



Citation: Chiara Lepri (2020) Avanguardie e sperimentalismi nella poesia per l'infanzia da Rodari ai giorni nostri: un percorso tra autori e opere. *Rivista di Storia dell'Educazione* 7(2): 61-74. doi: 10.36253/rse-9654

Received: August 31, 2020

Accepted: October 16, 2020

Published: January 25, 2021

Copyright: © 2020 Chiara Lepri. 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.

Avanguardie e sperimentalismi nella poesia per l'infanzia da Rodari ai giorni nostri: un percorso tra autori e opere

Avant-garde and Experimentalisms in Poetry for Children from Rodari to the Present Day: a Travel between Authors and Works

CHIARA LEPRI

Università degli Studi Roma Tre

E-mail: chiara.lepri@uniroma3.it

Abstract. In 1985 Franco Fortini wrote provocatively that poetry for children does not exist, arguing that it is alien to their ability to fully grasp its expressive significance. However, there had already been the experience of Gianni Rodari, from whose contribution the critical and historiographic reflection on an authorial (and quality) poetic word addressed to childhood cannot be ignored: he had placed linguistic game at the center of poetry for children, combining the lesson of French surrealism with the Italian futurist experience of Palazzeschi and he consciously placed himself along that modern poetic line that sees a flowering of great importance especially in the post-war period. It is a type of poetry that is enriched by the contribution of a playful and divergent dimension and that knows how to speak the language of children: the rhythm, the assonance, the rhyme, but also the associative procedures grafted through the surrealist techniques naturally meet the child *animus* and at the same time open to an articulated, plural dimension, rich in ethical and political tension. Along this trajectory of linguistic experimentalism masterfully inaugurated by Rodari, the contribution intends to identify the paths of other authors in the proposal of a poetry aimed at children that is innovative and valid on a content and formal level: the reference is to Roberto Piumini and Pietro Formentini in particular, who have recognized, in poetry for children and young people, a vast and welcoming space for exploration and expressive freedom, but also, more recently, to the refined research of poetesses such as Chiara Carminati and Silvia Vecchini, whose poetic production is constantly embellished by a reflective work of undoubted charm and of notable interest for the investigation on a literary, aesthetic, educational level.

Keywords: poetry for children, surrealism, avant-gardes, linguistic experimentalism, Gianni Rodari.

Riassunto. Nel 1985 Franco Fortini scriveva provocatoriamente che la poesia per bambini non esiste sostenendo che è estranea alla loro capacità di coglierne appieno la pregnanza espressiva. Vi era già stata, tuttavia, l'esperienza di Gianni Rodari, dal cui contributo la riflessione critica e storiografica su una parola poetica autoriale (e di qualità) rivolta all'infanzia non può prescindere: egli aveva posto al centro della poesia infantile

il gioco linguistico coniugando la lezione del surrealismo francese con l'esperienza futurista italiana di Palazzeschi e si era collocato consapevolmente lungo quella moderna linea poetica che vede soprattutto nel secondo dopoguerra una fioritura di grande rilievo. Si tratta di una poesia che si arricchisce del contributo della dimensione ludica e divergente e che sa parlare il linguaggio dei bambini: il ritmo, l'assonanza, la rima, ma anche i procedimenti associativi innestati attraverso le tecniche surrealiste incontrano naturalmente l'*animus* infantile e al tempo stesso aprono a una dimensione articolata, plurale, ricca di tensionalità etiche e politiche. Lungo questa traiettoria dello sperimentalismo linguistico magistralmente inaugurata da Rodari, il contributo intende individuare i percorsi di altri autori nella proposta di una poesia rivolta all'infanzia innovativa e valida sul piano contenutistico e formale: il riferimento è a Roberto Piumini e a Pietro Formentini in particolare, che hanno riconosciuto, nella poesia per bambini e ragazzi, uno spazio vasto e accogliente di esplorazione e di libertà espressiva, ma anche, più recentemente, alle raffinate ricerche di poetesse come Chiara Carminati e Silvia Vecchini, la cui produzione poetica è costantemente impreziosita da un lavoro riflessivo di indubbio fascino e di notevole interesse per l'indagine sul piano letterario, estetico, formativo.

Parole chiave: poesia per l'infanzia, surrealismo, avanguardie, sperimentalismo linguistico, Gianni Rodari.

CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

Nel 1985 su *Riforma della scuola* Franco Fortini scriveva provocatoriamente che la poesia per bambini non esiste sostenendo, sull'onda della nota pregiudiziale crociana, che essa, se di poesia si tratta, è estranea alla loro capacità di coglierne appieno la pregnanza espressiva. Al tempo stesso il poeta e critico letterario condannava non meno del «pascalismo da strapazzo perdurato una quarantina d'anni» la riduzione della poesia a «meri fatti grafici», come pure la «melensaggine avanguardistica, immediatistica, liberatoria ed espressiva»; guardava inoltre con sospetto a quella «scuoletta» di cui già Zanzotto aveva scritto, basculante, nel tempo, tra un approccio culturalista e tecnicista ed uno post-sessantottesco oltremodo sedotto dai procedimenti libero-associativi e liberatori (Fortini 1985, 14; Zanzotto 1973, 52-77). Vi era già stata, tuttavia, l'esperienza di Gianni Rodari (e prima ancora quella di Sergio Tofano) dal cui contributo la riflessione critica e storiografica su una parola poetica autoriale (e di qualità) rivolta all'infanzia non può prescindere e da cui occorre ripensare il valore e la pregnanza che le avanguardie poetiche in questo ambito hanno rappresentato. Certo, in quegli anni (Rodari era scomparso di recente, nel 1980) ancora mancava una piena cognizione dello straordinario impatto che lo scrittore di Omegna avrebbe provocato nella letteratura destinata ai più piccoli; oggi è invece possibile individuarne la centralità ed il valore artistico, come pure tracciarne il raffinato percorso intellettuale entro un preciso contesto storico-culturale e letterario.

Gianni Rodari, infatti, aveva posto al centro della poesia infantile il gioco linguistico coniugando la lezione del surrealismo francese con l'esperienza italiana del futurismo alla Palazzeschi e si era collocato consapevolmente lungo quella moderna linea poetica che vede soprattutto nel secondo dopoguerra una fioritura di

grande rilievo. E proprio gli echi di un giocoso Palazzeschi «interprete [con Perelà] di un'altra idea-modalità d'infanzia», «candido e furbesco, fra trucioli di significanti e di significati, fra godute cantilene che pur sono parodie», sono evidenziati nello «stemma» rodariano dallo stesso Andrea Zanzotto (1973, III-IX) e poi da Franco Cambi:

leggendo le poesie di Rodari, specialmente quelle «per i bambini», tornano con precisione alla memoria le atmosfere stralunate e ironiche del poeta fiorentino, il suo appello ad una fantasia «anarchica» e piena di scatti, il gusto per la deformazione del quotidiano, e poi un «ritmo» e una costruzione del testo per «tocchi» addizionati secondo una logica «altra» (1985, 142).

La poesia di Rodari, segnando una svolta su più fronti (linguistico, stilistico, contenutistico, concettuale) nella letteratura per l'infanzia, si era connotata come poesia che si arricchisce del contributo della dimensione ludica e divergente e che sa parlare il linguaggio dei bambini: il ritmo, l'assonanza, la rima, ma anche i procedimenti associativi innestati attraverso le tecniche «promosse e insieme deprecate da Breton» (Rodari 1973, 4) si erano naturalmente accordate con l'*animus* infantile e al tempo stesso avevano aperto a una dimensione articolata, plurale, ricca di tensionalità etiche e politiche. Si era così avviato un complesso *iter* di rinnovamento del canone della poesia per l'infanzia stessa, divenuta finalmente poesia autoriale efficace a un tempo sul piano estetico, formativo ed etico-sociale e destinata a lasciare un'impronta di cui possiamo osservare gli effetti a lunga gittata.

«QUELLA LINEA ECCENTRICA DELLA POESIA»

Nel tentativo di incrociare un tratto di storia della poesia per l'infanzia con le esperienze poetiche più

significative lungo la linea sperimentale attraversata da Rodari, occorre gettare uno sguardo alle mutazioni storico-letterarie e dei processi educativi che hanno interessato la letteratura rivolta ai più piccoli, per lungo tempo permeata di toni didascalici e moraleggianti. La stessa poesia per l'infanzia si manifestava come rassicurante, vincolata ai valori-chiave della classe borghese connessi a ideologie educative conservatrici e conformistiche: dal secondo Ottocento alla metà del Novecento prevalgono i temi naturali o legati alle feste e alle tradizioni; vi è inoltre una idealizzazione dell'infanzia, imitata nelle cadenze dai poeti crepuscolari:

ma è proprio a partire da questi versi seducenti ed aggraziati, dal continuo rifarsi a temi intimisti, pervasi di magico animismo, di attenzione esclusiva a ciò che è tenero e minuscolo, alle atmosfere sommesse ed incantate, che vanno prendendo forma alcuni degli stereotipi che per lungo tempo, in seno alla poesia per l'infanzia, hanno definito un *mondo piccolo* fatto a misura di bimbo, abitato da trepide creature della fantasia, in perpetuo colloquio con ciliegi fioriti [...], con boccioli di rosa e con rondinelle che hanno da un pezzo scordato l'ardito "videvitt" pascoliano (Lazzarato 1984, 14).

Si tratta, questo, di un *trend* che ottiene largo e durevole seguito, con l'eccezione dell'esperienza di Sergio Tofano che da attore, illustratore, scenografo e scrittore si misura con la filastrocca ed i motivi dell'assurdo inoltrandosi in un territorio dagli echi surrealisti (Michelis 2012) in grado di eludere gli ammonimenti del regime fascista (si veda il *Manifesto della letteratura giovanile* di Filippo Tommaso Marinetti, 1939) e di anticipare l'affermarsi di una nuova poesia per l'infanzia, ben inaugurata dall'"incursione" di Alfonso Gatto col suo *Sigaro di fuoco* (1945)¹.

Si innesta qui il lavoro di Gianni Rodari, che inizia a pubblicare le sue prime filastrocche tra il 1947 e il 1949 su *l'Unità* non prima di avere incontrato le sperimentazioni e i proclami delle avanguardie storiche ed i primi studi critici su di esse. Ma procediamo con ordine, senz'altro contestando le tesi di Marcello Argilli che nella sua celebre biografia sull'autore più volte ha rimarcato

l'estraneità di Rodari al movimento francese². In realtà è provato che un giovane Rodari si era posto l'obiettivo di studiare i *Manifesti del Surrealismo* (il primo era uscito in Francia nel 1924, il secondo nel 1930) e già ventenne aveva letto il n. 1/1940 di *Prospettive*: come nota Quiriconi, l'ormai mitico numero dedicato al surrealismo della rivista di cultura e arte fondata nel '37 da Curzio Malaparte è la consacrazione di un avvenuto riconoscimento da parte della cultura italiana di discutere e comprendere qualcosa che per molto tempo è rimasto in un limbo senza storia e senza contorni (1989, 137). Vi scrive, infatti, una nuova generazione di poeti come Bo, Bigongiari, Luzi, Macri, Vigorelli, Traverso, Anceschi, da cui si sviluppa un dibattito ricco che non si limita a una mera celebrazione dell'avanguardia francese: emergono dissensi ma anche una volontà di problematizzare un movimento che travalica il dato puramente stilistico-letterario per approdare a una cultura tesa verso una poesia che sia «impegno totale dell'io, e in ciò epifania di un'esistenza finalmente liberata» (Ivi, 138).

Trascorsi molti anni, tra il 9 e il 19 febbraio 1962, su *Paese Sera* Rodari pubblica due puntate di un *Manuale per inventare favole* fornendo una prima «esibizione pubblica di una già organica sistemazione tipologica del "ricettario" fantastico» (Rodari 1982, 83) più tardi ripreso nella *Grammatica della fantasia* (1973): qui troviamo *in nuce* le tecniche di fantastica a partire dal "duello di parole", utile per introdurre un'immagine iniziale, nucleo fondante di una favola, sino al prefisso fantastico e alla tecnica di "cosizzazione" del personaggio (Rodari 1982, 83-92), ma è nell'*Autointervista* (1966-1968³) che lo scrittore svela quanto l'immagine scaturita da un incontro incongruo tra parole evocative visioni, idee, fantastiche, come recepito dalla lettura di Breton:

² Scrive Argilli che nel 1941, quando insegna come supplente in provincia di Saronno, Rodari «non conosceva né Breton né il surrealismo o, se li conosceva, non avevano alcuna influenza su di lui (e non l'avranno per molti anni ancora, neanche quando comincerà a scrivere per bambini)»; inoltre afferma che nelle poesie scritte negli anni '40 non si riscontrano echi surrealisti, sino addirittura a parlare di «civetteria di anteporre all'ispirazione che scaturiva da una convinta scelta culturale e ideale una precedente e fondamentale riflessione su assetti e tecniche inventive» (Argilli 1990, 12; 28-29; 107). L'influenza del surrealismo in Rodari è stata ampiamente approfondita da Pino Boero in *Una storia, tante storie* (1992), soprattutto nell'edizione aggiornata del 2020, da Francesca Califano (1998) e da Mariarosita Rossitto (2011); quest'ultima ricostruisce i percorsi di ricerca della produzione rodariana dagli esordi indagando le diverse esperienze letterarie con cui l'autore si è confrontato.

³ Carmine De Luca, che ha curato gli scritti rodariani raccolti ne *Il cane di Magonza* (1982), precisa che l'*Autointervista* è contenuta in appendice a due tesi di laurea discusse una nell'A.A. 1969/70, una nell'A.A. 1975/76 ed è databile tra il 1966, anno di pubblicazione de *La torta in cielo*, di cui lo scrittore svela la macchina narrativa, e il 1968, anno di redazione della prima tesi.

¹ Il *sigaro di fuoco* esce da Bompiani nel 1945. Nel 1963 la raccolta è ripubblicata con l'aggiunta di alcune poesie con il titolo *Il Vaporetto* da Nuova Accademia, Milano. Nella prefazione a quest'ultima edizione, Gatto scrive: «Ho dedicato queste mie poesie - fiabe - rime - ballate ai "bambini d'ogni età". Che voglio dire? Voglio dire 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 1963, 4).

[per un surrealista] è normale seguire i suggerimenti dati dall'incontro casuale "tra un tavolo anatomico e una macchina da cucire", per dirla con il loro santo patrono Lautréamont. Non cito i surrealisti a caso. Le loro tecniche di lavoro mi hanno sempre interessato e divertito da quando le ho scoperte: cioè da quando, ragazzo, ne trovavo le tracce nelle riviste e rivistine letterarie e d'avanguardia. Credo che proprio dopo un certo numero di *Prospettive* mi capitò di inventare un giochetto che chiamavo "duello di parole" e che mi serviva egregiamente a far ridere i ragazzi a scuola (Rodari 1982, 185).

Assai più noti sono i passi contenuti nell'*Antefatto* della *Grammatica*, in cui lo scrittore cita il frammento ispiratore di Novalis («Se avessimo anche una Fantastica, come una Logica, sarebbe scoperta l'arte di inventare») e narra di quando, nel 1938, raccontava ai propri alunni «storie senza il minimo riferimento alla realtà né al buonsenso» inventate seguendo le tecniche surrealiste, annotate, negli stessi anni, in un «modesto scartafaccio» intitolato *Quaderno di Fantastica* (Rodari 1973, 3-4), poi rinvenuto tra le carte di famiglia da Giorgio Diamanti, a cui si deve, insieme a Pina Diamanti, una prima puntuale analisi dell'influenza surrealista nell'opera rodariana (G. Diamanti 1995, 15-17 e P. Diamanti 2007, 16-20). È quest'ultima a svolgere una lettura comparata tra il primo e secondo *Manifesto*, il numero di *Prospettive* e gli scritti inediti di Rodari, da lui stesso intitolati *Preparazione al saggio sulla fantastica* e *Per il libro per ragazzi nel 1942/43*: in questi taccuini numerose sono le annotazioni che sottendono una profonda riflessione scaturita dalla lettura di Breton a partire dal cenno a Novalis, ineludibile riferimento per il surrealismo, sino al *diktat* "Studiare il Surrealismo"⁴ e ad altre riflessioni chiaramente originate da precisi studi e ricerche.

E riteniamo che anche le parole di Malaparte nell'articolo di apertura di *Prospettive*, già ricordate da Boero (2020, 16), siano rivelatrici per il giovane scrittore interessato ai movimenti avanguardisti:

l'importanza del surrealismo consiste nell'aver ripreso, in senso inverso, il processo creativo della lingua, il processo formativo delle parole associate in sintassi, in grammatica. Cioè di aver intrapreso un processo di disgregazione del linguaggio. La scrittura automatica, l'analogia verbale, la scomposizione delle parole, la fortuita associazione di parole, l'indagine dei rapporti misteriosi fra il nome e la cosa, e la creazione di nuovi rapporti, son tutti elementi di una tecnica, di cui la giovane letteratura italiana mostra di tener conto; e di cui non potrebbe fare a meno di valersi. La lingua italiana, essendo lingua refoulée: che ha bisogno, se vuol tornare a esser viva di rivelare, di

esprimere, tutto ciò che essa stessa si inibisce di rivelare e di esprimere (Malaparte 1940, 3).

Notiamo come anche nell'elaborazione di Rodari la parola acquista centralità in quanto campo di creatività, nucleo minimo originario di costruzione fantastica e superficie fertile per ogni discorso d'invenzione attraverso associazioni, innesti, opposizioni, scontri, rovesciamenti. La celebre metafora del sasso nello stagno contenuta nella *Grammatica della fantasia*, che Rodari pubblica per Einaudi nel 1973 a seguito degli incontri con gli insegnanti tenuti l'anno precedente a Reggio Emilia, come anche la tecnica del "binomio fantastico", sono chiaramente ispirate alle riflessioni compiute da Breton sulla creazione dell'immagine, la quale non può nascere che dall'accostamento di due realtà distanti: «Più i rapporti delle due realtà accostate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte – e più grande sarà la sua potenza emotiva e la sua realtà poetica» scrive il poeta francese (Breton 2003, 26) per poi aggiungere, più avanti, che «è dall'accostamento in qualche modo fortuito dei due termini che è sprizzata una luce particolare, luce dell'immagine, cui ci mostriamo infinitamente sensibili. Il valore dell'immagine dipende dalla bellezza della scintilla ottenuta; è quindi funzione della differenza di potenziale tra i due conduttori» (Ivi, 40). Tale immagine bizzarra e rara, sopraggiunta improvvisamente nella mente, sarà così insistente da "bussare ai vetri" e produrrà, dopo che le si sarà dato credito, una successione intermittente di frasi sorprendenti e gratuite che potranno essere incorporate nel proprio materiale di costruzione poetica senza che lo spirito critico possa esercitare alcun giudizio, chiosa Breton. Si tratta dello stesso concetto che si ispira ai procedimenti associativi della psicanalisi e che Rodari formula in altri termini quando scrive che

una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita 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 e che è complicato dal fatto che la mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, ostruire e distruggere (1973, 7).

Per Asor Rosa *Grammatica della fantasia* «è un libro di teoria letteraria, degno di stare allo stesso livello di altri più celebrati e più noti testi del Novecento italiano» (1993, 10) e certo oltre a costituire il manifesto programmatico di Rodari e la sua più esauriente e completa dichiarazione d'intenti, per la quantità e profondità dei

⁴ Nel quaderno è sottolineato.

riferimenti letterari e culturali (Montale e Gatto per la poesia sono due nomi tra tutti⁵) e la tensione progettuale rivolta alla formazione umana, l'opera si pone come "punto/evento nodale" per osservare non soltanto lo sviluppo e il consolidamento di una riflessione di lungo corso che matura e si sofisticava sempre più nell'intellettuale Rodari, ma anche l'evoluzione di un quadro culturale che va trasformando in via irreversibile il canone della poesia per l'infanzia.

Se ciò è vero, è altrettanto innegabile che il lavoro dirompente di Rodari segue una linea della poesia sperimentale oggi tutta da ripercorrere e rivalutare anche solo per la sua innata disposizione a stabilirsi sul terreno della comunicazione infantile. Storicamente il senso di profonda libertà e leggerezza che il gioco linguistico genera sembra stabilire con la mente infantile una relazione feconda ora per caduta, ora per "appropriazione indebita", ora all'interno di un importante progetto pedagogico (come nella *Grammatica*): la rottura dei procedimenti univoci, il gioco e l'esplorazione verbale, il gusto del ribaltamento, come è dimostrato da sempre anche dalla diffusione di certa poesia popolare, esercitano un fascino sui più piccoli contribuendo a rompere con «il mito del bambino languido, piagnucoloso, perduto in sogni che potevano essere tragicamente volti verso forme di angoscia» (Zanzotto 1983, 24), un mito che ha dominato la poesia per l'infanzia per tutto il primo Novecento, si è detto, e che ha corrisposto alla realtà di un'Italia agricola-artigianale. A questa felice impresa contribuì molto, osserva Zanzotto, «l'alta lezione culturale che collega Rodari a quella linea eccentrica della poesia che va da Palazzeschi al Surrealismo, a Gatto, a Delfini, Queneau, ecc. Rodari era pienamente inserito, con lucida consapevolezza, in questi scrittori della cultura, una cultura liberatrice e libera» (Ivi, 25).

Va detto che negli anni del dopoguerra e più ancora in quelli del *boom* economico si fa strada in Italia una poesia ironica che si inserisce in un processo generale e

⁵ Si ricordano, inoltre, i riferimenti ad altri poeti contenuti nel saggio *I bambini e la poesia* pubblicato da Rodari sul *Giornale dei Genitori*, n. 6-7 del 1972, ora presente ne *Il cane di Magonza*: «Potrei citare a memoria anch'io molti versi di Montale, di Gatto, di Sereni, di Luzi, di Betocchi, di Hölderlin, di Apollinaire, di Eluard, dei poeti scoperti e frequentati nell'adolescenza, negli anni delle grandi e decisive passioni. E se ripenso al carattere di quelle mie scoperte, mi sembra, per limitarmi alla poesia italiana, che fosse quella di una lingua contemporanea salvata nella sua serietà, nella sua dignità, nella sua capacità di elevare, di accendere la mente, mentre intorno il regime fascista faceva di quella lingua l'uso che sappiamo. Credo che quei poeti abbiano molto aiutato, noi, allora giovani, a concepire un atteggiamento verso la vita diverso da quello che avrebbe voluto instillarci una propaganda tanto volgare quanto onnipotente, forse anche solo per riconoscere *quel che non eravamo, quel che non volevamo*» (Rodari 1982, 169). L'ultima affermazione è un evidente riferimento al *Non chiederci la parola* montaliano (1925).

irreversibile di svecchiamento. Il Palazzeschi giocoso, il futurista ludico, originale e ideologicamente distante da Marinetti, sta senz'altro alla base, sul piano stilistico, della trasgressione linguistica di Gianni Rodari. Un esempio? Si vedano le otto "poesie lepidarie"⁶ (o "lapidarie", trattandosi di epigrammi) che lo scrittore piemontese pubblicò tra il 1961 e il 1962 ne *Il Caffè*, «autentico luogo di sperimentazione ironico, vivace, ricco di saperi diversi tenuti insieme dalla figura di Gianbattista Vicari» (Roghi 2020, 152). Si tratta di componimenti satirici (un «infinito ricalco caricaturale» [Sanguineti 1990, XVII]) che tre anni più tardi, nel 1962, Cesare Vivaldi inserisce a buon diritto nella sua antologia *Poesia satirica nell'Italia di oggi* assieme alle poesie di Govoni, Folgore, Pavolini, Balestra, Fratini, Raboni e di molti altri, in quella "linea palazzeschiana" della poesia novecentesca caratterizzata dalla trasgressione, dall'inventività linguistica, dall'umorismo verbale che diventano «condizione indispensabile per sfuggire a un gioco tutto preconstituito di forme e di motivi, legittima via di salvazione lirica» (Sanguineti in Vivaldi 1962, XIV).

All'influenza cruciale delle avanguardie dedicano stimolanti riflessioni Franco Cambi, Alberto Asor Rosa e Pino Boero: il primo, guardando all'immagine d'infanzia, evidenziava un mancato approfondimento di quei semi lasciati dal poeta futurista (Cambi 1985, 142), mentre Asor Rosa precisa come Rodari non possa inserirsi in un filone di ricerca strettamente surrealista «perché di surrealismo nel senso proprio del termine non si può parlare [...] per ciò che riguarda la letteratura italiana del Novecento»⁷, ma

⁶ Le "poesie lepidarie" furono pubblicate nella rivista *Il Caffè* in due occasioni, nel n. 3/1961 e nel n. 2/1962. Di queste, due vennero annoverate nell'antologia di Cesare Vivaldi, *Poesia satirica nell'Italia di oggi*, Guanda, 1962. La *Lapide Seconda* è stata inserita nel 1979 nella raccolta *Parole per giocare* edita da Manzuoli, Firenze, con presentazione di Tullio De Mauro e illustrazioni di Francesco Tonucci. La raccolta *Il cavallo saggio*, uscita da Editori Riuniti con prefazione di Edoardo Sanguineti nel 1990, comprende tutte le "poesie lepidarie" e *Materia prima*, una serie di componimenti usciti sul *Caffè* n. 1/1968 e 161/1980. Altre "poesie lepidarie" sono presenti nella raccolta di scritti *Il cane di Magonza*. Riguardo ai rapporti tra Rodari e *Il Caffè*, occorre ricordare che il numero di febbraio del 1961 saluta le *Filastrocche in cielo e in terra* (Einaudi, 1960) come la «più seria tra le imprese letterarie compiute a mezzo stampa nel decoro bimestre» e pubblica la poesia *Il dittatore* (Roghi 2020, 152).

⁷ Scrive Silvana Cirillo che «negli anni immediatamente successivi alla guerra, prosperarono in Italia riviste letterarie e culturali [...], desiderose di collegarsi con i gruppi e movimenti sperimentali internazionali, in primis col giovane e promettente dadaismo. Dunque c'erano tutte le premesse a che il surrealismo esplodesse in Italia come era stato per il futurismo, senonché il corso della storia decise diversamente. Il sopraggiunto regime fascista, con la sua censura etica e culturale, i precisi modelli umani comportamentali e artistici da osservare, il nazionalismo esasperato da difendere in tutti i settori, i sacri miti della patria, della famiglia e dello Stato da far rispettare, una massa di non pensanti

para-surrealista o comunque influenzato dal surrealismo, oppure realistico-magico o umoristico-surreale, tendenza che invece è presente all'interno della letteratura italiana fra gli anni venti e quaranta e che arriva persino ad influenzare certi aspetti della nostra specifica esperienza realistica post-bellica, e cioè il neorealismo (cosa che, per molti motivi, potrebbe aver interessato lo stesso Rodari) (Asor Rosa 1993, 9).

Il pensiero del critico va al Palazzeschi delle filastrocche e di Perelà, ironico e sentimentale dei racconti e dei romanzi degli anni Venti e Trenta; al Bontempelli del realismo magico; a Zavattini e alla sua concezione ironica della realtà; finanche a Italo Calvino per la trasgressività di certe soluzioni stilistiche e linguistiche e ad Achille Campanile per i giochi di parole. È infine Boero a rimarcare le numerose reminiscenze letterarie presenti nei racconti che Rodari pubblica tra il 1936 e il 1947 nel *Corriere Prealpino*, i quali confermano la vicinanza al surrealismo francese ma anche a molti scrittori italiani del fantastico come Buzzati, Palazzeschi, Bontempelli, Zavattini (2020, 15)⁸.

Un'analisi assai dettagliata in questa direzione proviene da Beatrice Sica, per la quale il modello palazzeschiano in Rodari è fondante, sostanziale e fecondo, poiché precede altre influenze e suggestioni che su questo si innestano: tra esse, naturalmente anche il surrealismo: secondo la studiosa «non si tratta tanto, in Rodari, di recuperare Palazzeschi attraverso il surrealismo, quanto di ricollegarsi a quest'ultimo, a un certo punto della sua opera, attraverso una linea di ricerca su cui già lo indirizzava una determinata tendenza della letteratura italiana» (Sica 2003, 88-89). Non va dimenticato, del resto, che proprio ne *I bambini e la poesia*⁹ Rodari dichiara di ispirarsi al poeta fiorentino per la grande immediatezza

da manovrare come pedine: un cosiffatto regime non poteva tollerare l'intrusione di un movimento letterario, artistico e filosofico quale quello surrealista che si fondava sulla rivoluzione e sull'internazionalismo comunista, che inseguiva libertà e eguaglianza attraverso la psicanalisi, che inneggiava al desiderio e irrideva il bisogno e il produttivismo, che difendeva i folli e i sognatori, che se la rideva delle istituzioni, dei "superomismi" da facciata, del bello stile, dei "primati" e sognava di cambiare l'uomo (con Freud) e il mondo (con Marx)? [...] Perciò da noi il surrealismo esplose tardi e solo a fuochi isolati. Senza scandali, provocazioni, spettacolarità: in sordina per questioni di sopravvivenza» (Cirillo 2006, 18-19).

⁸ I racconti in questione, non rivolti ai bambini, sono stati raccolti nel volume *Gianni Rodari e La Signorina Bibiana* curato da Chiara Zangarini, Pietro Macchione e Ambrogio Vaghi per Macchione Editore nel 2010, che include non soltanto gli scritti provenienti dal *Corriere Prealpino*, ma anche le poesie in dialetto pubblicate su *L'Azione Giovanile* nel 1936 e su *L'Ordine Nuovo* nel 1946. All'interno di questi preziosi scritti è possibile rinvenire i semi del fantastico e di una poetica nuova che Rodari svilupperà in seguito nella scrittura rivolta all'infanzia.

⁹ Il saggio, pubblicato sul *Giornale dei Genitori* n. 6-7, 1972, è oggi raccolto ne *Il Cane di Maganza*.

comunicativa dei suoi versi, vicini alle sonorità popolari della filastrocca:

[...] ho scritto molti versi per bambini. Non li ho mai chiamati poesie, ma *filastrocche*. Semmai "poesie per ride-re" o "poesie per isbaglio". Non mi ha mai interessato, in relazione al mio lavoro, sapere se fossero poesie o no: ho sempre preferito accantonare il problema, dichiarandomi un fabbricante di giocattoli, di giochi con le parole e con le immagini, di comunicazioni e provocazioni in versi. Ho utilizzato coscientemente anche certi poeti che amo, da Palazzeschi ai surrealisti, perché mi fornivano un linguaggio così vicino a quello della poesia popolare e, al tempo stesso – rispetto alle sue tradizioni – così rivoluzionario, che l'accostamento doveva per forza riuscire a qualche effetto sorprendente (Rodari 1982, 163).

Nel 1960 la pubblicazione delle *Filastrocche in cielo e in terra* inaugura la stagione della maturità rodariana: la raccolta, sistemata per Einaudi da Giovanni Arpino, consta di «testi culturalmente raffinati, in cui il circolo tra forma e messaggio è costantemente presente, ma in modo inquieto, problematico e strutturale» (Cambi 1990, 18): siamo dinnanzi a uno scrittore "sperimentale" in campo formale e in campo contenutistico, «che si fa carico delle attese e dei compiti di una nuova stagione storico-sociale, senza svendere il proprio passato, ma dialetticamente riattivandolo nell'opera del presente» (*Ibidem*). Qui «la lezione del surrealismo e del futurismo, di Palazzeschi e di Queneau, appare ora in primo piano, richiamandosi alle opere delle avanguardie e indicandole come le più adeguate per realizzare un'estetica della modernità» (Ivi, 19).

Quanto al valore estetico della poesia per l'infanzia di Gianni Rodari non importa in queste sede dilungarsi. Bastino, per adesso, le affermazioni del poeta Edoardo Sanguineti in cui leggiamo che

è un errore distinguere di netto, in Rodari, un poeta per i grandi e un poeta per i piccini. Formiamo tutti, alla lettera, un "insieme". E siamo altrettanto disponibili a uno scambio di ruoli, a giocare, come sottoinsiemi di precaria delimitazione, al gioco del "se", tra grandi capitati in mezzo ai piccini, tra piccini capitati in mezzo ai grandi. Certo è giusto riconoscere un degno luogo in quel filone, meno povero di quanto si dica per solito, che percorre, in modi ludici e grotteschi, allucinati e saltinbancheschi, ironici e beffardi, il nostro Novecento (Sanguineti 1990, XV-XVI).

SPERIMENTALISMI E IMPEGNO CIVILE

Studiare l'influenza delle avanguardie in Gianni Rodari significa non solo effettuare un'analisi stilistica della sua poetica, ma anche indagarne la dimensione

legata all'impegno etico e civile. L'interesse per i surrealisti senz'altro rappresenta per lo scrittore la sintesi di passioni ideologiche e politiche che egli comincia a sviluppare negli anni della Resistenza e che poi matura, più tardi, attraverso la militanza nel PCI: se il secondo *Manifesto* si situa al culmine di una lunga tensione del surrealismo con l'impegno politico rivoluzionario e il pensiero marxista, Rodari decanta il tema romantico della creatività oltre Gramsci, collegandosi a Breton sul piano artistico, ossia collocandosi in quella corrente del "marxismo occidentale" degli anni Cinquanta/Sessanta volta a sperimentare nuove istanze e nuove vie di liberazione (Cambi 1985, 122): l'impegno in direzione fantastica si fa centrale intrecciandosi costantemente con i motivi dell'emancipazione e della libertà dell'uomo ottenuti attraverso la via regia del gioco e della tensione utopica. Nella poesia di Rodari vi è sempre, infatti, una componente di «sfida all'esistente e speranza in un futuro migliore» di cui l'uomo è artefice con il suo impegno intellettuale, etico e politico (Bellatalla 2002, 57); per usare le parole di Cambi, è una poesia in cui la forma si fa contenuto e il contenuto si distilla in forma (1990, 18), carica di messaggio e di spirito ludico insieme: sotto le apparenze di tranquilla pedagogia creativa è in atto una sovversione profonda di ogni gerarchia strutturata poiché «attraverso uno scarto ridente, non soltanto il mondo è riportato alla freschezza prima di uno sguardo candidamente straniante, ma è reso problematico nei suoi ordini culturali, e finalmente politici» (Sanguineti 1990, XVII-XVIII).

In questa prospettiva, l'intenzione di rendere accessibile a tutti la poesia e la fruizione artistica in generale è un elemento cardine e di notevole significato. Se Breton si preoccupa di porre i principali procedimenti surrealisti "alla portata di tutti", Rodari non esita a definire il suo "scartafaccio" un "Manuale di fantastica ad uso degli scrittori e delle guardie campestri" (Zangarini et al. 2010, 138) e a declamare con forza, anni più tardi nella *Grammatica*, quel memorabile motto dal sapore democratico: «"Tutti gli usi della parola a tutti" [...] non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo» (Rodari 1973, 6), dove "tutti" va a rimarcare gramscianamente la "destinazione" popolare del lavoro immaginativo. A cominciare dai bambini.

Come osserva Tullio De Mauro, la "fantastica" di Rodari è sempre una "realistica" (1990, XIX): non va dimenticato che egli è prioritariamente un giornalista anche se le matrici ideologiche e la tensione utopico-sociale sono le medesime dell'intellettuale/scrittore per l'infanzia (Bacchetti 2005, XIII). In entrambi i fronti, del resto, il suo operare è rivolto a un'idea emancipativa e laica di uomo, cultura e società orientati verso un modello di civiltà che si organizza intorno a precisi valo-

ri estetici e comunitari a partire da una pedagogia della divergenza e del dissenso che prende corpo dalla parola. Ne deriva un modello antropologico capace di vivere dialetticamente il tempo presente: un tempo carico di tensionalità utopiche che è possibile prefigurare anche attraverso la creatività, l'inventività narrativa, la fantasia. Sono queste prerogative che ciascun individuo, sin dall'infanzia, deve poter sviluppare, come ben argomentato nella *Grammatica*.

Ma proprio la *Grammatica della fantasia* segna, per certi versi, una fase in cui la dimensione più militante in Rodari si mitiga nell'impegno educativo e letterario verso l'infanzia vista con le sue potenzialità cognitive ed etiche: la scrittura ora sta al centro. Cosa accade nell'elaborazione dell'autore e nella cultura di quegli anni? C'era stato il Sessantotto. Da sempre interessato ai problemi educativi, nel marzo di quell'anno "caldo" Rodari aveva assunto la direzione del *Giornale dei Genitori* alla scomparsa di Ada Gobetti. Ormai da un decennio aveva lasciato l'*Unità* per approdare a *Paese Sera*, quotidiano democratico-progressista rivolto ai ceti medi, e da funzionario di partito era diventato giornalista di professione in un contesto sì politico ma non partitico. Intanto la sinistra italiana aveva attraversato la crisi del '56: da intellettuale critico, in costante movimento, egli aveva dato avvio a un proprio stile antiaristocratico eppure raffinato, riuscendo a coniugare felicemente attività giornalistica e produzione fantastica. Al tempo stesso andava sviluppando una riflessione pedagogica articolata e plurale, in cui la componente ideologica lasciava il posto alla creatività pur nella fedeltà ai principi di democrazia, uguaglianza, emancipazione.

Anche i movimenti d'avanguardia avevano subito importanti trasformazioni. Per Franco Fortini ogni considerazione su questi non può ignorare la mutazione avvenuta nel corso del ventennio 1956-1976: se le prime due decadi del Novecento sono quelle delle avanguardie cosiddette storiche, gli anni tra le due guerre vedono emergere il surrealismo, la cui diffusione in Italia era stata ostacolata dal fascismo in quanto "emanazione sovversiva". A seguito dei fatti d'Ungheria e del XX Congresso del PCUS il fenomeno letterario non poteva ancora considerarsi chiuso, ma andava diffondendosi un *corpus* di opere collocabili in un'area ideologico-culturale vastissima che dal surrealismo "Avanguardia-Di-Tutti" traeva elementi e modelli (Fortini 1977, 8-10).

PERCORSI DELLO SPERIMENTALISMO POETICO

Lungo questa tendenza negli anni Sessanta, con l'ingresso nella società dei consumi, si assiste nel nostro

Paese a un'intensa ripresa dei movimenti avanguardisti. Vediamo brevemente alcune tappe di nostro interesse: nel 1959 esce a Milano la rivista neoavanguardista *Il Verri* di Luciano Anceschi che riunisce giovani intellettuali interessati alla sperimentazione linguistica tra cui Nanni Balestrini, Giulia Niccolai, Giuseppe Pontiggia, Leo Paolazzi alias Antonio Porta. Nel 1961 si fonda un primo nucleo di autori con l'antologia *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, nella quale sono compresi i poeti Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti. Il numero 5/1962 del *Menabò* di Vittorini e Calvino si apre alla collaborazione degli autori sperimentali. Nel 1963 nasce a Firenze il Gruppo 70 con un convegno sul tema *Arte e comunicazione*; nello stesso anno, a Palermo, si celebra il primo convegno del Gruppo 63 e l'anno seguente ne viene pubblicata l'antologia fondativa: *Gruppo 63. La nuova letteratura*. Del movimento fanno parte Anceschi, Sanguineti, Renato Barilli, Eco ed altri, «un gruppo colto e sperimentale [che] vedeva il proprio dovere di contestazione come dovere culturale, da svolgersi nel laboratorio dei linguaggi» (Eco 1985: 95) all'interno della società neocapitalistica.

Intanto il periodo che va dal 1960 al 1964 è per Rodari la stagione creativa più alta: dopo le *Filastrocche*, escono in rapida successione da Einaudi le *Favole al telefono* (1962) ed il *Libro degli errori* (1964), tre opere percorse da un uso coerente di tecniche costruttive elaborate al crocevia di una varietà di esperienze letterarie e linguistiche, poetiche ed estetiche.

Nel 1967 esce il primo numero di *Quindici*, una rivista politico-letteraria che presto si apre ai contributi sulle lotte operaie e studentesche. Negli stessi anni emerge il lavoro critico e sperimentale di Giulia Niccolai, autrice nel 1969 del libricino in lingua inglese *Humpty Dumpty*, un omaggio al surrealista *ante litteram* Lewis Carroll nei modi della poesia concreta, e di Milli Graffi, poetessa recentemente scomparsa a cui si deve, tra l'altro, una magistrale traduzione di *Alice nel Paese delle Meraviglie* e di *Attraverso lo Specchio*.

Negli anni Settanta e Ottanta il clima cambia, ma nonostante il rifiuto da parte dell'*establishment* letterario i testi più innovativi degli autori sperimentali sembrano esercitare una fertile influenza¹⁰: si pensi, per esempio, all'incidenza che ebbe su un autore come Calvino l'Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo)¹¹, per

la quale si sottolinea la dimensione ludica, “ri-creativa”, appunto, del gioco linguistico come attività non gratuita né sterile, bensì tesa a un’“azione trasformatrice” e alla portata di tutti.

Ma qual è il legame tra i percorsi accennati e la poesia per l'infanzia? Oltre a Tofano, a Rodari e a Gatto, altri autori per bambini incrociano le poetiche sperimentali: si pensi all'*Alfabetiere* di Bruno Munari (1960), la cui adesione giovanile al futurismo va inquadrata all'interno di un ampio e durevole interesse per le avanguardie che investe l'intera produzione artistica del *designer*, o alle filastrocche di Nico Orengo (come *A uli-ulè*, 1972), ma anche, naturalmente, alle straordinarie composizioni in versi di Toti Scialoja, pittore, scenografo, regista, critico d'arte: riconosciuto da Calvino come il primo vero esempio italiano di *nonsense*, dal 1971 sino al 1985¹² pubblicò una serie di raccolte poetiche dense di giochi fonemici e allitterativi derivanti da una letteratura satirica e burlesca come pure dai procedimenti associativi e puramente meccanici tipici delle avanguardie storiche. Si tratta, con Rodari in testa, di autori tutti che contribuiscono a innovare la poesia per l'infanzia nel suo nucleo fondante, ma anche, naturalmente, nei contenuti, nella forma, nelle intenzioni. Dalle loro esperienze e riflessioni deriva una poesia alta, intensa e leggera insieme, che introduce il piacere dello sperimentalismo verbale non disgiunto da un impegno in direzione etico-sociale: nei percorsi sperimentali vi è insito, infatti, un presupposto contestatore nel rovesciamento degli stili e dei significati conformi che stimola il pensiero divergente e dà valore al sorriso e al gioco (Lepri 2019, 76-80); al contempo – e non è aspetto di poco conto – viene finalmente conferita piena dignità alla fruizione artistica dei più piccoli.

A questo proposito un'attenzione particolare va riservata al lavoro dei poeti Antonio Porta e Giovan-

sia proponendo nuovi modelli operativi. Nell'edizione italiana del suo “manifesto” (uscito da Gallimard nel 1973), curata da Ruggero Campagnoli e Yves Hersant nel 1986, si chiarisce che l'Oulipo intende scavalcare la dicotomia tra lavoro e gioco, conferendo al primo «una dimensione ludica, e subordinando il gioco alla condizione di produrre»; si vuole inoltre ottenere dal gioco che «non sia né gratuito né sterile e che eserciti, sotto una conveniente regolazione, un'azione trasformatrice». Altro aspetto distintivo riguarda la volontà di restituire «all'arte la sua componente artigianale» tanto che «su un punto gli oulipiani sono tutti d'accordo: la materialità del poetico e la sua facilità d'accesso»: essi «ripetono all'unisono (e dimostrano) che la poesia è letteralmente a portata di mano» (1986, 3-6). Sono, queste, affermazioni estremamente interessanti ai fini della nostra riflessione.

¹² Il riferimento è alle raccolte poetiche *Amato topino caro* (Bompiani, 1971), *La zanzara senza zeta* (Einaudi, 1974), *Una vespa! Che spavento* (Einaudi, 1975), *La stanza la stizza l'astuzia* (Cooperativa Scrittori, 1976), *Ghiro ghiro tondo* (Stampatori, 1979), *La mela di Amleto* (Garzanti, 1984), *Tre lievi levrieri* (Lattico, 1985). Le poesie sono accompagnate dagli acquerelli dell'autore.

¹⁰ Per approfondimenti sulle neoavanguardie nel nostro Paese, cfr. Accame (1981), Barilli (1981 e 2007), Curi (2001 e 2019), Muzzuoli (2013), Eco (2013).

¹¹ Nata ufficialmente in Francia nel 1960 per opera di Raymond Queneau e di François Le Lionnais, l'Officina di Letteratura Potenziale aveva riunito un gruppo di scrittori e matematici con l'obiettivo di esplorare le potenzialità creative delle costrizioni formali e strutturali in letteratura (*contraintes*), sia attraverso la rielaborazione di testi già esistenti,

ni Raboni, i quali curano nel 1978 il volume *Pin Pidìn*, un'antologia di poesie scritte (per l'occasione, ma non solo) da autori come Balestrini, Niccolai, Orenco, Sanguineti, Scialoja, Spatola, Zanzotto, ossia, per la maggior parte (e non a caso), da "novissimi" assai ben disposti a sconfinare¹³ nella letteratura per l'infanzia. Se le poesie proposte sono connotate da sonorità e aspetti ludico-linguistici e invitano a pensare oltre gli schemi, la stessa dichiarazione d'intenti pronunciata dai curatori apre esplicitamente a una rinnovata concezione del diritto alla poesia per l'infanzia, una poesia in cui siano presenti le caratteristiche di «libertà inventiva e di profondità formale» (Porta, Raboni 1978, 5) in radicale opposizione a una poesia per bambini «come genere a sé stante, coltivato in maniera esclusiva da "specialisti" che non siano anche, e prima di tutto, dei poeti» (*Ibidem*). Porta e Raboni prendono le distanze, quindi, da chi si rivolge all'infanzia ponendosi al suo livello, cioè bamboleggiando e trascurando «la straordinaria creatività e disponibilità fantastica (e linguistica) dei bambini» (Ivi, 6). Appare indubbio quanto un'operazione di questo tipo, di fatto unita a un impegno autentico e concreto di rivalutazione di una parola poetica destinata ai bambini¹⁴, possa avere contribuito a sradicare la poesia per l'infanzia dal pregiudizio elitario e da quella zona *outsider* della stessa letteratura per l'infanzia (Bernardi 2011) che a lungo l'ha tenuta ai margini dell'interesse autoriale e, conseguentemente, dell'indagine critico-letteraria.

AL CENTRO STA LA PAROLA

«Rodari è uno scrittore che ha collaborato all'elaborazione formale del Novecento italiano», osserva Asor Rosa (1993, 13), sebbene sia stato rimosso dalla storiografia letteraria anche di sinistra. Vi sono, per il critico, almeno due motivi: uno riconducibile al pregiudizio umanistico nei confronti della letteratura per l'infanzia, considerata un genere minore, occasionale e servile; l'altro di ordine politico-ideologico, dovuto essenzialmente al carattere progressista e di «coraggiosa innovazione e di battaglia aperta» che Rodari ha assunto nei suoi continui interventi sulle questioni educative; non manca un pregiudizio umanistico-retorico nella cultura di sinistra verso il carattere fantastico-provocatorio che distingue l'opera rodariana, come anche «quel suo stare costante-

mente fuori dagli schemi dal punto di vista della ricerca formale ed espressiva, anche quando esprimeva nella sostanza un'assoluta fedeltà alla 'linea' etico-politica» (Ivi, 6-7). D'altra parte, come osservava De Mauro su *l'Unità* il 16 aprile 1980 all'indomani della scomparsa dello scrittore, la nostra critica letteraria, con rare eccezioni, è "tetramente monolingue" mentre Rodari è stato uno scrittore profondamente plurilingue. Lo stesso destino di emarginazione, scrive Silvana Cirillo, è toccato ad altri scrittori "scomodi" che possiamo accostare a Rodari come Savinio, Zavattini, Delfini, Landolfi,

messi ai margini dalla critica più tradizionale e accademica, tacciati pregiudizialmente di leggerezza ed evasività (data la imprevedibilità dei temi e la raffinatezza impalpabile delle prese di posizione, ovvero delle ideologie), dove, invece, proprio i giochi linguistici e le strategie architettoniche così sorprendenti, la pregnanza di certe immagini e visioni nascondevano scelte e ottiche assai precise e rifiuti radicali camuffati sotto le vesti del comico, del gioco, del fiabesco i più innocenti (Cirillo 2006, 8)

Le esperienze richiamate in precedenza, tuttavia, benché guardate con sospetto, avviano un necessario percorso di ricerca e di conoscenza che per molte ragioni intreccia la letteratura per l'infanzia ed apre la strada ai poeti che in quest'ambito si affermano a partire dagli anni Ottanta. Ma se Rodari ha incanalato lo sperimentalismo poetico (e linguistico, più in generale) entro un progetto antropologico volto allo sviluppo in senso onnilaterale dell'uomo, questa esigenza tutta legata a un contesto storico-sociale, politico e culturale, negli autori del dopo-Rodari va sfumandosi. Pensiamo, per esempio, a Roberto Piumini, lettore di Landolfi, Bontempelli, Bacchelli (De Luca 1996, 169), le cui poesie giungono al grande pubblico grazie al coraggio e alla lungimiranza della *editor* Gabriella Armando: in esse il gioco linguistico non sembra ambire a un cambiamento strutturale dello *status quo*, quanto piuttosto inseguire l'"ingegnosità inventiva" (Boero 1997, 31) e la ricerca estetico-formale, come esplicitamente dichiara l'autore in un suo scritto (Piumini 2012, 34-35). Certo, in questa tendenza non vi è un abbandono di responsabilità, né il rifiuto di un ruolo che ha valenza pedagogica giacché il lavoro del poeta attiva inevitabilmente un processo riflessivo sul linguaggio e sul mondo, ma decade un impegno ideologico in favore di un'attenzione tutta rivolta al gioco creativo e all'immaginazione verbale.

Permane, in ogni caso, la vocazione a "dare la parola" attraverso il gioco linguistico, che sottende una pedagogia dell'emancipazione e un'apertura dialogica all'altro e ai significati plurimi. È sempre De Mauro a osservare che ben pochi autori hanno inciso così profondamente

¹³ L'espressione è presa a prestito da Ugo Fracassa (2002).

¹⁴ Basti sfogliare le pagine dell'apparato critico del catalogo della mostra *Il gioco della rima* svoltasi presso il Museo del Folklore a Roma nell'aprile/maggio 1984 per notare l'impegno profuso dai poeti sperimentali verso l'infanzia: tra questi, oltre ai già citati nel testo, Luciano Folgore, Antonino Russo, Pietro Formentini, Rossana Ombres (Fabri et al. 1984).

come Rodari nella formazione collettiva linguistica dei più giovani: egli è stato un cauterizzatore di tic linguistici, snobismi, espressioni stereotipe (1990, XVII) non soltanto attraverso la propria opera letteraria e giornalistica, ma anche da animatore culturale costantemente a stretto contatto con le giovani generazioni¹⁵. E questo è un tratto che riconosciamo anche in Piumini¹⁶, di cui ricordiamo, oltre alla vasta produzione poetica (da *Io mi ricordo*, 1980, a *Che poesia mi racconti?*, 2018), l'impegno profuso con Ersilia Zamponi nel portare poesie, letture, giochi tra senso e segno tra i ragazzi allo scopo di restituire loro il diritto alla poesia. Nascono, da queste esperienze, due libri "d'oro e d'argento" pubblicati da Einaudi, *I Draghi locopei* (1986) e *Calicanto* (1988), a tutt'oggi pietre miliari per giocare con le parole alla maniera di Apollinaire, Queneau, Palazzeschi:

Il gioco di parole è un'attività che distrae il linguaggio verbale dal suo ruolo utilitario e ne infrange gli automatismi; usa la lingua in modo inconsueto e la sottopone al vincolo d'una misura; sviluppa l'attenzione alla forma del linguaggio verbale e il gusto della parola. Valorizza insomma alcuni elementi propri della funzione estetica della lingua (Zamponi 1986, XII).

L'impegno fattivo in questo senso va riconosciuto anche a Pietro Formentini, funambolico poeta per l'infanzia recentemente scomparso e alla cui ricerca di sperimentazione e di libertà espressiva si deve moltissimo: a partire dall'opera d'esordio *Poesiafumetto* pubblicata nel 1982 dalla Nuove Edizioni Romane di Gabriella Armano, si dà avvio a una poesia visiva e provocatoria capace di sollecitare più sensi per mezzo delle strategie fonosimboliche e di iconismo linguistico. I piccoli lettori sono così coinvolti nel godimento degli effetti pirotecnici della parola e delle sensazioni percettivo-sensoriali che questa evoca, ma anche chiamati a considerare la matericità della parola, che si fa plastica, malleabile, strumento pri-

mario dell'espressione per esercitare il proprio pensiero e la ragione secondo un approccio surrealista, come testimonia l'autore:

Provavo l'emozione di una poesia non necessariamente sublime, tuttavia capace di empatia e di comunicazione in un'alta e selezionata qualità della scrittura. Facevo anche riferimento al 'genere fumetto', a una ricerca di modi diversi d'immaginare la parola, di svilupparne le potenzialità esplorative, verso ipotesi più visionarie e sconosciute. Un modo di *farepoesia* – dico e scrivo volutamente due parole in una, per segnalare un procedimento poetico che nasca concreto da un fare vocabolario, costruendo proposte linguistiche, relazionando e contaminando tra loro cose e idee, pensiero e realtà – non derivato da un'illuminata, liricheggiante e solitaria ispirazione (Formentini 2007, 47).

Vi è, in Pietro Formentini, che in una poesia dichiara in ordine sparso i propri "debiti" culturali a Campana, Majakovskij, Rodari, Pascoli, Rimbaud, Brecht, Gatto, etc. (Ivi, 49), una radicale rottura con la classicità e una volontà di rinnovare il linguaggio attingendo «non solo al patrimonio semantico, ma a quello della sensibilità estetica ed emozionale, creando continue combinazioni metaforiche, sinestetiche, proponendo figurazioni iperrealiste e surrealiste, ritmi inusuali e inattesi, messaggi di un attivo pensiero trasversale» (Ivi, 48). I giovani lettori sono così incoraggiati a sostare nella ricerca di una nuova espressività che lasci emergere la complessità della lingua, le sue sfumature, le sue potenzialità: nei numerosi laboratori proposti dall'artista emiliano non si richiede di diventare poeti, bensì di lavorare consapevolmente sulle parole, scegliendo quelle essenziali e opportune, le più forti ed evocative, come pure di riflettere sulle strutture e i meccanismi della lingua nel tempo della sovrabbondanza dei linguaggi e della loro povertà affinché le parole non siano subite ma riconosciute, scelte, interpretate e reinterpretate (Lepri 2015, 61-65).

COMMISTIONI, INTERFERENZE, DIVAGAZIONI: ECHI DEL SURREALISMO OGGI

Come si valuta oggi l'influenza delle avanguardie nella poesia per i più piccoli? Cosa rimane del fermento letterario e culturale nato intorno ai movimenti d'avanguardia e promosso con originalità e raffinatezza da Rodari e da altri poeti a lui coevi? Dobbiamo ancora riprendere un'affermazione di Andrea Zanzotto, poeta sperimentale tra i più significativi della seconda metà del Novecento, sempre attento ai rapporti accidentati, inquieti (forse addirittura troppo scontati?) e tanto pros-

¹⁵ Si vedano, a questo proposito, gli *Esercizi di fantasia* (Rodari 1981), un ideale complemento della *Grammatica della fantasia*, nel quale troviamo una fedele trascrizione di un incontro laboratoriale tra lo scrittore e i ragazzi di una scuola aretina avvenuto nel 1979.

¹⁶ Rispetto alle diverse finalità del "dare la parola", è forse utile riportare le osservazioni di Piumini, che ci consentono di coglierne le specificità in relazione a Rodari: «Credo si possa usare, per Rodari e per me, una frase identica, che ha però, per l'uno e per l'altro, diverso significato: tutti e due abbiamo cercato di "dare la parola" ai bambini o ai ragazzi. Ma mentre per Rodari il senso della frase era di "permettere di esprimersi", "dare voce", come in un'assemblea "si dà la parola" a qualcuno perché dica la sua opinione, perché si esprima, per me è un senso più radicale e basilare: si tratta di "dare la parola" come "dare il pane", come nutrimento espressivo fondamentale» (Piumini 2012, 77-78). Per un approfondimento sul tema dell'emancipazione attraverso la parola, così centrale e sfaccettato nella storia dell'educazione, cfr. anche Roghi 2017, in cui Rodari è accostato a Lorenzo Milani e a Tullio De Mauro.

simi tra poesia e infanzia¹⁷, per introdurre una riflessione sull'oggi:

[...] quel momento di ottimismo, ancora connesso ai valori della Resistenza ed alle sue speranze, è stato frantumato dalla totale mancanza di programmazione a ogni livello, di idee nuove e umanamente armonizzate. [...] mentre resta indiscutibile la validità della frattura culturale operata da Rodari nella letteratura per l'infanzia e soprattutto nella poesia, occorre tener conto oggi, nel rivolgersi all'infanzia, anche di questa incertezza che incombe sempre di più, di questo senso di magmaticità, di oscurità, di minore ottimismo (1983: 25).

Eppure, per quanto il linguaggio poetico per l'infanzia sia storicamente ai margini e a tutt'oggi ancora poco praticato e studiato, si può dire che esso si è efficacemente sviluppato lungo quella linea ludica che non sottende un disimpegno, ma anzi coltiva, insieme al gusto per il dinamismo verbale, una superficie di libertà entro cui si agitano necessariamente impulsi trasformativi.

Attualmente gli autori che si situano lungo il percorso che stiamo tracciando mostrano un atteggiamento teso a liberare l'infanzia di tensioni e intenzioni, nella volontà di consegnare una poesia che sia prima di tutto godimento della parola e dei suoi riverberi: in ciò emergono i poeti e le poesie più delle poetiche¹⁸, ossia spiccano l'impegno e le esplorazioni di poeti per l'infanzia che da *poeti* sperimentano tecniche compositive di tipo analogico, procedimenti meccanici e associativi, trovate ironiche e paradossi, effetti di straniamento (*Verfremdung*), scomposizioni e giochi verbali, effetti visivi e sonori, ciascuno seguendo percorsi originali. E il pensiero va alle interessanti ricerche di poetesse come Chiara Carminati e Silvia Vecchini, la cui attività poetica è costantemente impreziosita da un lavoro sperimentale e riflessivo di indubbio fascino e di notevole rilievo per l'indagine sul piano letterario, estetico, formativo. Alla prima si deve non soltanto una produzione poetica per l'infanzia di sicuro valore (*Il mare in una rima*, 2000; *Poesie per aria*, 2008, tra le numerose raccolte più volte ristampate), ma anche un impegno nella proposta metodologica di un *fare-poesia* come esperienza che coinvolge tutti i sensi e incrocia i diversi linguaggi artistici (si vedano *Fare poe-*

sia con voce, corpo, mente e sguardo del 2002 e *Perlapprola* del 2011). Della seconda, seducono i procedimenti compositivi derivati dalle tecniche dadaiste e oulipiane poi riproposte con successo nei laboratori con i ragazzi. Le stesse dichiarazioni di Silvia Vecchini lasciano emergere una ricerca degli effetti sorprendenti (e rivelatori) scaturiti da accostamenti casuali di parole, ma più ancora si rende evidente un'attenzione alla corporeità e tangibilità della parola che acquista colore, forma, materia nell'intenzione di stimolare personali percorsi emotivi e conoscitivi:

Per quanto mi riguarda il desiderio di scrivere insieme a bambini e ragazzi viene da un interesse più ampio e profondo dell'utilizzo di tecniche, della produzione o prestazione. Cerco di favorire il più possibile un ambiente di ascolto e di fiducia incoraggiando la sperimentazione. Quello che di volta in volta propongo nei laboratori sono stimoli alla scrittura accompagnati a volte da piccole esperienze che invitano a esplorare la scrittura attraverso la combinazione e l'incontro casuale di parole, espedienti che potrebbero ricordare la scintilla che si crea nel binomio fantastico. Tuttavia [...] alcune pratiche che propongo non si limitano a coppie di parole ma a invitano all'esplorazione di un territorio di parole circoscritto: la pagina di una rivista o la pagina di un libro destinato al macero o una fotocopia da usare per il *collage* o la *caviardage* [...], un tavolo dove sono raccolti dei sassolini con su scritte delle parole, il testo della poesia di un poeta sulla quale intervenire liberamente. Questo consente a chi scrive di concentrarsi su parole scelte da altri, un vocabolario ristretto, già dato. L'operazione è quella di considerare, selezionare, scartare provando accostamenti a partire dal senso o dal suono, da una parola o una stringa di parole che misteriosamente ci attrae, ci interessa in attesa che uno di questi tentativi faccia nascere un "discorso interiore", catturi un movimento interiore che le parole mettono a fuoco, in risalto. È trovare la propria voce, a volte anche "forzare" con una consegna apparentemente rigida o con un tempo di scrittura molto limitato affinché la propria voce venga allo scoperto, provi a dire, esprimersi. Paradossalmente, anche costretti dentro un tempo e un numero di parole date, si sperimenta la libertà della scrittura perché liberati dalle parole "consumate" del proprio vocabolario, dalle parole ricorrenti e dai campi semantici fin troppo frequentati. Spesso questi espedienti suscitano sorpresa e meraviglia in chi si mette in gioco per la possibilità di scendere a un livello più profondo ed entrare in contatto con i propri pensieri, comprese alcune bizzarrie, sogni, ricordi che riemergono, desideri inespresi. [...] Una parola in più per quanto riguarda la composizione di versi con sassi scritti o foglie. L'espediente del gioco è molto più evidente. Il contatto con elementi naturali cerca di invitare a un'essenzialità nel dire e le parole scelte come "innesco" o partenza sono molto semplici. Chi scrive può esplorare un tavolo apparecchiato con sassi scritti (nero su sassi bianchi e raramente bianco su nero) o foglie

¹⁷ Il tema è stato approfondito da chi scrive in Lepri 2013.

¹⁸ Si parla, a questo proposito, più correttamente di sperimentalismi che di avanguardie. Per sperimentalismi s'intende un lavoro di ricerca talvolta isolato e l'apertura a una molteplicità di soluzioni non garantite. Umberto Eco chiarisce che si può definire sperimentale un autore in base alle sue opere e non alla sua poetica, mentre l'avanguardia incarna un movimento solitamente di rottura, organizzato in gruppi e intenzionato a scardinare le istituzioni culturali ufficiali (letterarie o artistiche) attraverso prodotti che provochino un *choc* rispetto ai modelli attesi (Eco 1985, 96-104).

scritte (queste scritte di nero e di diverse forme e tonalità di colore). L'operazione è sempre quella di selezione e abbinamento passando attraverso tentativi liberi ma con un tempo assegnato.

Il poter spostare fisicamente le parole-sasso o le parole-foglia è un piccolo gioco che riguarda la composizione del verso, la decisione sul numero di sillabe, sull'andare a capo, la spezzatura, sullo spazio vuoto, sull'importanza che diamo alle parole isolandole, staccandole dalle altre. Si lavora anche sulla composizione, su come disporre, sulla forma che vogliamo dare, sulle dimensioni, sui colori, l'alternanza. Sono piccoli esperimenti di poesia visiva (Vecchini in Lepri 2020, s.p.)¹⁹.

L'autrice sviluppa le attività sopra illustrate dalla passione per i poeti surrealisti e dal loro interesse per l'inconscio. Si tratta di procedimenti non lontani, tra l'altro, dalle sperimentazioni compiute nell'arte figurativa: oltre alla tecnica dei ritagli dai titoli di giornale di cui parla anche Breton (e prima ancora Tristan Tzara²⁰), affiorano alla mente il *frottage* di Max Ernst ed i *livre d'artiste* dei primi del Novecento, come pure le ricerche di Bruno Munari sulla grafica e sui materiali compositivi²¹. Gli esiti (*Poesie della notte, del giorno, di ogni cosa intorno*, 2014; *Acerbo sarai tu*, 2019) sono notevoli e consentono di riconoscere una cifra di elevata qualità estetica nella proposta di una poesia non minore e capace d'incontrare piccoli e giovani sul terreno di una modalità espressiva sperimentale e condivisa.

RIFLESSIONI CONCLUSIVE

La ricognizione storiografica compiuta, sebbene non esaustiva, consente di tracciare un'indagine pre-

liminare dell'evoluzione della poesia per i più piccoli osservata sul duplice piano della sua intenzionalità/funzione e dei suoi motivi e stilemi con particolare riferimento ai percorsi sperimentali. In quest'ottica, da una disamina della produzione letteraria e guardando alle stesse riflessioni di autori e autrici di oggi, è possibile riconoscere 1. nella connotazione ludica e sperimentale delle tecniche compositive, 2. nella tensionalità inventiva e 3. nel carattere di accessibilità per tutti (per una poesia veramente «comunicabile e fruibile», come scrive Formentini, 2007, 49) tracce di quella «linea eccentrica della poesia» che ha percorso l'intero Novecento e che è ancora in grado di sollecitare efficacemente la sensibilità infantile. È, questo dell'infanzia connesso alla poesia, un grande tema surrealista: nel primo *Manifesto*, Breton scrive che l'infanzia è ciò che più «si avvicina alla «vera vita»» (2003, 43) e su un doppio binario: uno riconducibile alla ricerca, nel poeta e nell'artista, di un'«infanzia del linguaggio» che è la più feconda (come in Scialoja e in Zanzotto, per esempio); uno riferibile a una condizione di libertà e di limpidezza che il bambino incarna. Del resto, come acutamente nota Califano, «ciò che accomuna gli scrittori in qualche modo legati al surrealismo nostrano, è [...] l'attenzione all'infanzia, il riconoscimento della sua specificità e il desiderio di una libera affermazione delle prerogative del mondo infantile» (Califano 1998, 20).

Sperimentare, dal latino *experior*, provare, tentare, ricercare, è ciò che fa il bambino nel suo percorso di crescita: non stupisce, allora, che vi sia da sempre una stretta relazione tra sperimentalismo poetico e infanzia, nonché un'attenzione tra i poeti, oggi come ieri, ai processi di pensiero e di espressione (che riconducono a una dimensione umana di particolare nitore, primigenia, autentica, originaria, processi attualmente recuperati e rivitalizzati nella diversità e nella ricchezza di approcci, contesti, forme e intenzionalità).

BIBLIOGRAFIA

- Accame, Vincenzo. 1981. *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*. Milano: Edizioni d'Arte Zarathustra - Spirali Edizioni.
- Asor Rosa, Alberto. 1993. «Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia.» In *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*, a cura di Marcello Argilli, Lucio Del Cornò, Carmine De Luca, 5-21. Roma: Editori Riuniti.
- Barilli, Renato. 1981. *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*. Milano: Feltrinelli.

¹⁹ Le parole di Silvia Vecchini provengono da un'intervista attualmente inedita rivolta alla poetessa da chi scrive il 13 agosto 2020.

²⁰ Scrive Breton nel primo *Manifesto* che «Tutto è buono per ottenere da certe associazioni l'immediatezza desiderabile. [...] È persino lecito intitolare POESIA ciò che si ottiene dall'accozzaglia più gratuita (osserviamo, se volete, la sintassi) di titoli e di frammenti di titoli ritagliati dai giornali» (Breton 2003, 44). Nel *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* letto a Parigi nel 1920 e pubblicato nel 1921, Tristan Tzara scrive *Per fare una poesia dadaista*: «Prendete un giornale./ Prendete un paio di forbici./ Scegliete nel giornale un articolo che abbia lunghezza/ che voi desiderate dare alla vostra poesia./ Ritagliate l'articolo./ Tagliate ancora con cura ogni parola che forma tale articolo./ E mettete tutte le parole in un sacchetto./ Agitate dolcemente./ Tirate fuori le parole una dopo l'altra, disponendole nell'ordine con cui le estrarrete./ Copiatele coscienziosamente./ La poesia vi rassomiglierà./ Ed eccovi diventato uno scrittore infinitamente originale e fornito di una sensibilità incantevole, benché, s'intende, incompresa dalla gente volgare».

²¹ Per un approfondimento sul tema, si vedano le riflessioni di Cantatore sul libro per bambini come opera d'arte totale (2019) e quelle di chi scrive sul *poetry picturebook* (2020).

- Barilli, Renato. 2007. *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*. San Cesario di Lecce (LE): Manni.
- Bellatalla, Luciana. 2002. "La poetica di Rodari: nonsenso o senso dell'esistenza?" In *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, 55-71. Tirrenia (PI): Edizioni Del Cerro.
- Bernardi, Milena. 2011. "Zone outsider nella marginalità della grande esclusa. Poesia, inaspettatamente fiaba, romanzo di formazione." In *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, a cura di Emy Beseghi e Giorgia Grilli, 87-115. Roma: Carocci.
- Boero, Pino. 1992. *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*. Torino: Einaudi.
- Boero, Pino. 1997. *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*. San Dorligo della Valle (TS): Einaudi Ragazzi.
- Boero, Pino. 2020. *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*. San Dorligo della Valle (TS): Einaudi Ragazzi.
- Breton, André. 2003. *Manifesti del Surrealismo*. Torino: Einaudi.
- Califano, Francesca. 1998. *Lo specchio fantastico. Realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*. San Dorligo della Valle (TS): Einaudi Ragazzi.
- Cambi, Franco. 1985. *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*. Bari: Dedalo.
- Cambi, Franco. 1990. *Rodari pedagogista*. Roma: Editori Riuniti.
- Cambi, Franco. 2011. "La poesia per bambini: modelli, evoluzione, riflessioni nel secondo Novecento italiano." *Transalpina* 14: 85-97.
- Cantatore, Lorenzo. 2017. "Il libro per bambini come opera d'arte totale: Bruno Munari, Lele Luzzati, Maria Lai." In *Scrivere, leggere, raccontare... La letteratura per l'infanzia tra passato e futuro*, a cura di Anna Antoniazzi, 159-170. Milano: FrancoAngeli.
- Carminati, Chiara. 2000. *Il mare in una rima*, ill. di N. Ceccoli. Milano: Mondadori.
- Carminati, Chiara. 2002. *Fare poesia con voce, corpo, mente e sguardo*. Milano: Mondadori.
- Carminati, Chiara. 2008. *Poesie per aria*, ill. di C. Mingozzi. Milano: Topipittori.
- Carminati, Chiara. 2011. *Perlaparola. Bambini e ragazzi nelle stanze della poesia*. Modena: Equilibri.
- Cirillo, Silvana. 2006. *Nei dintorni del surrealismo*. Roma: Editori Riuniti.
- Curi, Fausto. 2001. *La poesia italiana d'avanguardia*. Napoli: Liguori.
- Curi, Fausto. 2019. *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche e tecniche*. Milano: Mimesis.
- De Luca, Carmine. 1996. "I Suoni e le capriole." *Italiano e oltre* 3, 168-169.
- De Mauro, Tullio. 1980. "Perché è stato tanto ignorato." *l'Unità* 16 aprile 1980, 3.
- De Mauro, Tullio. 1990. Prefazione a *Il gatto viaggiatore e altre storie*, di Gianni Rodari, XI-XIX. Roma: Editori Riuniti.
- Diamanti, Giorgio. 1995. "Il quaderno di Fantastica." *C'era due volte... 2*: 15-17.
- Diamanti, Pina. 2007. "Da Breton a Rodari passando per Marx." *Il Calendario del Popolo* 720: 16-20.
- Eco, Umberto. 1985. "Il Gruppo 63, lo sperimentalismo e l'avanguardia." In *Sugli specchi e altri saggi* di Umberto Eco, 93-104. Milano: Bompiani.
- Fabri Stefania, Lazzarato Francesca, Vassalli Paola. 1984. *Il gioco della rima. Poesia e porti per l'infanzia dal 1700 ad oggi*. Milano: Emme Edizioni.
- Formentini, Pietro. 1982. *Poesiafumetto*. Roma: Nuove Edizioni Romane.
- Formentini, Pietro. 2007. "Immaginare poesia: alla ricerca di nuova scrittura, dentro e fuori le pagine, per e con i bambini e i ragazzi." In *Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi*, a cura di Silvia Blezza Picherle, 47-65. Milano: Vita & Pensiero.
- Fortini Franco, Binni Lanfranco. 1977. *Il movimento surrealista*. Milano: Garzanti.
- Fortini, Franco. 1985. "La poesia dei ragazzi non esiste." *Riforma della scuola* 3, 13-15.
- Fracassa, Ugo. 2002. *Sconfinamenti d'autore: episodi di letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei*. Pisa: Giardini.
- Gatto, Alfonso. 1963. *Il vaporetto*. Milano: Nuova Accademia.
- Giuliani Alfredo, cur. 1961. *I novissimi. Poesie per gli anni '60*. Milano: Rusconi e Paolazzi.
- Gruppo 63. 1964. *Gruppo '63: la nuova letteratura*. Milano: Feltrinelli.
- Lazzarato, Francesca. 1984. "Storia brevissima della letteratura per l'infanzia." In *Il gioco della rima. Poesia e poeti per l'infanzia dal 1700 ad oggi*, a cura di Stefania Fabri, Francesca Lazzarato e Paola Vassalli, 11-19. Milano: Emme.
- Lepri, Chiara. 2013. "Abitare la lingua dell'infanzia. Cenni sul rapporto tra poesia e infanzia." In *Percorsi della letteratura per l'infanzia. Tra leggere e interpretare*, a cura di Flavia Bacchetti, 207-216. Bologna: Clueb.
- Lepri, Chiara. 2015. *Aedi per l'infanzia. Poeti e illustratori di oggi*. Pisa: Pacini.
- Lepri, Chiara. 2019. "La parola poetica per l'infanzia tra gioco ed esperienza artistica." In *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*,

- a cura di Susanna Barsotti e Lorenzo Cantatore, 71-103. Roma: Carocci.
- Lepri, Chiara. 2020. "Ibridi d'arte. Il caso del *poetry picturebook*." In *Nuovi orizzonti della Letteratura per l'infanzia*, a cura di Maria Teresa Trisciuzzi, 29-55. Pisa: ETS.
- Malaparte, Curzio. 1940. "Il surrealismo e l'Italia." *Prosopette* 1: 3-6.
- Michelis, Pamela. 2012. *Sergio Tofano e il surrealismo all'italiana*. Viterbo: Sette Città.
- Munari, Bruno. 1960. *Alfabetiere secondo il metodo attivo*. Torino: Einaudi.
- Muzzuoli, Francesco. 2013. *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*. Roma: Odradek.
- Niccolai, Giulia. 1969. *Humpty Dumpty*. Torino: Geiger.
- Orengo, Nico. 1972. *A uli-ulè. Filastrocche, conte, ninne-nanne*, ill. di B. Munari. Torino: Einaudi.
- Oulipo. 1986. *La letteratura potenziale: creazioni, ricreazioni, ricreazioni*, pref. di R. Campagnoli e Y. Hersant. Bologna: Clueb.
- Piumini, Roberto. 1980. *Io mi ricordo: poesie ai bambini*, ill. di C. Mariniello. Roma: Nuove Edizioni Romane.
- Piumini, Roberto. 2012. *L'Autore si racconta*. Milano: Franco Angeli.
- Piumini, Roberto. 2018. *Che poesia mi racconti?* San Dorligo della Valle (TS): Einaudi Ragazzi.
- Porta Antonio, Raboni Giovanni, cur. 1978. *Pin Pidìn. Poeti d'oggi per bambini*. Milano: Feltrinelli.
- Quiriconi, Giancarlo. 1989. *I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia italiana contemporanea*. Milano: Jaca Book.
- Rodari, Gianni. 1960. *Filastrocche in cielo e in terra*, ill. di B. Munari. Torino: Einaudi.
- Rodari, Gianni. 1962. *Favole al telefono*, ill. di B. Munari. Torino: Einaudi.
- Rodari, Gianni. 1964. *Il libro degli errori*, ill. di B. Munari. Torino: Einaudi.
- Rodari, Gianni. 1973. *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi.
- Rodari, Gianni. 1979. *Parole per giocare*, pref. di T. De Mauro, ill. di F. Tonucci. Firenze: Manzuoli.
- Rodari, Gianni. 1981. *Esercizi di fantasia*, a cura di F. Nibbi, pref. di T. De Mauro. Roma: Editori Riuniti.
- Rodari, Gianni. 1982. "Autointervista." In *Il cane di Magonza*, di Gianni Rodari, pref. di Tullio De Mauro, intr. di Carmine De Luca, 184-193. Roma: Editori Riuniti.
- Rodari, Gianni. 1982. "Fondamenti di una fantastica." In *Il cane di Magonza*, di Gianni Rodari, pref. di Tullio De Mauro, intr. di Carmine De Luca, 83-92. Roma: Editori Riuniti.
- Rodari, Gianni. 1982. "I bambini e la poesia." In *Il cane di Magonza*, di Gianni Rodari, pref. di Tullio De Mauro, intr. di Carmine De Luca, 156-176. Roma: Editori Riuniti.
- Rodari, Gianni. 1982. "Poesia lepidaria." In *Il cane di Magonza*, di Gianni Rodari, pref. di Tullio De Mauro, intr. di Carmine De Luca, 71-74. Roma: Editori Riuniti.
- Rodari, Gianni. 1990. *Il cavallo saggio. Poesie Epigrafi Esercizi*, pref. di E. Sanguineti. Roma: Editori Riuniti.
- Roghi, Vanessa. 2017. *La lettera sovversiva. Da don Milani a De Mauro, il potere delle parole*. Roma-Bari: Laterza.
- Roghi, Vanessa. 2020. *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*. Roma-Bari: Laterza.
- Rossitto, Mariarosa. 2011. *Non solo filastrocche. Rodari e la letteratura del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Sanguineti, Edoardo. 1990. "Dialettica della fantasia." Prefazione a *Il cavallo saggio*, di Gianni Rodari, XI-XIX. Roma: Editori Riuniti.
- Scialoja, Toti. 1971. *Amato topino caro*. Milano: Bompiani.
- Scialoja, Toti. 1974. *La zanzara senza zeta*. Torino: Einaudi.
- Scialoja, Toti. 1975. *Una vespa! Che spavento*. Torino: Einaudi.
- Scialoja, Toti. 1976. *La stanza la stizza l'astuzia*. Roma: Cooperativa Scrittori.
- Scialoja, Toti. 1979. *Ghiro ghiro tondo*. Torino: Stampatori.
- Scialoja, Toti, 1984. *La mela di Amleto*. Milano: Garzanti.
- Scialoja, Toti. 1985. *Tre lievi levrieri*. Roma: Lattico.
- Sica, Beatrice. 2003. "Presenze palazzeschiere nell'opera di Gianni Rodari per l'infanzia." *Studi italiani* 1: 73-90.
- Vecchini, Silvia. 2014. *Poesie della notte, del giorno, di ogni cosa intorno*, ill. di M. Marcolin. Milano: Topipittori.
- Vecchini, Silvia. 2019. *Acerbo sarai tu*, ill. di F. Chiacchio. Milano: Topipittori.
- Vivaldi, Cesare. 1964. *Poesia satirica nell'Italia di oggi*. Parma: Guanda.
- Zamponi, Ersilia. 1986. *I Draghi locopei*. Torino: Einaudi.
- Zamponi Ersilia, Piumini Roberto. 1988. *Calicanto. La poesia in gioco*. Torino: Einaudi.
- Zangarini Chiara, Macchione Pietro, Vaghi Ambrogio. 2010. *Gianni Rodari e la Signorina Bibiana. I racconti e gli scritti giovanili. 1936-1947*. Varese: Macchione Editore.
- Zanzotto, Andrea. 1973. "Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)." *Strumenti critici* 20: 52-77.
- Zanzotto, Andrea. 1983. "Il sorriso pedagogico di Rodari." In *Se la fantasia cavalca con la ragione*, a cura di Carmine De Luca, 24-37. Bergamo: Juvenilia.