

## Le cento tempere delle *Rime di viaggio per la terra dipinta* di Alfonso Gatto

Mara Affinito

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

---

### Abstract

Alfonso Gatto, con la personale del 1943 a Milano negli spazi della Galleria dell'Annunciata, rende pubblica, per la prima volta, la sua intima aspirazione pittorica. Ventisei anni dopo, nuovamente a Milano, nei locali della Galleria del Naviglio, il poeta espone un corpus di cento pitture, nate dall'intento di dar vita ad un'opera che fosse contestualmente d'immagine e di parola. Di essa resta l'esclusiva traccia poetica nel volume *Rime di viaggio per la terra dipinta*, pubblicato per volontà editoriale senza corredo iconografico. Il ritrovamento di un fondo fotografico correlato alle originarie pitture ha permesso di restituire al componimento poetico la sua fonte figurativa ed approdare ad una lettura d'insieme dell'intera operazione artistica.

---

### Parole chiave

Alfonso Gatto, Mondadori, rapporti poesia pittura

### Contatti

af.mara@libero.it

---

### 1. Il progetto pittorico-poetico

Nel 1972 la casa editrice Mondadori pubblicava, nella collana degli Oscar, un piccolo volume antologico dell'opera poetica di Alfonso Gatto (*Poesie*). L'immagine in copertina, *Acquarello*, altro non era che la riproduzione parziale di *Notturmo a Montmartre* (fig. 1), l'opera pittorica riconducibile al corpo delle cento tempere su carta che il poeta aveva esposte nel 1969 a Milano, nello spazio della Galleria del Naviglio diretta da Renato Cardazzo.<sup>1</sup> L'insolita mostra, che rese pubblica l'attività pittorica per la quale il poeta nell'estate del 1968 ritenne opportuno trasferirsi a Salerno, sua città natale,<sup>2</sup> fu curata da Domenico Porzio<sup>3</sup> e coincise con la presentazione ufficiale del volume poetico *Rime di viaggio per la terra dipinta*, pubblicato dalla casa editrice milanese. Per l'occasione ad ogni acquirente "di una delle cento tempere" sarebbe stata consegnata "una copia firmata del

<sup>1</sup> La mostra si tenne dal 19 dicembre 1969 all'8 gennaio 1970. L'evento fu recensito da Buzzati 7; De Micheli 14; Passoni 7; Porzio 13; Baldacci 80. La conferma che *Notturmo a Montmartre* faccia parte del corpus delle cento pitture delle *Rime* si ottiene da un confronto con la riproduzione pubblicata a corredo iconografico di *I viaggi* 108. Cfr. anche Arrigoni 267-68.

<sup>2</sup> Peters, C.F. Lettera ad Alfonso Gatto. 10 ottobre 1968. *Epistolario*. CMG. In calce al foglio Graziana Pentich annota: "A. Gatto non ha mai risposto a queste lettere, essendo trasmigrato a Salerno fin dall'estate, deciso a voler dedicarsi alla pittura." La notizia viene confermata in Ajello: "Nel '68 poi il poeta si stabilisce per alcuni mesi a Salerno e lì dipinge cento tempere, le cento tempere parallele alle cento poesie della sua raccolta *Rime di viaggio per la terra dipinta*" (66).

<sup>3</sup> Domenico Porzio era stato nominato da poco direttore per le relazioni pubbliche e con la stampa della casa editrice mondadoriana.

libro e un manoscritto originale di Gatto col testo della poesia equivalente.”<sup>4</sup> I dipinti, infatti, possono considerarsi motivo ispiratore dei cento componimenti, come conferma la nota introduttiva delle *Rime* (469).



Fig. 1. *Notturmo a Montmartre*.

Se si escludono il piccolo catalogo della vernice (Galleria del Naviglio) e un articolo pubblicato sul periodico “Grazia” (“I viaggi” 108-09), non vi sono altre fonti utili che diano notizie delle opere. La raccolta delle *Rime* è infatti conosciuta esclusivamente nella sua componente poetica: né alla Fondazione Mondadori,<sup>5</sup> né al Centro Documentazione Mondadori di Segrate, a Milano,<sup>6</sup> si conservano informazioni relative al materiale pittorico e inutilmente si cercherebbe alla Galleria del Naviglio, oggi Cardazzo Factory, poiché l’archivio non è stato ancora inventariato. La problematica scarsità di documentazione è stata recentemente sottolineata anche da Anna Modena (*Gatto a Milano* 113). Nel corso delle mie ricerche, però, ho avuto l’occasione di poter studiare un fondo fotografico di proprietà privata costituito da cento riproduzioni in bianco e nero (di formato 24,2 x 29,8 cm) che si può supporre corrispondenti alle cento pitture esposte

<sup>4</sup> Forti, Marco. Lettera a Vittorio Sereni. 22 settembre 1969 (FMS).

<sup>5</sup> Si conserva tuttavia un appunto di Marco Forti che in data 14 luglio 1969 informa Domenico Porzio: “Caro Mimmo, come d’accordo ti trasmetto tutte le fotografie in mio possesso delle tempere di Gatto relative alle *Rime di viaggio per la terra dipinta*, delle quali dovrai parlare al gallerista per organizzare la mostra in novembre. Se ti bastano i fotocolor che hai preso l’altro giorno in biblioteca restituiscimi pure questo malloppo. Penserò io a conservarlo.” Il 29 aprile 2008, Luca Maccarelli, in risposta ad una mia richiesta di approfondimento sulla questione, mi scriveva che Forti “non aveva alcuna ulteriore notizia” (FMS).

<sup>6</sup> A seguito della mia richiesta la verifica è stata condotta dal personale del Centro.

alla Galleria del Naviglio. Vi è infatti una perfetta corrispondenza fra le foto di questo fondo e le sette riproduzioni che nel dicembre del 1969 “Grazia” pubblicò per annunciare la mostra del poeta. Nella quasi totalità dei casi, poi, il titolo manoscritto sul verso di ciascuna foto coincide con quello dei componimenti poetici.<sup>7</sup>

Scorci di città italiane e straniere, vedute lacustri e marine, paesaggi di montagna, ma anche autoritratti, immagini allegoriche, nature morte e qualche interno sono i soggetti delle pitture che nel febbraio 1969 Gatto cedette ad Arnoldo Mondadori Editore “per il prezzo concordato di 10 milioni” e con esse il diritto alla riproduzione “per qualsiasi tipo di pubblicazione su periodici o in forma di volumi o di tavole stampate.”<sup>8</sup> Una volta che le opere furono acquistate la casa editrice ne predispose una riproduzione fotografica che fu messa a disposizione del poeta affinché non venissero meno le immagini di riferimento per la stesura dei versi.<sup>9</sup>

Per decisione editoriale, però, furono pubblicati i soli componimenti: il contratto per la collana Lo Specchio e la destinazione delle opere pittoriche agli spazi della galleria risalgono al settembre del 1969 (Appunto anonimo. 2 e 3 settembre 1969. FMS). Fu Marco Forti, da poco responsabile alla Mondadori del settore poesia, a individuare, nel luglio, la collana che avrebbe accolto l’opera poetica di Gatto (Forti, Marco. Lettera a Vittorio Sereni. 10 luglio 1969. FMS); ne diede comunicazione, per lettera, a Vittorio Sereni, direttore editoriale della casa editrice.<sup>10</sup> Con tale decisione svanì probabilmente l’ipotesi di una differente pubblicazione, magari poetico-pittorica, cui Gatto sembrerebbe alludere nelle parole rivolte a Sergio Polillo, membro del comitato di presidenza della Mondadori e cofirmatario con Arnoldo Mondadori della lettera contrattuale del febbraio 1969: “È chiaro che le poesie vanno usate per le tempere (nel modo che crederete più opportuno, ma per l’autunno dovrete decidere, anche per un’eventuale mostra o che so io)” (Lettera a Sergio Polillo. 22 maggio 1969. FMS).<sup>11</sup> Fu così che nel congedare la raccolta con una breve, ma densa nota artistica, Gatto credette opportuno ricordare al lettore l’origine pittorica delle poesie, “nate dall’occasione del dipingere” (*Rime* 469).

La mostra milanese, collocata all’interno di una più ricca vicenda espositiva avviatasi a Venezia alla fine di settembre, e proseguita con scadenza mensile nelle città di Trieste, Bologna, Milano e Firenze,<sup>12</sup> venne inaugurata ad un mese dall’uscita del volume poetico

---

<sup>7</sup> Mi è stata concessa la possibilità di studiare il suddetto fondo fotografico a condizione che si mantenesse l’anonimato della proprietà.

<sup>8</sup> Il contratto originale si conserva in CMG, Contratti editoriali, e reca la firma di Arnoldo Mondadori e Sergio Polillo, ma non quella di Alfonso Gatto.

<sup>9</sup> Il modo con cui Gatto elabora i componimenti in relazione alle immagini si evince da due lettere: Gatto, Alfonso. Lettera a Sergio Polillo. 22 maggio 1969; Gatto, Alfonso. Lettera a Sergio Polillo. 2 agosto 1969; Segreteria editoriale [della Mondadori]. Lettera ad Alfonso Gatto. 12 agosto 1969 (FMS).

<sup>10</sup> In una lettera a Marco Forti, 11 luglio 1969, Vittorio Sereni non nascose le proprie perplessità riguardo la scelta della collana: “Rimosso il dubbio di un condizionamento di queste poesie da parte dei dipinti, si può inserire nel programma in corso dello Specchio. Lo dico di malavoglia e perché in certo qual modo l’inserimento era impreveduto e dunque risulta imposto dalle circostanze e perché ho sempre pensato che lo Specchio abbia una funzione di riepilogo e non di albergo delle occasionalità. E questa è indiscutibilmente occasionalità, anche se abbastanza felice. Ripropongo ancora una volta l’opportunità di una diversa distribuzione della nostra produzione poetica” (FMS).

<sup>11</sup> Sull’ipotesi di “costituire un libro organico, legato a doppio filo alle tempere” cfr. Forti, Marco. Lettera a Vittorio Sereni. 10 luglio 1969. FMS.

<sup>12</sup> Cfr. Galleria d’arte il Traghetto; Galleria d’arte Torbandena; Galleria il Cannello; Galleria del Naviglio; Galleria d’arte Santacroce, *Alfonso Gatto*.

per permettere ai critici di avere il tempo di leggerlo prima della vernice.<sup>13</sup> Nulla si sa, però, del numero dei dipinti venduti e del relativo manoscritto poetico d'accompagnamento da destinarsi, come da programma, ad ogni acquirente.

Sembrirebbe lecito affermare che l'interesse mondadoriano per le *Rime* si manifestò a seguito di una notizia pubblicata sul "Corriere d'Informazione" nella quale si annunciava un nuovo "volume di poesie arricchite da disegni e acquerelli" ("Chi legge" 3), ad opera di Alfonso Gatto, per l'editore Rizzoli.<sup>14</sup> Probabilmente il poeta, senza chiedere autorizzazione alla Mondadori cui era legato da contratto editoriale, si era rivolto alla concorrente casa editrice, per far fronte a difficoltà finanziarie conseguenti l'acquisto di una casa.<sup>15</sup> Tuttavia, anche se il problema economico è uno degli aspetti che interessano la vicenda pittorica delle *Rime*, sarebbe riduttivo considerarlo come esauriva causa dell'operazione artistica.

Il poeta, infatti, coltivò per tutto l'arco della sua vita una consuetudine all'immagine dipinta e disegnata<sup>16</sup> e più volte si trovò a progettare, da solo o in collaborazione con altri artisti, volumi che avessero una duplice natura poetica e pittorica (cfr. Modena, *Gatto a Milano* 94). Tra il 1942 e il 1944, oltre a dirigere i bollettini della Galleria dell'Annunciata, di proprietà di Bruno Grossetti, Gatto si era impegnato con la casa editrice Rosa e Ballo per la pubblicazione di alcuni suoi lavori. Grazie alla mediazione di Giulia Veronesi aveva avuto l'occasione di proporre un volume su Milano, *Il piccolo sole*, che, nel progetto dell'autore, sarebbe stato commentato in maniera molto libera da disegni e acquerelli realizzati da Angelo Del Bon.<sup>17</sup> Il volumetto però non venne pubblicato<sup>18</sup> e dalle carte d'archivio si trova conferma del fatto che, nel marzo del 1943, il poeta stava lavorando già ad un secondo progetto: con tutta probabilità *La spiaggia dei poveri*, stampata nel 1944. Anche in questo caso il poeta pensò di corredare il volume di immagini, impegnandovisi personalmente, ma l'idea iniziale venne poi modificata e le uniche immagini pubblicate furono quelle di una finestra e di un veliero, in copertina (Modena, *Gatto a Milano* 95 e 112). Come si evince da un'annotazione di Graziana Pentich esse sostituirono l'originaria illustrazione a pastello, *La spiaggia dei poveri*, riprodotta nel decimo bollettino de "L'Annunciata" del 1943.<sup>19</sup> Nello stesso anno, a conferma dell'interesse manifestato per

---

<sup>13</sup> Sulla necessità di far uscire il volume prima dell'inaugurazione della mostra cfr. Forti, Marco. Lettera a Vittorio Sereni. 22 settembre 1969. FMS.

<sup>14</sup> La notizia è commentata in Forti, Marco. Lettera a Vittorio Sereni. 9 dicembre 1968. FMS. Il contatto preso da Gatto con Rizzoli, per altro non autorizzato, rischiava di compromettere ulteriormente i rapporti tra le due case editrici coinvolte, in passato, in un incidente analogo con Manlio Cancogni. Purtroppo non è stato possibile ottenere l'accesso agli archivi della casa editrice Rizzoli.

<sup>15</sup> La casa in questione è quella romana di via Flaminia 399, ultima dimora del poeta, della pittrice Graziana Pentich e del figlio Leone Pentich Gatto, dalla quale Alfonso Gatto si allontanò agli inizi degli anni '70; cfr. Gatto, Alfonso. Lettera a Sergio Polillo. 2 agosto 1969. FMS.

<sup>16</sup> Una selezione dei disegni che Gatto realizzò nel corso della sua relazione con Graziana Pentich, conservati al CMG, sono stati pubblicati in Pentich, *Colori*.

<sup>17</sup> Si pensò ad un apparato di immagini con soggetti milanesi e lombardi, ma senza funzione illustrativa. L'annuncio del volume comparve sul primo bollettino della stagione 1942-43 in una nota, siglata "P.", che Anna Modena assegna a Vasco Pratolini. Cfr. Modena, *Gatto a Milano* 92 e 94.

<sup>18</sup> La pubblicazione de *Il piccolo sole*, con illustrazioni del pittore Angelo Del Bon venne definitivamente annullata nel 1944 come si evince in una lettera degli editori Rosa e Ballo. Lettera ad Alfonso Gatto. 28 marzo 1944. FMRB. Cartella 3, fascicolo 10.

<sup>19</sup> Il bollettino in questione fu dedicato interamente a Gatto, in occasione della sua prima mostra personale tenuta alla Galleria dell'Annunciata dal 20 aprile al 15 maggio 1943. *La spiaggia dei poveri* fu ela-

la pittura, anche il volume di prose de *La sposa bambina* fu pubblicato con una personale sovracoperta illustrata. È evidente che gli esempi riportati inducono a considerare le *Rime* come qualcosa di più di un occasionale progetto di dittico pittorico-poetico, nato tra il 1968 e il 1969. La sua realizzazione porterebbe a compimento, infatti, in una forma nuova e definita, un'idea che in anni addietro si era manifestata solo in modo parziale come una tensione artistica.

A fronte dell'interpretazione con la quale Forti giustificava nelle *Rime* l'indipendenza poetica dalla matrice pittorica, che sarebbe servita unicamente ad ancorare il dato impressionistico dei versi ad un'immagine reale permettendo a Gatto di non "cadere nel suo ricorrente vizio del sentimentale, e del vago e fumoso ideologismo" (Forti, Marco. Lettera a Vittorio Sereni. 10 luglio 1969. FMS), può essere interessante ricordare in che modo il poeta, che per tutta la vita aveva cercato una confidenza con l'immagine dipinta, provò a motivare la propria inclinazione alla pittura. Lo fece in un testo introduttivo ai cataloghi delle mostre di Venezia, Trieste, Bologna e Milano:

Perché dipingo? Non so risponderti, ma almeno posso tentare. In casa mia non c'erano poeti, ma scultori molti, tanti quanti i marinai che dallo Stretto presero il largo per le proprie avventure, scultori buoni, fra i quali un Carmelo che morì giovane e un Saverio che a tutt'oggi, dopo Gemito e prima di Perez, è il più meritevole scultore di Napoli.

Anche zio Saverio, a mezza età, prese a dipingere. Nel sangue ho sempre avuto questa smania del plasticare e del dipingere, e pure so bene che cosa significhi fare una statua o fare un quadro. Occorre salvare l'anima, e spesso con le mani più impazienti da ricondurre al segno. Non so come: ma l'anima, per un soffio almeno, riesco a prenderla per i capelli, nel momento in cui chiedo al colore di dirmi e di dire qualcosa, di non lasciarmi avvilito con tutto quello che non so fare. Mi sembra di chiamare le cose.

Che la mia «pittura» sia solo questa salvezza di credere agli occhi? Ad occhi chiusi, nel sogno, continua la nostra meraviglia del vedere. Altro non so dire: dedichiamo tutto all'orizzonte, scommettiamo sullo spazio della mente quel che il tempo, ogni giorno, ci porta via... (Galleria d'arte il Traghetto 1)

Nel catalogo stampato per l'esposizione milanese Gatto aggiungeva un secondo nucleo riflessivo con il quale suggeriva una linea interpretativa per la lettura della sua opera:

Un'altra cosa voglio dire, e a proposito. La pittura, quella che riesco a fare, m'è diletto e fatica insieme e non saprò mai perciò riconoscermi dilettante o professionista dell'opera mia. Di certo so di non essere un «domenicante», un «nativo» o un «popolare», e non per superbia. So che tra loro ci sono stati e continueranno a esserci geni nuovi e imprevedibili. Ma credo che essi, sia pure nei modi più alti, siano occupati a raccontare, a proporre una storia del visibile e dell'invisibile, laddove io parto dalla prima stesura del colore, dal primo segno, così come parto dal primo verso, per imbrogliarmi e sbrogliarmi

borata a partire dall'illustrazione di una cartolina raffigurante una spiaggia brasiliana, Santos-Guarujá Praia de banhos. Sul verso della cartolina in bianco e nero Pentich annota: "Da questa cartolina A. Gatto ha tratto un suo acquerello per la copertina de *La spiaggia dei poveri*" (CMG, Cartelletta Gatto Varia 4A). Nella medesima cartelletta si conserva anche un'altra cartolina raffigurante uno scorcio veneziano e sul cui verso Pentich annota: "Da questa cartolina A. Gatto ha tratto *Venezia*, nel 1943." Si tratta della tempera *Rialto* poi scelta come immagine per la cartolina-invito della prima personale. Nella stessa cartelletta si conserva anche una foto in bianco e nero raffigurante il poeta con in mano il quadro dello scorcio veneziano.

da me, per uscire all'aperto della mia sorpresa emotiva, della mia sintassi che incontra tutti i rapporti che cerco di avere con me.

La mia, resta, e continua a restare, anche da pittore, una situazione di «lirico» che lavora nella fenomenologia della parola, pittorica o poetica che sia. (Galleria del Naviglio 2)

Un documento conservato tra le carte del fondo Silvio Branzi del Viesseux parrebbe integrare e meglio esplicitare il punto di vista del poeta. Si tratta di un elenco manoscritto di sostantivi e aggettivi, probabilmente stilato dallo stesso Branzi, per descrivere la qualità della pittura di Gatto: “Tempere | fanciullesco | primitivo | inesperto | meraviglia | candore | suggestione fuggente | insufficienza | dilettantismo | respiro poetico | sensibilità coloristica”<sup>20</sup> sono termini che, nel tempo, sono stati condivisi non solo dalla critica d'arte (Cfr. De Micheli 14; Magagnato 6-7; Toniato 1-2), ma anche da pittori come Virgilio Guidi (3) e Gino Pancheri<sup>21</sup> e da un pittore-letterato come Buzzati (7). Tra gli interventi di stretto interesse critico sulla produzione pittorica e sulla critica d'arte del poeta, pubblicati negli ultimi decenni, si possono segnalare quelli di Gianni Carlo Sciolla (31-7) e di Maurizio Calvesi (107-09). Nella pittura di Gatto, secondo Sciolla, si riscontrerebbero rimandi culturali a “modelli intimisti francesi” dei Nabis nonché alla pittura antinovecentista di Francesco Menzio, Enrico Paulucci e Gigi Chessa del gruppo dei Sei di Torino e dei Chiaristi lombardi, in particolare di Angelo Del Bon, mentre la “linea-segno” sarebbe da riferirsi a Maurice Utrillo e ad Henri Matisse (Sciolla 35-36). Su questa lettura si innesta l'interessante osservazione di Calvesi che legge in Carlo Carrà, letterato e pittore, l'alter ego vagheggiato da Gatto: un artista in grado di “esprimere la totalità del proprio essere sia attraverso i mezzi della pittura, sia attraverso quelli della parola, della scrittura” (Calvesi 109).

Se, come scrive Sciolla, “l'immagine figurativa è per Gatto un luogo della memoria, ma anche un “presente,” una realtà obiettiva, autonoma, una sintesi organica di coscienza, di esperienza analoga all'avventura della parola” (33), può essere interessante richiamare alla mente “L'albero,” la poesia che chiude la raccolta delle *Rime*, nella quale il poeta sembra fornire una chiave estetica di lettura dell'intera operazione pittorico-poetica:

Per morire  
veramente non basta la memoria

spietata del durevole che dura.  
La morte è morte se non ha figura.

Per sempre vivi, allora, se una foglia,  
un pappo d'aria, annunci che la soglia  
dei morti è l'apparire?

---

<sup>20</sup> Branzi, Silvio. Foglio manoscritto. ACGVB. Il foglio in questione reca sul recto una serie di sostantivi e aggettivi che una parentesi graffa unisce sotto il nome di “Gatto” e sul verso la ripetizione a stampa del titolo di un giornale veneto: “Il Gazzettino.” È possibile che l'elenco anonimo sia stato scritto da Branzi stesso, critico e assiduo recensore di cronache d'arte sulle pagine del quotidiano. Rimane incerta invece la datazione dell'elenco che potrebbe anche riferirsi alla prima personale del poeta.

<sup>21</sup> Il giudizio di Gino Pancheri è in una lettera indirizzata ad Alfonso Gatto, senza data (ACGVB).

Eternamente vivi, e per figura  
dipinti, per costruito nelle mura  
lunari dei sepolcri.  
Ricordalo tra l'erba, perché rida  
sfrascando il tuo demonio. (*Rime* 527)

Nei versi appena citati il poeta asserisce che la creazione artistica, nell'elaborare figure intese come "costrutto," è in grado di vincere la morte ed eternare la vita. Solo l'approdo ad una simile consapevolezza giustifica la scelta, nella poesia, del verbo "sfrascando" che concede al "demonio" dell'uomo una metamorfosi panica: colui che ha coscienza della vanità delle cose e riconosce nella creazione artistica lo strumento mediante il quale sostanziare tale vanità sa interpretare l'apparire nei termini dell'essere.<sup>22</sup>

Le *Rime di viaggio per la terra dipinta* sono quindi un percorso di creazione figurativa e poetica, una testimonianza artistica che, come recita la nota "Per licenza," introduttiva alla raccolta, si iscrive nell'ambito di un'opera d'autoritratto.<sup>23</sup> Qualche anno più tardi però, nel 1972, si constaterrebbe un ripensamento. Nel "Preambolo d'autore al servizio della sua poesia" per il volume antologico *Poesie (1929-1969) scelte dall'autore*, infatti, Gatto dichiara di riconoscere alla sola poesia la facoltà di testimoniare la propria immagine: "Voglio che la poesia sia la sola a dire chi sono, come sono vissuto e perché, e con la naturalezza che le è propria. Questo mi basta. Valga lo stesso rifiuto per tutte le altre immagini che avrebbero potuto illustrarmi" (32).<sup>24</sup> Con "altre immagini" Gatto parrebbe alludere alla propria esperienza pittorica. La messa a nudo della sua scarsa abilità nel dominio del mezzo pittorico sembrerebbe tuttavia in parte smentita dall'immagine di copertina poiché *Acquarello*, ovvero *Notturmo a Montmartre*, rimanda necessariamente al progetto pittorico-poetico delle *Rime*. Sembrano quindi ancora credibili le parole che il poeta, nel 1969, rivolgeva al riguardante-lettore disposto a seguirlo tra i dipinti dell'esposizione milanese:

<sup>22</sup> "E qui l'invito a mettere a confronto il Gatto poeta con il Gatto pittore, oggetto certamente fruttuoso di studi futuri, diviene urgente; ché la pittura era il suo istinto, la poesia il suo altissimo mestiere, ma miracolosamente ambedue si cimentavano e si scioglievano in musica. Si dovrà leggere Gatto come l'ultimo grande sinestetico dell'età debussyana? Ma a condizione di non dimenticarne mai le implicanze morali, fortissime, della sua posizione: che, anche in un libro apparentemente disancorato, felice, "irresponsabile" come questo [*Rime di viaggio per la terra dipinta*] ha il suo luogo. Si veda [...] la finale allegoria de "L'albero," dove Gatto riprendendo un suo tema costante ("l'apparire" come vera "soglia" dei morti, la perpetua metamorfosi delle nascite) sfida il demonio della mente, il solo davvero peccaminoso, opponendogli la visibilità, la figurazione in cui ogni cosa si certifica durevole o almeno trasformabile, quindi eterna. Figurazione come costanza e certezza dell'essere" (Jacobbi, "Per un commento" 143).

<sup>23</sup> "Nate dall'occasione del dipingere e della gioia d'essere io, agli occhi del vedere, la distanza che ne dà voce, queste poesie rispondono alla notizia d'aver avuto parola in un anno della mia vita che mi fu dato di viaggiare per la terra dipinta, terra d'ogni dove e dei primi sguardi che le lasciai fuggendo. Qui, su queste pagine scritte, sulle altre per acqua trasparenti al segno e al colore, ancora di me si tramanda l'immagine che mi precede e mi aspetta: là dove mi troverò, là dove potrete trovarmi con l'aria di divertire ogni pensiero che passa. E sia pur "vanità" l'atto e (l'amore) del dirmi addio" (*Rime* 469).

<sup>24</sup> Si ricordi che Gatto proseguì, negli anni '70, ad esporre: nel 1970 alla Galleria d'arte Santacroce di Firenze (*Alfonso Gatto*), alla Galleria Il Catalogo di Salerno, alla Galleria La Vernice di Bari, alla Galleria Accademia di Montecatini e alla Galleria Vangelisti di Lucca (Liberti 1); nel 1971 alla Galleria d'arte Zanini a Roma (Liberti 1); nel 1973 alla Galleria Santacroce di Firenze (*Alfonso Gatto 40*) e alla Galleria Mantegna di Mantova (Liberti 1); nel 1974 alla Galleria il Castello di Carpi; nel 1975 alla Bottega del Quadro a Bergamo.

Non voglio e non posso dire di più. Questi pochi accenni basteranno ad aiutare l'amico lettore che voglia assistermi in questa «personale» milanese (il pittore che espone è l'uomo più solo e più interdetto in una folla sia pure plaudente). Poi, s'aiuterà da sé. Comunque, se mi conosce, sa che non lo inganno, che ho cercato anche col colore di dire tutto quello che non so di me, e tuttavia un presagio, un barlume, che vale più di una notizia. Mi piace, alla fine, dirmi e dirvi che vivo ancora, che ogni segno, ogni parola detta, scritta o dipinta, affidata all'amore altrui, mi dà vita. (Galleria del Naviglio 2).

## 2. Alcune immagini pittoriche delle *Rime di viaggio per la terra dipinta*

La prima testimonianza in veste di pittore risale al tempo della rivista "Campo di Marte." Nel dicembre del 1938, in una lettera indirizzata ad Anna Maria Mazzucchelli, Vasco Pratolini scriveva di come Gatto, terminato il lavoro alla rivista fiorentina, si fosse recato allo studio del pittore Ugo Capocchini per dipingere (Avagliano 41). Il poeta salernitano aveva da poco lasciato Milano dove si era consumata, al fianco di Edoardo Persico, Raffaello Giolli e Giulia Veronesi, un'intensa esperienza artistica ed umana (Cfr. Pentich, "Premessa" VII-XXV; Modena, *Smarrimento* 135-54). Fu proprio la frequentazione di Persico a segnare in profondità Gatto e, probabilmente, ad alimentare la sua sensibilità pittorica.<sup>25</sup>

Particolarmente suggestionate dalla stagione impressionista, post-impressionista e metafisica, le opere delle *Rime*,<sup>26</sup> si possono intendere come veri e propri omaggi d'arte nei confronti di pittori particolarmente amati come Henri Matisse, Maurice Utrillo, Carlo Carrà e Vincent Van Gogh.

Ne *Il gioco dell'amore* il pittore-poeta dipinge l'interno di un salotto: al centro è raffigurata una donna, seduta ad un tavolo e intenta nel gioco delle carte, mentre altre due, accomodate in poltrona una di fronte all'altra, chiacchierano. Sulla sinistra una quarta figura femminile, nuda, il cui volto rimane vuoto, privo di definizioni fisionomiche, siede su di un piccolo divano. La disposizione d'interno ricorda un olio di Matisse, *La famille du peintre* del 1911, e la centralità scenica del tavolo delle carte richiama quella della dama che vede intenti al gioco i due figli del pittore francese, Jean e Pierre; ma se il salotto di Matisse è impreziosito da motivi decorativi di carta da parati e tappeti, quello di Gatto ha come unico ornamento un quadro appeso alla parete di sinistra, sopra il divano su cui è seduta la donna senza volto. All'interno della cornice si trova una scritta: "Sempre la solitudine è nel gioco/delle carte che chiedono alla sorte/il mistero del giorno, un lume fioco/il tempo dell'amore e della morte" che è poi il testo della poesia da intendersi, in pittura, come l'oracolo di una sibilla allegorica (*Rime* 497). Oltre a Matisse, Gatto sembra rifarsi idealmente ad un altro pittore francese, Utrillo, con il quale condividerebbe l'inclinazione artistica ad elaborare immagini da personali ricordi o

---

<sup>25</sup> Gatto conosceva bene l'opera di Persico anche per aver curato nel 1947 un'antologia di suoi scritti (*Scritti*). Tra questi scelse di pubblicare anche un breve articolo in cui il critico napoletano elogia l'attività di una immaginaria Marta, una massaiia emiliana ricalcata sulla Marta evangelica, dalle inclinazioni artistiche, nella quale si cela la personificazione di un'arte intesa come libertà espressiva e nella quale Gatto può aver trovato un proprio corrispettivo: anch'egli è spinto dall'esigenza di "abbellire" le proprie visioni del reale alle quali, però, sa aggiungere chiari riferimenti storico-artistici (Persico, *Marta* 181-82).

<sup>26</sup> D'ora in avanti le opere pittoriche delle *Rime* si citeranno con il titolo riportato sul verso del materiale fotografico. Si tratta di tempere su carta della dimensione di 30 x 50 cm realizzate tra il 1968-1969 e di cui si ignora l'ubicazione.



mediante l'ausilio iconografico fornito da cartoline. Echi del segno pittorico dell'artista francese, liberamente interpretato, e analogie stilistiche si trovano nella maniera con cui Gatto tratta l'immagine della cupola della basilica del Sacré-Cœur, in *Place du Tertre* (fig. 2), davvero vicinissima a quella realizzata da Utrillo in una veduta di Montmartre. Nelle opere del poeta, però, difficilmente si ritrova l'atmosfera di solitudine che Utrillo fermò sulle proprie tele nel dipingere le strade vuote di Parigi.



Fig. 2. *Place du Tertre*

Il pittore-poeta salernitano intende infatti lo stato di solitudine nei termini di un linguaggio metafisico. *Marina fredda* ma soprattutto *La luna sul lago* sono esempi che

potrebbero iscriversi nel clima del realismo mitico di Carrà:<sup>27</sup> una realtà naturale che si decanta nella meditazione e nel ricordo e per la quale Gatto coniò l'efficace espressione critica di "impressionismo metafisico" ("Il creato di Carrà" 40). *Sul Cinquale* è un'opera di ispirazione metafisica il cui titolo e la cui composizione pittorica rimandano a tre tele che Carlo Carrà dedicò, nel giro di pochi anni, alla raffigurazione del fiume versiliese: *Piccolo Cinquale*, *Il Cinquale* e *La foce del Cinquale*. Nella poesia corrispondente alla tempera Gatto sceglie di fermare precisi dati di realtà che ancorano l'immagine ad un lunedì nuvoloso in cui la campagna versiliese viene avvolta dalla nebbia. L'intero componimento sembrerebbe la descrizione verosimile di una giornata uggiosa sul Cinquale, ma nel finale il poeta approfondisce lo sguardo e propone al lettore un'immagine composta del fiume: "La corrente veloce del Cinquale/si spiegava all'appiglio, ma il fondale/immoto approfondiva i suoi pescosi//verdi, i recessi della sua giuncaia,/il bardotto che tira con l'alzaia" (*Rime* 490). Nella duplice natura del fiume per cui la corrente di superficie diviene complementare al metafisico fondale immobile, dove si approfondiscono i colori, il poeta sembrerebbe rendere omaggio al Carrà del realismo mitico per cui l'osservazione della natura, la corrente di superficie, e la sua interpretazione mentale, il fondale "immoto," sono componenti fondamentali per la creazione artistica.<sup>28</sup>

Tra le opere realizzate per le *Rime* si trova anche *La panchina* (fig. 3), omaggio all'opera di Vincent Van Gogh.<sup>29</sup> In essa è raffigurata una tipica panchina da giardino che la chioma generosa di un albero ripara, un soggetto suggestionato probabilmente dal particolare di un olio di Van Gogh, *Jardin de l'hôpital Saint-Paul* del 1889.

---

<sup>27</sup> Il critico legge in Carlo Carrà, letterato e pittore, l'alter ego vagheggiato da Gatto: un artista in grado di "esprimere la totalità del proprio essere sia attraverso i mezzi della pittura, sia attraverso quelli della parola, della scrittura" (Calvesi 109). Per quel che concerne gli interessi di Gatto per la pittura di Carrà cfr. Gatto, "Il creato di Carrà" 11-61.

<sup>28</sup> "In realtà, le opere più felici, che sembrano chiamate alla felicità d'essere, ancora più fanno proprio l'iter di premeditazione e meditazione intellettuale, questo tempo di prosa analitica, sino a superarli per macero, per consumo, e in una domanda di destino finale, di consapevolezza ultima che occupa tutto il quadro. Così è, ad esempio, per la *Foce del Cinquale*, chiaro esito di lunghe silenti macerazioni, nell'appiglio di un lieve moto assorto che continua a risalire verso la propria luce, o per il *Cinquale*, aggrottato di statica pensosità, di quiescenze fredde, di finitudini estreme e analitiche, pur negli accessi sibili delle sue materie spettrali. Sempre, una poesia che sia poesia parte da una prosa che ne è l'idea o l'appuntata traccia, la partitura dello svolgimento, la mira della via da percorrere, del mezzo che alla fine si brucia nel fine: sempre si vince sul traguardo, ma si parte da fermi, superando l'inerzia col suo aiuto, ottenendo quel che si osa chiedere – e più ancora mantenere – a se stessi" ("Il creato di Carrà" 39).

<sup>29</sup> Sui rapporti tra Gatto e Van Gogh cfr. Carle 489-504. *Strada tra i campi* ripropone il soggetto dell'opera di Vincent Van Gogh, *Wheatfield with Crows* con autonomia interpretativa.



Fig. 3. *La panchina.*

Il tributo ad una presenza dell'oggetto che manca della complementare figura umana è reso manifesto da Gatto nell'incipit della poesia corrispondente: "Capiterà l'errante [...]". L'errante è, come scrive Barbara Carle, il pittore olandese,<sup>30</sup> ma non solo. Nell'affermare, infatti, che l'atto pittorico è una conferma per l'artista del proprio essere al mondo, il poeta-pittore avvia un progressivo processo di sovrapposizione della propria immagine d'artista figurativo con quella del noto olandese post-impressionista: "Ora ascolta ammansito dal fragore, / albero e vento: come una foresta, / la sua fatica, e questa calma nuova / che lo sorprende a mettere la testa // sul braccio, sul profilo dell'amore. / Così dipingerà prova su prova / la sua ragione d'essere nel fiore, / nel seme, nella terra, nella morte" (*Rime* 500-01).

Un secondo confronto con Van Gogh si gioca sul tema degli autoritratti. In *Autoritratto per boxe* (fig. 4) Gatto si raffigura adulto, di spalle ai caseggiati, con uno sguardo rivolto verso il basso e pieno di mestizia.

---

<sup>30</sup> "One textual connection between the title and the subject of poem lies in the use of the world "errante", which refers to the painter, one who is a wonderer" (Carle 498).



Fig. 4. *Autoritratto per boxe.*

Il soggetto della tempera ben si presta al raffronto con un altro autoritratto riconosciuto dal poeta autentico,<sup>31</sup> *Autoritratto da ragazzo* (fig. 5), nel quale Gatto si ritrae giovane, di spalle ai velieri, con grandi occhi spalancati verso il riguardante.



Fig. 5. *Autoritratto da ragazzo*.

<sup>31</sup> “Vogliamo sia, per me solo lo voglio, / che il ritratto stupito del fanciullo / di spalle ai suoi velieri, / così spoglio / da ingrandire infoltendo nel suo brullo // capo di stoppa, sia il mio ritratto” (*Rime* 494).

Le due pitture si relazionano in termini speculari: all'immagine di un adulto corrisponde quella di un giovane, ad uno sguardo negato uno sguardo che si concede, ad un'espressione malinconica quella di un timido stupore, all'immagine di chi volta le spalle alla casa, l'immagine di chi ha alle spalle, come destino, i velieri. Il dittico pittorico restituirebbe, quindi, due opposte percezioni del poeta: una più realistica, l'adulto, e una decisamente artistica nell'immagine del fanciullo.

Tra i soggetti delle cento pitture vi è anche l'interessante immagine *Allegoria* in cui il poeta si serve di scritte per meglio comunicare uno stato di gioia emotiva. Su di una spiaggia dipinge, in primo piano, l'immagine di una giovane che tiene tra le mani un cartello su cui si legge: "Allegoria della meraviglia" e, sullo sfondo, quella di un fanciullo che corre con in mano il filo di un palloncino al cui interno è riportata la scritta "Oh!". Si tratta della raffigurazione pittorica di due diversi modi di comunicare la gioia, così descritti in poesia:

La meraviglia – gridala – è del cielo  
aperto a dirsi cielo dentro il cielo.  
La meraviglia – tacila – è del cuore  
rinchiuso a dirsi cuore dentro il cuore. (*Rime* 479).

In una totale fusione con lo spazio scenico la scritta "Oh!" contenuta all'interno del palloncino svolazzante nel cielo, dichiara lo stato emotivo del soggetto raffigurato che, nella poesia, viene sollecitato ad esternare la propria meraviglia. L'interiezione, quindi, si presta ad essere letta contestualmente all'immagine visiva a differenza del modo con cui opera l'altra scritta, "Allegoria della meraviglia." Essa infatti esprime un concetto, e richiede un tempo di lettura che precede quello del godimento visivo. Spazialmente racchiusa nei limiti di una cornice presentata al riguardante dalla figura femminile che gli si rivolge frontalmente, la scritta svolge una duplice funzione: quella di rimandare internamente alla pittura, quale raffigurazione allegorica, e quella di alludere esternamente al componimento poetico. Letta alla luce della poesia la scritta comunicherebbe, in pittura, lo stato di silenzio di una meraviglia del cuore veicolabile esclusivamente dalla parola; la grandezza dei grafemi utilizzati, decisamente inferiori rispetto a quelli che compaiono all'interno del palloncino, insisterebbe, in termini visivi, su di un grado di intima emotività. Nella disposizione scenica, quindi, il bambino che corre con il palloncino, raffigurato di profilo, rappresenterebbe, in pieni termini visivi, lo stato di sorpresa emotiva mentre la fanciulla, allusiva di una modalità poetica, rappresenterebbe uno stato di raccoglimento per il quale la parola diviene necessaria ai fini espressivi.

Se si esclude la particolarità di *Allegoria*, forse l'unica del corpo delle cento pitture a proporsi esplicitamente come triat d'unione tra parola e immagine, i dipinti in questione potrebbero essere intesi, insieme alla totalità delle immagini realizzate dal poeta, non solo come la testimonianza di un'esistenza dichiaratasi attraverso lo sguardo, ma anche come una personale traccia cartacea di viaggio. Nel corso della propria vita Gatto aveva soggiornato a Napoli, a Roma, aveva abitato le località della costiera amalfitana, della Liguria e della Toscana: l'immagine di questi luoghi e quelle d'arte create dai pittori Matisse, Carrà, Van Gogh e Utrillo, gli ritornano alla mente, e con il probabile ausilio di cartoline, diventano materiale da rielaborare e trasfigurare nelle *Rime*, secondo una propria esigenza artistica, pittorica e poetica. I precisi rimandi culturali svelati dalle tempere parlano di come lo sguardo del poeta si sia nutrito delle esperienze artistiche della Francia impressionista, dell'interpretazione metafisica elaborata da Carrà e di come

Van Gogh, autore di innumerevoli autoritratti e artista simbolo di un'inquietudine esistenziale, sia stato per Gatto un personale interlocutore artistico.

Le *Rime di viaggio per la terra dipinta*, quindi, altro non sono che un autoritratto, la traccia cartacea lasciata da un viaggiatore d'arte consapevole: un uomo "con la valigia" (Jacobbi, *Classico* 317) che in sé coltiva l'intima natura del contemplatore alla finestra (cfr. Affinito 445-53). "Je est un autre" dichiarava il poeta francese Arthur Rimbaud (450); "Je est un autre" è la proposizione artistica che il poeta salernitano sceglie di ereditare, come testimonia il ritratto consegnato a "La Fiera Letteraria" nel 1955 (Gatto, *Autoritratto* 713). L'alterità che la frattura sintattica mette in evidenza apre al doppio (cfr. Donati 255-65), un doppio che ha la sua artistica ragione d'essere proprio nell'immagine cercata dal poeta quale espressione della propria natura artistica. Nelle *Rime* Gatto vuole lasciare una traccia di sé e lo fa mediante l'elaborazione di immagini in un duplice linguaggio, pittorico e poetico. L'insufficienza della tecnica pittorica è sì un limite, ma solo in parte, perché il senso della ricerca dell'immagine figurativa non risiede nella qualità artistica della resa ma nel gesto pittorico che rimanda alla sfera dell'essere (cfr. nota 27). E se la pittura non riesce a creare immagini complesse, se nella maggioranza dei casi non è in grado di sussistere autonomamente, svolge comunque una funzione importante all'interno di una riflessione estetica che è in grado di svelare, a livello artistico, precise influenze culturali.

### Fonti archivistiche

ACGVB: Busta Alfonso Gatto. Cassetto n. 45. Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti." Fondo Silvio Branzi. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux.

CMG: Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni contemporanei dell'Università degli Studi di Pavia. Fondo Gatto. Pavia

FMRB: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Fondo Rosa e Ballo. Milano.

FMS: Fascicolo Alfonso Gatto (*Rime di viaggio per la terra dipinta*). Fondo Segreteria editoriale autori italiani. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

### Bibliografia

Affinito, Mara. "Un confronto alla finestra: Alfonso Gatto e Graziana Pentich." *Strumenti critici* 26.3 (ottobre 2011): 445-53. Stampa.

Ajello, Epifanio. "Tornare a Salerno." *Le parole dipinte. Omaggio ad Alfonso Gatto*. Ed. Epifanio Ajello. Milano: F.M.R., 1988. 65-66. Stampa.

Arrigoni, Luigi Ernesto. *La metrica di Alfonso Gatto. Strutture formali e paradigmi artistici*. Tesi di dottorato. XXII ciclo. Università degli Studi di Bergamo. Stampa.

Avagliano, Tommaso. "Tra *Casabella* e *Campo di Marte*." *La rosa dei Granili*. Ed. Giuseppe Tortora. Cava dei Tirreni: Avagliano Editore, 1996. 39-44. Stampa.

Baldacci, Luigi. "Alfonso Gatto viaggia sulle ali della rima." *Epoca*. 25 gennaio 1970: 80. Stampa.



- Buzzati, Dino. "Mostre d'arte. Alfonso Gatto." *Corriere della Sera* 28 dicembre 1969: 7. Stampa.
- Calvesi, Maurizio. "Alfonso Gatto e la pittura". *Galleria* 51 (gennaio-dicembre 2003): 107-09. Stampa.
- Carle, Barbara. "Rime di viaggio per la terra dipinta." *Italica* 83.3-4 (fall and winter 2006): 489-504. Stampa.
- Carrà, Carlo. *Piccolo Cinquale*. 1926. Olio su tela. 35 x 50 cm. Coll. Privata.
- Carrà, Carlo. *Il Cinquale*. 1926. Olio su tela. 70 x 90 cm. Coll. Privata.
- Carrà, Carlo. *La foce del Cinquale*. 1928. Olio su tela. 63 x 85,5 cm. Museo del Novecento, Milano.
- "Chi legge, chi scrive." *Corriere d'Informazione*. 9-10 dicembre 1968: 3. Stampa.
- De Micheli, Mario. "Mostre d'arte. Gatto." *L'Unità* 28 dicembre 1969: 14. Stampa.
- Donati, Riccardo. "Un'ipotesi di poetica. Gatto, Cézanne e la 'doppia vista.'" *Alfonso Gatto "nel segno di ogni cosa". Atti di seminario. Firenze, 18-19 dicembre 2006*. Ed. Anna Dolfi. Roma: Bulzoni, 2007. 255-65. Stampa.
- Galleria Bottega del Quadro. *Alfonso Gatto*. Catalogo della mostra allestita a Bergamo, dal 10 maggio al 2 giugno. Bergamo: Edizioni Galleria Bottega del Quadro, 1975. Stampa.
- Galleria d'arte il Traghetto. *Alfonso Gatto. 30 tempere*. Catalogo della mostra allestita a Venezia, dal 13 al 23 settembre. Venezia: Edizioni Galleria d'arte il Traghetto, 1969. Stampa.
- Galleria d'arte Torbandena. *Tempere di Alfonso Gatto*. Catalogo della mostra allestita a Trieste, dal 4 al 24 ottobre. Trieste: Edizioni Galleria d'arte Torbandena, 1969. Stampa.
- Galleria del Naviglio. *Alfonso Gatto*. Catalogo della mostra allestita a Milano, dal 19 dicembre 1969 all'8 gennaio 1970. Milano: Edizioni Galleria del Naviglio, 1969. Stampa.
- Galleria il Cancellò. *Alfonso Gatto*. Catalogo della mostra allestita a Bologna, novembre. 1969. Bologna: Edizioni Galleria il Cancellò, 1969. Stampa.
- Galleria il Castello. *Alfonso Gatto*. Catalogo della mostra allestita a Carpi, dal 25 aprile. Carpi: Edizioni Galleria il Castello, 1974. Stampa.
- Galleria d'arte Santacroce. *Alfonso Gatto*. Catalogo della mostra allestita a Firenze, dal 22 gennaio. Firenze: Edizioni Galleria d'arte Santacroce, 1970. Stampa.
- Galleria d'arte Santacroce. *Alfonso Gatto 40 opere*, catalogo della mostra allestita a Firenze, dal 22 febbraio al 5 marzo. Firenze: Galleria d'arte Santacroce, 1973. Stampa; Riedito in *Alfonso Gatto a Firenze*. Ed. Leonardo Manigrasso. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2006. 105-16. Stampa.
- Gatto, Alfonso. *La sposa bambina*. Firenze: Vallecchi, 1943. Stampa.
- Gatto, Alfonso. *La spiaggia dei poveri*. Milano: Rosa e Ballo, 1944. Stampa.
- Gatto, Alfonso. "Autoritratto." *La Fiera Letteraria*. 25 dicembre 1955: 4. Riedito in Gatto, Alfonso. *Tutte le poesie*. Ed. Silvio Ramat. Milano: Mondadori, 2005. 709-15. Stampa.

- Gatto, Alfonso. "Il creato di Carrà." *Carrà. Tutta l'opera pittorica*. Ed. Massimo Carrà. Vol. 1, 1900-1930. Milano: Edizioni dell'Annunciata; Edizioni della Conchiglia. 1967. 11-61. Stampa.
- Gatto, Alfonso. *Rime di viaggio per la terra dipinta*. Milano: Mondadori, 1969. Riedito in Gatto, Alfonso. *Tutte le poesie*. Ed. Silvio Ramat. Milano: Mondadori 2005. 469-527. Stampa.
- Gatto, Alfonso. *Poesie (1929-1969) scelte dall'autore*. Milano: Mondadori, 1972. Stampa.
- Gatto, Alfonso. *Autoritratto alla finestra*. 1966. Olio su tela. 25 x 20 cm. CMG.
- Guidi, Virgilio. Senza titolo. *L'Annunciata*. 10 (1943): 3. Stampa.
- "I viaggi di un poeta che porta con sé la scatola dei colori". *Grazia* 21 dicembre 1969: 108-09. Stampa.
- Jacobbi, Ruggero. "Per un commento alle *Rime di viaggio*." *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto. Atti nazionali del convegno di studi. Salerno, Maiori ed Amalfi, 8-10 aprile 1978*. Eds. Pietro Borraro, Francesco D'Episcopo. Galatina: Congedo, 1980. 141-46. Stampa.
- Jacobbi, Ruggero. "Un classico 'con la valigia'." Ed. Eleonora Pancani. Riedito in *Alfonso Gatto "nel segno di ogni cosa". Atti di seminario. Firenze, 18-19 dicembre 2006*. Ed. Anna Dolfi. Roma: Bulzoni, 2007. 315-31. Stampa.
- Liberti, Enrico. "Alfonso Gatto. Biografia." Galleria Bottega del Quadro 1.
- Magagnato, Licisco. "Un caso singolare." Galleria d'arte il Traghetto 6-7.
- Matisse, Henri. *La famille du peintre*. 1911. Olio su tela. 143 x 194 cm. Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.
- Modena, Anna. "'Al limite dello smarrimento'. I primi anni milanesi di Alfonso Gatto." *Alfonso Gatto "nel segno di ogni cosa". Atti di seminario. Firenze, 18-19 dicembre 2006*. Ed. Anna Dolfi. Roma: Bulzoni, 2007. 135-154. Stampa.
- Modena, Anna. *Alfonso Gatto a Milano*. Pisa: Pacini, 2010. Stampa.
- Passoni, Franco. "Dipinge col pennello le proprie poesie." *Avanti!* 8 gennaio 1970: 7. Stampa.
- Pentich, Graziana. *I colori di una storia. Momenti di vita e luoghi di poesia*. Milano: Scheiwiller, 1993. Stampa.
- Pentich, Graziana. Premessa. *Catalogo delle lettere ad Alfonso Gatto (1942-1970)*. Eds. Gianfranca Lavezzi, Clelia Martignoni, Anna Modena, Nicoletta Trotta. Pavia: Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, 2000. VII-XXV. Stampa.
- Persico, Edoardo. "Marta pittrice." *Domus* gennaio 1934. Stampa. Riedito in Persico, Edoardo. *Scritti critici e polemici*. Riedito in Persico, Edoardo. *Tutte le opere (1923-1935), Politica, letteratura, pittura, scultura, teatro, fotografia, grafica, varie*. Ed. Giulia Veronesi. Vol. 1. Milano: Edizioni di Comunità, 1964. 181-82. Stampa.
- Persico, Edoardo. *Scritti critici e polemici*. Ed. Alfonso Gatto. Milano: Rosa e Ballo, 1947. Stampa.

- Porzio, Domenico. "Panorama ha scelto. Libri. Narrativa e poesia." *Panorama* 8 gennaio 1970: 13. Stampa.
- Rimbaud, Arthur. "Lettera a Georges Izambard." [13] maggio 1871. *Opere*. Ed. Diana Grange Fiori. Milano: Mondadori 1975. Stampa.
- Sciolla, Gianni Carlo. "Appunti per Alfonso Gatto pittore." *Per Alfonso Gatto*. Ed. Amministrazione Provinciale di Salerno. Varzi: Guardamagna, 1994. 31-37. Stampa.
- Toniato, Toni. Senza titolo. Galleria d'arte Torbandena. 1-2.
- Utrillo, Maurice. *Veduta del quartiere di Montmartre a Parigi*. Post 1925 - ante 1949. Olio su tela. 35,5 x 37,5 cm. Musei Civici di Arte e Storia, Brescia.
- Van Gogh, Vincent. *Wheatfield with Crows*. 1890. Olio su tela. 50,5 x 103 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.
- Van Gogh, Vincent. *Jardin de l'hôpital Saint-Paul*. 1889. Olio su tela. 95 x 75,5 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.