie ancora da inventare e raccontare<sup>318</sup>.

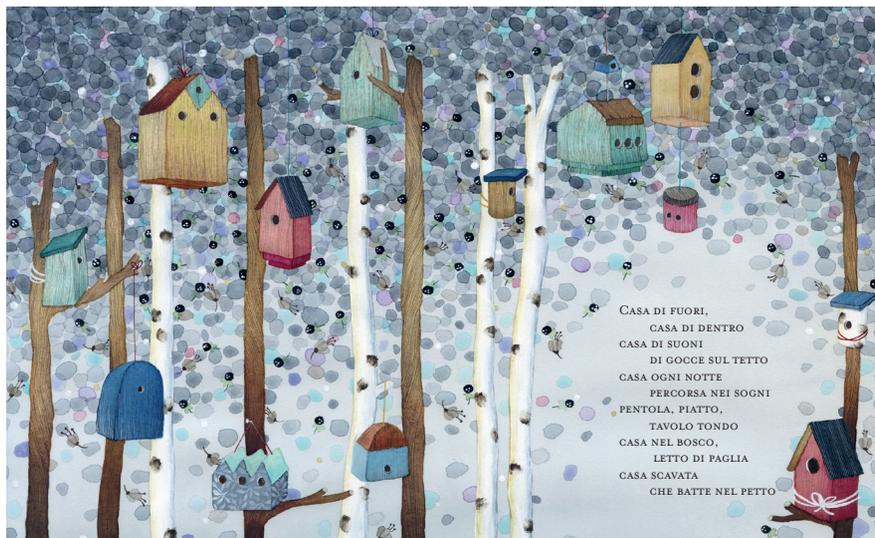


Figura 19. G. ZOBOLI, A.E. LAITINEN, *Casa di fiaba*, Milano, Topipittori, 2013.

<sup>318</sup> D. CAROLI, «La "casa mobile" nelle fiabe russe e negli albi illustrati contemporanei», in G. ZAGO, C. CALLEGARI, M. CAMPAGNARO (a cura di), op. cit.

Ancora una volta la fiaba, nei suoi intrecci con la poesia, contemporaneamente conserva e rinnova i suoi simboli riuscendo a parlare al pubblico adulto e bambino di oggi, migrando di supporto in supporto, emergendo da generi letterari differenti, acquisendo gli ulteriori significati che l'immaginario individuale e collettivo sente il bisogno di attribuirle<sup>319</sup>.

Non stupisce, allora, che la chiosa finale della poesia di Zoboli proponga un accostamento fra casa di fiaba e "casa" interiore, facendo dello spazio esterno un esplicito rispecchiamento di quello interiore, immersa com'è nel tratto sfumato di Leitinen che dà alle pagine di quest'albo un tono lirico e introspettivo, un'atmosfera crepuscolare e sognante che invita alla *rêverie* in paesaggi nordici e boschivi:

Casa sprangata,  
 porta sul mondo,  
 orto e giardino,  
 parco di re.  
 Oggi, seduta  
 qui sulla soglia,  
 guardo i tuoi muri  
 e vedo me.

In una certa misura è quindi mantenuto, nell'albo-poesia di Topipittori, il percorso iniziatico della protagonista, che scopriamo essere femminile, e che proprio nell'atto di sostare su una soglia afferma di vedere (forse per la prima volta?) sé stessa. Impossibile non pensare qui alla casupola della baba-jaga, già citata nell'albo con riferimento alle sue «zampe di pollo», che è dimora di soglia per eccellenza, capannuccia zoomorfa che secondo molti studiosi è luogo liminare, zona di contatto fra i regni dei vivi e dei morti, casa di frontiera posta a guardia dell'altro mondo. Accanto ad essa, le innumerevoli case di fiaba posizionate in profondità boschive e notturne, abitazioni di soglia nelle quali l'iniziazione all'età adulta può aver luogo<sup>320</sup>. Nella rivisitazione attuale del topos della "casa di fiaba" che questo albo mette in atto attraverso la parola poetica, l'iniziazione pare assumere un carattere maggiormente introspettivo, vicino alle interpretazioni più

<sup>319</sup> Per il concetto di fiaba come genere in perenne migrazione e adattamento, cfr. M. BERNARDI, *La voce remota*, op. cit.

<sup>320</sup> Cfr. S. BARSOTTI, «Case da fiaba», op. cit.; M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, op. cit.; D. CAROLI, op. cit.

psicanalitiche delle metafore fiabesche<sup>321</sup>, e la «porta sul mondo» preannuncia un'uscita volontaria verso avventure che sono possibili solo se questa «casa» interiore è stata esplorata, conosciuta, abitata per lungo tempo.

La fiaba, quando incontra la poesia, sembra dunque potersi concedere quel momento di sosta riflessiva che non è previsto dall'incatenarsi delle trame nel racconto orale, i cui personaggi sono poi fissati per sempre, necessariamente privi di sfumature e di un vero e proprio approfondimento psicologico<sup>322</sup>, anche nella forma scritta:

[...] la fiaba, non concede ai suoi eroi spessore psicologico tangibile. Li afferra, li ritrae con poche parole essenziali e quasi mai fatte di aggettivi e li getta nel mondo, che il rito li attende e la storia ha fretta d'esser raccontata. [...] L'implicito sentire dei personaggi tende a restar tale nella fuga verso il finale e la fiaba ne enuncia soltanto sobri e volatili indizi<sup>323</sup>.

Indizi che la poesia si premura di raccogliere, indagare, espandere fornendo a fiabe popolari e d'autore nuove letture, nuovi rimandi e punti di vista, grazie a voci poetiche contemporanee (e, spesso, femminili)<sup>324</sup> che scelgono di attingere dal repertorio fiabesco per raccontare ancora una volta i grandi temi sempre attuali dell'umano esistere in tutte le sue età, condensati nelle fiabe nella forma di trame essenziali, di un «sommario disegno» che contiene tutto: «dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano»<sup>325</sup>. La poesia può invece scegliere di addentrarsi laddove la fiaba deve scorrere via, immergendosi nella vita interiore dei protagonisti e scoprendone possibili pensieri, dubbi, momenti di introspezione e contraddizioni: «*fairy-tale poetry*», afferma Laura Tosi, «*offers the extraordinary opportunity of stopping to listen to an individual voice in the plot-ordained world of folktale and fairy-tales*»<sup>326</sup>.

<sup>321</sup> Cfr. ad es., per un focus sulle figure del femminile (che predominano nelle opere che stiamo prendendo in esame), M.L. VON FRANZ, *Il femminile nella fiaba*, Torino, Boringhieri, 1983.

<sup>322</sup> Cfr. G. GATTO, *La fiaba di tradizione orale*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2006.

<sup>323</sup> M. BERNARDI, «Voci di fiaba in poesia», op. cit.

<sup>324</sup> Cfr. L. TOSI, op. cit.

<sup>325</sup> I. CALVINO, *Fiabe italiane*, cit. in S. VECCHINI, «In mezzo alla fiaba», dal blog Topipittori, <https://www.topipittori.it/topipittori/mezzo-alla-fiaba>, ultima consultazione: 20 maggio 2021.

<sup>326</sup> L. TOSI, op. cit., p. 152.

Questa direzione di ascolto delle «voci individuali» che si nascondono tra le pieghe della fiaba è quella intrapresa dalla raccolta di Silvia Vecchini, illustrata da Arianna Vairo, *In mezzo alla fiaba*, che si propone di indagare «la parte della vita che è il farsi di un destino»<sup>327</sup> dando voce ai “testimoni oculari” di fiabe popolari e d’autore. Come afferma la stessa poetessa:

Scrivendo mi sono ritrovata là, in quella parte di vita, e ho provato ad ascoltare. Non senza sorpresa ho sentito che volevo scrivere a più voci. La scrittura faceva da spola tra fiabe diverse e diversi personaggi e cuciva, cuciva, cuciva e mi restituiva un disegno unitario. [...] Dunque non ho fatto altro che tornare all’inizio, interrogare il fondo, vedere chi, nel bosco scuro che ogni bambino attraversa crescendo, mi aveva parlato all’orecchio e portato in salvo dall’altra parte<sup>328</sup>.

Le voci salvifiche che provengono dall’oscurità dei boschi, delle torri, delle case di fiaba, si alternano facendo di questo volume un riuscito esempio di transgenericità, capace di mettere in luce gli innumerevoli spunti offerti dalle metafore fiabesche per dare parole a quell’età metamorfica e perennemente *in between* che è l’infanzia, fino all’adolescenza: i più giovani potrebbero, in effetti, inaspettatamente trovare proprio nell’incontro con la poesia autentica uno spazio in cui sperimentare un “tempo lento” di riflessione e maturazione personale, di rispecchiamento nella parola poetica e di immersione nel repertorio fiabesco, di appropriazione di un linguaggio metaforico capace di raccontare, come le fiabe e come la poesia che di esse è intessuta, cosa significa crescere. E le voci recuperate da Silvia Vecchini provengono proprio dalle profondità della fase liminare che la fiaba mette metaforicamente in scena, trovandosi, come rivelano il titolo e il brano che precede i testi della raccolta vera e propria, “in mezzo”, in un momento sospeso nel puro divenire della trama iniziatica:

In mezzo alla fiaba c’è una voce nascosta  
diversa da quella del narratore.  
La voce di un testimone oculare, qualcuno  
che ha visto, sentito, rischiato, perso, vinto, capito. [...]

Questo primo testo, accompagnato dall’eloquente illustrazione di una porta socchiusa (presente anche nel risguardo iniziale, mentre in quello finale appare una finestra aperta), invita immediatamente il lettore e la

<sup>327</sup> *Ibid.*

<sup>328</sup> S. VECCHINI, «In mezzo alla fiaba», op. cit.

lettrice ad incamminarsi in un percorso fra una voce e l'altra, fra una storia e l'altra, all'incontro con personaggi antichissimi che hanno, ancora oggi, qualcosa da dire, adottando il punto di vista di eroi ed eroine in cammino verso un'identità, un nome, una rivalsa.

Le illustrazioni nette e quasi scarne di Arianna Vairo accompagnano la voce (e le voci) della poesia con il tratto "in levare" concesso dalla xilografia, alla quale, attraverso una lunga gestazione, l'illustratrice è pervenuta con l'obiettivo di condensare i propri segni in «universali segni messaggeri, immagini-linguaggio»<sup>329</sup> purificate da ogni orpello, limitate a una *palette* di soli due colori (il rosso e il ciano) accanto al bianco e al nero, caratterizzate dal tentativo di «cogliere di soppiatto i soggetti nel momento fondamentale della crescita»<sup>330</sup> e di rappresentarli in un gesto, un movimento, un dettaglio dotati di «grazia» e di «forza» al tempo stesso<sup>331</sup>. Una lenta e faticosa opera di "purificazione" e maturazione, quella che ha condotto alle illustrazioni definitive, che ricorda certi tempi lenti nei quali molti protagonisti e, soprattutto, protagoniste delle poesie-fiabe della raccolta sono immersi. Fra le poesie più riuscite di Vecchini troviamo, infatti, quelle che vedono le voci femminili narranti intente in attività rituali di cura e precisione, rapite in un tempo incantato e immobile che è quello dell'Altrove, dal quale non si può uscire che cambiati. È questo il caso della poesia dedicata alla fiaba «I cigni selvatici», di cui Vecchini "raccolge" la voce della protagonista femminile, impegnata nel doloroso, lungo compito del filare ortica, che permetterà la salvezza dei suoi fratelli:

Tacere un segreto fa male  
quanto cogliere ortiche  
pestarle, ricavar dalle spine  
una fibra tenace  
e filare e filare  
senza fiatare.  
È dura,  
non sono sicura

<sup>329</sup> A. VAIRO, «Essenza, trasformazione, incanto», dal blog Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/essenza-trasformazione-incanto>, ultima consultazione: 20 maggio 2021.

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> Molto interessante è l'articolo in cui Arianna Vairo ripercorre il procedimento che l'ha condotta, grazie a una stretta collaborazione con l'editor, alle illustrazioni definitive per la raccolta, in un processo "in levare" alla ricerca dell'«essenza» dei personaggi di fiaba. Cfr. *Ibid.*

di potercela fare  
 non so se di me  
 mi posso fidare<sup>332</sup>.

Questo tempo lento (quello del filare, del dormire, del separare il grano dal loglio...) caratterizza in effetti le prove iniziatiche femminili che incontriamo in molte fiabe popolari, dove, nello spazio separato e marginale del rito, giovani fanciulle compiono il proprio percorso di crescita sotto lo sguardo severo di ambigue *weise Frauen* dai tratti alternativamente (o, più spesso, contemporaneamente) minacciosi e salvifici<sup>333</sup>. Recluse in una torre, stese in un sonno profondissimo, chine su un ago o su un pasto da preparare, le fanciulle delle fiabe condannate al silenzio hanno ancora molto da dire, a chi si interessi alle loro voci, sulla pazienza necessaria al costruirsi di un'identità.

È allora possibile scoprire che «Una torre non è un brutto posto» per prepararsi all'età adulta, se il tempo trascorso con se stessi diventa occasione di conoscenza di sé e del mondo, di immaginazione e riflessione, di attesa feconda e piena di senso:

Una torre non è un brutto posto  
 per aspettare  
 per guardare cosa succede  
 spingere lo sguardo fin dove si vede  
 contare le cime degli alberi  
 cercare un fiume  
 indovinare gli uccelli  
 dai versi dal volo dal colore delle piume  
 giù il sole, su la luna  
 conoscere le stelle una ad una.  
 Anche se tutto resta uguale  
 – non ci sono porte  
 non ci sono scale –  
 si allungano i miei capelli  
 (sembrano disciplinati ma sono ribelli,  
 sembra una treccia ma è una strada segreta,  
 sembra una treccia e invece è la fine  
 della mia attesa inquieta).

<sup>332</sup> S. VECCHINI, A. VAIRO, op. cit., p. 43.

<sup>333</sup> Cfr. cap. «Le fiabe e le donne», in S. BARSOTTI, *Bambine nel bosco*, op. cit., pp. 51-80.

A poesie come questa, il cui carattere introspettivo e intimista è reso attraverso l'andamento cadenzato e leggero di una riflessione vagante fra sé e sé, si alternano ritmi più rapidi e decisi qualora i sentimenti della voce narrante siano di timore, rabbia, vendetta: l'acquisizione della consapevolezza di sé non può del resto che passare, per dei personaggi di fiaba, anche dalla capacità di affrontare apertamente il male, quando a parlare sono le vittime di terribili antagonisti. Sorellastre malvage, lupi, orchi, ma anche principi poco convincenti percorrono le poesie di Vecchini, facendosi specchio di quella dose di male, subdolo e sottile o esplosivo e violento, che ogni vita deve contemplare, e consentendo alle "voci di fiaba" da lei raccolte di esplorare un ampio e sfaccettato spettro di emozioni, sentimenti e situazioni, senza temere di guardare in faccia le profondità del male per acquisirne piena consapevolezza.

Sono presenti, in effetti, nella raccolta, alcune poesie che esplicitamente invitano ad affrontare la paura e a scoprire il male, poesie dove la prima persona è sostituita da un "tu" che potrebbe essere rivolto al lettore (riprendendo l'idea di "morale" presente nelle fiabe di Perrault ma capovolgendone il contenuto), oppure rappresentare una sorta di raddoppiamento della voce narrante che si rivolge a se stessa; o, ancora, risuonare come una voce terza che parla al/la protagonista con tono incoraggiante o sarcastico<sup>334</sup>. È il caso, ad esempio, della poesia tratta dalla fiaba «Barbablù»:

Devi scenderle tutte quelle scale  
se ti vuoi salvare,  
una ad una,  
avere paura...  
e girare la chiave  
anche se tremano i ginocchi  
devi aprire capire guardare  
mai chiudere gli occhi  
davanti al male.

Lungi dal proporre un rapporto «dolce o zuccherino»<sup>335</sup> con la fiaba, la poesia di Silvia Vecchini mostra dunque un riuscito intreccio di linguaggio poetico e linguaggio fiabesco, creando complesse ma lievi metafore intessute con «due matasse di pregio: l'una, quella delle più belle fiabe senza tempo, filata dall'oro zecchino e l'altra, quella della poesia che non

<sup>334</sup> Cfr. J. SENIS, op. cit.

<sup>335</sup> S. VECCHINI, «In mezzo alla fiaba», op. cit.

si addomestica con facilità, filata dall'ortica selvatica»<sup>336</sup>. Oro zecchino e ortica, luci e ombre, parole e immagini consolatorie o pungenti all'occasione sono gli elementi che compongono questo volume, dove la fiaba dona alla poesia un vasto repertorio di possibilità umane e di metaforiche avventure di crescita, mentre la poesia espande il tempo della fiaba concedendosi di affondare in approfondimenti psicologici ed esistenziali devianti dalle pure trame della narrazione fiabesca.

Il più delle volte  
non serve sprangare le porte  
bruciare ogni fuso  
vietarne il possesso, proibire l'uso  
ci sarà sempre  
una porticina aperta, una vecchina che fila  
una scoperta  
qualcosa che non sai neppure cos'è  
uno sbaglio fatto apposta per te.  
Non sempre, ma a volte  
occorre pungersi  
sanguinare un poco  
dormire tutto il sonno  
che viene dopo  
sorbirlo come una medicina  
per svegliarti diversa  
da com'eri prima.



Figura 20. S. VECCHINI, A. VAIRO, *In mezzo alla fiaba*, Milano, Topipittori, 2015.

Ma quello offerto da Silvia Vecchini e Arianna Vairo è, anche, un momento ludico che può coinvolgere il pubblico infantile, generalmente frequentatore di fiabe, in un gioco di riconoscimenti: le poesie, infatti, non rivelano da quale fiaba siano state ispirate, rimandando all'indice (posto in chiusura del volume) per le "soluzioni". Lettori e lettrici sono, così, invitati a partecipare ancora più attivamente al gioco del leggere, attivando i propri ricordi e le proprie competenze per scoprire di quale fiaba si stia parlando;

<sup>336</sup> A. NAPOLITANO, «In mezzo alla fiaba», dal sito della libreria Radice-Labirinto, <https://www.radicelabirinto.it/in-mezzo-alla-fiaba/>, ultima consultazione: 20 maggio 2021.

allo stesso tempo, però, l'assenza di un titolo che rimandi a una specifica fiaba conferisce a questi componimenti una possibilità di apertura a significazioni diverse, non rinchiudendoli immediatamente all'ambito narrativo da cui essi sono stati tratti ma dando respiro di poesia *tout court* ai versi maggiormente riusciti della raccolta. Queste poesie, sebbene facciano riferimento all'universo della fiaba e siano immerse in un gioco con il lettore, non perdono, infatti, il loro valore di poesia diventando meri indovinelli, ma sgorgano da una ricerca estetico-letteraria che permette loro di esistere indipendentemente dalla dimensione ludica. Silvia Vecchini e Arianna Vairo creano, in questo caso, una raccolta raffinata raccogliendo i semi di significato nascosti nelle «antiche storie che mai furono e sono sempre»<sup>337</sup> e riproponendoli con accenni, indizi, rivelazioni fugaci a lettori e lettrici di oggi.

Giovani lettori e lettrici potrebbero scoprire, infatti, con sorpresa che anche nelle fiabe più note ci sono zone non ancora esplorate e possibilità di rispecchiamento estremamente attuali: la polisemia del fiabesco, come quella della parola poetica autentica, non propone infatti visioni univoche del mondo e dell'esistenza, ma parla un linguaggio talmente profondo da poter essere "riempito" e interpretato attraverso le esperienze di ciascuno, offrendosi a propria volta come possibile lente interpretativa attraverso la quale osservare se stessi e la realtà.

Un immaginario stratificato e potente come quello della fiaba, unito alla parola altrettanto libera ed esatta della poesia, ad esso così affine, si rivela, nelle raccolte Topipittori qui menzionate, come opportunità di una proficua migrazione fra i generi letterari, zona di soglia in cui il lettore o la lettrice può felicemente smarrirsi in un intreccio di inattualità e contemporaneità, intraprendendo l'«avventura linguistica» della poesia nel terreno forse conosciuto, ma sempre perturbante per il suo essere intrinsecamente liminare, del fiabesco.

<sup>337</sup> A. NAPOLITANO, «In mezzo alla fiaba», op. cit.

## Conclusioni

Affrontare con questo studio un genere letterario affascinante, sebbene scarsamente frequentato dalla critica e dal pubblico<sup>1</sup>, quale è la poesia, specie nell'ambito di quella disciplina complessa e problematica, multiforme e spesso insofferente ai rigidi inquadramenti che risponde al nome di Letteratura per l'infanzia<sup>2</sup>, si è rivelata un'esperienza di ricerca che si potrebbe definire avventurosa, giacché fondata sulla feconda collaborazione di sguardi letterari e pedagogici che non temono di avvalersi del contributo di strumenti ermeneutici trasversali. Strumenti indispensabili a chi si occupi di letteratura per l'infanzia adottando un approccio indiziario<sup>3</sup>, con l'intento di porre tale peculiare produzione editoriale in relazione con l'immaginario o gli immaginari che la generano, nonché «con i contesti storico, letterario, filosofico, antropologico, ai quali si aggiungono, soprattutto nella società contemporanea, i riferimenti inevitabili al mondo del visivo e dell'arte»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Nonostante alcune preziose eccezioni, fra cui quelle prese in esame in questo lavoro di ricerca e altre dedicate ad approfondimenti specifici su alcune differenti declinazioni di questo tema, come ad esempio la promozione della poesia a scuola: Cfr. AA.VV., «Le français aujourd'hui», 2010/2, n. 169, *Enseigner la poésie avec les poèmes*; AA.VV., «Cahiers Robinson», 2002, n. 11; *La poésie de l'école*; Z. DEFRAÏNCE., «Le français aujourd'hui», 2011/1, n. 172, *Poésies à l'école*. Di impianto maggiormente storico sono invece altre interessanti pubblicazioni come D. GIANCANE (a cura di), *Rise il ruscello. La poesia per l'infanzia in Italia fra Otto e Novecento*, Bari, Gagliano Edizioni, 2017; C. RODIA, Rodia, Cosimo, *La poesia per l'infanzia in Italia. Dal Novecento ad oggi*, Lecce, Pansa Multimedia, 2013. Infine, lavori estremamente utili per chi intenda promuovere la poesia presso il giovane pubblico, anche nell'ambito scolastico, sono quelle di Donatella Bisutti e Ersilia Zamponi, cfr. D. BISUTTI, *Le parole magiche*, Milano, Feltrinelli, 2008; D. BISUTTI, *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Milano, Mondadori, 1998; E. ZAMPONI, R. PIUMINI, *Calicanto: la poesia in gioco*, Torino, Einaudi, 1988.

<sup>2</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia: la molteplicità di intrecci di una visione complessa*, op. cit.

<sup>3</sup> Cfr. C. GINZBURG, *Emblemi, miti, spie*, op. cit.

<sup>4</sup> S. BARSOTTI, *Bambine nel bosco*, op. cit., p. 17.

Si è scelto, quindi, di attingere a un repertorio di fonti che fossero anche antropologiche, storiche e filologiche per ripercorrere, in una modalità certo parziale che avanza selezionando momenti significativi, il cammino che dalla parola poetica mitica, sacra e rituale delle origini conduce a quella “parola magica” che ancora oggi è possibile offrire all’infanzia<sup>5</sup>.

Sono emersi, così, importanti punti di contatto fra il potere “magico” della parola poetica «primitiva»<sup>6</sup>, quella cioè che dà vita al mondo nei poemi di creazione e che assume importanti funzioni sociali nella fase liminare del rito di passaggio (non prescindendo da un aspetto puramente estetico<sup>7</sup>), e l’infanzia, nella sua dimensione reale come in quella metaforica: a partire dal momento in cui la Storia le riconosce un’esistenza autonoma rispetto all’età adulta, da cui essa matura una *distanza* e una sostanziale *alterità*<sup>8</sup>, l’infanzia si ricopre in effetti di una complessa valenza simbolica e mitica, che arriva a fare di quella infantile l’età “poetica” per eccellenza, la cui voce “nuova” può spontaneamente ricreare il mondo. Tuttavia, la relazione tra l’infanzia e la poesia nell’Altrove della letteratura si mostra presto ambigua, complessa, stratificata, nonché capace di attraversare la storia dell’immaginario offrendo imprevedibili correlazioni e innumerevoli indizi di uno sconfinamento verso quel mondo altro in cui vita e morte si sfiorano e con cui l’età adulta ha poco a che fare.

A dimostrarlo, numerose figure di poeti, per l’infanzia o *tout court*, che scelgono di dimorare, con i loro versi o a causa di essi, in una dimensione marginale. Primo esempio fra tutti, il Fanciullino pascoliano, insieme aurale e mortifero, contemporaneamente immerso nel presente ed eterno, che col suo canto d’uccello tenta di recuperare la voce perduta di una lingua che sia davvero, ancora, madre; accanto ad esso, il *dandy* Baudelaire, distante, come l’infanzia, da adulti «anti-poetici»<sup>9</sup> che non comprendono l’esistenza di “altre” verità e segrete corrispondenze, le quali si rivelano invece a poeti e bambini demiurghi, che nel gioco e nella poesia scoprono alternative allo scorrere preordinato dell’esistenza. A raccogliere la sua eredità di poeta moderno e “maledetto”, Rimbaud, poeta «di sette anni»<sup>10</sup> che come un di-

<sup>5</sup> Cfr. F. CAMBI, «La parola incantata», op. cit.

<sup>6</sup> Cfr. J. ROTHENBERG, *Technicians of the sacred*, op. cit.

<sup>7</sup> Cfr. ad es. J. DEWEY, op. cit.; A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, op. cit.; V. TURNER, *Il rito di passaggio: struttura e antistruttura*, op. cit.

<sup>8</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Letteratura per l’infanzia e alterità*, op. cit.; D. RICHTER, *Il bambino estraneo*, op. cit.

<sup>9</sup> Cfr. C. BAUDELAIRE, *Morale du joujou*, op. cit.

<sup>10</sup> C.H. HACKETT, *Rimbaud, l’enfant*, op. cit.

sincantato Pollicino percorre e precorre tempi e luoghi che annuncerà, necessariamente incompreso, alla comunità dei viventi, mentre, sul versante inglese, R.L. Stevenson, nel suo «giardino di versi»<sup>11</sup> scritto per i bambini, recupera metafore d'infanzia dal sapore edenico, che mostrano la propria potenza immaginativa nel dar vita a mondi altri, fughe e avventure che non hanno bisogno, per darsi, che degli elementi forniti da ambienti, personaggi e avvenimenti quotidiani.

La parola poetica, pur sperimentando lo scacco di un'inestituibile *distanza*, si fa quindi vero e proprio viaggio iniziatico, «avventura linguistica»<sup>12</sup> che, nelle riflessioni del poeta Porta e di numerosi altri autori e autrici della contemporaneità che scelgono di rivolgere pensieri e versi all'infanzia, recupera il proprio valore di parola “magica”. Parola che rivela uno stretto legame con quella vena segreta di poesia originaria e sacra che ha attraversato, in modo maggiormente evidente nella poesia popolare, più simbolico e rarefatto nella poesia del canone, la storia della letteratura e dell'immaginario fino a raggiungere la “stanza dei bambini”<sup>13</sup>.

Proprio per le possibilità immaginative che sgorgano dal perturbante e fertile spaesamento nella terra liminale di una parola che tenta di rinnovare una lingua quotidiana logora, l'infanzia contemporanea merita di essere accompagnata da adulti “poetici” a questo incontro con una poesia che sia autentica nella forma e nelle intenzioni: non «rime disamorate»<sup>14</sup> e la superficiale bellezza «di plastica»<sup>15</sup> della «levigatezza»<sup>16</sup>, dunque, sono da proporsi a bambini e bambine di oggi, ma parole esatte che permettano loro di fare quotidianamente esperienze estetiche in un Altrove della parola dove è ancora possibile «reinventare linguisticamente il mondo»<sup>17</sup>.

All'interno del panorama italiano di poesia per l'infanzia, ci è sembrato particolarmente interessante assumere come *corpus* di studio quello costituito dalla collana “Parola magica” di Topipittori, che, accanto a collane più recenti (e raccogliendo l'eredità di collane ormai non più pubblicate), appare, con la sua longevità e la varietà di formati testuali, sottogeneri poetici e voci autoriali che propone, un valido terreno per indagare le sopravvivenze

<sup>11</sup> *A child's garden of verses* è il titolo originale della raccolta italiana R.L. STEVENSON, *Il mio letto è una nave. Poesie per grandi incanti e piccoli lettori*, op. cit.

<sup>12</sup> A. PORTA, *Il progetto infinito*, op. cit., p. 55.

<sup>13</sup> F. CAMBI, «La parola incantata», op. cit.

<sup>14</sup> B. TOGNOLINI, «Ho nuotato fino alla rima», op. cit.

<sup>15</sup> U.K. LE GUIN, *The language of the night*, op. cit., p. 49.

<sup>16</sup> B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, op. cit., p. 15.

<sup>17</sup> A. PORTA, *Il progetto infinito*, op. cit., p. 55.

di quella “magia” della parola poetica rilevata nel primo capitolo, oltre che un buon esempio del tentativo di perseguire quell’autenticità estetico-letteraria del dire poetico, a tratti perturbante, individuata nel capitolo secondo.

L’analisi dei volumi della collana, effettuata adottando ancora una volta un approccio interdisciplinare, ha permesso di individuare due fra i possibili aspetti che la dimensione della “soglia” può assumere nell’ambito della poesia per l’infanzia. Il primo, di carattere più strettamente formale e strutturale, è quello che risiede nella compresenza di poesia e immagine che spesso caratterizza le edizioni contemporanee di poesia rivolta a un pubblico infantile. Adottando la categorizzazione proposta da Christine Boutevin<sup>18</sup>, abbiamo così individuato, nella collana, “albi-poesie” e “raccolte di poesia/e illustrate” che nella convivenza fra parola poetica e arti pittoriche si mostrano eredi di forme testuali di ascendenza anche antichissima, che sopravvivono nella poesia d’avanguardia come in quella per l’infanzia contemporanea. All’interno delle due categorie individuate, sono state poi riconosciute altre possibili classificazioni, come la poesia-elenco e la poesia narrativa nel caso degli albi, e un sottogruppo di raccolte di formato particolarmente omogeneo nell’ambito della raccolta illustrata. Tali classificazioni sono state utilizzate per mettere in evidenza gli effetti, gli spunti ermeneutici e le possibili interazioni che sgorgano dalla convivenza fra testo e immagine nei diversi formati che la poesia illustrata assume nella collana Topipittori.

Da ultimo, è stato rilevato l’emergere, all’interno del *corpus* analizzato, di una seconda dimensione profondamente liminare e di soglia, vale a dire quella che sorge dai fecondi, millenari scambi tra fiaba e poesia: le più o meno evidenti «tracce di fiaba»<sup>19</sup> riscontrabili negli albi e nelle poesie della collana “Parola magica” non possono che dar voce alle ascendenze rituali e iniziatiche che pervadono la letteratura per l’infanzia tutta, mentre la *fairytale poetry* rappresenta una possibilità ulteriore di migrazione del fiabesco verso momenti poetici di approfondimento, interpretazione e rielaborazione di contenuti metaforici che giungono a noi attraverso «stratificazioni di passati»<sup>20</sup> che ancora oggi non cessano «di dire ciò che hanno da dire»<sup>21</sup>.

Le possibili diramazioni di una ricerca pedagogico-letteraria che indagli la complessa relazione tra l’infanzia e la poesia restano, naturalmente,

<sup>18</sup> Cfr. C. BOUTEVIN, *Livres de poème(s) et poème(s) en livres pour la jeunesse aujourd’hui*, op. cit.

<sup>19</sup> Cfr. M. BERNARDI, *Infanzia e fiaba*, op. cit.

<sup>20</sup> Cfr. C. GINZBURG, *Storia notturna*, op. cit.

<sup>21</sup> Cfr. I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, op. cit.

molteplici e variegata, e conducibili a partire da punti di vista che, sebbene degni di nota per le possibilità ermeneutiche che implicano, sono stati appena accennati in questo studio, condotto a partire da un *focus* specifico e approdato all'analisi altrettanto puntuale di una sola collana di poesia per l'infanzia: per quanto, a nostro avviso, paradigmatica rispetto alla "buona" produzione di poesia per l'infanzia italiana, in essa non si esaurisce certo l'offerta editoriale di poesia di qualità. Altri editori propongono raccolte, antologie, albi-poesia e poesie-albi di notevole riuscita estetica, che coraggiosamente mirano a risollevarne le sorti dello scaffale più marginale fra quelli riservati alla Grande Esclusa.

Resta, inoltre, aperto il campo di indagine relativo alla poesia dell'infanzia, quella, cioè, prodotta (e riprodotta, nel caso di conte e filastrocche) da bambini e bambine, liberamente<sup>22</sup> o nell'ambito di attività ad essa dedicate, nonostante esistano alcuni interessanti progetti e pubblicazioni, accademici e non, in questo senso<sup>23</sup>. L'esperienza sul campo, ad esempio, non può che fornire spunti illuminanti a chi intenda incontrare l'infanzia nella sua realtà quotidiana, contribuendo a sfatare stereotipi che la vogliono spontaneamente attratta dalla poesia o pregiudizi che ne presuppongano il rifiuto in virtù della sua difficoltà e serietà.

Potenzialmente infinite, anche perché scarsamente indagate, sono quindi le direzioni di ricerca che sgorgano da quella zona liminale dove l'infanzia

<sup>22</sup> È attualmente in corso, ad esempio, il progetto P.O.L.P.A. (Poesia Orale Ludica Puerile Autentica) nell'ambito del quale Bruno Tognolini metterà a disposizione del pubblico delle biblioteche bolognesi il suo vastissimo archivio audio di filastrocche, conte e rime raccolte dalla viva voce di bambini e bambine incontrati nelle scuole. A questo archivio verranno progressivamente aggiunti altri versi raccolti nelle scuole di Bologna e, parallelamente, di Tirana, nell'ambito di un progetto di promozione della poesia attualmente in corso nelle biblioteche bolognesi, a cura di Bologna Biblioteche e Biblioteca Salaborsa Ragazzi con la partecipazione dell'Ufficio Relazioni e Progetti Internazionali del Comune di Bologna, il partenariato della Città di Tirana, di IBBY Italia e del Centro per la Salute del Bambino di Trieste e il sostegno della Regione Emilia Romagna. Cfr. «In attesa di P.O.L.P.A.» sul sito di Biblioteca Salaborsa Ragazzi, URL: [https://www.bibliotecasalaborsa.it/ragazzi/eventi/in\\_attesa\\_di\\_polpa](https://www.bibliotecasalaborsa.it/ragazzi/eventi/in_attesa_di_polpa), ultima consultazione: 12/06/2021.

<sup>23</sup> Un esempio fra molti è il libro di Chandra Livia Candiani *Ma dove sono le parole?* che unisce il racconto delle esperienze di scrittura poetica in classi delle periferie milanesi da parte della poetessa alle riflessioni di quest'ultima, per concludersi con un'antologia degli scritti di bambini e bambine. Cfr. C.L. CANDIANI, *Ma dove sono le parole?*, Milano, Effigie, 2015. Per un elenco più completo delle esperienze di poesia dei bambini, con un focus sulla scrittura poetica a scuola, Cfr. A. COMES, *La poesia italiana per l'infanzia dal 1945 ad oggi*.

e poesia si incontrano, nel segreto di un Altrove dove la parola riacquista il proprio potere di significazione metaforica del reale e dove l'infanzia può trovare inaspettate possibilità per dire se stessa e il mondo.

Un'interessante sfida pedagogica oggi rivolta a insegnanti, educatori ed educatrici<sup>24</sup> è, forse, quella di incamminarsi, essi per primi, fra i sentieri di una parola "staminale" e generativa, per poter poi compiere insieme a bambini e bambine, ragazzi e ragazze, liberi vagabondaggi nei territori avventurosi e imprevedibili della parola poetica.

<sup>24</sup> Necessariamente accompagnati da formatori e studiosi capaci di fornire strumenti di approfondimento sulla produzione poetica autentica per l'infanzia e sulle possibili modalità per diventarne *fomentatori*.

## Bibliografia

### *Saggi critici*

- AA.VV., *Quaderni di didattica della scrittura*, 33/2020, Barletta, Cafagna Editore, «Accendere la mente con Rodari»
- AA.VV., *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*, Bergamo, Edizioni Junior, 2020
- AA.VV., *Hamelin. Note sull'immaginario collettivo*, settembre 2019, n. 47, «Potere alla parola. Quanto conta oggi dire e scrivere?»
- AA.VV., *Hamelin. Note sull'immaginario collettivo*, n. 31, settembre 2012 «Nuovi tabù: l'infanzia»
- AA.VV., *La revue des livres pour enfants*, n. 258, aprile 2011, «Vous avez dit poésie pour la jeunesse?»
- AA.VV., *Le français aujourd'hui*, 2010/2, n. 169, «Enseigner la poésie avec les poèmes»
- AA.VV., *Cahiers Robinson*, 2002, n. 11, «La poésie de l'école»
- AA.VV., *Le parole e le immagini del 2014*, *Catalogone 7*, Milano, Topipittori, La Margherita, Babalibri, Lo Stampatello, Terre di mezzo; Modena, Franco Cosimo Panini, 2014
- Acone, Leonardo, *Il fanciullino di legno. Immagini letterarie dell'infanzia tra Colodi e Pascoli*, Lecce, Pensa Editore, 2012
- Agamben, Giorgio, «Pascoli e il pensiero della voce», in Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, Milano, Feltrinelli, 2019
- Agamben, Giorgio, *Il fuoco e il racconto*, Milano, Nottetempo, 2014
- Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia* – Nuova edizione accresciuta, Torino, Einaudi, 2001
- Albir, Amparo Hurtado, *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition, 1990
- Anceschi, Luciano, *Che cos'è la poesia*, Bologna, Clueb, 1982
- Andruetto, Maria Teresa, *Per una letteratura senza aggettivi*, Modena, EquiLibri, 2014
- Anedda, Antonella, «Postfazione» a Gatto, Alfonso, *Il vaporetto: poesie, fiabe, rime, ballate per i bambini di ogni età*, Milano, Mondadori, 2001
- Ariès, Philippe, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma, Bari, Laterza, 1981

- Ascenzi, Anna (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi: questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, Milano, V&P università, 2002
- Auden, Wystan Hugh, *La mano del tintore*, Milano, Adelphi, 1999
- Barcilon, Manuela, Lorant-Jolly, Annick, «Entretien avec Jean-Pierre Siméon», in *La revue des livres pour enfants*, n. 258, aprile 2011, pp. 77-84
- Barsotti, Susanna, Cantatore, Lorenzo (a cura di), *Letteratura per l'infanzia: forme, temi e simboli del contemporaneo*, Roma, Carocci, 2019
- Barsotti, Susanna, «Casa da fiaba», in Zago, Giuseppe, Callegari, Carla, Campagnaro, Marnie (a cura di), *La casa. Figure, modelli e visioni nella Letteratura per l'infanzia dal Novecento ad oggi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2019
- Barsotti, Susanna, *Bambine nel bosco. Cappuccetto rosso e il lupo fra passato e presente*, Pisa, ETS, 1996
- Baudelaire, Charles, «Morale du joujou», in *Le monde littéraire*, 17/04/1853, digitalizzazione a cura della *Bibliothèque de Lisieux*, <https://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/moraljou.htm>
- Bauman, Zygmunt, *Modernità liquida*, Roma, GLF Editori Laterza, 2002, edizione Ebook
- Béhotéguy, Gilles, Connan-Pintado Christiane (Sous la direction de), *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, edizione Kindle
- Benjamin, Walter, a cura di Schiavoni, Giulio, *Orbis Pictus: scritti sulla letteratura infantile*, Macerata, Giometti & Antonelli, 2020
- Benjamin, Walter, a cura di Cappa, Francesco, Negri, Martino, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012
- Benjamin, Walter, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Torino. Einaudi, 2011
- Bernardi, Milena, «Letteratura per l'infanzia: la molteplicità di intrecci di una visione complessa», in *PEDAGOGIA OGGI*, 2020, 18, pp. 199-210
- Bernardi, Milena, *La voce remota. L'infanzia, la fiaba, l'eredità delle storie*, Pisa, ETS, 2020
- Bernardi, Milena, «Children's literature and illustrated novels. Educating readers, literary works and visual surprises», in *STUDI SULLA FORMAZIONE*, 2019, 22, pp. 85-95
- Bernardi Milena, «Poesia a memoria, poesia della memoria. Affrancare l'infanzia dall'orfanezza poetica: una sfida per l'educazione, per la letteratura e per l'infanzia», in *HISTORY OF EDUCATION & CHILDREN'S LITERATURE*, XII, n. 1, 2017, Edizioni Università di Macerata, pp. 699-708
- Bernardi, Milena. *Letteratura per l'infanzia e alterità: incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, Milano, FrancoAngeli, 2016
- Bernardi, Milena, «Un tempo per la cura e per la ricerca di senso nell'alterità della letteratura per l'infanzia», in Contini, Mariagrazia e Fabbri, Maurizio (a cura di), *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa*, Pisa, ETS, 2014

- Bernardi, Milena, «Letteratura per l'infanzia tra Utopia e Controllo. Poetica, autenticità, temi difficili VS sistemi di addomesticamento», in *Impossibilia* n. 8, ottobre 2014, pp. 122-137
- Bernardi, Milena, «Voci di fiaba in poesia», prefazione a Demi, Cinzia, *Al di là dello specchio fatato. Fiabe in poesia*, Roma, Albatros, 2010
- Bernardi, Milena, *Infanzia e metafore letterarie. Orfanità e diversità nella circolarità dell'immaginario*, Bologna, Bononia University Press, 2009
- Bernardi, Milena, *Infanzia e fiaba: le avventure del fiabesco fra bambini, letteratura per l'infanzia, narrazione teatrale e cinema*, Bologna, Bononia University Press, 2005
- Bertin, Giovanni Maria, *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1987
- Bertin, Giovanni Maria, *L'educazione estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1974
- Bertin, Giovanni Maria, *Stampa, spettacolo ed educazione*, Milano, Marzorati, 1956
- Bertin, Giovanni Maria, *L'ideale estetico*, Varese, Milano, Istituto editoriale cisalpino, 1949
- Beseghi, Emy, Grilli, Giorgia (a cura di). *La letteratura invisibile: infanzia e libri per bambini*, Roma, Carocci, 2011
- Beseghi, Emy (a cura di), *Infanzia e racconto*, Bologna, Bononia University Press, 2008
- Bichsel, Peter, *Al mondo ci sono più zie che lettori*, Milano, Marcos y Marcos, 1989
- Bisutti, Donatella, *Le parole magiche*, Milano, Feltrinelli, 2008
- Bisutti, Donatella, *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Milano, Mondadori, 1998
- Boero, Pino, De Luca, Carmine, *La letteratura per l'infanzia*, Roma, Bari, Laterza, 1995, edizione Ebook
- Boutevin, Christine, *Livres de poème(s) et poème(s) en livres pour la jeunesse aujourd'hui*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, edizione Kindle
- Boutevin, Christine, «Les livres de poèmes illustrés: production littéraire et lecture de quelques maîtres en formation», *Pratiques*, 175/176, 2017
- Bulgheroni, Marisa, «Accendere una lampada e sparire», prefazione a *Emily Dickinson. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1997
- Butler, Francelia, *La grande esclusa: componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, Milano, Emme Edizioni, 1980
- Calandrone, Maria Grazia, *Un altro mondo, lo stesso mondo – Giovanni Pascoli, Il fanciullino* Torino, Nino Aragno Editore, 2019
- Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Milano Mondadori, 2012
- Calvino, Italo, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2010
- Calvino, Italo, *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1993

- Cambi, Franco, «La parola incantata. Poesia per bambini: quale, come, perché», in Cambi, Franco, Cives, Giacomo, *Il bambino e la lettura. Testi scolastici e libri per l'infanzia*, Pisa, Edizioni ETS, 1996
- Calzecchi Onesti, Giuseppina, Prefazione a Novalis, *Frammenti di letteratura*, Firenze, Fussi, Sansoni, dopo il 1950
- Campagnaro, Marnie, *Il cacciatore di pieghe. Figure e tendenze della letteratura per l'infanzia contemporanea*, Lecce, Rovato, Pensa Multimedia, 2017
- Candiani, Chandra Livia, *Ma dove sono le parole?*, Milano, Effigie, 2015
- Cantatore, Lorenzo, «Sergio Tofano fra tradizione e innovazione», *Rivista di Storia dell'Educazione*, 7(2), pp. 37-46
- Carminati, Chiara, *Fare poesia con voce, corpo, mente e sguardo*, Roma, Lapis, 2020
- Carminati, Chiara, *Perlaparola: bambini e ragazzi nelle stanze della poesia*, Modena, Equilibri, 2011
- Caroli, Dorena, «La “casa mobile” nelle fiabe russe e negli albi illustrati contemporanei», in Zago, Giuseppe, Callegari, Carla, Campagnaro, Marnie (a cura di), *La casa. Figure, modelli e visioni nella Letteratura per l'infanzia dal Novecento ad oggi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2019
- Carrer, Chiara, *Chiara Carrer*, Modena, Logos, 2012
- Cassirer, Ernst, *Saggio sull'uomo*, Roma, Armando Editore, 2009
- Celan Paul, *La verità della poesia: Il meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993
- Charpentreau, Jacques, *Enfance et poésie*, Paris, Les éditions ouvrières, 1972
- Combe, Dominique, «Du “Recueil” au “Poème-livre”, au “Livre-poème”», *Méthode!*, «Le recueil poétique», 2002, n. 2
- Comes, Annalisa, *La poesia italiana per l'infanzia in Italia dal 1945 a oggi: riflessioni critiche, testi, illustrazioni. Proposta di antologia*, Literature, Université de Lorraine, Università degli studi di Verona, 2019
- Contini, Gianfranco, «Il linguaggio di Pascoli» in Pascoli, Giovanni, *Poesie*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1974
- Contini, Mariagrazia, *Elogio dello scarto e della resistenza: pensieri ed emozioni di filosofia dell'educazione*, Bologna, CLUEB, 2009
- Contini, Mariagrazia e Fabbri, Maurizio (a cura di), *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa*, Pisa, ETS, 2014
- Contini, Mariagrazia, Fabbri, Maurizio, Manuzzi, Paola, *Non di solo cervello: educare alle connessioni mente-corpo-significati-contesti*, Milano, R. Cortina, 2006
- Cott, Jonathan, *There's a mystery there. The primal vision of Maurice Sendak*, New York, Doubleday, 2017
- Crocco, Claudia, *La poesia in prosa in Italia dal Novecento a oggi*, Roma, Carrocci, 2021
- Dallari, Marco, Moriggi, Stefano, *Educare bellezza e verità*, Trento, Erickson, 2016
- Dallari, Marco, *La dimensione estetica della paideia: fenomenologia, arte, narritività*, Trento, Erikson, 2005

- D'Aniello, Fabrizio, *Per educare alla poesia, per educare con la poesia*, Macerata, EUM Edizioni Università di Macerata, 2009
- Defrance, Zorka, «Poésies à l'école», *Le français aujourd'hui*, 2011/1, n. 172
- De Martino, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008
- Demetrio, Duccio, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, Scandicci, La Nuova Italia, 2000
- Demozzi, Silvia, «Perché i poeti nel tempo della povertà?» in Contini, Mariagrazia e Fabbri, Maurizio (a cura di), *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa*, Pisa, ETS, 2014
- Denti, Roberto, «Una nota» in Quarenghi, Giusi, Carrer, Chiara, *E sulle case il cielo*, Milano, Topipittori, 2007
- Dentoni, Francesco, *Feste e stagioni in Giappone. Una ricerca storico-religiosa*, Roma, Borla, 1980
- Dewey, John, *L'arte come esperienza*, Palermo, Aesthetica, 2007
- Fabbri, Maurizio, *Il transfert, il dono, la cura. Giochi di proiezione nell'esperienza educativa*, Milano, FrancoAngeli, 2012
- Faeti, Antonio, *I tesori nelle isole non trovate: fiabe, immaginario, avventura nella letteratura per l'infanzia*, Bergamo, Edizioni Junior, 2018
- Faeti, Antonio, *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma, Donzelli, 2011
- Faeti, Antonio, *La prateria degli asfodeli*, Bologna, Bononia University Press, 2010
- Faeti, Antonio, *Letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1999
- Faeti, Antonio, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Milano, Bompiani, 1995
- Fraiberg, Selma, *Gli anni magici: come affrontare i problemi dell'infanzia da zero a sei anni*, Roma, Armando, 1970
- Franz, Marie Louise von, *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer Aeternus*, Como, Red, 1989
- Franz, Marie Louise von, *Il femminile nella fiaba*, Torino, Boringhieri, 1983
- Freud, Sigmund, *Il perturbante*, Roma, Ed. Theoria, 1993
- Gallerani, Manuela, *L'impegno lieve: il razionalismo critico e l'ideale estetico*, Napoli, Loffredo, 2012
- Gardini, Nicola, *Lacuna: saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014
- Gatto, Giuseppe, *La fiaba di tradizione orale*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2006
- Gaudet, Jean-Luc, «La poésie à l'école, à quoi ça rime?» in Debrouille, Jean-Yves, (sous la direction de) *Enseigner la poésie?*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987
- Gennep, Arnold Van, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006
- Giancane, Daniele (a cura di), *Rise il ruscello. La poesia per l'infanzia in Italia fra Otto e Novecento*, Bari, Gagliano Edizioni, 2017

- Ginzburg, Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi, 2017
- Ginzburg, Carlo, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000
- Gotti, Grazia, *Come un giardino: leggere la poesia ai bambini*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2021
- Gourévitch, Jean-Paul, *Les enfants et la poésie*, Paris, Editions de l'école, 1969
- Gramantieri, Nicoletta, Quarenghi, Giusi, Tognolini, Bruno, «Tre poeti», in *Hamelin. Note sull'immaginario collettivo*, n. 47, «Potere alla parola. Quanto conta oggi dire e scrivere?», settembre 2019
- Gramantieri, Nicoletta, «Cosa ce ne facciamo della poesia?», in *Hamelin. Note sull'immaginario collettivo*, n. 31, settembre 2012, «Nuovi tabù: l'infanzia».
- Greimas, Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987
- Grilli, Giorgia, *Libri nella giungla. Orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Roma, Carocci, 2017
- Grilli, Giorgia, *In volo, dietro la porta. Mary Poppins e Pamela Lyndon Travers*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1997
- Hackett, Cecil Arthur, *Rimbaud, l'enfant*, Paris, Librairie José Corti, 1947, FeniXX réédition numérique, Ed. Kindle
- Hamelin (a cura di), *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Bologna, Hamelin Associazione Culturale, 2011
- Han, Byung-Chul, *La salvezza del bello*, Milano, Nottetempo, 2019
- Han, Byung-Chul, *L'espulsione dell'Altro: società, percezione e comunicazione oggi*, Milano, Nottetempo, 2017
- Harrison, Robert Pogue, *Foreste: l'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992
- Hillman, James, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1977
- Hillman, James, *Politica della bellezza*, Moretti&Vitali Editori, Bergamo, 1999
- Jean, Georges, «L'enfant, lecteur de poésie», *Communication et langages*, 1977, n. 34
- Keats, John, a cura di Fusini, Nadia, *Lettere sulla poesia*, Milano, Feltrinelli, 1988
- Lavagetto, Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003
- Le Guin, Ursula, *The language of the night: essays on fantasy and science-fiction*, New York, HarperPerennial, 1993
- Leopardi, Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992
- Lepri, Chiara, «La parola poetica per l'infanzia tra gioco ed esperienza artistica», in Barsotti, Susanna, Cantatore, Lorenzo (a cura di), *Letteratura per l'infanzia: forme, temi e simboli del contemporaneo*, Roma, Carocci, 2019, pp. 71-103
- Lepri, Chiara, *Aedi per l'infanzia. Poeti e illustratori di oggi*, Pisa, Pacini Editore, 2015
- Lepri, Chiara, «Giocare con le parole: una rassegna bibliografica di base», in Bacchetti, Flavia (a cura di), *Attraversare boschi narrativi*, Napoli, Liguori, 2010
- Lollo, Renata, «La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative», in A. ASCENZI (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, Milano, Vita e Pensiero, 2003

- Lurie, Allison, *Bambini per sempre: il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, Milano, Mondadori, 2005
- Lurie, Allison, *Non ditelo ai grandi*, Milano, Mondadori, 1993
- Maguire, Gregory, *Making Mischief: a Maurice Sendak appreciation*, New York, William Morrow, 2009
- Marrone, Gianfranco, «L'estetica nella semiotica», in Fabbri, Paolo, Mangano, Dario, (a cura di), *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Roma, Carocci, 2017
- Mazzini, Alessandra, «La poesia per bambini come istanza educativa di Alfonso Gatto», *Rivista di Storia dell'Educazione* 7(2), 2020, pp. 47-59
- Mirandola, Giulia, Tontardini, Ilaria, *Altre parole e altre immagini: 17 esercizi di lettura*, Milano, Topipittori, La Margherita, Babalibri, 2010
- Mirandola, Giulia, Terrusi, Marcella (a cura di), *Le parole e le immagini: 22 esercizi di lettura*, Roma, Beisler; Milano, Topipittori, Babalibri, 2008
- Morin, Edgar, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Milano, R. Cortina, 2001
- Morin, Edgar, *Amour, poésie, sagesse*, Paris, Editions du Seuil, 1997
- Mussapi, Roberto, prefazione a: R.L. Stevenson, *Il mio letto è una nave. Poesie per grandi incanti e piccoli lettori*, Milano, Feltrinelli, 1997
- Negri, Martino, «Costretti a fermarsi: il ruolo della poesia nell'educazione a una lentezza riflessiva», in *Scuola Democrazia Educazione. Formare ad una nuova società della conoscenza e della solidarietà*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2018, pp. 313-318
- Neira Piñeiro, María del Rosario, «Posibilidades de secuenciación de las imágenes en el álbum ilustrado lírico», *Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura*, v. 17, n. 1, 2018
- Neira Piñeiro, María del Rosario, «Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado», *Lenguaje y textos*, 35, 2012
- Nergaard, Siri, *Teorie contemporanee sulla traduzione*, Milano, Bompiani, 1995
- Novalis, a cura di Calzecchi Onesti, Giuseppina, *Frammenti di letteratura*, Firenze, Fussi, Sansoni, dopo il 1950
- Opie, Iona, Opie, Peter, *The lore and language of schoolchildren*, Oxford, Clarendon Press, 1961
- Otto, Walter F., *Gli dèi della Grecia*, Milano, Adelphi, 2016
- Pascoli, Giovanni, *Il fanciullino*, Milano, Feltrinelli, 2019, con una prefazione di Giorgio Agamben
- Pavese, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991, edizione Ebook
- Pennac, Daniel, *Come un romanzo*, Milano, Feltrinelli, 1992, edizione Ebook
- Piumini, Roberto, «Poesia presente» in G. GOTTI, *Come un giardino: leggere la poesia ai bambini*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2021
- Porta, Antonio, Rabboni, Giovanni, *Pin pidìin: poeti d'oggi per i bambini*, Milano, Feltrinelli, 1978
- Porta, Antonio, *Il progetto infinito*, Roma, Edizioni "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991

- Propp, Vladimir Jakovlevič, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Borin-ghieri, 1972
- Propp, Vladimir, Jakovlevič, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966
- Ramos, Ana Margareda, «Ilustrar poesia para a infância: entre as rimas cromáticas e as metáforas visuais», in *Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura*, n. 11, 2014
- Ricci, Laura, *Paraletteratura*, Roma, Carocci, 2013
- Richter, Dieter, *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*
- Ricoeur, Paul, *La metafora viva: dalla retorica alla poetica: un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book, 1981
- Rodari, Gianni, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2013
- Rodari, Gianni, a cura di De Luca, Carmine, *Il cane di Magonza*, Roma, Editori Riuniti, 1982
- Rodia, Cosimo, *La poesia per l'infanzia in Italia. Dal Novecento ad oggi*, Lecce, Pansa Multimedia, 2013
- Roghi, Vanessa, *Lezioni di Fantastica: Storia di Gianni Rodari*, Bari, Roma, Laterza, 2020
- Rothenberg, Jerome, *Technicians of the sacred. A range of poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania. Third edition, revised and expanded, 50<sup>th</sup> anniversary*, New York, Doubleday, 1968
- Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, Paris, GF Flammarion, 2009
- Russell, Charles, *Da Rimbaud ai post-moderni. Poeti, profeti e rivoluzionari*, Torino, Einaudi, 1989
- Scarry, Elaine, *Sulla bellezza e sull'essere giusti*, Milano, Il Saggiatore, 2001
- Schérer, René, Hocquenghem, Guy, *Co-ire. Album sistematico dell'infanzia*, Milano, Feltrinelli, 1979
- Sénis, Juan, «El imaginario infantil en la poesía para niños actual: un estudio comparativo», in *Textura*, v. 21 n. 45, jan/mar. 2019
- Seppilli, Anita, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962
- Siméon, Jean-Pierre, *La poésie sauvera le monde*, Paris, Le Passeur Éditeur, 2015
- Siméon, Jean-Pierre, *La vitamine P. La poésie pourquoi, pour qui, comment?*, Paris, Rue du monde, 2012
- Siméon, Jean-Pierre, «Le problème avec la poésie», *Cahiers pédagogiques* n. 417, «Poésie poésies», octobre 2003
- Siméon, Jean-Pierre, «La poésie c'est pas ce qu'on croit», in Henriette Zoughebi (dir.), *La littérature dès l'alphabet*, Gallimard Jeunesse, 2002
- Siméon, Jean-Pierre, «Pour en finir avec la vieille récitation», in *Lire-écrire à l'école*, dossier: «Initiation à la littérature à l'école», n. 5-6 mars 1999, CRDP-IUFM Grenoble
- Siméon, Jean-Pierre, «Lecture de la poésie à l'école primaire. Une démarche possible: la lecture d'une œuvre poétique complète», *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, n. 13, 1996

- Szyborska, Wisława, et al. *Vista con granello di sabbia: poesie 1957-1993*. Adelphi Edizioni, 2014, prefazione
- Terrusi, Marcella, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Roma, Carocci, 2012
- Tognolini, Bruno, «Poesia con cinque ESSE», in «Scuola e infanzia» n. 3, luglio 2003, Giunti Scuola
- Tognolini, Bruno, «Ho nuotato fino alla rima. Riflessioni sull'allenamento di un rimatore, forse utili alle insegnanti d'italiano», in R MORANI (a cura di), *Parole senza fretta*, Milano, Franco Angeli e IRRSAE Lazio, 2002
- Tosi, Laura, «Wicked Thoughts: Fairy-tale Poetry for Children and Adults», in Styles, Morag, Joy, Louise, Whitley, David, *Poetry and childhood*, Stoke on Trent, Sterling, Trentham Books, 2010
- Tuner, Victor, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001
- Turner, Victor, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Brescia, Morcelliana, 2001
- Valentino Merletti, Rita, *Racconti (di)versi. Appunti e spunti sul leggere poesia ai bambini*, Milano, Mondadori, 2000
- Van der Linden, Sophie, «Et si le sans avait du sens?», in *Hors-Cadre[s]*, n. 3, 2009, «L'album sans texte», p. 7-11
- Van der Linden, Sophie, *Lire l'album*, Le Puy en Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006
- Van Gennepe, Arnold, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981
- Vecchini, Silvia, *Una frescura al centro del petto. L'albo illustrato nella crescita e nella vita interiore dei bambini*, Milano, Topipittori, 2019
- Zamponi, Ersilia, Piumini, Roberto, *Calicanto: la poesia in gioco*, Torino, Einaudi, 1988
- Zanzotto, Andrea, a cura di Villalta, Gianmarco, *Fantasie d'avvicinamento*, Milano, Mondadori, 2001
- Zoboli, Giovanna, *La poetica dei così. La rappresentazione dell'identità di genere nei libri di Beatrice Alemagna*, in «Roots § routes. Research on visual cultures» anno X, n. 34, settembre-dicembre 2020

### Opere letterarie

Collana di poesia per l'infanzia “parola magica”

- Bellini, Eleonora, Caccia, Massimo, *Ninna nanna per una pecorella*, Milano, Topipittori, 2009
- Berardi Arrigoni, Alessandra, Marcolin, Marina, *Poesie naturali*, Milano, Topipittori, 2018
- Berardi Arrigoni, Alessandra, Gottardo, Alessandro, *C'era una voce*, Milano, Topipittori, 2012

- Carminati, Chiara, Mingozi, Clementina, *Poesie per aria*, Milano, Topipittori, 2008
- Ferrada Lefenda, Maria José, Stella, Gaia, *Il segreto delle cose*, Milano, Topipittori, 2017
- Mazza, Giuseppe, Cairanti, Anna, *Un foglio più un foglio*, Milano, Topipittori, 2008
- Paolucci, Giovanni, Celiya, Maja, *Filastrocca delle mani*, Milano, Topipittori, 2020
- Piumini, Roberto, Cneut, Carll, *La casa di Topo Pitù*, Milano, Topipittori, 2013
- Quarenghi, Giusi, Schiavon, Giulio, *La capra canta*, Milano, Topipittori, 2021
- Quarenghi, Giusi, Tonelli, Anais, *Ascolta. Salmi per voci piccole*, Milano, Topipittori, 2016
- Quarenghi, Giusi, Sagramola, Giulia, *Sonno gigante, sonno piccino*, Milano, Topipittori, 2014
- Quarenghi, Giusi, Carrer, Chiara, *E sulle case il cielo*, Milano, Topipittori, 2007
- Riccioni, Alessandro, Baladan, Alicia, *Cielo bambino*, Milano, Topipittori, 2011
- Tognolini, Bruno, Abbatiello, Antonella, *Alfabeto delle fiabe*, Milano, Topipittori, 2011
- Vecchini, Silvia, Chiacchio, Francesco, *Acerbo sarai tu*, Milano, Topipittori, 2019
- Vecchini, Silvia, Vairo, Arianna, *In mezzo alla fiaba*, Milano, Topipittori, 2015
- Vecchini, Silvia, Marcolin, Marina, *Poesie della notte, del giorno e di ogni cosa intorno*, Milano, Topipittori, 2014
- Zoboli, Giovanna, Laitinen, Anna Emilia, *Casa di fiaba*, Milano, Topipittori, 2013
- Zoboli, Giovanna, Mulazzani, Simona, *Il grande libro dei pisolini*, Milano, Topipittori, 2013
- Zoboli, Giovanna, Mulazzani, Simona, *Al supermercato degli animali*, Milano, Topipittori, 2007
- Zoboli, Giovanna, Ghermandi, Francesca, *Il libro delle torte: non è un libro di ricette*, Milano, Topipittori, 2006
- Zoboli, Giovanna, Celiya, Maja, *Filastrocca acqua e sapone per bambini coi piedi sporchi*, Milano, Topipittori, 2020
- Zoboli, Giovanna, Mulazzani, Simona, *Filastrocca ventosa per bambini col fiato corto*, Milano, Topipittori, 2004

#### Altre opere letterarie citate

- Afanasjev, Aleksandr N., *Antiche fiabe russe*, Torino, Einaudi, 1953
- Andersen, Hans Christian, *Fiabe e storie*, Roma, Donzelli, 2019
- Barrie, James Matthew, *Peter Pan*, Milano, Salani, 2004
- Baudelaire, Charles, *I fiori del male e tutte le poesie*, Roma, Newton&Compton editori, 2006
- Besnier, Michel, *Coeur de lierre*, Alençon, Møtus, 2011
- Carioli, Janna, *Filastrocche contro la fifa: dall'aerosol alla zeta*, Roma, Sinnos, 2010

- Carioli, Janna, *I sentimenti dei bambini: spremute di poesia in agrodolce*, Milano, Mondadori, 2009
- Carioli, Janna, *Un nido di filastrocche*, Roma, Sinnos, 2005
- Carminati, Chiara, Tappari, Massimiliano, *Occhio ladro*, Roma, Lapis, 2020
- Carminati, Chiara, *Viaggia verso. Poesie nelle tasche dei jeans*, Milano, Bompiani, 2018
- Carroll, Lewis, *La caccia allo Snark*, Milano, Feltrinelli, 2018
- Carroll, Lewis, *Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Rizzoli, 2011
- Cella, Letizia, *Mamma cannibale: ricette per gustarsi una bambina piccola*, Milano, Nord-Sud Edizioni, 2009
- Cinquetti, Nicola, *Il giro del '44*, Milano, Bompiani, 2019
- Cinquetti, Nicola, *Ultimo venne il verme*, Milano, Bompiani, 2016
- Cinquetti, Nicola, *La forchetta fidanzata. Poesie sui segnali stradali*, Nazzano, Papiroglia, 2019
- Collodi, Carlo, *Pinocchio: storia di un burattino*, Cornaredo, La Margherita, 2009
- Dahl, Roald, *Versi perversi*, Milano, Salani, 2016
- De Amicis, Edmondo, *Cuore*, Milano, Feltrinelli, 2015
- Dickinson, Emily, Possentini, Sonia Maria Luce, *Angeli*, Milano, Carthusia Edizioni, 2017
- Dickinson, Emily, Baldi, Brunella, *Non c'è nave che possa come un libro*, Firenze, Milano, Motta junior, 2011
- Dickinson, Emily, a cura e con un saggio di Bulgheroni, Marisa, *Emily Dickinson, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1997
- Ferrada, Maria José, Carrió, Pep, *El lenguaje de las cosas*, Madrid, El Jinete Azul, 2011
- Formentini, Pietro, *C'era, c'è e ci sarà: fiabe, favole, storie, personaggi in versi*, Roma, Nuove Edizioni Romane, 2003
- Gaiman, Neil, Mattotti, Lorenzo, *Hansel e Gretel*, New York, Toon Books, 2014
- Gaiman, Neil, *Nessun dove*, Roma, Fanucci Editore, 2011
- Gardini, Nicola, *Il tempo è mezza mela*, Milano, Salani, 2018
- Grimm, Jacob e Wilhelm, *Tutte le fiabe*, Roma, Donzelli, 2015
- Jacoby, Edmund, *Nel buio splendeva la luna*, San Dorligo della Valle, Einaudi ragazzi, 2001
- Leopardi, Giacomo, Somà, Marco, *L'infinito*, San Dorligo della Valle, Einaudi ragazzi, 2019
- Lindgren, Astrid, *Pippi Calzelunghe*, Milano, Salani, 2008
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003
- Milne, A.A., *Winnie Puh. Ora abbiamo sei anni*, Milano, ElectaKids, 2018
- Milne, A.A., *Winnie Puh*, Firenze, Salani, 1993
- Negrin, Fabian, *Alfabetiere delle fiabe*, Firenze, Milano, Giunti, 2020
- Opie, Iona, Opie, Peter, *I saw Esau. Traditional rhymes of youth*, London, Walker Books, 1992
- Orlando, Sabrina, Mantegazza, Giovanna, *Fiabe in pentola*, Varese, La Coccinella, 1995
- Ossorio, Antonella, *Quando il gatto non c'è*, Firenze, Milano, Motta junior, 2016

- Ossorio, Antonella, *Tante fiabe in rima*, Monte San Vito, Raffaello, 1996
- Palacios, Alfonso, *Poemario di campo*, Roma, Orecchio Acerbo, 2017
- Pecora, Elio, *L'albergo delle fiabe e altri versi*, Roma, Orecchio Acerbo, 2007
- Pascoli, Giovanni, *Poesie*, v. 1, Milano, Mondadori, 1974
- Piumini, Roberto, *Mattia e il nonno*, San Dorligo della Valle, Einaudi ragazzi, 2019
- Piumini, Roberto, *Lo stralisco*, San Dorligo della Valle, Einaudi ragazzi, 2018
- Piumini, Roberto, *Che meraviglia, un ponte*, San Dorligo della Valle, Einaudi ragazzi, 2010
- Piumini, Roberto, *Io mi ricordo quieto patato... poesie*, Roma, Nuove Edizioni Romane, 1996
- Piumini, Roberto, *Fiabe per occhi e bocca*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1995
- Pozzi, Antonia, *Preghiera alla poesia*, Milano, Carthusia, 2018
- Pozzi, Antonia, Marchegiani, Gioia, *Nel prato azzurro nel cielo*, Firenze, Milano, Motta junior, 2015
- Quarenghi, Giusi, *Basuràda*, Ferrara, Book Editore, 2017
- Rilke, Rainer Maria, *Elegie duinesi*, Torino, Einaudi, 1978
- Rimbaud, Arthur, *Arthur Rimbaud. Opere*, Milano, Mondadori, 1997
- Scarry, Richard, *Le filastrocche*, Milano, Mondadori, 2019
- Sendak, Maurice, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Milano, Adelphi, 2018
- Sendak, Maurice, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Milano, Babalibri, 2009
- Seuss, Dr., *Prosciutto e uova verdi*, Milano, Mondadori, 2017
- Seuss, Dr., *Il gatto e il cappello matto*, Firenze, Milano, Giunti Junior, 2004
- Seuss, Dr., *Il Grinch*, Milano, Mondadori, 2000
- Stevenson, Robert Louis, *L'isola del tesoro*, Milano, BUR Rizzoli, 2004
- Stevenson, Robert Louis, *Il mio letto è una nave. Poesie per grandi incanti e piccoli lettori*, Milano, Feltrinelli, 1997
- Storni, Alfonsina, Possentini, Sonia Maria Luce, *Due parole*, Milano, Carthusia, 2019
- Tofano, Sergio, *Storie di Cantastorie*, Milano, Adelphi, 1990
- Tognolini, Bruno, *La sera che la sera non venne*, Firenze, Milano, Giunti, 2019
- Tognolini, Bruno, *Rime di fiaba e realtà*, Roma, Gallucci, 2014
- Tognolini, Bruno, *Rime di rabbia*, Milano, Salani, 2010
- Tognolini, Bruno, *Rima rimani*, Roma, Rai Eri, Milano, Salani, 2002
- Travers, Pamela Lyndon, *Mary Poppins*, Milano, Rizzoli, 2018
- Vecchini, Silvia, *C'è questo in me*, Milano, Topipittori, 2019
- Waters, Fiona (a cura di), *Un salto e tocchi il cielo*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2001
- Whitman, Walt, *Walt Whitman's Leaves of grass – The first (1855) edition*, New York, Penguin Books, 1976
- Yosano, Akiko, Possentini, Sonia Maria Luce, *Non dubitare dei sogni*, Milano, Carthusia, 2020

*Sitografia*

- a) Abbatiello, Antonella, «Autoritratti/1. Lavoro come un giardiniere», <http://topipittori.blogspot.com/2012/03/autoritratti1-lavoro-come-un.html>
- b) Alunni, Lorenzo, «I mostri selvaggi e la nuova traduzione», in *Il lavoro culturale*, 29/01/2018, <https://www.lavoroculturale.org/paese-mostri-selvaggi/lorenzo-alunni/>
- c) Arrigoni Berardi, Alessandra, «Scrivere il proprio tempo sulla lavagna del cielo», dal sito Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/scrivere-il-proprio-tempo-sulla-lavagna-del-cielo>
- d) Asor Rosa, Alberto, «Se un albero parlasse a primavera», in *La Repubblica*, 08/08/1988, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/08/02/se-un-albero-parlasse-primavera.html>
- e) Castagnoli, Anna, Gottardo, Alessandro, «Intervista ad Alessandro Gottardo, in arte Shout» <http://www.lefiguredeilibri.com/2012/04/18/intervista-ad-alessandro-gottardo-in-arte-shout/>
- f) «C'era una voce», <https://www.topipittori.it/it/catalogo/cera-una-voce>
- g) Curreli, Paolo, «Le “poesie naturali” di Alessandra Berardi», in *La nuova Sardegna*, <https://www.lanuovasardegna.it/tempo-libero/2018/03/31/news/le-poesie-naturali-di-alessandra-berardi-1.16662329>
- h) De Santis, Cristiana, «Le rose e gli afidi (sulla lingua degli albi illustrati)», in *GV (e dintorni): riflessioni grammaticali di Cristiana De Santis*, 28/08/2020, [https://valenziale.blogspot.com/2020/08/le-rose-e-gli-afidi-sulla-lingua-degli.html?fbclid=IwAR1LkqeqtQr2Sub9sqk\\_3XOvY-CiFi5AJ3O54kBKVeQmpcPptDcYsEL1cZI](https://valenziale.blogspot.com/2020/08/le-rose-e-gli-afidi-sulla-lingua-degli.html?fbclid=IwAR1LkqeqtQr2Sub9sqk_3XOvY-CiFi5AJ3O54kBKVeQmpcPptDcYsEL1cZI)
- i) Enciclopedia dell'Arte Antica online Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_dell%27\\_Arte\\_Antica](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_dell%27_Arte_Antica)
- j) Ferrada, Maria José, «La memoria, il silenzio, la semplicità», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/la-memoria-il-silenzio-la-semplicit%C3%A0>
- k) Ferrada, Maria José, Topi, Lisa, «In una piscina per gente minuscola», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/una-piscina-gente-minuscola>
- l) Garzanti linguistica, <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=lore%201>
- m) Gualtieri, Mariangela, «Nove marzo duemilaventi» <https://www.doppiozero.com/materiali/nove-marzo-duemilaventi>
- n) Intervista a Mariangela Gualtieri, <https://www.iodonna.it/spettacoli/libri/2020/04/09/mariangela-gualtieri-e-la-poesia-nove-marzo-duemilaventi-diventata-virale/>
- o) Le printemps des poètes, <https://www.printempsdespoetes.com/>
- p) Mallarmé, Stéphane, «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» su Gallica, Catalogo digitalizzato della Bibliothèque Nationale de France, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402302109>
- q) Napolitano, Alessia, «Nel paese dei mostri selvaggi: la nuova traduzione», <https://www.radicelabirinto.it/nel-paese-dei-mostri-selvaggi-la-nuova-traduzione/>

- r) Napolitano, Alessia, «Poesie della notte, del giorno e di ogni cosa intorno – poesia», <https://www.radicelabirinto.it/poesie-della-notte-del-giorno-di-ogni-cosa-intorno/>
- s) Napolitano, Alessia, «In mezzo alla fiaba», <https://www.radicelabirinto.it/in-mezzo-alla-fiaba/>
- t) Napolitano, Alessia, «Il segreto delle cose», <https://www.radicelabirinto.it/il-segreto-delle-cose/>
- u) Napolitano, Alessia, «Poesie naturali», <https://www.radicelabirinto.it/prodotto/poesie-naturali/>
- v) Piumini, Roberto, «Che cos'è che in aria vola? Una filastrocca contro il Coronavirus», con la consulenza scientifica di Humanitas San Pio X, <https://www.humanitas-sanpiox.it/news/il-nuovo-coronavirus-in-rima-nella-filastrocca-di-robotto-piumini/>
- w) Rota Nuñez, Marta, «Il mormorio degli oggetti intorno a noi» <https://www.topipittori.it/it/topipittori/il-mormorio-degli-oggetti-intorno-noi>
- x) Siméon, Jean-Pierre, «Conférence sur la poésie», <https://lettres.dis.ac-guyane.fr/Conference-sur-la-poesie.html>
- y) Tognolini, Bruno, «Rime di rabbia», <https://www.tognolini.online/rabbia.html#pres>
- z) Tognolini, Bruno, «Alfabeto delle fiabe. Ventuno poesie e figure sui simboli delle fiabe», <https://www.tognolini.online/alfa.html>
- aa) Topipittori, «Storia», <https://www.topipittori.it/it/storia>
- bb) Uovonero, «I libri di Camilla», <http://www.uovonero.com/libri/i-libri-di-camilla>
- cc) Vairo, Arianna «Essenza, trasformazione, incanto», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/essenza-trasformazione-incanto>
- dd) Vecchini, Silvia, «Quando il vento soffia, c'è questo in te», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/quando-il-vento-soffia-c-%C3%A8-questo-te>
- ee) Vecchini, Silvia, «Questo gioco prima di dormire», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/questo-gioco-prima-di-dormire>
- ff) Vecchini, Silvia, «Alcune cose che ho scoperto passando ancora una volta nel cerchio di fuoco», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/alcune-cose-che-ho-scoperto-passando-ancora-una-volta-nel-cerchio-di-fuoco>
- gg) Vecchini, Silvia, «In mezzo alla fiaba», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/mezzo-alla-fiaba>
- hh) Vocabolario online Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/>
- ii) Zoboli, Giovanna, «Una misura libera», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/una-misura-libera>
- jj) Zoboli, Giovanna «Succede un quarantotto», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/succede-un-quarantotto>
- kk) Zoboli, Giovanna, «La vera storia dei Topipittori», <https://www.topipittori.it/it/storia>
- ll) Zoboli, Giovanna, «Storie su storie su storie», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/storie-su-storie-su-storie-su>

- mm) Zoboli, Giovanna, «I bambini leggono/4. L'incredibile caso degli 8 ippopotami», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/i-bambini-leggono4-lincredibile-caso-degli-8-ippopotami>
- nn) Zoboli, Giovanna, «Cinque nuovi Minitopi!», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/cinque-nuovi-minitopi>
- oo) Zoboli, Giovanna, «Per chi non è a Bologna/1: C'era una voce», <https://www.topipittori.it/it/topipittori/chi-non-%C3%A8-bologna-1-cera-una-voce>



## Riferimenti iconografici

1. Sonia Maria Luce Possentini, *Angeli*, ©2017 Carthusia Edizioni
2. Giovanna Zoboli, Maja Celija, *Filastrocca acqua e sapone per bambini coi piedi sporchi*, ©2004 Topipittori
3. Giovanni Paolucci, Maja Celija, *Filastrocca delle mani*, ©2007 Topipittori
4. Giovanna Zoboli, Simona Mulazzani, *Filastrocca ventosa per bambini col fiato corto*, ©2004 Topipittori
5. Giovanna Zoboli, Simona Mulazzani, *Il grande libro dei pisolini*, ©2013 Topipittori
6. Giusi Quarenghi, Giulia Sagramola, *Sonno gigante, sonno piccino*, ©2014 Topipittori
7. Giuseppe Mazza, Anna Cairanti, *Un foglio più un foglio*, ©2008 Topipittori
8. Eleonora Bellini, Massimo Caccia, *Ninna nanna per una pecorella*, ©2009 Topipittori
9. Alessandra Berardi, Alessandro Gottardo, *C'era una voce*, ©2012 Topipittori
10. Giusi Quarenghi, Chiara Carrer, *E sulle case il cielo*, ©2007 Topipittori
11. Giusi Quarenghi, Chiara Carrer, *E sulle case il cielo*, ©2007 Topipittori
12. Chiara Carminati, Clementina Mingozzi, *Poesie per aria*, ©2008 Topipittori
13. Maria José Ferrada, Gaia Stella, *Il segreto delle cose*, ©2017 Topipittori
14. Alessandra Berardi Arrigoni, Marina Marcolin, *Poesie naturali*, ©2018 Topipittori
15. Alessandra Berardi Arrigoni, Marina Marcolin, *Poesie naturali*, ©2018 Topipittori

16. Silvia Vecchini, Marina Marcolin, *Poesie della notte, del giorno e di ogni cosa intorno*, ©2014 Topipittori

17. Silvia Vecchini, Francesco Chiacchio, *Acerbo sarai tu*, ©2019 Topipittori

18. Bruno Tognolini, Antonella Abbatiello, *Alfabeto delle fiabe*, ©2011 Topipittori

19. Giovanna Zoboli, Anna Emilia Laitinen, *Casa di fiaba*, ©2013 Topipittori

20. Silvia Vecchini, Arianna Vairo, *In mezzo alla fiaba*, ©2015 Topipittori







Gli intrecci fra poesia e infanzia attraversano la storia dell'immaginario moltiplicandosi, confondendosi e addirittura arrivando a sfiorare una corrispondenza totale, che vorrebbe il fanciullo spontaneamente "poeta". Lo scaffale della poesia per l'infanzia rimane, tuttavia, uno dei meno frequentati dall'editoria italiana contemporanea, pur schiudendo a chi vi si accosti con sguardo critico molteplici possibilità di fecondo smarrimento. Seguendo tracce e indizi che dalla notte dei tempi suggeriscono stretti legami fra la poesia e l'esperienza rituale tramite la quale la comunità rifonda se stessa, questo studio indaga gli aspetti liminali e "altri" che accomunano l'infanzia, sia essa reale o metaforica, a una parola poetica dal valore magico e dai tratti sacri. Attraversando alcuni momenti paradigmatici della storia della letteratura nei quali la figura del poeta è apparsa particolarmente carica di aspetti sciamanici, l'indagine giunge poi a una riflessione sul ruolo che l'esperienza spaesante della poesia può rivestire nella quotidianità di bambini/e e ragazzi/e, accompagnati da "mentori poetici" sulla soglia dell'Altrove che la letteratura dischiude. L'analisi di un corpus poetico rappresentato dalla collana di poesia illustrata per l'infanzia "Parola Magica" di Topipittori si fa, infine, strumento per osservare le possibilità formali, le ascendenze letterarie, le stratificazioni di significati che popolano la poesia contemporanea per l'infanzia.

**PAOLA MARTINA ATTUONI** ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Scienze Pedagogiche presso il Dipartimento di Scienze dell'Educazione "Giovanni Maria Bertin" dell'Università di Bologna, dove svolge attività di ricerca nell'ambito della Letteratura per l'infanzia e collabora con il Centro di Ricerca in Letteratura per l'Infanzia (CRLI). Dal 2016 si occupa di progettazione e realizzazione di attività di promozione della lettura rivolte all'infanzia e all'adolescenza, prevalentemente presso la Biblioteca Casa di Khaoula di Bologna.