

Saggi

Poesia visiva e sperimentazione creativa. Percorsi nella letteratura per l'infanzia

Chiara Lepri*

Riassunto: Il contributo intende riflettere sul valore dell'esperienza poetica nell'infanzia con particolare riferimento alle proposte di poesia visiva, sollecitate anche dai movimenti italiani d'avanguardia del Novecento che oggi ispirano autori e autrici per l'infanzia. Attingere a tali esperienze, troppo spesso marginalizzate dalla critica letteraria, valorizzarle e riconoscerne le influenze nei linguaggi artistici attraverso cui la letteratura per l'infanzia oggi si esprime, consente di tracciare percorsi conoscitivi di notevole interesse per i più piccoli, chiamati a sperimentare, in qualità di fruitori ma anche di produttori, una relazione appagante e coinvolgente con la materialità della parola e il suo potenziale creativo.

Parole chiave: poesia, poesia visiva, letteratura per l'infanzia, creatività, linguaggi artistici.

English title: Visual poetry and creative experimentation. Paths in children's literature

Abstract: The paper focuses on the value of the poetic experience in childhood with particular reference to the proposals of visual poetry, also stimulated by the Italian avant-garde movements of the 20th century that today inspire authors for children. By drawing on such experiences, too often marginalised by literary criticism, valorising them and recognising their influences in the artistic languages through which children's literature expresses itself today, it is possible to trace cognitive paths of considerable interest for children, who are called upon to experience, as users but also as producers, a satisfying and involving relationship with the materiality of the word and its creative potential.

Keywords: poetry, visual poetry, children's literature, creativity, art languages.

* Università Roma Tre. Email: chiara.lepri@uniroma3.it

*La scrittura non è che la rappresentazione della parola.
È un fatto bizzarro che si presti più di determinare
l'immagine che l'oggetto.*
(J.-J. Rousseau, *Frammento sulla pronuncia*)¹

1 Poesia per l'infanzia e poesia viva

I percorsi scolastici più conformistici sono ancora responsabili di un incontro negativo, se non traumatico, dei più giovani con il testo poetico. Ragazze e ragazzi nella scuola secondaria inferiore risultano spesso maldisposti, impreparati e diffidenti rispetto all'uso di un linguaggio apparentemente inaccessibile e incapaci di apprezzarne il valore espressivo e la rilevanza letteraria nella storia culturale.

A monte di questo problema vi è, anche nel pensiero comune, un'annosa e diffusa tendenza a far coincidere l'idea di poesia con l'adesione a un canone tradizionale egemonico e *monolitico* (Crocco, 2018) connotato da una normatività estetica (e critica) che poco spazio lascia alle esperienze espressive più marginali ed eversive, ma anche un misconoscimento e una svalutazione delle forme di poesia autenticamente vicine all'infanzia o rivolte all'infanzia stessa, specialmente se originate con questa intenzionalità, ossia pensate per un pubblico di piccoli fruitori.

Gli studi comparati più recenti, dal poststrutturalismo alla teoria della ricezione, dalla semiotica ai *cultural studies*, sino agli studi critici in letteratura per l'infanzia sviluppatasi a partire dai primi anni Ottanta del secolo scorso ci dimostrano, tuttavia, l'anacronismo e i limiti di una posizione che stabilisce un'antinomia e un'incomunicabilità tra le diverse forme artistiche in un'epoca in cui esse si intrecciano sempre più tra loro coinvolgendo, in un circolo virtuoso, un pubblico vario e non elitario in un'esperienza sensoriale integrale.

In prospettiva storica si colloca alla metà degli anni Cinquanta l'ingresso della poesia italiana verso una fase di rinnovamento in relazione a una serie di trasformazioni sociali, culturali e linguistiche e in corrispondenza di un rinnovato rapporto tra la società letteraria e le istituzioni culturali da un lato e di una nuova dialettica tra avanguardia, tradizione e sperimentazione dall'altro.

La poesia, in quel decennio, comincia a farsi più *inclusiva* – per usare un termine di Eugenio Montale (1964, pp. 146-148) – avviando un percorso di liberazione dalle costrizioni formali e dai tabù contenutistici: i poeti *modernisti* che si distinguono in quegli anni – riuniti in gruppi e confluiti in correnti intorno a riviste e a esperienze espressive e editoriali – danno luogo a interventi sul testo che ne destrutturano l'impianto tradizionale ora con inserti dialogici (Sereni, Luzi), ora teatrali (Caproni, Giudici), oppure attraverso procedimenti associativi sonori e figurativi (Sanguineti, Zanzotto) rivoluzionari: la *forma* stessa della poesia è sotto-

¹ Il frammento è posto in epigrafe a Derrida, 1969.

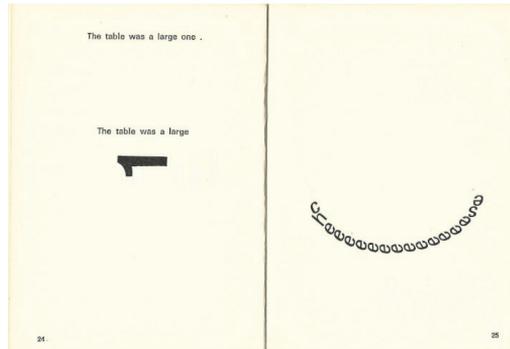


posta a revisione e il fatto poetico si fa pubblico anche attraverso pratiche performative che rendono il prodotto artistico democratico e ampiamente accessibile.

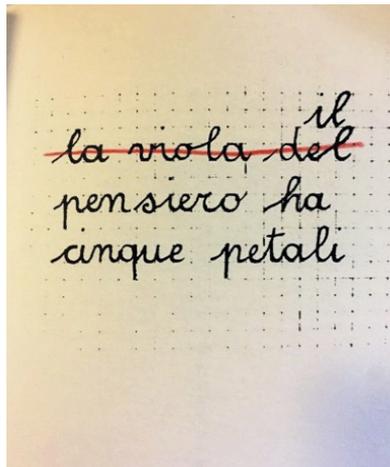
Attraverso le diverse esperienze, che pure si distinguono tra loro, prende le mosse uno sperimentalismo che non si muove in un'unica direzione, ma spazia nell'ambito della contestazione di un rapporto equilibrato tra forma e contenuto moltiplicandone le connessioni e gli attriti "contro il presupposto idealista che l'arte consista nel dare al contenuto la sua propria forma, quella che gli è destinata *ab origine* e che naturalmente e spontaneamente gli compete" (Muzzioli, 2013, p. 17). Si fa stringente, inoltre, la questione dei limiti convenzionali tra i generi, in particolare, come nota Giorgio Maffei (2003, p. 38), "tra la forma letteraria con il suo fardello linguistico e le arti figurative".

Si tratta, è chiaro, di un tema ampiamente dibattuto e sviluppato già nell'ambito delle avanguardie storiche (si pensi al contributo, nel nostro Paese, del futurismo e delle prime sperimentazioni sul libro come oggetto d'arte) che adesso, nel clima di rinascita culturale del secondo dopoguerra e poi negli anni del *boom* economico e dell'avanzare dei processi di massificazione, si pone in termini accentuati e nella prospettiva sempre più urgente di stabilire un ponte tra pensiero poetico e visualità e che vede nella poesia concreta e, in particolare, nella poesia visiva un fertile spazio di attuazione.

La poesia visiva nasce ufficialmente nell'ambito delle sperimentazioni compiute dalla neoavanguardia nel solco di una tendenza in aperta discontinuità con il passato e con la volontà di sottoporre ad analisi il rapporto tra la dimensione verbale e la dimensione iconica. Essa tenta, dunque, una sintesi ideologica ed artistica nel farsi atto multimediale *ante litteram* veicolando la parola, nella sua materialità, lungo una superficie che consente un transito tra il letterario e il figurativo. Il poeta neoavanguardista, scrive ancora Maffei, "diventato pittore e musicista, cerca quindi le compenetrazioni con gli altri linguaggi e sviluppa tutte le connessioni e le potenzialità visuali e sonore legate alla disciplina della parola" (Maffei, 2003, p. 39); nella composizione artistica, così, la parola si sottrae al suo significato quotidiano, si dota di consistenza corporea, e in virtù della sua essenza materiale è trattata in un lavoro di smontaggio e di condensazione che vede nella pagina del libro il luogo privilegiato della ricerca. In questa direzione si collocano, per esempio, le prove di Giulia Niccolai, poetessa milanese legata al Gruppo 63 e vicina al mondo dell'infanzia (oltre alla riscrittura in poesia visiva dell'*Alice* di Carroll, numerose sono le collaborazioni con la Emme Edizioni di Rosellina Archinto): le sue sperimentazioni poetico-visuali, oggi tutte da riscoprire, risultano precorritrici di percorsi espressivi originali e aprono varchi progettuali di straordinario interesse per la concezione di una parola poetica vicina alla sensibilità ludico-surreale e ai procedimenti associativi dei bambini.



Pagina tratta da G. Niccolai, *Humpty Dumpty*, Geiger, Torino-Mulino di Bazzano (PR), 1969.



Pagina tratta da G. Niccolai, *La viola del pensiero*, in *Poema & Oggetto*, 1974.

Va precisato che trattare la parola come fatto fisico, segnico, non comporta una rinuncia alla significazione: in casi come quelli su indicati, la scelta lessicale avviene “in una zona del mentale in cui la percentuale di intuizione è altissima” e “le esigenze sono soprattutto di ordine evocativo”, come nota Vincenzo Accame (1981, p. 41). Non manca, infine, un impiego del materiale linguistico nell’intenzionalità di produrre effetti di valore estetico.

Negli stessi anni in cui si sviluppano queste sperimentazioni, per opera di intellettuali e autori come Sergio Tofano, Bruno Munari, Gianni Rodari, Alfonso Gatto e Toti Scialoja anche la letteratura per l’infanzia avvia un profondo ripensamento dei canoni della poesia: se fino ad allora aveva prevalso una poesia descrittiva e conformistica, dedita all’osservazione estatica della natura o all’enunciazione dei buoni sen-

timenti, gli interventi poetici e riflessivi di questi autori contribuiscono a un progressivo mutamento del nucleo fondante e programmatico della poesia per l'infanzia, la quale cambia nei contenuti e nella forma. In particolare, Rodari, formatosi culturalmente tra avanguardie e sperimentalismi (Lepri, 2020), sul tema interviene magistralmente e a più riprese (Rodari, 1972; 1973) facendosi promotore di un incontro con una poesia tutta da godere, sganciata “dagli usi pratici” (Rodari, 1972, p. 160) ma utile per la formazione di una sensibilità verso le infinite possibilità del linguaggio. Per l'intellettuale della *Grammatica della fantasia* occorre infatti che l'esperienza poetica abbia “come perno principale la parola, cioè la forma dell'espressione e la forma del contenuto, più del contenuto stesso” (Rodari, pp. 167 e 168) e rappresenti “l'incontro con il linguaggio e la sua libertà” (p. 168, i corsivi sono del testo).

A queste sollecitazioni, che gli autori per l'infanzia recepiscono soprattutto tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, rispondono non a caso poeti sperimentali come Antonio Porta e Giovanni Raboni pubblicando, nel 1978, il volume *Pin Pidìn*, un'antologia di poesie scritte (per l'occasione, ma non solo) da autori come Nanni Balestrini, la stessa Niccolai, Nico Orengo, Edoardo Sanguineti, Toti Scialoja, Adriano Spatola, Andrea Zanzotto, ossia, per la maggior parte, poeti *novissimi* incuranti di sconfinare nel campo della letteratura per l'infanzia, che rimane a tutt'oggi un comparto artistico di gran lunga ignorato dalla critica dominante. Con questa operazione, la scelta di Porta e Raboni ricade su proposte espressive connotate da sonorità e aspetti ludicologingustici che invitano a pensare oltre gli schemi e 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 e Raboni, 1978, p. 5).

Ma vi sono pure, successivamente, segnali di rinnovato entusiasmo. Come nel caso delle conversazioni sulla poesia che sei poeti conducono nelle scuole medie inferiori e superiori di Parma con l'“incarico” *contrattuale* di “insistere sulle procedure, le tecniche, i modi di fare poesia” e “di parlare del proprio lavoro e del materiale, ambiguo e sfuggente, stratificato, fornito di specifiche resistenze” (Bertolucci *et al.*, 1981, p. 5). Tra questi vi è anche Andrea Zanzotto con le sue poesie funamboliche, nelle quali ai criptici versi si accompagnano punti, linee, parantesi, cancellazioni, così giustificati alle domande incuriosite dei ragazzi:

gli artifici grafici che uso, del resto con molta parsimonia rispetto alla tradizione della poesia visiva, sono indicazioni che potrebbero anche essere tradotte in situazioni foniche (Bertolucci *et al.*, 1981, p. 103).

Ecco allora che gli interventi segnici soccorrono il poeta laddove la punteggiatura risulta, per le sue necessità comunicative, insufficiente, giacché le barre verticali indicano una cesura, “una ferita nel tessuto della poesia” (Bertolucci *et al.*, 1981, p. 103) e i puntini di sospensione non in linea retta ma curva, orientata su stessa, segnalano una sospensione non statica, ma piena di oscillazioni. Dunque, il ricorso alle strategie grafiche avviene perché per il poeta veneto “nella poesia ci sono sempre contemporaneamente un momento visivo e un momento

fonico, che devono integrarsi per non far perdere qualcosa della pienezza del fatto poetico”, giacché la “poesia non è soltanto “tono”, è anche testualità, cioè pagina” (Bertolucci *et al.*, 1981, p. 103).

Ancora nelle scuole medie è Ersilia Zamponi, insegnante di italiano, a introdurre giochi di parole e poesie vive per sollecitare, nei ragazzi, un’attenzione al lessico che sia propedeutica *anche* alla lettura della poesia: I *Draghi locopei* è il volume edito da Einaudi che ne raccoglie gli esiti; per Umberto Eco la testimonianza di un’esperienza di scuola “in cui non solo si impara, ma si fa quello che gli scrittori di tutti i tempi hanno fatto, si capiscono le potenze bifide, esplosive del linguaggio; e col linguaggio si esplorano i meandri della coscienza” (1986, p. VII). È evidente che la parola di poesia si fa, in questi tentativi, più vicina ai ragazzi, ora coinvolti su un piano di *divertissement* originato dai percorsi creativi. E vi è pure un doveroso riconoscimento di un ambito letterario “nobile” quanto ogni altro genere letterario, come scrive Edoardo Sanguineti unendo la poesia per l’infanzia di Rodari (ma il concetto è estendibile ai suoi “eredi”) ai modi “ludici e grotteschi, allucinanti e saltimbancheschi, ironici e beffardi” di quella “linea palazzeschiana” che si è sviluppata lungo il Novecento:

formiamo tutti, alla lettera, un “insieme”. E siamo altrettanto disponibili a uno scambio di ruoli, a giocare, come sottoinsieme di precaria delimitazione, al giuoco del “se”, tra grandi capitati in mezzo ai piccini, tra piccini capitati in mezzo ai grandi (Sanguineti, 1990, p. XVI).

Non va dimenticato che l’esigenza di stabilire un’osmosi tra espressione verbale e visiva, così come emerge anche nelle ricerche verbo-visuali delle seconde avanguardie, trova una ragion d’essere anche nel delinarsi della cosiddetta *civiltà dell’immagine* e in relazione al rapido e massiccio incremento di informazioni visive che circolano nella società di massa. Con l’affermarsi dei nuovi *media* e il volgere verso quel *pictorial turn* teorizzato da W.J.T. Mitchell (1992), agli albori della postmodernità la poesia visiva anticipa la portata innovativa di una creatività artistica che avverte come necessaria l’introduzione dell’immagine nell’elaborazione di un linguaggio che sia capace di rappresentare e incidere nella realtà contemporanea (Spignoli, 2014, p. 45). Ciò non comporta, beninteso, un abbandono del paradigma linguistico, piuttosto, con le parole di Krešimir Purgar (2019, p. 147), “il suo arricchimento attraverso l’inclusione di elementi iconici nel linguaggio e nella letteratura”.

Gli studi in comparatistica letteraria in questo senso risultano illuminanti nel delineare una storia dell’*iconologia letteraria* coincidente con la storia della letteratura: per Federico Fastelli,

la storia della letteratura è anche una straordinaria storia delle immagini, degli sguardi e dei dispositivi rappresentati verbalmente. Per via metaforica la contesa tra le due semiotiche o l’impossibile utopia di una loro equivalenza è interna ai meccanismi di funzionamento del congegno verbale. Ma pure gli aspetti figurali di cui è fatto il linguaggio implicano un dialogo, una specie di interdipendenza che riassume lo statuto stesso della rappresentabilità (Fastelli, 2023, p. 23).

I *visual studies* diffusi nell'ultimo ventennio consentono di approcciare lo studio dei testi nell'ottica delle intersezioni e delle contaminazioni fra letteratura e arti maggiori e minori, fra *alto* e *basso*, ma anche di ripensare, in considerazione dei cosiddetti *regimi scopici*, della *storicità dello sguardo*, dell'*immagine come atto sociale* e del rapporto tra *supporti, media e dispositivi* della visione,

iconotesti, fototesti, libri d'artista, pubblicazioni eseditoriali, nonché, più in generale [i] concetti di intermedialità e transmedialità che interessano [...] anche l'ambito della narratologia (Fastelli, 2023, p. 24).

Nell'alveo di tali orientamenti critici occorre oggi riflettere anche sui linguaggi attraverso cui si sviluppa la letteratura per l'infanzia, che da sempre stabilisce una relazione privilegiata con l'immagine non soltanto in ambito poetico, ma anche sul piano del racconto affidato ora al corredo delle illustrazioni nei libri illustrati, ora al rapporto complementare e interdipendente tra testo e immagine nel *picture book* e nel *graphic novel*.

② Nel segno della parola

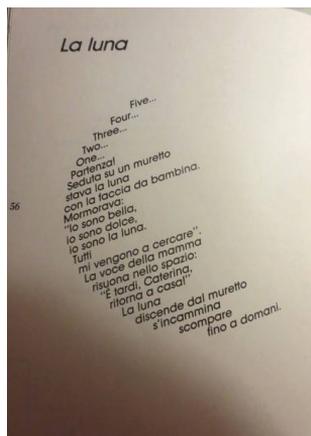
Se ai precursori su menzionati si deve l'attivazione di nuovi impulsi nella poesia per l'infanzia sia sul piano concettuale, sia sul fronte della composizione formale e dei contenuti, quali autori e autrici hanno successivamente privilegiato, nei loro percorsi creativi, un approccio alla parola come corpo visivo? Lavorare sul gesto grafico, assumendo un'idea di parola duttile, plasmabile, capace di assumere figurazioni inedite, è stata una prerogativa del poeta visivo Pietro Formentini. Scomparso nel 2020, il suo contributo ci appare oggi di notevole spessore e interesse non soltanto sul piano della produzione letteraria, che si diffonde a partire dai primi anni Ottanta grazie alla lungimiranza della *editor* Gabriella Armando², ma anche in relazione a una riflessione sul *farepoesia* che apre a una diversa cognizione dei processi di inventività linguistica volti a dare corpo e voce al sentire poetico: accolti con sospetto dalle "Maestre d'Epoca", i suoi versi attingevano infatti – nelle parole dello stesso poeta – a un sentimento

non più sospirato ed etereo, non più rivolto soltanto agli affetti parentali e amorosi in genere, ma più pienamente ad un universo complessivo di Forme, di Suoni, di Figure, di Colori, d'Alberi e d'Aria, con i quali conviviamo, di Metropoli e Spazio dove viviamo, di persone, Sogni, Vita e Visionarietà che ci accompagnano in ogni nostra quotidiana giornata (Formentini, 2007, p. 48).

² Riferisce Gabriella Armando, fondatrice delle Nuove Edizioni Romane nel 1977: "Leggo *Di che materia è fatta una fata* (in *Poesiafumetto*, 1982-2007) e scopro la bandiera di una rottura totale con le abitudini della tradizione poetica italiana per bambini. Mi dissero: 'Sei pazzo. Non esiste, non puoi pubblicare una cosa del genere'. Eppure Pietro Formentini non poteva non essere pubblicato. Questo anche perché la poesia l'ho sempre amata molto e sono sempre stata convinta che i ragazzini amano la poesia se gliela presenti nella maniera giusta. Da allora, le Nuove Edizioni Romane hanno continuato a proporre versi originali e intensi. Chiaramente denaro poco, però resistenza, quando la poesia 'non si vendeva'" (Camorani, 2013).

Con Formentini – e non solo con lui: anche con Roberto Piumini e, più tardi, con Chiara Carminati, Nicola Cinquetti e altri – si rinnova il linguaggio poetico attingendo non soltanto al patrimonio semantico, ma anche a quello della “sensibilità estetica ed emozionale” attraverso combinazioni metaforiche, sinestetiche, iperrealiste e surrealiste, lungo quella “linea eccentrica della poesia” (Zanzotto, 1983, p. 25) che Rodari *in primis* aveva tracciato: ecco allora che il visivo acquista valore espressivo, giacché “si fa poesia con le parole, con le lettere e i suoni che compongono la parola” e con questi segni “virtuali” si dà luogo a una “poesia di cose, di materia, di realtà. [...] Una poesia che abbia contatto con la fisicità, con la concretezza dei corpi, pur attraverso segni letterari e poetici” (Formentini, 2007, p. 51).

Se, come scrive John Berger (2022, p. 9), “il vedere viene prima delle parole” e “il bambino guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare”, gli espedienti visivi della raccolta poetica d’esordio di Pietro Formentini, *Poesiafumetto* (1982), in cui i segni reclamano di uscire dalla bidimensionalità della pagina per catturare lo sguardo del lettore, risultano, per un pubblico bambino, particolarmente coinvolgenti: mutuando gli stilemi del fumetto, gli effetti pirotecnici della parola producono metafore comunicando una visione alternativa e aperta a nuove impressioni, mentre la disposizione irregolare dei versi genera sconcerto e sorpresa. L’iconismo linguistico che il poeta adopera mima significati e ne rilancia di inediti: per Fernando Dogana ciò può avvenire almeno in due modi diversi: attraverso la fusione tra codice verbale e codice figurativo (iconismo verbo-visivo), oppure attraverso strutture linguistiche (sintattiche, morfologiche, fonetiche) utilizzate per produrre suoni e immagini (Dogana, 1990, p. 18). Numerosi sono gli interventi di Formentini sul carattere della parola (o della singola lettera) che si dilata, si riduce, si colora o si confonde progressivamente nel disegno. Gli stessi gruppi di parole assumono una figurazione concreta, come nel caso dei calligrammi, oppure acquistano senso se associati ai disegni posti a fianco.

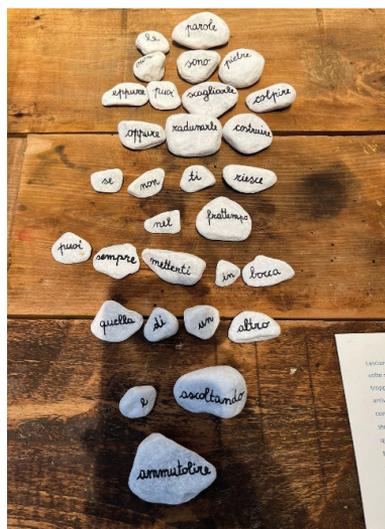


Pagina tratta da Formentini, *La luna*, in *Poesiafumetto* (1982).

Vi è, in questo gioco, una tendenza a riconoscere semioticamente rilevante la materia segnica e la sua essenza figurativa. In altri termini, la parola reifica i propri significati nella corporeità attraverso cui si manifesta. Come scrive Giorgio Maffei, “il poeta, diventato pittore e musicista, cerca le compenetrazioni con gli altri linguaggi e sviluppa tutte le connessioni e le potenzialità visuali e sonore legate alla disciplina della parola” (Maffei, 2003, p. 39).

L’espressione artistica si sviluppa così attraverso linguaggi plurimi, persino multimediali, potremmo dire, capaci a un tempo di interpretare più efficacemente la realtà contemporanea e di intercettare un ampio pubblico di lettori. E i poeti per l’infanzia oggi si dispongono lungo questa strada intrecciando espressività verbosiva, gesti, suoni, anche attraverso la stretta collaborazione con illustratrici e illustratori: si pensi ad autori e autrici come Bruno Tognolini, Janna Carioli, Chiara Carminati, Sabrina Giarratana, Silvia Vecchini, tutti connotati da una poliedricità di esperienze espressive e artistiche condotte su un crinale lungo il quale si miscelano teatro, canzone, scrittura televisiva, *performance*, linguaggi iconografici e officina creativa con i piccoli lettori, finalmente chiamati a partecipare al gioco delle parole nel segno di un *farepoesia* che annulla, per dirla con le parole di Renato Barilli, “la differenza tra poeta e lettore, tra colui che fa e colui che consuma” e che fa da

prologo alla grande festa, quando lavoro onirico e lavoro poetico confluiranno, quando non ci sarà più distanza tra una creazione dovuta al caso, fortuita, e una “voluta”, amministrata per via di intelligenza e cultura (Barilli, 1981, p. 17).



Materiali per il laboratorio di scrittura di Silvia Vecchini.

3 Osservazioni conclusive

*Forma, contenuto e suono, in poesia,
sono indissoluti più che in qualsiasi altro linguaggio verbale:
non si possono pensare distinti.
La poesia non ha buccia né polpa:
è un frutto d'acqua, compatta e omogenea molecola di senso.*
(R. Piumini 2021, p. 9)

L'adulto mostra verso la parola un atteggiamento funzionale e utilitaristico quando invece i bambini risultano più interessati alla sua superficie visiva e sonora, alle sue evocazioni figurative. Vi è nell'infanzia sì la necessità di fissare un rapporto tra significante e significato, indispensabile per dotarsi di un apparato di comunicazione condiviso, ma vi è anche un'attenzione alle qualità espressive delle "cose" e alla loro capacità di evocare risposte emozionali ed estetiche: ciò vale, sostiene Dogana (1990, p. 322), anche per quegli oggetti particolari che sono le parole. Si pensi al piacere che i più piccoli ricavano dalla pronuncia di nessi fonetici particolarmente difficili (la diffusione di "lunga durata" di filastrocche popolari, scioglilingua, conte, *nonsense* lo dimostra) o alla loro straordinaria capacità di ideare prodigiosi neologismi (si ricorderà il caso dell'attributo *petaloso* inventato da un bambino di 8 anni e definito dall'Accademia della Crusca come "bello e chiaro": Torchia, 2016) o lingue e alfabeti segreti per stabilire un sistema privato ed esclusivo di comunicazione (la favola rodariana *Brif bruf braf* ben intercetta il bisogno di evasione da una struttura linguistica convenzionale e univoca): sono occasioni che permettono ai bambini di sperimentare il gusto della parola, la sua consistenza "divaricata tra *phoné* e *graphé*" (Spignoli, 2020, p. 9), la sua forma evidente ed esperibile.

Se in anni recenti autrici e autori italiani ci consegnano una letteratura qualitativamente pregiata, capace di promuovere un incontro appagante con la scrittura poetica, un lavoro a casa e a scuola (sia sul piano della ricezione, sia sul piano della produzione) che punti a sviluppare nei bambini il piacere verso il testo poetico sin dalla prima infanzia è ancora da consolidare: un primo passo in questa direzione può consistere nel rilanciare l'avvicinamento verso forme poetiche meno note e meno praticate come quelle espresse dalle neoavanguardie, orientando il piacere della fruizione estetica verso la struttura dinamica e visiva del testo. Un tale approccio, che rompe una visione codificata e arricchisce la formazione di un pensiero laterale, analogico, non lineare, abitua il pensiero a riconoscere la discontinuità e la differenza di un contesto, qual è quello attuale, connotato da un'iconosfera sempre più omologata. Non solo: è uno stile che sostanzia l'esperienza poetica di una cifra affettiva e personale. Lo chiarisce bene Marco Dallari a partire dalle idee winnicottiane, quando scrive che il linguaggio può costituirsi come "congegno simbolico carico della stessa valenza transizionale che hanno gli oggetti", suggerendo che nelle parole-fonemi i bambini imparano sempre qualcosa di sé e della loro cultura "dal cui serbatoio essi possono pescare, elaborare, imparare" (Dallari, 2008, p. 18). E ancora:



La possibilità di inventare parole inesistenti, giocare con la fonetica, storpiare e modificare nomi e frasi, serve proprio a non perdere la dimensione affettiva e personale che può accompagnare l'apprendimento e l'arricchimento semantico (Dallari, 2008, p. 18).

Non da ultimo, l'incontro con la materialità poetica in tutte le sue forme (concreta, visiva, oggettuale) e con i valori espressivi della sostanza linguistica (onomatopee, sinestesi, tecniche verbo-visive e altri fenomeni di iconismo verbale) abitua un interesse verso la parola e il suo potenziale polisemico. È a questo livello che il linguaggio può farsi contenitore da abitare, campo di creatività, terreno di gioco, ma anche strumento conoscitivo per un graduale e gratificante contatto con la parola poetica che deve essere favorito sin dalla prima infanzia.

Riferimenti bibliografici

- Accame V. (1981). *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale interdisciplinare*. Milano: Edizioni d'Arte Zarathustra - Spirali Edizioni.
- Barilli R. (1981). *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*. Milano: Feltrinelli.
- Berger J. (2022). *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*. Milano: il Saggiatore.
- Bertolucci A., Sereni V., Zanzotto A., Porta A., Conte G., Cucchi M. (1981). *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*. Parma: Pratiche Editrice.
- Camorani M. (2013). Intervista a Gabriella Armando. Fondatrice di Nuove Edizioni Romane. *Raccontare ancora*. <https://www.raccontareancora.org/wp-content/uploads/2015/05/IntervistaGabriellaArmando.pdf>. Accessed march 13, 2023.
- Crocco C. (2018). *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*. Roma: Carocci.
- Dallari M. (2008). *In una notte di luna vuota. Educare pensieri metaforici, laterali, imperitinenti*. Trento: Erickson.
- Derrida J. (1969). *Della grammatologia*. Milano: Jaca Book.
- Dogana F. (1990). *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*. Milano: FrancoAngeli.
- Fastelli F. (2023). *Imagetext. Frammenti per un'iconologia della letteratura*. Firenze: Florence Art Edizioni.
- Formentini P. (1982). *Poesiafumetto*. Roma: Nuove Edizioni Romane.
- Formentini P. (2007). Immaginare poesia: alla ricerca di nuova scrittura, dentro e fuori le pagine, per e con i bambini e i ragazzi. In S. Blezza Picherle (a cura di). *Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi*. Milano: Vita & Pensiero.
- Lepri C. (2020). Avanguardie e sperimentalismi nella poesia per l'infanzia da Rodari ai nostri giorni: un percorso tra autori e opere. *Rivista di Storia dell'Educazione*, n. 7(2), pp. 61-74.

- Maffei G. (2003). Poesia concreta e visiva. Arte povera e concettuale. In L. Chimirri (a cura di). *Figurare la parola. Editoria e avanguardie artistiche del Novecento nel Fondo Bertini*. Firenze: Vallecchi.
- Mitchell W.J.T. (1992). The Pictorial Turn. *Artforum*, n. 30, pp. 89-94, ora in W.J.T. Mitchell (2017). *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Montale E. (1964). Poesia inclusiva. *Corriere della Sera*, 21 giugno 1964, pp. 146-148.
- Muzzioli F. (2013). *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*. Roma: Odradek.
- Niccolai G. (1969). *Humpty Dumpty*. Torino-Mulino di Bazzano (PR): Geiger.
- Niccolai G. (1974). *Poema e Oggetto*. Torino-Mulino di Bazzano (PR): Geiger.
- Piumini R. (2021). *Teatro/Poesia*. Mantova: Oligo Editore.
- Porta A., Raboni G. (a cura di) (1978). *Pin Pidìn. Poeti d'oggi per i bambini*. Milano: Feltrinelli.
- Purgar K. (2019). *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*. Roma: Carocci.
- Rodari G. (1972). *I bambini e la poesia*. In G. Rodari. *Il cane di Magonza*. Roma: Editori Riuniti.
- Rodari G. (1973). *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi.
- Sanguineti E. (1990). *Dialettica della fantasia*. In G. Rodari. *Il cavallo saggio. Poesie, epigrafi, esercizi*. Roma: Editori Riuniti.
- Spignoli T. (2014). Poetica e retorica della poesia visiva. In T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli e M.C. Papini (a cura di). *La poesia in immagine / L'immagine in poesia*. Pasian di Prato (UD): Campanotto.
- Spignoli T. (2020). *La parola si fa spazio. Poesia concreta e Poesia visiva*. Bologna: Pàtron.
- Torchia M.C. (2016). La parola petaloso ha possibilità di entrare nei vocabolari? *Accademia della Crusca*. <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/la-parola-petaloso-ha-possibilita-di-entrare-nei-vocabolari/6376>. Accessed march 13, 2023.
- Zanzotto A. (1983). Infanzie, poesie, scuoletta (appunti). *Strumenti critici*, n. 20, pp. 52-77.