

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 45, 2025

Per Isola di Alfonso Gatto. Un immaginario grafico?

For Isola by Alfonso Gatto. A graphic imagery?

EPIFANIO AJELLO

ABSTRACT

Nell'articolo si cerca di osservare una possibile "relazione" tra il segno tipografico della stampa del volume Isola (1932), iniziale raccolta di poesie di Alfonso Gatto, e i primi versi insieme ai primi anni difficili del poeta.

The article tries to observe a possible "relationship" between the typographical sign of the printing of the volume Isola (1932), the initial collection of poems by Alfonso Gatto, and the first verses together with the first difficult years of the poet.

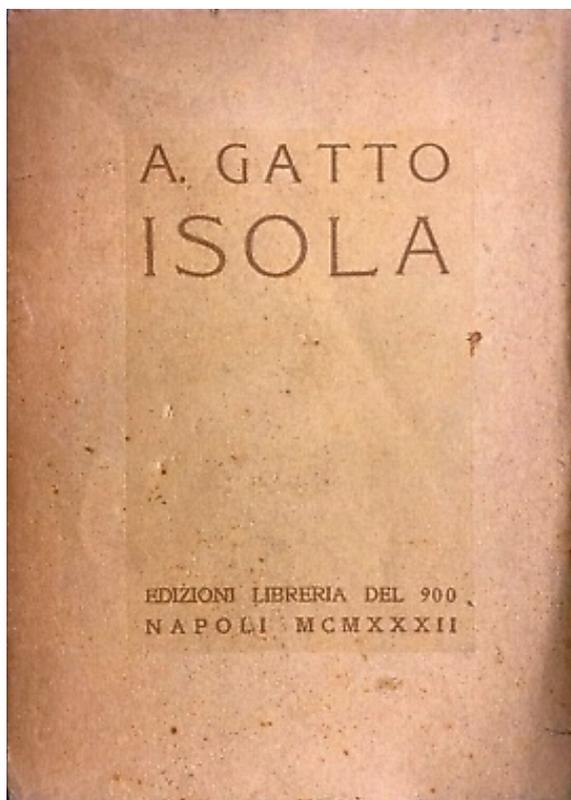
PAROLE CHIAVE: *Alfonso Gatto, poesia, stampa*

KEYWORDS: *Alfonso Gatto, poetry, print*

AUTORE

Epifanio Ajello, già professore ordinario, ha insegnato Letteratura italiana moderna e contemporanea nell'Università di Salerno. È autore di due volumi su Goldoni (Storia del mio teatro, 1993; L'esattezza e lo sguardo, 2001) e di uno su Gozzano (Nell'Oriente favoloso, 2004). Ha pubblicato vari articoli su autori contemporanei (Calvino, Campanile, Celati, D'Annunzio, Montale, Moravia, Gatto, Sanguineti, Kafka e altri), e ha curato una serie di edizioni e tre raccolte di saggi di comparatisti italiani dell'Ottocento (Graf, 1993; Zumbini, 1996; Linguisti, 2006). Collabora alle riviste «Allegoria», «Lettere italiane», «Poetiche», «Sinestesie», «Studi novecenteschi». Fra gli ultimi lavori: Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini, 2013; Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana, 2019; L'Abbecedario di Pinocchio, 2022; Il signor Palomar e Marcovaldo a Torino. 51 fumetti senza figure. Una cronaca degli anni Cinquanta, 2025. ejello@unisa.it

L'edizione della prima raccolta di poesie *Isola* (1929-1932) di Alfonso Gatto fu stampata, in 350 esemplari (di cui dieci in carta distinta), il 12 dicembre 1932, dalla tipografia Pergola di Avellino per le Edizioni Libreria del 900, Napoli, in 16.mo, pagine 132, cm. 13,5x18.



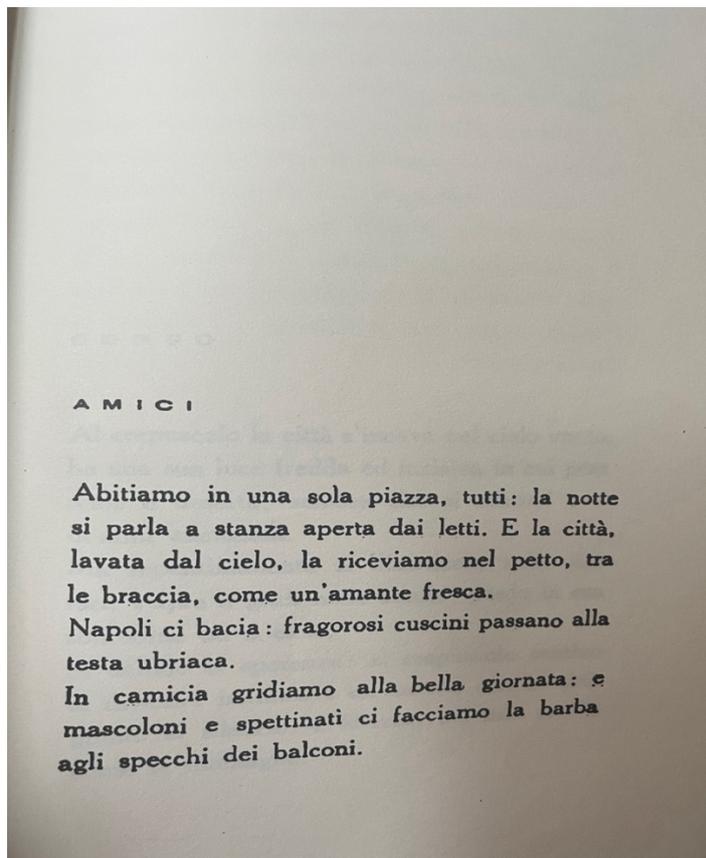
Isola si compone di diciassette prose poetiche, quattordici poesie con metrica tradizionale (in genere rime alternate) e ventisei in versi liberi. Ma, qui, non interessano i versi di Gatto per le tensioni simboliche o melodiche, gli *enjambements* o i “pre-cubismi”; interessa solo il tipografico della pubblicazione nella sua “oggettualità”, nel “livello formale”, ovvero quel che coinvolge *letteralmente* l'impressione a stampa delle lettere, che, apparendo nella semplicità di elementi inchiostriati, sembrano poter *esprimere* qualcosa in più del senso che veicolano.

Si vuole, soltanto stuzzicando la delicata faccenda della simbolica del segno, avanzare l'illazione che questa particolare *segnatura* tipografica possa stabilire una relazione o equipollenza, o forse soltanto una sorta di *risonanza* metaforica tra la marchiatura dei grafismi (la scrittura com'è stampata) e quanto essi comunicano (ed anche – perché no? – con quanto vi sta dintorno, la vita stessa del ventenne poeta). Va detto, però, subito, che tutto questo nasce per una via del tutto privata. Quella particolare povera grammatura della carta, il neretto disuguale in alcune pagine, i calcolatissimi spazi tra parola e parola, verso e verso, l'esile spessore delle aste, è

come se all'improvviso mi avessero cercato, incuriosito e quasi ghermito, coinvolto, in un al di là del senso delle parole, del ritmo. Prima della lettura dei versi, lo sguardo ha percorso solo il tondo della stampa, i maiuscoletti, i margini, le interlinee, quel vuoto tra lemma e lemma, le sbavature grasse di nero di alcune parole, la modestia dell'impaginato, che sono venuti come a dichiararmi (privatamente) una significanza tutta loro, lasciando al solo nudo significante, così come appare stampato, di ampliare il *dire* dei versi.

I caratteri della prima edizione Pergola di *Isola* erano in tondo e il font era probabilmente un *Garamond*, leggibile per corpo e giustezza, con qualche sbavatura qui e là. Un imprimere talvolta sbocconcellato dal tempo, dal sapore antico, dalla pratica artigianale, quasi familiare, economica (ma condotta con una moderna linotype acquistata nel 1922). Da notare, a latere, anche l'impianto della pagina. Quell'enorme spazio bianco che ne prende quasi metà sembra precipitare per tutti i fogli addosso ai versi come a spingerli in avanti, isolarli laggiù, ma dando loro, forse senza volere, un risalto maggiore. E poi il titolo mingherlino della poesia, messo a sinistra, in uno stampatello più scuro, che sembra essere montato spaziando lettera dopo lettera, e di stare in piedi per miracolo.

Se ne dà un esempio:



La semplicità, l'economia, fa un tutt'uno con l'impaginazione e soprattutto con l'impronta dei caratteri nel delineare la storia di un antico laboratorio imprenditoriale (nato nel lontano 1888). «La tipografia era un luogo magico – dice Giuseppe Pergola, che ne rappresenta la quarta generazione – chiunque voleva fare cultura, chiunque aveva un'idea, un progetto di natura politica, culturale o sociale passava di lì. Era un luogo di comunità, non un luogo elitario ma intimamente popolare». E la grafica di *Isola* rispettava la «magia» di quei tempi e luoghi, in qualche maniera «popolari», ma faceva anche qualcosa di più: *rappresentava* (o illustrava o conteneva) nel libriccino il tempo di quelle rime, l'esordio di Gatto, la scommessa di uno scrivere nuovo di poesia, l'uscita "povera" in pubblico dei suoi versi, con già la voglia di allontanarsi dalla sua Salerno, di conoscere, sapere (sarà a Milano nel 1934 in cerca di fortuna, lavoro).¹ E, se questi «sono gli anni delle opere prime e fondamentali, quelle che segnano la nascita di un poeta e gli imprimono indelebilmente i caratteri»,² qui l'accezione da usarsi, giocando con le parole, sarà proprio il sinonimo di «carattere», ma inteso soltanto in senso squisitamente tipografico, proprio indelebilmente impresso. Ed è come se i paesaggi, la luce, il sonoro delle rime, andassero a mescolarsi con il corpo, la giustezza, la spaziatura, le stesse interlinee della stampa. Ne segnasero lo stile con la loro innocenza grafica. E Umberto Eco, a proposito della poetica di Mallarmé, ci aiuta in questo difficile definire: «Lo spazio bianco intorno alla parola, il gioco tipografico, la composizione spaziale del testo poetico contribuiscono ad allungare di indefinito il termine, a renderlo pregnante di mille suggestioni diverse».³ Nasce un segreto rapporto con quell'inchiostro esile che «urge e affiora dalle sue pagine duramente composita e calcolata»,⁴ e che, insomma, documenta la poesia di *Isola*.

Non potrebbe esserci, paradossalmente, pagina migliore, stampa migliore, fatta come questa, ad essere l'appropriato "recipiente" grafico per i versi di *Isola*. La semplice veste del libro, quasi fatto a mano, la stampa dei caratteri, talvolta diseguali in alcune pagine, sembra assumere una valenza simbolica, fuoriuscire meramente dal campo dell'accezione di timbro e fare comunella con la significanza del verso, farne parte, colludere con esso. Ha osservato, a proposito, Ezio Raimondi: «l'esperienza tipografica, oltre a estendere la funzione simbolica della scrittura nel ridurre i suoni dei vocaboli a equivalenti visivi, instaura una nuova immagine, un nuovo archetipo

¹ Scriverà all'amico Carlo Muscetta, il 26 maggio 1934: «Sono occupatissimo e preoccupatissimo: la vita non mi dà respiro [...] e lo spettro di tante preoccupazioni mi sovrasta». Si cita da A. MODENA, *Alfonso Gatto a Milano*, Pacini, Pisa 2010, p. 129.

² D. VALLI, *L'onore del Salento*, Manni, Lecce 2004, p. 103.

³ U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962³, p. 33.

⁴ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, tomo primo, Mondadori Meridiani, Milano 1996, p. 487.

dell'attività mentale, che riproduce per l'appunto l'operazione dello stampatore nell'organizzare i suoi caratteri mobili, componendo e scomponendo le parole pezzo per pezzo nel solco della matrice con un massimo di libertà combinatoria. Lo spazio diviene così un "recipiente" capace di accogliere un "significato", non solo quando si pensa alla disposizione, all'ordinamento del libro, ma anche, e forse in grado più alto, se si considera il magazzino di una stamperia o la piccola cassetta dei punzoni». ⁵

Potremmo cadere, avventurosamente, anche in una zona – come dire? – benjaminiana, relativa alla «riproducibilità tecnica», ma non tanto per quel che riguarda il «riproducibile», ma solo per via assolutamente «tecnica» (e storica). In quanto in questa segnatura tipografica c'è proprio l'«hic et nunc dell'originale [che] costituisce il concetto della sua autenticità» ⁶ (pur in un prodotto del tutto riproducibile), ovvero, in qualche maniera, si costituisce, come potrebbe accadere per una fotografia, la sua «aura», quel «singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina», ⁷ che è rappresentato, senza né mito né rituale, da una semplice espressione tipografica. E proprio lì, forse, sta il senso nascosto, unico, di questa stampa, nel tempo che quell'«aura» trattiene e ci consegna, paradossalmente, nella sua *autenticità riprodotta*, per farne «la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica». ⁸

La grafica di *Isola* mi è parsa assumere il ruolo di una scena dove la poesia va a *mostrarsi* e s'identifica col segno materiale che la esprime, là dove i grafemi collaborano con i fonemi, ed eseguono, per esercizio tipografico, l'andare stesso del ritmo dei versi di Gatto. Ed è come se nascesse una forma di *compenetrazione* significativa, una sorta di «porosità», per dirla ancora con Benjamin, tra la forma grafica e quanto essa contiene come significanza. Lo spazio stampato diviene al pari di uno spartito musicale, per cui le lettere sembrano assumere la valenza di note, e quella povera "bellezza grafica" non è del tutto disgiunta dalla stessa bellezza musicale dei versi.

La funzione particolare della scrittura tipografica è tutta nella sua immagine, nelle figure, e per questa via nel poter essere immaginata. Le lettere impresse vivono una loro risonanza, sembrano aprire i versi, far rintoccare tra loro, melodicamente, lemma con lemma, farci *vedere* quel «suo endecasillabo, pateticamente ricantato»

⁵ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino 1974, p. 15.

⁶ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, p. 22.

⁷ Ivi, p. 70.

⁸ Ivi, p. 23.

(E. Sanguineti). Insomma, mai come qui «la raffigurazione d'un alfabeto nel suo svolgimento costituisce un autentico spettacolo: intellegibile e bello».⁹

E si potrebbe, anche, osservare, senza voler fare superficiale sociologia della letteratura, che l'approssimativa pratica di stampa di *Isola* sembri conservi dentro di sé non soltanto l'inizio del secolo, il marchio degli anni Trenta, di quel 1932, ma meticolosamente il tempo iniziale dell'acerba poesia dei primi anni difficili del giovane poeta. È come se la particolare semantica di uno stile grafico assumesse dentro di sé la biografia del poeta (la difficile iniziale condizione economica, le prime durezze della vita, lo stesso vedere stampati i propri versi in un disadorno libretto, senza indice e segnatura delle pagine, molte delle quali intonse (per altro, la pubblicazione era stata regalata al poeta dal padre di Carlo Muscetta); e proprio in questa condizione del tutto biografica, potrebbe anche stabilirsi una relazione tra i versi di Gatto e l'esilità delle forme tipografiche. Insomma, il senso pieno, complessivo, di una stagione che si colloca al di là della denotazione del verso, della sua grammatica, della stilistica, ma che ne fa, comunque, parte.

In *Isola*, dunque, la stampa non è solo parassitaria del linguaggio che esprime, ma è autonoma nell'ordinare una *dispositio* che infonde nel calibro dei segni (nella loro sostanza di corpo grafico) un'ulteriore particolare significanza, o meglio concorre ad una sorta di immaginazione del tutto visiva dei versi di Gatto, collaborando, con quel particolare grafema, con quella marcatura d'inchiostro, alla stessa melodia delle rime. Per dirla, meglio, con Roland Barthes: «da un lato essa “tiene” il linguaggio, tutto il linguaggio scritto, nella morsa dei suoi ventisei caratteri, e questi caratteri in sé, sono semplicemente l'unione di qualche linea dritta e di qualche linea curva. Ma d'altro lato, essa è il punto d'inizio di una *imagerie* vasta come una cosmografia».¹⁰ L'incedere tipografico ha una capacità figurativa, una voglia, appunto, immaginaria, qui non legata alla bellezza della forma, all'arte del *design*, non al disegno della lettera, né, tantomeno, ad esempio, alla grafica del *Bauhaus* di quegli anni, o al *Parolibberismo* futurista, ma soltanto alla loquacità povera di una semplice lettera stampata a piombo.

Può nascere – ci si chiede, infine – un “immaginare”, un racconto di relazioni, analogie, tra la marcatura della stampa di *Isola* e il “senso” dei versi di Gatto? proprio nella forgiatura di quel determinato *font* tipografico, in quella sostanza inchiostriante, nei suoi errori, nella sua pulizia, nell'onesta povertà del segno, nel suo spessore di tipo? Una poetica, senza averlo voluto, può confluire, far parte di una forma grafica, stare nel contorno del disegno della lettera, nello spessore della carta, nel suo colore, nel tatto? Questa è la domanda.

⁹ R. BARTHES, *Alfabeti*, in ID., *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Einaudi, Torino 1994, p. 28.

¹⁰ ID., *Lo spirito della lettera*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, p. 99.