



2020

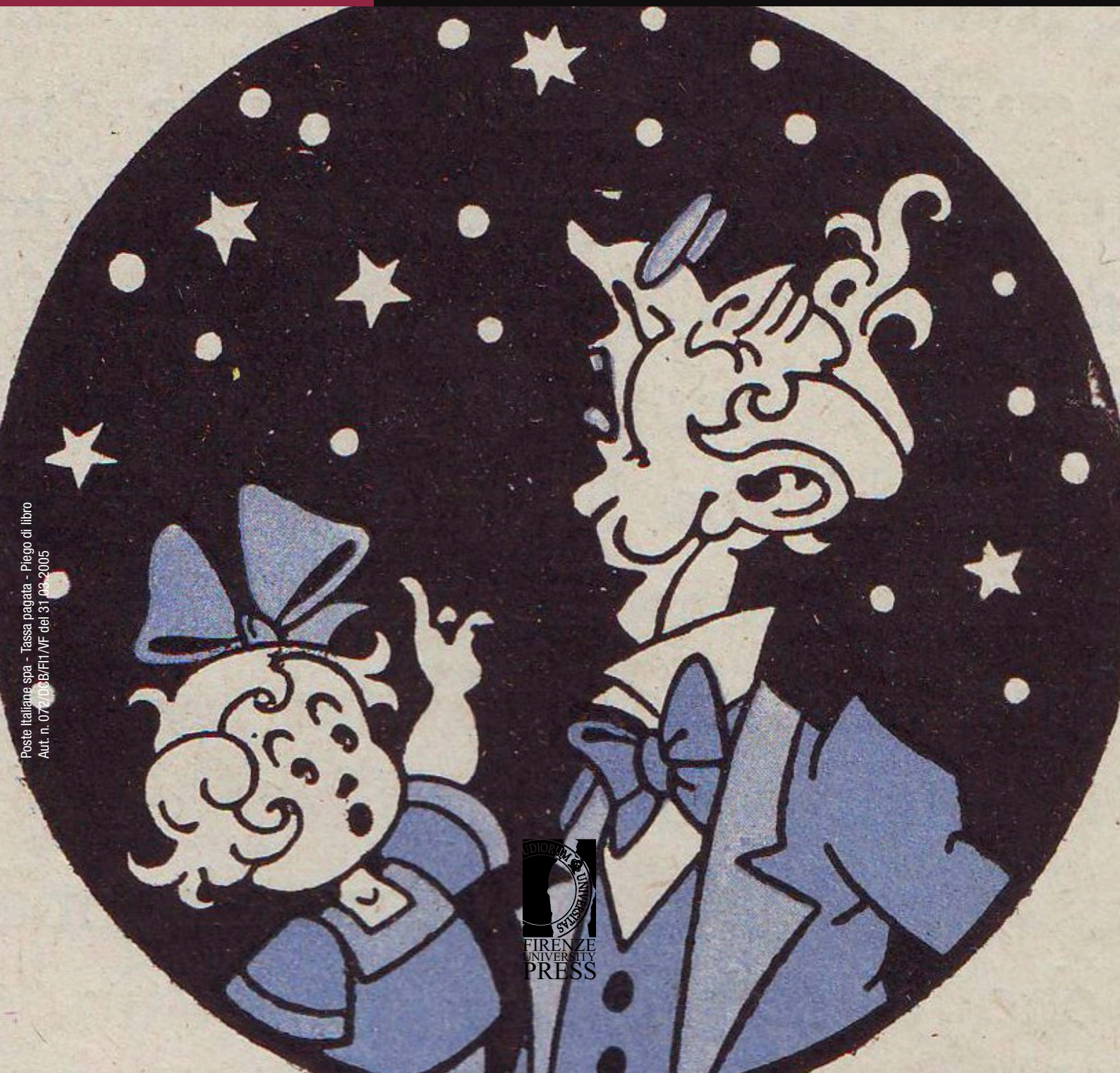
Anno VII - n. 2 (n.s.)

2384-8294

RIVISTA DI STORIA DELL'EDUCAZIONE

Journal of History of Education

THE OFFICIAL JOURNAL OF CIRSE



Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro
Aut. n. 072/DB/FI/NF del 31.03.2005



Journal of History of Education RSE is an international, peer-reviewed and open-access journal focused on the global significance and impact of history of education. It covers all the theoretical and practical aspects of the history of education, as well as scholarship and applied research.

It is the official journal of CIRSE (Italian Center for History of Education), the field's leading scientific society in Italy, and has been published since 2014 (since 1982 with another title).

The journal is biannual and publishes both special and miscellaneous issues.

It encourages submissions from a range of intersecting sub-fields in intellectual, social, political, economic, and cultural history including (but not limited to): sociology of knowledge, history of childhood and youth, public and urban history, cultural and comparative history, history of ideas, history of emotions).

Editors-in-Chief

Fulvio De Giorgi (University of Modena and Reggio Emilia), CIRSE president

Antonia Criscenti (University of Catania), CIRSE vice-president

Gianfranco Bandini (University of Florence), CIRSE secretary

International Scientific Committee

Georgina María Esther Aguirre Lora, Universidad Nacional Autónoma de México (Messico)

José-Manuel Alfonso-Sánchez, Universidad Pontificia de Salamanca (Spagna)

Hilda T.A. Amsing, Rijksuniversiteit Groningen (Paesi Bassi)

Gianfranco Bandini, Università degli Studi di Firenze

Alberto Barausse, Università degli Studi del Molise

Egle Becchi, già Università degli Studi di Pavia

Luciana Bellatalla, Università degli Studi di Ferrara

Bruno Bellerate, già Università degli Studi Roma 3

Milena Bernardi, Università degli Studi di Bologna

Emma Beseghi, Università degli Studi di Bologna

Carmen Betti, già Università degli Studi di Firenze

Francesca Borruso, Università degli Studi Roma 3

Catherine Burke, University of Cambridge (Regno Unito)

Antonella Cagnolati, Università degli Studi di Foggia

Luciano Caimi, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Maria Helena Camara Bastos, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Brasile)

Franco Cambi, già Università degli Studi di Firenze

Rita Casale, Bergische Universität Wuppertal (Germania)

Pierre Caspard, già Institut national de recherche pédagogique – INRP di Parigi (Francia)

Pietro Causarano, Università degli Studi di Firenze

Hervé Antonio Cavallera, già Università del Salento

Mirella Chiaranda, Università degli Studi di Padova

Giacomo Cives, già Università degli Studi di Roma «La Sapienza»

Mariella Colin, Université de Caen (Francia)

Maria Isabela Cortes Giner, Universidad de Sevilla (Spagna)

Antón Costa Rico, Universidade de Santiago de Compostela (Spagna)

Carmela Covato, Università degli Studi Roma 3

Antonia Criscenti, Università degli Studi di Catania

Joaquim de Azevedo, Universidade Católica Portuguesa di Porto (Portogallo)

Fulvio De Giorgi, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

María del Mar del Pozo Andrés, Universidad de Alcalá (Spagna)

Inés Dussel, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados – CINESTAV del Instituto Politécnico Nacional (Messico)

Domenico Elia, Università degli Studi D'Annunzio di Chieti-Pescara

Rosella Frasca, già Università degli Studi dell'Aquila

Luca Gallo, Università degli Studi di Bari

Décio Gatti Júnior, Universidade Federal de Uberlândia (Brasile)

Angelo Gaudio, Università degli Studi di Udine

Carla Ghizzoni, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Angela Giallongo, Università degli Studi di Urbino

Gerald Gutek, già Loyola University di Chicago (Stati Uniti d'America)

José María Hernández Díaz, Universidad de Salamanca (Spagna)

José Luis Hernández Huerta, Universidad de Valladolid (Spagna)

Tomáš Kasper, Institut für Pädagogik und Psychologie di Liberec (Repubblica Ceca)

Panagiotis G. Kimourtzis, University of the Aegean (Rodi)

Terciane Ângela Luchese, Universidade de Caxias do Sul (Brasile)

Justino Magalhães, Universidade de Lisboa (Portogallo)

Charles Magnin, già Université de Genève (Svizzera)

Eva Matthes, Universität Augsburg (Germania)

Christine Mayer, Universität Hamburg (Germania)

Juri Meda, Università degli Studi di Macerata

András Németh, Eötvös Loránd Tudományegyetem – ELTE di Budapest (Ungheria)

Attila Nobik, Szegedi Tudományegyetem (Ungheria)

Gabriela Ossenbach Sauter, Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED di Madrid (Spagna)

Joaquim Pintassilgo, Universidade de Lisboa (Portogallo)

Tiziana Pironi, Università degli Studi di Bologna

Edvard Protner, Univerze v Mariboru (Slovenia)

Fabio Pruneri, Università degli Studi di Sassari

Bela Pukansky, János Selye University (Slovacchia)

Geert Thyssen, John Moores University di Liverpool (Regno Unito)

Giuseppe Tognon, Libera Università degli Studi Maria SS. Assunta – LUMSA di Roma

Serge Tomamichel, Université Lyon 2 (Francia)

Giuseppe Trebisacce, Università della Calabria

Angelo Van Gorp, Universiteit Gent (Belgio)

Diana Gonçalves Vidal, Universidade de São Paulo (Brasile)

Carlos Eduardo Vieira, Universidade Federal do Paraná (Brasile)

Antonio Viñao Frago, Universidad de Murcia (Spagna)

Ignazio Volpicelli, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»

Johannes Westberg, Uppsala Universitet (Svezia)

Editorial Board

Pietro Causarano (Managing Editor), Francesca Borruso, William Grandi, Maria Cristina Morandini, Martino Negri, Stefano Oliviero

Editorial Secretary: Lucia Cappelli, Rossella Raimondo

Managing Director

dott.ssa Sandra Borghini

Rivista di Storia dell'Educazione

**Journal of History of Education
the official journal of CIRSE**

**anno VII – n. 2 (n.s.)
2020**

**Poesia per l'infanzia. Una voce sottile eppure intensa
nella storia della letteratura per l'infanzia**

a cura di: Milena Bernardi, Sabrina Fava, Martino Negri

Firenze University Press

Published by

Firenze University Press – University of Florence, Italy

Via Cittadella, 7 - 50144 Florence - Italy

<http://www.fupress.com/rse>

Copyright © 2020 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions. Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

Cover image: Antonio Rubino, ill: "Perché di sì", *Fiabe quasi vere*, published by Vallecchi Firenze, 1936.

Sommario

Bambini e poesia in Italia dall'Ottocento a oggi. Ricostruzioni storiche e ipotesi interpretative <i>Martino Negri</i>		
Poesia per l'infanzia. Una voce sottile eppure intensa nella storia della letteratura per l'infanzia <i>a cura di: Milena Bernardi, Sabrina Fava, Martino Negri</i>		
Erminia Fuà Fusinato: quando la pedagogia incontra la poesia <i>Angela Arsena</i>	11	
Poesie di Casa: la poesia domestica di Antonio Rubino ed Emilia Villorosi <i>Elena Surdi</i>	21	
Sergio Tofano fra tradizione e innovazione <i>Lorenzo Cantatore</i>	37	
La poesia per bambini come progetto educativo di Alfonso Gatto <i>Alessandra Mazzini</i>	47	
Avanguardie e sperimentalismi nella poesia per l'infanzia da Rodari ai giorni nostri: un percorso tra autori e opere <i>Chiara Lepri</i>	61	
Un <i>nonsense</i> tutto italiano: riscrivere la poesia nel classico <i>Alice nel paese delle meraviglie</i> di Lewis Carroll <i>Claudia Alborghetti</i>	75	
Pesci, acqua e ghiaccio. Riflessioni sulla poesia per l'infanzia negli ultimi decenni <i>Andrea Dessardo</i>	87	
		Articoli
		Don Lorenzo Milani e la sua scuola. Le problematiche e le prospettive dell'istruzione nella "Lettera a una professoressa" <i>Giorgio Crescenza</i>
		99
		Bambini e ragazzi negli ospedali psichiatrici tra Otto e Novecento: un'indagine tra le carte dell'Istituzione Gian Franco Minguzzi di Bologna <i>Rossella Raimondo, Carlotta Gentili</i>
		109
		Challenges in Museum Education, Best Practices in Hungary <i>Katalin Kempf, Beatrix Vincze, Németh András</i>
		121
		Elisa Pains (1863-1924). Moglie e «collaboratrice impareggiabile» di Luigi Credaro <i>Federica Ambrogi</i>
		133
		Recensioni
		Gianfranco Bandini, Stefano Oliviero (a cura di), <i>Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze</i> <i>Chiara Martinelli</i>
		145
		Giuseppe Eduardo Polizzi, <i>La spesa per l'istruzione. Profili costituzionali</i> <i>Matteo Morandi</i>
		149
		Stefano d'Errico, <i>La scuola distrutta. Trent'anni di svalutazione sistematica dell'educazione pubblica e del Paese</i> <i>Fabio Targhetta</i>
		151
		Juri Meda, <i>I «Monumenta Italiae Paedagogica» e la costruzione del canone pedagogico nazionale (1886-1956)</i> <i>Francesca Borruso</i>
		153



Citation: Alessandra Mazzini (2020) La poesia per bambini come progetto educativo di Alfonso Gatto. *Rivista di Storia dell'Educazione* 7(2): 47-59. doi: 10.36253/rse-9652

Received: August 31, 2020

Accepted: October 19, 2020

Published: January 25, 2021

Copyright: © 2020 Alessandra Mazzini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/rse>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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

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

Editor: Martino Negri, Università di Milano Bicocca.

La poesia per bambini come progetto educativo di Alfonso Gatto

Poetry for children as an educational project by Alfonso Gatto

ALESSANDRA MAZZINI

Università degli Studi di Bergamo
E-mail: alessandra.mazzini@unibg.it

Abstract. In 1945 Alfonso Gatto published *Il sigaro di fuoco. Poesie per bambini*, a volume in which the author, who had already identified in art, urban planning and architecture the possible factors of a moral and civil progress of the nation, renews his ethical commitment. The collection becomes an opportunity to develop an idea and a practice of education, as well as a pedagogical model other than that proposed in the Fascist period. An unprecedented and courageous project that does not end with the end of the war. In the years of the economic boom, of the degeneration of consumption, the poet publishes for «children of all ages» *Il vaporetto*, feeling the urgency to make children's literature the ultimate tool for building a model of life and civilization.

Keywords: Alfonso Gatto; poetry for children; educational project; children's literature.

Riassunto. Nel 1945 Alfonso Gatto pubblica *Il sigaro di fuoco. Poesie per bambini*, un volume in cui l'autore, che già aveva identificato nell'arte, nell'urbanistica e nell'architettura i possibili fattori di un progresso morale e civile della nazione, rinnova il proprio impegno etico. La raccolta diviene l'occasione per sviluppare un'idea e una pratica di educazione, nonché un modello pedagogico altro rispetto a quello proposto nel periodo fascista. Un progetto inedito e coraggioso che non si esaurisce però con la fine della guerra. Negli anni del *boom* economico, della degenerazione della civiltà dei consumi, il poeta pubblica per i «bambini di ogni età» *Il vaporetto*, avvertendo l'urgenza di fare proprio della letteratura per l'infanzia l'ultimo strumento per costruire un modello di vita e di civiltà.

Parole chiave: Alfonso Gatto, poesia per bambini, progetto educativo, letteratura per l'infanzia.

GATTO, "ARCHITETTO" DEL «MONDO DI DOMANI»
COME «PAESE D'INFANZIA»

Per noi bambini del Sud, Milano aveva il suo Duomo bianco sulle Alpi: ci avevano detto che era una città industriale, la più laboriosa d'Italia, la più dura: la immaginavamo illuminata nella sua nebbia, con un popolo di meccanici e di mastri viventi in grandi isolati, accanto alle officine. [...] Col tempo diventata memoria, Milano mi sarà paese d'infanzia: allora racconterò di me come di un bambino portato mano per mano dagli amici più grandi, per le strade della città (Gatto 1934, 3).

È il 1934 quando Alfonso Gatto giunge a Milano. Lì, in quella nuova città, egli si dichiara «morto ai paesi» (Gatto 1937), manifestando apertamente il distacco e insieme la nostalgia per la Salerno natia, ma anche rivelando allo stesso tempo di non conoscere altro spazio vitale, altra cittadinanza di quella del paese d'infanzia. E forse, proprio perché fin dalle prime ore milanesi egli avverte chiaramente che quel capoluogo è destinato a sostituire la città campana nella geografia dei suoi ricordi e dei suoi affetti fanciulli, il giovane poeta si impegna in quel sodalizio culturale, in quel progetto politecnico, avviato da Edoardo Persico, che fa sorgere in lui un interesse prorompente per l'architettura. Sulla scorta di Persico, del quale diventa amico e discepolo, Gatto, infatti, identifica nell'arte, nell'architettura e nell'urbanistica i fattori del progresso morale e civile della nazione e un'occasione per costruire una *civitas* in cui egli possa riconoscere quei tratti del «paese d'infanzia» che ora ha perduto per sempre.

D'altra parte, come ha sottolineato Andrea Zanzotto, tutto per Gatto «avrebbe dovuto imperniarsi sull'infanzia»:

Tutti i predetti elementi [che costituiscono la poesia di Alfonso Gatto], quasi di una mite matematica non euclidea, si dispongono inoltre (anzi, primariamente) su un «piano d'infanzia», su un presupposto in cui l'infanzia – reale, ed essenza di essa – intesse dal di sotto ogni discorso, se ne appropria, in candori, innocenze mirabili, stupori [...] Ma quanto da dire sull'infanzia! Forse tutto avrebbe dovuto imperniarsi su questo tema, parlando di Gatto, un tema fiorito anche in illustrazioni, in libri per bambini. (Zanzotto 1996, 149-151)

Per questa ragione Gatto si fa nella Milano degli anni Trenta il profeta di una modernità da realizzare attraverso il progetto di una *polis* costruita a misura d'uomo e animata, allo stesso tempo, da spinte escatologiche. Per il poeta, sulla scorta del magistero di Persico, e prima di lui, di Gobetti, ogni forma d'arte è chiamata a testimoniare un'idea etica del mondo e dell'uomo. Il

bisogno di edificazione materiale che Gatto avverte in questi anni, coincide con una tensione verso l'edificazione morale. Pensare e costruire una nuova arte, una nuova architettura, una nuova urbanistica significa, quindi, pensare e costruire un nuovo uomo, un uomo diverso anzitutto da quello che in quel ventennio fascista andava delineandosi.

Non è un caso che Gatto curi il volume *Architettura organica* di Frank Lloyd Wright (Wright 1945), in cui si fondono insieme libertà e modernità, poesia e utopia. Gli architetti, come i poeti, devono farsi testimoni di moralità, delineando, ciascuno con la propria arte, un mondo che conservi dentro di sé una forza incontaminata.

Ha scritto a tal proposito Filiberto Menna: «ma l'importante è la scoperta attraverso Persico di Wright. In Wright mi sembra che Gatto colga, per trasposta persona, quindi attraverso Wright, questo luogo intermedio in cui si colloca l'arte, si colloca la poesia» (Menna 1984, 940).

In un periodo storico in cui la libertà dell'uomo è messa a dura prova, Gatto dichiara il primato della persona sulle idee: «il nostro lavoro nasce come una cronaca viva di persone, prima che di idee» (Gatto 1937, 20) scrive, con l'idea che edificare una città organizzata in funzione dei bisogni di tutti i cittadini e non solo di quelli delle classi abbienti debba essere il caposaldo dell'architettura, che così si fa, in questa prima parte dell'itinerario dello scrittore, arte civile e sociale per eccellenza.

All'opposto del regime fascista, che guarda all'architettura essenzialmente come all'"arte di stato" con il compito di eternare nella pietra i successi e le aspirazioni della dittatura, ma anche di educare gli italiani alla concezione di vita e all'autoritarismo del regime, Gatto pensa all'architettura come alla prima arte per costruire «il mondo di domani» come un «paese innocente», un «paese elementare e nuovo nel quale incominciare a vivere clementi» (Gatto 1938, 147). In altre parole quello che Gatto va cercando e costruendo è un «paese d'infanzia», un luogo che si fa innocente solo quando diviene memoria, ricordo di un perduto eden infantile e che si carica dei caratteri di innocente semplicità della fanciullezza. Un'utopia che in quegli anni andrà a poco a poco sempre più al di là della problematica architettonica e abbraccerà l'intero percorso poetico del salernitano.

È questo un momento di grande tensione lirica e civile per Gatto, una «fase politica», come l'ha definita Gianfranco Contini (1968, 919), in cui il poeta si ritrova dapprima, nell'estate del 1936, imprigionato nel carcere di San Vittore con l'accusa di cospirazione comunista, per essere poi rilasciato alla vigilia del Natale di quell'anno, ma diffidato e sottoposto a sorveglianza speciale fino al 1943. Sono gli anni della guerra e dell'espe-

rienza resistenziale, a cui Gatto partecipa attivamente dopo essersi iscritto clandestinamente al PCI nel 1942 (Manacorda 1968, 335) anni nei quali il poeta estende il proprio impegno etico dall'architettura a tutta la sua produzione letteraria.

Proprio in questa stagione si collocano, infatti, non solo *Il capo sulla neve*, una raccolta di poesie partigiane con il sottotitolo *Liriche della Resistenza* che Alfonso Gatto pubblica sul n. 2 dei «Quaderni di Milano-sera» nel 1947, ma anche alcuni inaspettati scritti dedicati all'infanzia.

LA MISSIONE VIVIFICATRICE DELLA FANCIULLEZZA NE IL SIGARO DI FUOCO

È il 20 dicembre 1945 quando per Bompiani, nella collezione "Strenne per i giovani", esce *Il sigaro di fuoco*. Ventiquattro poesie, rivolte ai bambini, disposte in serie continua, senza alcuna divisione in sezioni o capitoli, che, a dispetto di ogni apparenza, nascondono tutta quella carica civile e di impegno per la ricostruzione morale e civile del paese, da sempre cara al letterato salernitano.

Per tale ragione nel 1972 già Luigi Baldacci nell'introduzione a *Poesie (1929-1968)* scrive che ciò che il lettore si trova davanti è «il libro della protostoria di Gatto: [...] il momento, la dimensione, in cui Gatto ritrova quella risorsa prima di fanciullezza che è intrinseca al suo stesso modo di essere poeta» (Baldacci 1972, 19).

Sono gli anni in cui la poesia di Gatto si viene «sempre più caratterizzando come una sorta di complemento (e completamento) della sua azione e del suo impegno politico» (Giordano 1980, 304), anni in cui gli scritti del poeta non possono non fare i conti con la guerra e con la Resistenza, con la lacerazione e la necessaria ricostruzione. Eppure, se de *Il capo sulla neve* Calvino scriverà che si tratta della «più grossa testimonianza poetica dell'uomo della Resistenza» (Calvino in Luti 1975, 57), occorre anche riconoscere che i versi che Gatto scrive in questo particolare periodo non sono solo figli di un episodio contingente, nati in un'epoca e che in quella si esauriscono. Al contrario, essi si caricano di una forza straordinaria che trascende il momento storico. Si tratta, infatti, anzitutto di una poesia concepita «in funzione degli altri» (Bontempelli 1947, 6). Sono le parole di Massimo Bontempelli nella prefazione a *Il capo sulla neve*, parole che tuttavia non fanno che riprendere, almeno nel significato di fondo, quelle dello stesso Gatto, per il quale la poesia, così come era stato per l'architettura e per l'arte in generale, diviene, prima di ogni altra cosa, partecipazione ai problemi del mondo. È l'esplicita adesione

all'impegno e alla responsabilità, che lo scrittore vuole vivere sia come poeta sia come uomo. Proprio negli altri, quelli che il dolore e il bisogno accomuna, Alfonso Gatto trova, dapprima durante il conflitto e poi lungo tutto l'arco della sua vita di scrittore, la propria dimensione, il senso più vero del suo essere. Ma per giungere agli altri, per coglierli e comprenderli, il poeta non può farcela da solo. Egli sceglie, dunque, di farsi accompagnare in questo viaggio dall'essere che cela dentro di sé e che costituisce il punto centrale della sua poetica: il fanciullo.

Per Alfonso Gatto l'infanzia non è quindi solo un'età della vita, ma il *trait d'union* che unisce il poeta a sé stesso, agli altri e al mondo intero. Come la piccola *madeleine* di Proust, il bambino diviene così per Gatto, che da sempre avverte il rapporto ancestrale con il piccolo che è in lui e in ogni adulto, il mezzo per la riconquista di sé, per ritrovarsi, per scoprire la propria reale dimensione e, così facendo, ritrovare il legame di sé con gli altri e con il mondo.

La fanciullezza si carica così di una missione indispensabile alla vita, un compito vivificatore ancor più urgente nel momento del conflitto, tanto che nel 1944, a chiusura de *La spiaggia dei poveri*, una raccolta mista di quarantatré prose e diciannove versi, il poeta scrive: «La morte è un vento, un mare? Terra non è, non è sepoltura. Il nostro silenzio avrà una voce, di là, di là e non son cupole, non son chiese. Ma bambini, bambini che gridano» (Gatto 1944, 123). Dinanzi alle brutture della guerra proprio il fanciullo-uomo è il momento d'amore e di vita che Gatto schiera contro la morte. Solo il bambino, infatti, che vive nel poeta e in ogni adulto fino a che sarà sostenuto dall'amore, è la forza che ha il potere di opporre la vita alla morte, è il momento di gioia che dà un senso alla fatica del vivere.

È proprio questo fanciullo che Gatto vuole rappresentare ne *Il sigaro di fuoco*, l'opera che più di ogni altra coglie l'infanzia come occasione per ritrovare le radici più profonde di sé, come una risorsa per decodificare la vita.

Ottantaquattro pagine con una copertina bianca, rossa e blu raffigurante in primo piano tre marinai in atteggiamento giocoso e sullo sfondo due navi stilizzate, un timone e altri oggetti dell'ambiente marittimo. Disegni che non casualmente sembrano usciti dalle mani di bambini, i quali, fin dalla copertina vengono esplicitamente indicati come i destinatari dell'opera. «Poesie per bambini» è, infatti, la scritta che campeggia al centro del disegno, come un sottotitolo, mentre nel risvolto interno di copertina si legge «Alfonso Gatto vuole bene ai bambini: ancor più, egli si ricorda di sé bambino e dell'avventura sognata, prima che nei fatti e nei grandi stupori quotidiani. Tutti i bambini sono, o sono stati, come lui». Una piccola presentazione anonima che sottolinea come

l'infanzia, età di straordinaria forza e intensità percettiva, età delicata eppure privilegiata, diviene, nel pensiero del poeta, tempo e matrice di ogni autenticità. Tanto che, per il salernitano, soltanto l'esplorazione di questa dimensione, non solo è condizione di ogni creazione artistica e, dunque, di ogni agire poetico, ma è anche occasione per sperimentare la forza vitale e schierarla contro gli orrori della guerra e della morte.

Una prospettiva che avvicina Gatto a Cesare Pavese, per il quale maturare significa raggiungere una consapevolezza che collega ognuno al proprio sé più vero, un sé la cui più alta manifestazione è avvenuta durante l'infanzia. «La nostra fanciullezza, la molla di ogni nostro stupore, non è ciò che fummo ma che siamo da sempre» (Pavese 1946, 164) scrive Pavese, così come Gatto, per il quale l'età bambina, da cui si muove tutto il suo viaggio che egli chiama «l'eterna distrazione in cui si è sempre sul punto di ricordare» (Gatto 1943, 51), si fa conquista delle radici di sé stessi.

Ma mentre Pavese non raggiungerà mai la maturità, perché non si rende conto che l'infanzia non è qualcosa che appartiene a un passato di cui sentire nostalgia, ma è piuttosto un segno che ogni persona ha in sé stessa, in ogni momento della vita, il poeta salernitano invece, proprio in questo suo ritorno alle origini ritrova il senso dell'essere che ogni adulto porta con sé, con la sua vitalità fanciulla, che diviene così, in questo tempo di guerra e di orrori, antidoto alla morte.

Per tale ragione Gatto sente l'urgenza di dedicare la sua piccola opera «a tutti i bambini poveri che imparano a vivere da soli e dormono a notte nel ventre d'un grande cavallo immaginario che un giorno volerà» (Gatto 1945, 8). Sono i bambini più fragili, quelli a cui la guerra ha tolto il diritto all'infanzia, costretti a fuggire dalle bombe e a cercare riparo nei rifugi. Sono questi i bambini a cui il poeta si rivolge in un ideale abbraccio di carta che è un atto d'amore.

Eppure non si tratta di una denuncia sociale, e nemmeno di un puro *divertissement*. I versi che Gatto raccoglie vogliono soprattutto offrire un'occasione di crescita e di presa di coscienza, sconfessando il modello educativo e pedagogico proposto in quel tempo dal regime fascista, «quel processo di fascistizzazione che attraverso tappe differenziate tenderà a occupare tutti gli spazi dell'infanzia e a costruire intorno all'esistenza di bambine e bambini, un rigido apparato di indottrinamento (con l'Opera Nazionale Balilla, con la Gioventù Italiana del Littorio, ecc.)» (Boero e De Luca 2016, 170).

Contro l'adeguamento dell'arte e della letteratura all'etica del regime, nella quale il bambino è fatto oggetto di un sistematico inquadramento atto a ricondurre ciascuno a un'indole «naturalmente fascista» (Boero e

De Luca 2016, 172), Gatto schiera l'immagine di un fanciullo non solo esaltato nei suoi caratteri di individualità, unicità e integralità, ma anche capace, con il suo sguardo puro e acuto, di sostituire i grandi alla guida del mondo.

Con la carica dissacrante di una lirica che assomiglia a una filastrocca, il poeta oppone all'adulto che «tutto dice e nulla sa» il bambino che «sa anche per poco» (*Il sigaro di fuoco*), ribaltando così quella insopprimibile asimmetria fra un *magis* e un *minus*, propria di ogni rapporto educativo (Bertagna 2017, 69). Una dinamica capovolta che assume una valenza unica e straordinaria. È il bambino l'*auctoritas*, da *augeo*, "far crescere", che lascia che siano gli altri, gli adulti apprendisti della vita, a scoprire e a scoprirsi, svestendo i panni dei soldati e degli uomini col «sigaro di fuoco». Nella giocosità musicale dei versi il piccolo *magister* gattiano li supporta, sostenendoli, indicando loro il cammino e «predispone i passaggi affinché la scoperta possa avvenire» (Casaschi 2018, 157).

I bambini, infatti,

non sanno perché
l'uomo grida viva il re.
I bambini non sanno perché
L'uomo si lodi tutto da sé. (*Il gioco del perché*)

eppure si rendono conto di «com'è bella la terra / senza il ticchio della guerra!» (*Operetta buffa con ritornello finale*) e invitano anche il Maresciallo Tuttobaffi, protagonista della lirica e simbolo del soldato fascista, ma anche di ogni adulto, ad abbandonare divisa e decorazioni, orpelli di una vita prigioniera, che, una volta dimessi, lo lasciano nudo eppure finalmente libero:

Ora che sono in mutande
non sarò, certo, un grande,
ma un uomo almeno
e me ne sto sereno. (*Operetta buffa con ritornello finale*)

Rivelando i segni della loro natura autentica di persone umane, i piccoli sono, dunque, portatori di una vena sapienziale disincantata, una saggezza che non ha bisogno di «berretti» o «medaglie sul petto» (*Un consiglio*), indossati da uomini da cui il poeta invita a guardarsi, per riflettere, invece, con il proprio pensiero e la propria capacità critica:

Non date retta al re,
non date retta a me.
Chi v'inganna
si fa sempre più alto di una spanna,
mette sempre un berretto,
incede eretto

con tante medaglie sul petto. (*Un consiglio*)

I bambini sconfessano quindi la grandezza dell'adulto, il quale, pieno di sé,

sa tutto e si consola
con una vecchia parola:
«Io sono», (*Ogni uomo è stato un bambino*)

ma, in realtà è soltanto «un gallo chioccio che fa cocco-dé!» (*Ogni uomo è stato un bambino*).

Uno sberleffo attraverso cui l'autore non solo intende dichiarare la natura falsa di ogni adulto che abbia ceduto alle lusinghe e agli inganni del fascismo, ma vuole anche sollecitare i lettori «alla disubbidienza» (Pratolini 1984, 924), richiamando cioè ogni uomo a resistere a qualsiasi disposizione che intenda standardizzarlo, adattarlo a una totalità, in cui egli non è che un'unità frazionaria dipendente da un denominatore, senza rispettare i suoi caratteri precipui.

In alternativa, Gatto propone l'immagine di un bambino non piegato a una norma, ma considerato nella sua pienezza come un intero assoluto, irripetibile e complesso, un soggetto-persona che, in piena consonanza con l'antropologia di Rousseau, è l'unico protagonista possibile di una relazione che voglia essere davvero educativa (Rousseau 2016). Il poeta intende, infatti, fare i conti con la «sostanza» unica e irripetibile di ciascuno dei suoi lettori, senza uniformarla forzatamente a ciò che ne negherebbe le irriducibili peculiarità. Per questa ragione, al popolo fascista instradato e ammaestrato fin dalla fanciullezza a essere un popolo guerriero, Alfonso Gatto oppone in *Operetta buffa con ritornello finale*

un gran popolo bambino,
senza fucili e senza cannoni
senza fondelli nei pantaloni,
a piedi nudi per terra
come faremo la guerra?

Proprio per questo «gran popolo bambino» il poeta sviluppa invece un'idea e una pratica di educazione, nonché una progettualità pedagogica, altre rispetto a quelle proposte dal regime, in cui i piccoli non subiscano gli eventi, ma esercitino la propria capacità di scelta. Così facendo, Gatto propone ai bambini un fare libero e responsabile, in cui le decisioni diventano un'occasione formativa, innescando il meccanismo della coscienza e dunque della maturazione.

Non date retta al saggio
al maestro del villaggio
al maestro della città,
a chi vi dice che sa.

Sbagliate soltanto da voi
come i cavalli, come i buoi,
come gli uccelli, i pesci, i serpenti
che non hanno monumenti
e non sanno mai la storia.

Chi vive è senza gloria. (*Un consiglio*)

È l'educazione al dubbio, a non lasciarsi incantare dalle sirene delle certezze, a un pensiero riflessivo che diviene strumento di crescita e di acquisizione di responsabilità sia verso sé stessi e sia verso la società in cui si vive. Proprio i bambini, con il loro eden idilliaco e fiabesco dai connotati tipici del gioco, della fantasia e della spensieratezza, sono capaci di andare oltre quell'assoggettamento privo di intelligenza, libertà e responsabilità di cui sono vittime gli adulti.

Per questa ragione la guerra, che toglie la vita e l'umanità, è sbeffeggiata e infine sconfitta dalla sfrenata capacità dei più piccoli di fantasticare e, insieme, di pensare liberamente, opponendo con ironia, l'immaginazione alla gloria delle armi, al punto che, nel fantastico mondo creato dai piccoli nemmeno la storia serve più:

Noi siamo senza gloria,
abbasso anche la storia
che non ci serve più. (*Operetta buffa con ritornello finale*)

Così recitano i versi conclusivi di *Operetta buffa con ritornello finale*, a dire che i bambini sfuggono agli ingranaggi mistificatori del mondo adulto, del mondo dei «monumenti» e dei vincitori. Nel loro mondo, quello dell'amore, quello lontano dalla sopraffazione, essi svelano una realtà altra rispetto a quella imposta dal regime e dalla contingenza, una realtà pura e innocente. È il mondo della semplicità fanciulla che si oppone a quello della «gloria», un mondo bambino che non è mai senza candida e disinteressata, ma è chiamato a fustigare la presunzione adulta. È il mondo della vita che si oppone a quello della «morte», proprio come recita il verso finale di *Un consiglio* e che ritorna identico nella lirica *Vivi*, nella raccolta *Amore della vita*, anch'essa del 1944:

Non venga la notte, non venga la morte
degli oziosi re di pietra,
non venga la legge delle paure.
Chi vive è leggero,
è stanco in tutto il mondo.

Chi vive è senza gloria. (Gatto 2005, 250)

Il sigaro di fuoco si fa così «un partire dalle origini e un ritorno alle origini, con tutta la forza vitale che in esse si trova» (Martino 1980, 273), perché, solo attra-

verso la realtà del bambino, il poeta ritrova la sua stessa dimensione di uomo, vivo proprio perché «senza gloria», vivo perché lontano dagli «oziosi re di pietra» e dai «monumenti», che sono il simbolo dei vincitori e dunque della guerra, della morte e della paura.

Gatto nasce così poeta per bambini sotto il segno della Resistenza, ma l'accezione storica di cui questa parola si carica non esaurisce il significato che ha per lo scrittore salernitano. Le liriche per bambini di Alfonso Gatto rientrano, infatti, in quella che è stata definita la «poesia della Resistenza» (Bontempelli 1947, 10-11; Giordano 1980, 299-313), perché esse sono «un'appassionata partecipazione al dramma storico di quegli anni e un'esplicita comunicazione agli uomini che lo avevano sofferto» (Manacorda 1968, 325), ma soprattutto perché sono un invito a un'azione libera, cosciente e responsabile, un'azione scelta, in cui «“resistere” significa contrastare una forza che agisce contro di noi, che minaccia di superarci e che ci invita a cedere [...] è una prova che scegliamo nell'atto di essere, un convincimento interiore per una ragione ultima» (Gatto 1966, 11-12; Gatto 2005, 235).

Un progetto inedito e coraggioso dunque, in cui il poeta non solo inserisce le questioni sociali più cogenti, ma avverte anche l'improcrastinabile urgenza di fare proprio della letteratura per l'infanzia l'ultimo strumento, come erano state l'arte e l'architettura, per costruire un modello di vita e di civiltà.

IL VAPORETTO, ESTREMO TENTATIVO DI UN'AZIONE EDUCATIVA

Con il 1945 il conflitto volge al termine, eppure Gatto riconosce che l'esperienza resistenziale non si può esaurire con il finire della guerra.

Una guerra è passata...
Ora preghiamo che nulla sia dissolto,
che la vita dei morti e nostra insieme
più addentro si suggelli e come il mare
dalle sue stesse braccia si ritrovi
nella pace profonda e nella furia
della tempesta che rinnova il mondo. (Gatto 1966, 101)

Così in una lirica che è una *Preghiera* del poeta, affinché quel «resistere», a cui aveva dato negli anni forma e significato, non rimanesse un fatto episodico ma acquisisse una natura sostanziale.

Per questo, all'indomani della guerra, Gatto avverte che quella svolta etica e civile che egli aveva incarnato nei suoi versi, e nei piccoli versi dedicati ai bambini in particolare, non poteva consumarsi ma doveva caricarsi di un rinnovato significato.

D'altra parte Gatto sa bene che «la Resistenza non è un momento eccezionale dell'essere: essa è all'opposto un tempo che dura, il farsi, nel tempo e nella storia, di una coscienza comune» (Gatto 1966, 11-12; Gatto 2005, 235). Il richiamo a «resistere» diviene dunque un «allarme perpetuo contro la menzogna», la «condizione dell'uomo per modificare il mondo» (Giordano 1980, 313).

Negli anni della ricostruzione e del *boom* economico, Alfonso Gatto – proprio come Elio Vittorini, Pier Paolo Pasolini e altri intellettuali del dopoguerra animati da visioni ideali da consegnare al futuro – è costretto a prendere atto dell'inevitabile: l'agognato «mondo di domani» di cui parlava già negli anni Trenta è ben lontano dal trovare realizzazione e solo nella dimensione del sogno e dell'utopia può esistere quel «paese elementare e nuovo nel quale cominciare a vivere clementi» (Gatto 1938, 147).

Ciò che per lungo tempo si è sperato e atteso è dunque ben lontano dal realizzarsi: dinanzi al poeta a poco a poco si staglia una società sempre più alienata dalla degenerazione della civiltà dei consumi, un nuovo fagocitante impedimento che spinge Gatto a dar ancora voce alla sua sferzante *vis* polemica.

In questo scenario lo scrittore sceglie dunque di riparare ancora le proprie speranze nella poesia dedicata all'infanzia, estremo tentativo di una letteratura civile e politica, che, proprio come era stato nel 1945, si faccia azione educativa.

Per questo nel 1963, per i tipi di Nuova Accademia, il poeta ripropone in un volume che prende il titolo de *Il vaporetto* tutti i componimenti che diciotto anni prima aveva dedicato all'infanzia. Tutti, tranne quello eponimo, *Il sigaro di fuoco*, considerato il più esplicitamente politico e che nel mutato clima storico il poeta sceglie di epurare, sostituendolo con tredici nuove liriche.

In questo attento recupero dei temi che aveva anticipato nella raccolta degli anni Quaranta, Gatto desidera infatti rimarcare da un lato che, sebbene l'esperienza del conflitto si sia conclusa, i lettori hanno ancora bisogno delle riflessioni pubblicate nel 1945; dall'altro, che per lui la poesia del «resistere» assume ora un significato più ampio e rinnovato.

L'agire educativo del poeta si dilata, dunque, nella società civile come una voce nuova che intende risvegliare le coscienze. A testimoniare vi sono le parole che Gatto scrive ne *La sposa bambina*, un volume uscito per Vallecchi nel 1943 e poi riedito nel 1963, lo stesso anno de *Il vaporetto*: «La mia memoria aveva già lasciato cadere [...] le parole di troppo, che da sé si staccavano» (Gatto 1963, 12). D'altra parte basti considerare che questi sono gli stessi anni che de *La storia delle vittime* del 1966, opera che raccoglie le liriche degli anni 1943-47

e 1963-65 e che più di ogni altra rende conto compiutamente della coscienza resistenziale post-bellica come impegno civile di Alfonso Gatto.

E forse, proprio per mitigare l'appartenenza delle sue liriche per bambini all'epoca del regime, facendo così comprendere al lettore che esse hanno ancora molto da dire anche dopo la guerra, Gatto sceglie per esse una «fisionomia decisamente più giocosa rispetto al parziale antigrifo» (Contu 2001, 56). Se, infatti, ne *Il sigaro di fuoco* nessun disegno corredeva i componimenti, ora acquerelli a colori di Graziana Pentich¹, illustrano sedici liriche e un 45 giri accompagna il volume, un disco che, come afferma Gatto rivolgendosi ai suoi lettori nella prefazione: «confido voglia condurvi all'assalto della nostra intrepida felicità» (Gatto 1963b, 8). Un invito che il poeta rivolge non solo ai «bambini poveri» ma ai «bambini di ogni età», includendo, questa volta esplicitamente, anche tutti gli adulti che sono disposti a partecipare al patto educativo che si appresta a proporre. Egli spiega, infatti, «che il primo sapore della vita, la sorpresa di avere gli occhi e le mani, questo vedere pulito e luminoso il mondo delle nostre giornate, sono doni di verità che ogni uomo piccolo o grande, vecchio o bambino, porta con sé e nella sua anima, se egli è veramente libero nella libertà di tutti e con tutti rinnova l'amore e il desiderio della vita» (Gatto 1963b, 8).

E, seppure ne *Il vaporetto* la fanciullezza appaia contemplata in modo più pacato e sereno rispetto al 1945 e vi siano alcune liriche come *Scherzetto marino* che si basano essenzialmente su giochi fonici e acrobazie cromatiche:

Ogni pesce sta al suo taglio
al tramaglio il suo travaglio
e la rete passa al vaglio il capone e il capodoglio
pesce grano e pesce loglio
pesce fango e pesce scoglio
[...]
Meraviglia!
Nel tramaglio
c'è la triglia rosso abbaglio (*Scherzetto marino*)

fin da principio Gatto assegna all'età bambina un ruolo non secondario. Egli ribadisce che solo l'adulto che «anche se passa il tempo, ha addosso il demone della gioventù» (Gatto 1963b, 7), che ha conservato la capacità di stupirsi per ciò che la vita offre, potrà essere veramente libero. Per questo il poeta invita i suoi lettori a essere «inquieti, impertinenti, irriverenti persino, pur di non restare seduti e inquieti nel luogo comune» (Gat-

to 1963b, 8). Uno stimolo a non rinunciare all'impegno e alla «resistenza» anche dinanzi ai cambiamenti della società in cui vivono, che in quegli anni sta conoscendo il benessere dopo la miseria, con tutti i rischi che questo porta con sé.

Dinanzi a tali metamorfosi Gatto invita il lettore a non abbassare la guardia. Nella prospettiva che egli delinea, come ha sottolineato Luigi Baldacci, l'uomo è chiamato a essere «un fanciullino irriverente, iconoclasta, aggressivo, tendenzialmente anarcoide» (Baldacci 1972, 19). Proprio come accade nella lirica *Il silenzio non è d'oro*, una sfrenata rivolta contro l'ordine costituito, in cui il poeta incita i bambini a intonare

una piccola fanfara
di piatti e di trombe, la furiosa
ragazzata vi salva. (*Il silenzio non è d'oro*)

L'età bambina è dunque salvifica, al punto che Gatto invita gli stessi adulti a riconoscere la propria natura di fanciulli e i padri a riscoprirsì figli, proprio come accade in *All'assalto* in cui «il babbo», che gioca con i figli alla sera, «è figlio anche lui, / ragazzo glorioso», restituito all'età fanciulla dai suoi stessi bambini e che, ancora una volta, si fa sorprendentemente *minus* nella relazione educativa, così che «il tempo perduto è / è sempre incantato» e «dagli angoli bui / l'infanzia è risorta».

Ciò perché l'infanzia, «si ripropone come la stagione più vitale dell'esistere, la sola capace realmente di fronteggiare e di sconfiggere la morte che si annida nelle spire del quotidiano, in particolare nei difficili momenti in cui la vita rischia di divenire apparenza e sopravvivenza» (D'Episcopo 1994, 7).

La proprietà vivificatrice dell'infanzia è dunque ora sganciata dalla contingenza della morte causata dalla guerra. La morte a cui si riferisce Gatto è quella che negli anni del dopoguerra «si annida nelle spire del quotidiano», quella in cui la natura oppressiva e alienante dell'espansione capitalistica di una società subalterna al profitto fanno della vita semplice «apparenza».

Basti leggere a questo proposito ne *Il vaporetto* la lirica *Ballata per Charlot*, in cui il poeta, rappresentando la maschera Charlot alla catena di montaggio, mostra «come ai tempi moderni si riduce / l'uomo che aspetta al varco l'obbedienza / di giurare al fuehrer o al duce». Eppure poco dopo conferma che solo il poeta-bambino è capace di sciogliere le catene della sala macchine, metafora dell'industrializzazione feroce e del frenetico processo di modernizzazione massificante: «rompere la serie è la licenza / d'ogni poeta che nel dire no / ci conferma con gli occhi il suo destino».

Dinanzi all'alienazione e a un mondo sempre più imperniato su un macroscopico e acritico sviluppo del

¹ Graziana Pentich (1920-2013) è stata compagna di Alfonso Gatto dal 1946.

capitalismo, «si leva il grido di rivolta del poeta, che torna a farsi e ad essere bambino, nella speranza che il suo esempio possa contribuire a svecchiare il mondo dalle sue ataviche tare della finzione e dalla sopraffazione» (D'Episcopo 1994, 7).

Un grido di rivolta che trova conferma nei pensieri del diario di Gatto: «i bambini hanno la grazia della paura. Si trovano nella meraviglia del non sapere, scoprono le vie della libertà fuggendo il pericolo, appena un piccolo varco, vi passano, e s'appropriano di una così giudiziosa accortezza da girare e da prendersi in giro, nel riso nostro, e nel loro che li abbatte sfiniti» (Gatto 2010, 28).

Gatto si riappropria così di questa «esclusiva arte dei fanciulli» (Mugnaini 2007, 236) e ne fa il cardine di un rinnovato progetto educativo.

Così il poeta convoca tutti i suoi lettori perché salgano a bordo del *vaporetto* di cui egli è il capitano «imprudente e spericolato come tutti i marinai, persino gradasso e bighellone» (Gatto 1963b, 7), e li invita a non risparmiarsi mai in nulla, a dire «ci sono ancora, vedo, respiro, ascolto, e questa faccia è mia, miei gli occhi, e l'una mano e l'altra, mie» perché «così viviamo, così non passiamo invano, così partecipiamo col creato alla festa della vita che non è soltanto nostra, anche se è fatta di noi» (Gatto 1963b, 7). Un'esortazione a stupirsi dell'esistenza, che non è solo un messaggio di gioia di vivere ma è anche un testamento educativo. Dinanzi all'imperscrutabilità e all'imprevedibilità gnoseologica di ogni evento che arriva nell'esperienza, che non si conosce proprio perché ancora non accaduto e, che quindi, non può ancora essere stato oggetto di esperienza da mediare con il *lògos*, il poeta-capitano del *vaporetto* si attrezza invece pedagogicamente nell'accompagnare il lettore ad essere sempre più capace, nel presente e nel futuro di quell'intenzionalità, di quella libertà e di quella responsabilità che lo portino al riconoscimento del suo *kairos*, il tempo della compiutezza dove ciascuno sperimenta la pienezza di sé.

Un'azione educativa, dunque, quella della poesia, che accompagna il lettore in maniera agogica alla scoperta del proprio tempo *kairotico*, che Gatto aveva chiara fin dal 1947, come scrive in un articolo apparso dapprima in "Pesci rossi" e poi su "Il Politecnico":

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 presentava, 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. (Gatto 1947, 8; Gatto 2005, 705-706)

Un nobile compito che trova conferma anche in alcune frasi presenti nella prima stesura della prefazione a *Il vaporetto*, poi eliminate dal poeta, che Francesca Mugnaini ha riportato alla luce grazie a un documento dattiloscritto ritrovato presso il "Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei" dell'Università di Pavia (Mugnaini 2007): «I bambini di ogni età vanno a scuola, alla scuola di questa esperienza sempre aperta che non lascia mai apprendere in una verità bella e fatta, in un proverbio o in un luogo comune, la verità che invece è tutta da fare e rifare ogni giorno» (Mugnaini 2007, 237).

Per essere capaci di cogliere questo tempo perfetto, un tempo che non è misurabile cronologicamente, ma rimanda a un filo unitario di senso il proprio vissuto nel rapporto tra sé, le cose, il mondo, gli altri e la storia, occorre fare come i fanciulli, che nello sguardo di Gatto sono i più capaci di agire nell'esperienza storica concreta al fine di compiersi pienamente attraverso atti educativi, cioè contraddistinti dall'intenzionalità, *lògos*, libertà e responsabilità. Essi si abbandonano fiduciosamente all'esperienza, che va costruita ogni giorno, cogliendone la preziosità. Lasciando le certezze precostituite proprio i piccoli si lanciano dunque in una esplorazione continua alla ricerca di sé, tracciando una strada che, secondo Gatto, anche gli adulti dovrebbero seguire.

Dinanzi al disinganno politico e partitocratico di un'Italia in corsa verso l'omologazione, la poesia sui e dei bambini diviene l'unico e l'ultimo punto di resistenza e d'integrità individuale.

D'altra parte, come ha scritto Antonella Anedda in conclusione alla riedizione del 2001 de *Il vaporetto*:

Questo libro di poesie è per bambini, cioè degno della loro intelligenza. Non è però un libro infantile: Gatto non fa finta di essere piccolo. Fa una cosa diversa che può essere paragonata ad un gesto: quello di parlare ad un bambino accovacciandosi sulle ginocchia. In questo modo non si diventa certo piccoli, ma si comunica a chi è più piccolo di noi che per lui, per essere alla sua altezza, il corpo di adulto si può trasformare. Quella posizione precaria, goffa e scomoda può, per usare le stesse parole di Gatto impedirci di «stare seduti comodi nel luogo comune». Le poesie di questo libro infatti sono scomode: non fingono, non consolano. Sono affettuose, coraggiose ma non sentimentali. (Anedda 2001, 85-86)

Ciò è possibile perché Gatto ha un'immagine emancipata dell'infanzia ed è in grado di pensare i bambini «attenti, capaci di sentire la libertà, ma anche il dubbio,

capaci di cogliere l'ironia e le contraddizioni. Indipendenti» (Anedda 2001, 86). Non dei piccoli adulti, ma delle persone descritte nei modi e nei caratteri tipici della loro età, che, proprio perché capaci di conservare uno sguardo puro sul mondo, hanno qualcosa da dire anche ai grandi. D'altra parte, è il cuore «innocente» del fanciullo «che sa» (Gatto 2005, 432), come scrive il poeta nella prima strofa de *Al mio bambino Leone*: solo il bambino, con la sua innocenza e insieme la sua saggezza, è in grado di conoscere e, nella precarietà del mondo, di orientarsi senza perdersi.

L'avventura di carta del *vaporetto* gattiano non è dunque che l'odissea terrena che ogni uomo, che intenda essere artefice delle proprie azioni e del proprio tempo e che non voglia prescindere dall'impegno sociale e dalla coscienza storica, è chiamato a intraprendere. Per questa ragione l'infanzia è la più autentica stagione della vita, quella in cui Alfonso Gatto ripone le sue ultime speranze, l'estrema destinataria di un progetto che era iniziato in una nebbiosa giornata milanese del 1934.

UNA POESIA BAMBINA NON «BAMBOLEGGIANTE».
ALFONSO GATTO E GIANNI RODARI SCRITTORI PER
PICCOLI, SCRITTORI PER TUTTI.

Proprio questo rinnovato sguardo sull'infanzia avvicina Alfonso Gatto a Gianni Rodari, che del poeta salernitano non fu solo collega giornalista, ma anche amico.

D'altra parte Rodari, come ricorda nella *Grammatica della fantasia*, ama e legge Gatto fin dall'adolescenza, fin da quando, a sedici anni, conduceva con l'amico Amedeo Marvelli lunghe camminate in campagna discorrendo degli scrittori del cuore: «spesso Amedeo ed io passavamo pomeriggi interi nei boschi a parlare: di Kant, di Dostoevskij, di Montale, di Alfonso Gatto» (Rodari 2013, 26).

I due si incontreranno nel 1947 a *L'Unità*, quotidiano comunista che segna comuni militanze politiche e impegni giornalistici, ma anche forti legami tematici, letterari, specialmente quelli dedicati ai più piccoli, nonché intrecci di vita e di pedagogia.

E non è un caso che Gatto identifichi anzitutto questo filo rosso che li unisce nella «milanesità» non di nascita ma acquisita, che tanta parte ha avuto nell'elaborazione del suo pensiero poetico, in particolare quello rivolto ai bambini:

Di Gianni Rodari sono amico da quasi vent'anni. Siamo tutti e due «milanesi», anche se, nel vederci insieme, scoprireste, per faccia, per voce, per gesti, in me l'oriundo e in lui uno dei più teneri e gentili e ragionevoli lombardi che io conosca.

Come giornalisti abbiamo per molti mesi abitato le stesse stanze, tutti e due buone penne o penne di fino per viaggi, elzevirini, note, corsivi, ecc., buoni noi stessi o «cattivi», come si scrive nei compiti, per quel graffio del dir di più e di non lasciar passar lisci i torti e gli errori ch'è di ogni scrittore a viso aperto.

Poi – strette già le nostre mani sulla più bella bandiera di società operaia: un giornale è sempre un'officina, ove non sia una bottega – è venuta la poesia, con il suo sangue, a farci tutti e due padri e nonni di molti bambini, tanti quanti sono o speriamo che siano per essere i nostri lettori e i nostri posteri in erba.

Qui nascono le differenze che servono a tenerci ancora più uniti: io col mio «sigaro di fuoco», vecchio capitano di un «vaporetto» che a sfavore di vento stenta a prendere il largo: lui, giovane e avventuroso favolista che viaggia il cielo, la terra, e il mare, parlando in tutte le lingue, persiano in usbeko, in baskiro e in armeno, con la fortuna lesta a contraccambiargli la fiducia che egli ha nella vita. (Gatto 1965, 1)

A legare i due non vi è semplicemente l'amore per la parola poetica rivolta ai fanciulli, in anni in cui ciò è cosa rara, ma soprattutto un'unica e originale comunione di «sentimenti» verso questa età della vita. È, infatti, sulla fiducia nell'infanzia contrapposta alla rassegnazione verso l'adulthood che entrambi esprimono il progetto squisitamente pedagogico del loro impegno. In un mondo dominato dal naufragio dei valori la poesia per bambini diviene la scialuppa salvifica, gettata nel mare della vita affinché tutti possano aggrapparvisi, adulti e piccini, a prescindere dall'età anagrafica.

Come Gatto non relega il messaggio vitalistico della sua poesia per l'infanzia al solo pubblico bambino, ma, con *Il vaporetto*, si rivolge ai «bambini di ogni età», avvertendo l'urgenza di includere anche tutti quegli adulti disposti a prendere parte attiva nel patto educativo che egli stabilisce con il lettore, così Rodari mette al centro della propria produzione una spinta educativa rivolta a «tutti», «che possa essere ugualmente utile a chi crede nella necessità che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola» (Rodari 2013, 24).

Per questo il motto di Rodari, scelto per introdurre la *Grammatica della fantasia* nel 1973, diviene «Tutti gli usi della parola a tutti», in una prospettiva di inclusività verso piccoli e grandi. Un motto «dal bel suono democratico», scelto «perché nessuno sia schiavo» (Rodari 2013, 24), perché nessuno, adulto e bambino, si perda lungo la strada della vita o perisca in quel mare in tempesta che è la società del dopoguerra. E se Gatto aveva varato il suo vaporetto, di cui egli era capitano, consegnando al piccolo vascello l'intenzionalità pienamente

pedagogica del suo impegno poetico, Rodari carica la sua produzione di filastrocche, favole e storielle per mettersi al «servizio dell'infanzia» in un delicato quanto avventuroso viaggio educativo.

La parola letteraria, e in modo particolare la parola letteraria rivolta all'infanzia, diviene così occasione per guardare il mondo con occhi nuovi anche per chi bambino non è più, ma della «freschezza» infantile ha ancora bisogno. Solo l'infanzia, scrive Gatto, possiede infatti le ali per spiccare il volo della libertà, ali che ognuno ha in sé, ma che, crescendo, diventano atrofiche:

Ogni uomo è stato un bambino
[...]
Ogni uomo è stato un monello
– pensate – un libero uccello
tra alberi case colori.
Ora è solo un signore
fra tanti signori,
e non vola,
non bigia la scuola. (*Ogni uomo è stato un bambino*)

A quelle ali, necessarie per il volo auspicato da Gatto, fa eco il celebre «orecchio acerbo» rodariano, organo che, proprio in virtù del suo mancato sviluppo, attende alla parola viva, quella che custodisce il candore e la meraviglia, per ricordare, anche da adulti, ciò che è essenziale:

Un giorno sul diretto Capranica-Viterbo
vidi salire un uomo con un orecchio acerbo.
Non era tanto giovane, anzi era maturato
tutto, tranne l'orecchio, che acerbo era restato.
Cambiai subito posto per essergli vicino
e potermi studiare il fenomeno per benino.
«Signore - gli dissi dunque - lei ha una certa età
di quell'orecchio verde che cosa se ne fa?»
Rispose gentilmente: «Dica pure che sono vecchio
di giovane mi è rimasto soltanto quest'orecchio.
È un orecchio bambino, mi serve per capire
le voci che i grandi non stanno mai a sentire.
Ascolto quel che dicono gli alberi, gli uccelli,
le nuvole che passano, i sassi, i ruscelli.
Capisco anche i bambini quando dicono cose
che a un orecchio maturo sembrano misteriose».
Così disse il signore con un orecchio acerbo
quel giorno, sul diretto Capranica-Viterbo. (Rodari 1979, 19)

L'invito è allora a rimettere in attività questi organi dismessi, o a conservarli «acerbi», perché l'immatùrità non è sinonimo di depotenziamento, perché queste unità fisiologiche e biologiche presiedono, nella fantasia dei poeti, alla capacità di stupirsi e cogliere la meraviglia del quotidiano.

A dirlo è lo stesso Rodari, che così nel 1964 presenta la raccolta di Gatto, da poco pubblicata:

In questo senso le poesie sono davvero fatte «per i bambini di ogni età» fatte per dire qualcosa a qualcuno, per comunicargli l'amore e il desiderio della vita. Ci si potrebbe quasi provare a desumere, non certo in senso professionale, una pedagogia, a fare il ritratto del bambino e dell'uomo dal quale il poeta vuole farsi ascoltare: gli occhi liberi di vedere spettacoli meravigliosi, la voce capace di cantare, il cuore di giocare. La «poetica del fanciullino» non c'entra. Non c'entrano altri schemi, ancor più banali: il rimpianto dell'infanzia, la nostalgia dell'età dell'oro. Anche per l'uomo, l'adulto, è possibile una «intrepida felicità»: ed è colpa sua se invece di possederla e difenderla, anche con la necessaria disperazione, è soltanto «un uomo chioccio che fa coccodè». (Rodari 1964)

Diventa allora necessaria anche per l'autore di Ome-gna un'educazione rinnovata, aperta a tutti, di cui la parola poetica si fa veicolo, una parola divertente ma allo stesso tempo agganciata con il reale. Tra un gioco linguistico, una rima, una filastrocca, una battuta, si snoda un dialogo educativo che chiama i lettori a un gioco tutt'altro che infantile.

Per questo motivo, a dispetto di una tradizionale poetica per l'infanzia, che si fondava sul pietismo e la consolazione, Gatto e Rodari inseriscono nella loro produzione anche i problemi della società che sta radicalmente mutando. Le liriche e le filastrocche si muovono su un terreno totalmente innovativo, non solo perché si appropriano di un linguaggio ironico e irriverente, che «impone l'abbandono dell'italiano sdolcinato, astratto, artificioso che la tradizione della letteratura infantile aveva imposto in quasi mezzo secolo di esercizio» e adotta «una lingua concreta e immediata, affrancata dalle astrattezze stucchevoli e languide, una lingua in presa diretta con la quotidianità» (Boero e De Luca 2016, 260), ma anche perché sono abitate da personaggi e temi della realtà di tutti i giorni, quella quotidiana, quella dello sfruttamento del lavoro, delle classi subalterne, delle ingiustizie.

Non scrivevo per bambini qualunque ma per bambini che avevano tra le mani un quotidiano politico [«l'Unità»]. Era quasi obbligatorio trattarli diversamente rispetto alla consueta letteratura per l'infanzia. Parlare con loro delle cose d'ogni giorno, del disoccupato, dei morti di Modena, del mondo vero, non di un mondo, anzi, di un mini-mondo di convenzione. (Rodari 1972b, p. VI)

La poesia si carica così di «una vigorosa ispirazione civile» (Rodari 1965, 4) e si avvia una dialettica su cui si giocano le sorti della trasformazione della società. In questa svolta educativa, che si basa sul principio di educare divertendo, la parola rappresenta un aggancio diretto con il reale perché, come scrive Rodari, è la parola che

«gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio» (Rodari 2013, 25).

Rodari come Gatto, guarda ai piccoli come esseri in grado di prendere parte attiva nel rapporto educativo e, assumendo il gioco come elemento naturale dell'infanzia e adottando un registro linguistico adeguato ai giovani interlocutori, i due scrittori riescono ad innescare un dialogo che rivendica il primato della creatività e dell'immaginazione come base per costruire un uomo nuovo e una nuova società.

È Rodari stesso a dichiararlo:

Non ho mai chiamato «poesie» le cose che ho fatto in versi, ma «filastrocche», o al più «poesie per ridere», «poesie per sbaglio». E infatti non credo che siano poesie: sono giocattoli, o comunicazioni in musica, o versi per prendere in giro le vecchie poesie che si fanno studiare a scuola. Hanno la rima perché ai bambini piace il gioco della ripetizione, della scoperta sonora. A qualcuno sembrano perfino «difficili» per i bambini. Questo succede perché non credo si debba ricorrere a una lingua bamboleggiante per parlare con loro: basta la lingua di tutti i giorni, quella che ascoltano dal televisore. (Rodari 1972b, p. XIII)

La stessa capacità di parlare ai bambini considerandoli non adulti in miniatura, ma neppure esseri da ammaestrare, disciplinare e condizionare, Rodari la riconosce anche nella produzione di Alfonso Gatto. Entrambi interpretano i piccoli come persone umane in crescita che essi, tramite la parola poetica, conducono *agogicamente*, coinvolgendoli in un movimento ascensionale, verso la maturità. È in questo percorso agogico tipico dell'educazione, che bandisce la lingua e l'atteggiamento «bamboleggiante», che Gatto e Rodari si ritrovano.

Il giocattolo verbale chiama i bambini a un gioco tutt'altro che infantile. Gatto non bamboleggia, rimane adulto in ogni parola. Fortuna sua, rimane anche in ogni parola poeta. Ma non disdegna di usare modi minori, di prosa appena corretta da accenni di musica, se gli preme più la cosa da dire che il modo di dirla [...]

Gatto stesso doveva sapere che il suo libro era fatto di materie diverse, se nel sottotitolo ha distinto le "poesie", dalle "rime", dalle "ballate". E mi sembra molto bello che un poeta come lui abbia accettato di firmare, per così dire, un ibrido, un libro che il critico letterario non basta a classificare, e si classifica benissimo, invece, dal punto di vista del bambino, del suo piacere, perfino del suo utile. Il libro rappresenta, più o meno, un caso di felice incontro tra un poeta e un padre affettuoso. (Rodari 1972; Rodari 1982, 165,166)

Così Rodari recensisce Gatto nel 1972, identificando nel suo «giocattolo verbale», nel «canto facile» ma mai "bambinizzato", la straordinarietà del lavoro del salernitano, che fa della lirica anzitutto un «dono» per i più piccoli, come ha evidenziato Chiara Lepri (2016): «L'esperienza poetica, che è prima di tutto partecipazione alla meraviglia della vita, accende i sensi tutti, attiva la percezione, coinvolge il corpo intero, che è testimonianza tangibile di un qui-ed-ora da assaporare intensamente e continuo stupore dell'esistere: anche i bambini sono finalmente chiamati a questa festa» (Lepri 2016, 358).

Non solo. Tramite questa originale capacità compositiva Gatto, come Rodari, riesce a comporre rime che «non cadono per tranquillizzare, per acquietare, ma per sorprendere e provocare, per negare la tradizione in nome di una moralità più alta ("sbagliate solo da voi")» (Rodari 1972; Rodari 1982, 165).

Facendo appello alla genuinità dell'infanzia i due scrittori caricano così anche la piccola poesia, la filastrocca, di contenuti etici e sociali, di valori morali e politici. L'esercizio lirico di Gatto e Rodari si fa dunque anche «dono» per quegli adulti che sono disposti pedagogicamente ad accoglierlo e che sono disponibili a vivere la vita senza compromessi.

Al percorso giocoso e articolato della lirica di Gatto e Rodari, in cui si mescolano sapientemente intento educativo e carica poetica, possono dunque prendere parte anche i grandi, per sperimentare un pensiero divergente, per imparare a "non dare retta al re", per non accettare passivamente, per divenire artefici del proprio destino e infine, come scrive Gatto, per riuscire a «spiegare la vela al mare, / mettervi in cammino» (*Filastrocca*), nella consapevolezza che l'educazione è un moto inesauribile.

BIBLIOGRAFIA

- Anedda, Antonella. 2001. "Postfazione." In *Il vaporetto. Poesie, fiabe, rime, ballate per i bambini di ogni età*, Alfonso Gatto, 85-87. Milano: Mondadori.
- Baldacci, Luigi. 1972. "La poesia di Gatto." In *Poesie (1929-1968)*, Alfonso Gatto, 15-23. Milano: Mondadori.
- Bertagna, Giuseppe. 2017. "La pedagogia della scuola. Dimensioni storiche, epistemologiche ed ordinamentali." In *La ricerca pedagogica nell'Italia contemporanea. Problemi e prospettive*, a cura di Giuseppe Bertagna, e Simonetta Ulivieri, 34-111. Roma: Studium.
- Boero, Pino, e De Luca, Carmine. 1995. *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza.
- Bontempelli, Massimo. 1947. "Prefazione." *Quaderni di Milano-sera* 2,6: 10-11.

- Casaschi, Cristina. 2018. *La «maestria» didattica nella scuola primaria*. Roma: Studium.
- Contini, Gianfranco. 1968. *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*. Firenze: Sansoni.
- Contu, Emanuele. 2001. "L'effettiva verginità delle parole. Innocenza e resistenza tra *Il sigaro di fuoco* e *Il vaporetto*." *Trasparenze* 11: 56.
- D'Episcopo, Francesco. 1994. "*La libera felicità dei bambini di ogni età*". *Prologo a Alfonso Gatto, Il vaporetto*. Salerno: Rispostes.
- Ercolanoni, Ivana. 2004. "L'arcobaleno delle libertà. Le poesie per l'infanzia di Alfonso Gatto." *Critica letteraria* 123, II: 351-362.
- Gatto, Alfonso. 1934. "Incontro con Milano." *L'Italia Letteraria* 20: 3.
- Gatto, Alfonso. 1937. *Morto ai paesi*. Parma: Guanda.
- Gatto, Alfonso. 1937. "Preambolo del cronista." *Casabella* 114, giugno: 20.
- Gatto, Alfonso. 1938. "Mondo di domani." *Casabella* 130, ottobre: 147.
- Gatto, Alfonso. 1943. *La sposa bambina*. Firenze: Vallecchi.
- Gatto, Alfonso. 1944. *La spiaggia dei poveri*. Milano: Rosa e Ballo Editore.
- Gatto, Alfonso. 1945. *Il sigaro di fuoco. Poesie per bambini*. Milano: Bompiani.
- Gatto, Alfonso. 1947. "Parole a un pubblico immaginario." *Pesci rossi* 1: 8.
- Gatto, Alfonso. 1963. *La sposa bambina*. Firenze: Vallecchi (I edizione 1943).
- Gatto, Alfonso. 1963b. *Il vaporetto. Poesie, fiabe, rime, ballate per i bambini di ogni età*. Milano: Nuova Accademia.
- Gatto, Alfonso. 1965. "Alfonso Gatto presenta Gianni Rodari." *La voce della libreria* 18, dicembre: 1.
- Gatto, Alfonso. 1966. *La storia delle vittime*. Milano: Mondadori.
- Gatto, Alfonso. 2005. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Gatto, Alfonso. 2010. *Diario di un poeta, introduzione a cura di Francesco D'Episcopo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Gatto, Alfonso. 2010b. *Scritti di architettura, a cura e con introduzione di Giuseppe Lupo*. Torino: Aragno Editore.
- Giordano, Emilio. 1980. "Poesia "resistenziale" di Alfonso Gatto. Un contributo." In *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto Atti del convegno nazionale di studi su Alfonso Gatto (Salerno-Maiori-Amalfi, 8-9-10 aprile 1978)*, a cura di Pietro Borraro, e Francesco D'Episcopo, 299-322. Congedo: Galatina.
- Lepri, Chiara. 2016. "Doni di verità". La poesia per bambini di Alfonso Gatto." *Sinestesie* 14: 357-360.
- Lupo, Giuseppe. 2001. "Alfonso Gatto. "Architetto" dell'utopia." *Trasparenze* 11: 47-54.
- Luti, Giorgio. 1975. *Sul filo della corrente. Fatti e figure della letteratura italiana del Novecento*. Milano: Longanesi.
- Manacorda, Giuliano. 1968. "Ritratti critici di contemporanei. Alfonso Gatto." *Belfagor* 3: 335; 325.
- Martino, Maria Monica. 1980. "Il fanciullo e la morte nell'opera di Alfonso Gatto." In *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto Atti del convegno nazionale di studi su Alfonso Gatto (Salerno-Maiori-Amalfi, 8-9-10 aprile 1978)*, a cura di Pietro Borraro, e Francesco D'Episcopo, 265-274. Galatina: Congedo.
- Menna, Filiberto. 1984. "Gatto nella cultura italiana degli anni 1930-1945." Tavola rotonda con interventi di Oreste Macri, Vasco Pratolini, Ruggero Jacobbi, Filiberto Menna. In *La cultura italiana negli anni '30-'45 (Omaggio ad Alfonso Gatto)*, Atti del Convegno-Salerno, 21-24 aprile 1980, Tomo II, 915-943. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Mugnaini, Francesca. 2007. "Un poeta 'per i bambini d'ogni età'. In *Alfonso Gatto. "Nel segno di ogni cosa"*, Atti del seminario di Firenze (Università degli Studi di Firenze, 18-19 dicembre 2006), a cura di Anna Dolfi, 221-251. Firenze: Bulzoni Editore.
- Pavese, Cesare. 1946. *Feria d'agosto*. Torino: Einaudi.
- Pento, Bortolo. 1972. *Alfonso Gatto*. Firenze: La Nuova Italia.
- Pratolini, Vasco. 1984. "Gatto nella cultura italiana degli anni 1930-1945." Tavola rotonda con interventi di Oreste Macri, Vasco Pratolini, Ruggero Jacobbi, Filiberto Menna. In *La cultura italiana negli anni '30-'45 (Omaggio ad Alfonso Gatto)*, Atti del Convegno-Salerno, 21-24 aprile 1980, Tomo II, 915-943. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Rodari, Gianni. 1964. "Il vaporetto del poeta alza il pavese della rivolta." *Paese sera-libri*, 15 maggio.
- Rodari, Gianni. 1965. "La letteratura per l'infanzia oggi." *La voce della libreria*, 18, dicembre: 4.
- Rodari, Gianni. 1972. "I bambini e la poesia." *Il giornale dei genitori*, 6-7, giugno-luglio: 49.
- Rodari, Gianni. 1972b. *Filastrocche in cielo e in terra*. Torino: Einaudi.
- Rodari, Gianni. 1979. *Parole per giocare*. Firenze: Manzoli.
- Rodari, Gianni. 1982. *Il cane di Magonza*, a cura di Carmine De Luca. Roma: Editori Riuniti.
- Rodari, Gianni. 2013. *Grammatica della fantasia*. San Dorligo della Valle (Trieste): EL Einaudi Ragazzi.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2016. *Emilio, o dell'educazione*, a cura di Andrea Potestio. Roma: Studium.
- Spinetti, Mariarosaria, "Il sigaro di fuoco" e "Il vaporetto". In *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto Atti del con-*

vegno nazionale di studi su Alfonso Gatto (Salerno-Maiori-Amalfi, 8-9-10 aprile 1978), a cura di Pietro Borraro, e Francesco D'Episcopo, 255-263. Galatina: Congedo.

Wright, Frank Lloyd. 1945. *Architettura organica*. Milano: Muggiani.

Zanzotto, Andrea. 1996. "Per Alfonso Gatto." In *La rosa dei granili: saggi e testimonianze su Alfonso Gatto*, a cura di Giuseppe Tortora, 149-151. Cava dei Tirreni: Avagliano.