

Narrativa

Nuova serie

47 | 2025

Letteratura per l'infanzia oggi in Italia

Lingue e linguaggi

L'autore in dialogo con la parola letteraria per l'infanzia



SABRINA FAVA

p. 15-24

<https://doi.org/10.4000/15czh>

Abstract

Italiano Français

Il processo ideativo che conduce l'autore alla creazione dell'opera letteraria rimane spesso nell'ombra. Invece indagare le radici del testo letterario lungo il percorso di elaborazione consente di svelare aspetti polifonici dell'attività artistica, di sondare nel labirintico laboratorio dello scrittore per affondare la ricerca sino a cogliere elementi della concezione poetica autoriale e del ruolo educativo nei riguardi del lettore bambino.

Le processus de conception qui conduit l'auteur à la création d'une œuvre littéraire demeure souvent dans l'ombre. En revanche, enquêter sur les racines du texte littéraire tout au long de son élaboration permet de révéler des aspects polyphoniques de l'activité artistique, d'entrer dans le laboratoire labyrinthe de l'écrivain afin de pousser la recherche jusqu'à saisir des éléments de sa conception poétique d'auteur et du rôle éducatif à l'égard du jeune lecteur.

Testo integrale

- 1 La parola letteraria, in quanto arte, è caratterizzata da originalità, esprime il proprio potere di cambiamento ma anche di responsabilità etica¹. In situazioni di libertà negate scrivere può impedire il tragico progetto disumanizzante che trasforma l'uomo in una bestia e può favorire la nascita di pensieri di salvaguardia della dignità umana.
- 2 Nell'ambito della storia della letteratura per l'infanzia troviamo esempi emblematici quando in tempo di guerra, restituendo il sorriso ai bambini, di fatto si sono costruite categorie di pensiero divergenti rispetto alla distruzione dell'esistente o a ideologie totalitarie. Il celebre personaggio del *Signor Bonaventura* fece la propria comparsa sul *Corriere dei Piccoli* all'indomani della disfatta di Caporetto², donando ai lettori del tempo la leggerezza del sogno, la musicalità incantata delle parole in rima e la

possibilità di capovolgimenti fortunati di situazioni. Negli anni cupi della Seconda Guerra mondiale, quando gli spazi di libertà espressiva erano notoriamente assottigliati, capolavori letterari come quelli di Ada Gobetti con *Storia del gallo Sebastiano* (1940), o di Dino Buzzati con *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945) furono perle preziose sottratte alla propaganda del regime totalitario³. Nella bellezza della parola, leggera ma non banale, gli autori diffusero valori umani di rispetto della persona e di istanze democratiche per un domani civile migliore. Autore e lettore giungono anche a incontrarsi in situazioni estreme confermando che l'opera letteraria può svolgere un ruolo trasformativo in entrambi. È il caso di Janusz Korczak, pedagogista e scrittore polacco per ragazzi che scrisse opere come *Re Matteuccio I* (1923) destinato a un pubblico bambino e narrato ai bambini orfani del Ghetto di Varsavia fino alla deportazione collettiva nei campi di sterminio nazisti nel 1942⁴. L'autore è lettore e la sua parola letteraria può lenire il dolore trasformandolo in amore condiviso che scaturisce nel gesto del leggere⁵.

L'autore e la sua identità di lettore

- 3 Scrittura e lettura si alimentano secondo un andamento mai concluso nell'esistenza umana di un autore, riguardano il suo presente e il suo futuro e si saldano indissolubilmente con il suo passato. Un autore è prima di tutto lettore perché il processo di creazione originale di opere letterarie è frutto di una ricchezza interiore sedimentata nel tempo. Si concorda pienamente con Aidan Chambers quando dice "siamo quello che leggiamo" e lo declina innanzitutto a partire dalla sua esperienza biografica; Chambers ritiene che non si possa prescindere dalla lettura per pensare a un'ideazione letteraria, e infatti afferma:

La letteratura ci aiuta a fare chiarezza dentro di noi, ad acquisire consapevolezza. E questo processo di autoconsapevolezza – un processo senza fine nelle forme di vita intelligenti – è di per sé una forma di azione. Tanto che potremmo affermare che siamo quello che leggiamo⁶.

- 4 Leggere nutre l'immaginazione e invita il lettore a decentrarsi da se stesso per indossare i panni del personaggio: lo obbliga a confrontarsi con sistemi valoriali e di significato nei quali si riconosce o, al contrario, che sente distanti. Ma in entrambi i casi il lettore è indotto a mettersi in gioco, a riflettere criticamente imparando a organizzare la ricchezza immaginativa in modelli di significato, conferendo cioè ordine a ciò che per propria natura è denso di potenzialità ma non è ancora ordinato entro categorie di pensieri strutturati.
- 5 La possibilità di cogliere appieno l'originalità di pensiero di un autore è per questo motivo affidata anche ai percorsi di lettura sperimentati, ai libri letti e conservati nel tempo, alla presa in esame della biblioteca personale dello scrittore quale documento storico di interesse, alla ricostruzione della biblioteca coltivata nell'età dell'infanzia e della giovinezza, all'identificazione di una possibile biblioteca ideale costituita da desideri di lettura inespressi o non realizzati⁷.
- 6 Le letture infantili sedimentate e stratificate possono sembrare dormienti per molto tempo perché le tracce di esperienze di lettura a volte rischiano di perdere nitidezza nella memoria del singolo. Spesso il ricordo non conserva il nome dell'autore, le trame narrative nella loro integralità, ma permangono aspetti anche minoritari, espressioni evocative, immagini icastiche. Magari si tratta solo di frammenti che però nutrono l'interiorità, si depositano silenti per molto tempo e poi magari riaffiorano nelle forme più impensate in intrecci narrativi originali che l'autore elabora anche senza riconoscerne l'origine. Umberto Eco nella *Misteriosa fiamma della regina Loana* narra proprio di questo vissuto:

tu leggi da piccolo una storia qualsiasi, poi la fai crescere nella memoria, la trasformi, la sublimi, e puoi eleggere a mito una vicenda priva d'ogni sugo. In effetti ciò che aveva evidentemente fecondato la mia memoria sopita non era stata

la storia in sé, ma il titolo. [...] Avevo vissuto per tutti gli anni della mia infanzia – e forse anche dopo – coltivando non un'immagine bensì un suono⁸.

- 7 Ne consegue che l'indagine storico-letteraria in grado di inoltrarsi nei territori non lineari delle letture infantili può essere in grado di scoprire e di ricostruire storicamente e criticamente alcune sorgenti ideative autoriali.
- 8 Negli studi storiografici il pensiero inaugurato da Egle Becchi, che va sotto il nome di "scritture bambine", volto a valorizzare fonti documentarie scritte nell'età breve dell'infanzia, permette di esaminare territori incerti in termini definitivi ma assai ricchi in termini di potenzialità e di aspetti generativi del pensiero⁹; questi studi rimandano alle fonti delle letture coltivate nell'infanzia, cioè l'humus originario da cui sono andate strutturandosi anche eventuali scritture creative dell'età bambina. Dovremmo concludere andando oltre la posizione di Chambers. In generale da adulto lo scrittore si muove nell'ambito delle molte letture che hanno tessuto la storia non scritta della propria identità da lettore bambino sino alla maturità adulta lungo il filo ininterrotto della biografia personale.

Il mistero dell'artista tra necessità e libertà interiore

- 9 Ritornare a indagare le radici del testo letterario lungo il processo di elaborazione consente di svelare allo studioso gli aspetti polifonici dell'attività artistica, di sondare nel misterioso e labirintico laboratorio dello scrittore per affondare la ricerca sino a cogliere elementi della concezione poetica autoriale. L'autore esprime se stesso nel contenuto dell'opera e nel dare forma al testo. In tal senso è artefice ovvero costruisce ad arte e svolge il compito di accrescere, come è inscritto nell'origine etimologica di *auctor* (dal verbo latino *augeo*)¹⁰. Allo stesso tempo nel termine autore è compresa anche l'accezione di *auctoritas* e ciò richiama il concetto di responsabilità. Maritain era molto chiaro e moderno a questo proposito: l'espressione artistica è frutto di un atto gratuito, di una energia vitale che risiede nell'umanità dell'autore e che egli incanala con intelligenza pratica verso la composizione del testo. Da qui si evince che l'artista deve mirare al bene dell'opera e di tale processo è responsabile sotto il profilo etico, in quanto essere umano¹¹.
- 10 Nel pensare al bene dell'opera si persegue anche la possibile ricerca di verità della quale il testo è depositario. In questo orizzonte di significati il bene dell'opera non necessariamente coincide con il bene del lettore che gode di una propria libertà nell'accostarsi al testo e, nell'atto di leggerlo, ne ricrea la polifonia di significati. Il bene dell'opera consiste infatti nell'espressione piena dell'intenzionalità creativa e nel rispetto delle regole formali costitutive del testo letterario. Il processo creativo ha origine nell'*inventio*, cioè da un improvviso "soffio" vitale¹², come dichiara efficacemente Edgar Morin. *L'inventio* è un dono che si offre all'artista e solo se quest'ultimo è in grado di riconoscerlo, può accoglierlo per conferirgli forma letteraria.
- 11 Molti artisti vivono l'intuizione originaria come urgenza creativa che ha bisogno di essere modellata dal linguaggio. Altri autori, come ad esempio Michael Ende, sono spinti a scrivere dal "piacere nel libero e incondizionato gioco della fantasia"¹³. In entrambe le situazioni l'idea iniziale non soggiace alla volontà ma si presenta all'artista in tempi e forme anche inaspettati.
- 12 Nell'ambito degli studi storico-letterari ciò è confermato dalla mancanza di ispirazione che talvolta provoca il cosiddetto blocco dello scrittore. Raggiungere il successo con la pubblicazione di un'opera non significa aver appianato tutte le difficoltà per il futuro. Ogni volta è un nuovo inizio da vivere ascoltando l'accordo armonioso tra la profondità interiore e le manifestazioni esterne. A titolo di esempio si può riportare la vicenda della scrittrice piacentina Giana Anguissola. Agli esordi, nei carteggi con Mondadori mostrava una straordinaria determinazione parlando del suo "cervello che

vuol darle delle belle opere”¹⁴. La scrittrice non coglieva ancora un nodo di rilievo del processo creativo: il soffio vitale dell'*inventio* sfugge al totale dominio della mente, non conosce altra obbedienza se non quella dei ritmi dati per natura. La giovanissima Giana Anguissola, inconsapevole di ciò, era inquieta e mai paga, rincorreva la via del successo nella scrittura per adulti ma con risultati non sempre entusiasmanti a livello di accoglienza editoriale, mentre nella scrittura per ragazzi, dove era spontaneamente se stessa, otteneva duraturi riconoscimenti fino a farle prendere coscienza che aveva una vocazione artistica nella letteratura per l'età giovanile¹⁵.

13 L'inarrestabilità della vena creativa, quando essa si mette in moto nell'interiorità, conduce l'autore a disciplinarla entro i vincoli formali del testo, operando le scelte di contenuto e di stile. La gravidanza letteraria dipende infatti dalla capacità dell'autore di lavorare di cesello muovendo le corde pigre della testualità con competenza estetica ed entro regole e limiti tra ciò che si può comporre e come farlo.

14 L'opera è l'esito di un armonioso bilanciamento tra necessità interiore e il suo inveramento nella parola scritta che obbliga ad accettare norme formali. Ad esempio, Roberta Grazzani ricorda che l'elaborazione del racconto *Poppi e Tatti. Un incontro nel parco* nasce da un'esperienza occasionale, ovvero l'aver visto il reparto giocattoli presso la Rinascente di Milano dove erano esposti due orsi in peluche molto grandi e ammirati dai piccoli visitatori¹⁶. Da tale immagine ha iniziato a comporsi nella mente dell'autrice un potenziale intreccio narrativo che è andato strutturandosi a poco a poco dando vita al racconto. Nell'*inventio* l'autrice aveva già in mente un progetto complessivo al quale dare forma pian piano. La Grazzani riferisce la sensazione di stupore e insieme di mistero nel trovarsi di fronte ai vincoli posti dal testo e alle risposte concatenate che è stata in grado di mettere in atto. Come conferire vitalità ai due orsi protagonisti, come mettere in moto l'azione narrativa? L'immagine offerta da Roberta Grazzani per descrivere questo processo è interessante. Nel lavoro di caratterizzazione dei personaggi e di avvio del motore del testo si trovava a “rincorrere i personaggi” con una spinta crescente a seguirli velocemente nel tentativo di non lasciarli fuggire¹⁷.

15 Se il dinamismo narrativo obbliga l'autore entro le regole formali, allo stesso tempo apre di fronte a lui le infinite potenzialità immaginative e combinatorie del racconto. Si pensi, a titolo di esempio, alle potenzialità combinatorie della fiaba classica rivisitata da Sergio Tofano in *I cavoli a merenda*, dove sono rispettati i vincoli formali costitutivi, ma sono operati rovesciamenti narrativi e trasformazioni funamboliche rispetto ai ruoli dei personaggi, aprendo così la prospettiva immaginativa oltre il già noto e la tradizione fiabesca cristallizzata nel tempo¹⁸. Si pensi al ricco filone della riscrittura dei miti classici in chiave moderna, dove si impone l'imprevedibilità narrativa ironica, sottile e suscitatrice di meraviglia¹⁹.

16 Sebbene possa apparire che l'elaborazione del testo letterario sia vissuta dall'autore nella più completa solitudine ideativa, in realtà nello sviluppo storico della letteratura per l'infanzia si hanno svariati esempi che attestano un'attività cooperativa tra autore e lettori reali o potenziali. La storia editoriale delle *Avventure di Pinocchio* mostra che Carlo Collodi seppe cogliere la provocazione dei lettori del *Giornale per i bambini*, i quali chiedevano una conclusione positiva per il loro eroe burattino e non l'impiccagione alla grande quercia. La relazione con i lettori ha favorito nell'autore la maturazione libera dell'intreccio, non certo di minor qualità, che si snoda dal sedicesimo al trentaseiesimo capitolo²⁰.

17 Nel Novecento l'esempio più noto è senz'altro quello di Gianni Rodari e dei suoi incontri con le classi delle scuole elementari: erano occasioni per “provare” le storie che stava scrivendo, per avere riscontro che suscitassero davvero il coinvolgimento dei bambini. Così avvenne per *La torta in cielo*, dapprima pubblicata a puntate sul *Corriere dei Piccoli* (1964) e due anni più tardi in volume²¹. Inizialmente l'oggetto misterioso in cielo somigliava a una pizza, ma il rischio di una comprensione solo locale di un alimento non ancora noto a livello globale guidò verso la sostituzione con il termine torta. Nelle lettere a Giulio Einaudi Rodari afferma che la propria poesia riesce “convincente” e “originale” mentre la prosa “non riesce a mettere la presa diretta se non raramente e con visibile fatica”: per questo motivo confida di leggere a sua figlia le

favole mitologiche che andava componendo, per osservare “pazientemente l’effetto, per scoprire i punti dove il motore gira a folle, la frizione gratta, il cambio stride”²². Il *labor limae* sul testo è dunque condotto anche tenendo conto del riscontro da parte di un pubblico elettivo che ascolta le storie prima che esse siano complete e offre così rimandi per il modellamento dell’opera.

18 La conclusione del processo di elaborazione del testo sancisce il distacco dall’autore e l’opera compiuta gode di una propria autonomia. Il testo non dipende più da colui o colei che ha dato forma a quelle parole ma viaggia da solo per il mondo esponendosi all’incontro e all’interpretazione dei lettori in luoghi e tempi diversi.

19 L’autonomia dell’opera dal suo autore porta ad alcune implicazioni importanti sotto il profilo critico ed educativo. Un aspetto riguarda la necessità di tenere distinto il piano della valutazione dell’opera dalla possibile valutazione delle scelte biografiche dell’autore. Le scelte ideologiche di autori come Giuseppe Fanciulli, sostenitore del fascismo, o ancora la militanza nel partito comunista di Gianni Rodari non possono indurre a inquadrare le loro opere entro rigidi steccati di appartenenza partitica²³. Le opere meritano di essere attraversate liberi da sovrastrutture, ricercando il senso riposto dietro alle parole. Nel significato testuale risiede anche la visione etica dell’autore, non associabile meramente agli aspetti di contenuto ma anche alle scelte stilistiche. Nel tessuto unitario testuale è depositata la visione esistenziale dell’autore e verso di essa egli è responsabile poiché concorre al bene dell’opera²⁴.

20 Un’altra implicazione consiste nel fatto che non ogni aspetto dell’opera è tenuto sotto controllo dall’artista. L’opera è depositaria anche di aspetti che travalicano l’intenzionalità autoriale: l’autonomia testuale può attivare una complessità interpretativa che travalica quanto l’autore ha previsto razionalmente per il proprio testo.

21 La dimensione valoriale è insita nel testo in modo non dichiarato, ma desumibile dalle scelte operate a livello di contenuto e soprattutto narrativo. Nella scrittura la ricerca di posizioni neutre espone alla condizione effimera della parola vuota, priva di profondità. Nelle *Lezioni americane* Italo Calvino parla di parole senza peso per indicare la vacuità del linguaggio, da non confondere con la leggerezza che è sinonimo di precisione e determinazione, non di vaghezza e di effimero²⁵. All’opposto, quando nella scrittura vi è l’eccessiva esplicitazione valoriale, ciò espone il testo a posizioni didascaliche, di ammaestramento morale, a scapito della bellezza. L’autore non dovrebbe dunque giungere a forme edulcorate della realtà, quanto semmai a rappresentare con intensità il mondo, perché in ciò risiede la potenzialità testuale di raccontare esperienze non previste, di offrire questioni anche estranee al senso comune, in grado di provocare lo scavo interpretativo, di mettere in crisi le coscienze²⁶.

22 Di tutto questo c’è assoluto bisogno nella nostra società, anestetizzata da intrecci narrativi spesso di superficie e da un utilizzo corrivo del linguaggio, ma anche incitata all’opposto da un linguaggio che fa della violenza verbale la propria arma prescelta per persuadere, intimidire o ancor peggio umiliare il lettore. Anche oggi ritorna con la sua densità di significato il pensiero di Natalia Ginzburg, la quale, pensando al passaggio dalla dittatura alla democrazia del secondo dopoguerra, sosteneva: “occorreva tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false o vere, se avevano o no vere radici in noi, o se avevano soltanto le effimere radici della comune illusione”²⁷.

23 Il bilanciamento tra estetica ed etica della parola permette allo scrittore di dare voce alla propria coscienza e in tale processo la fatica di tradurre in parole il vissuto interiore è essa stessa cuore di ricchezza, anche là dove siano presenti opacità, tormenti dell’animo e voluti *gaps* narrativi che scardinano ovvietà e luoghi comuni. Infatti l’opera letteraria non è annoverabile come tale se è solo lineare, chiara e funzionale a una finalità di ordine tematico. L’opera è invece letteraria se gode di un’intensità, se è incline a porre in rilievo sfumature di significato, a esplorare territori sconosciuti e magari controversi. Percorsi di ricerca e di risposte possibili scaturiscono dalla densità del linguaggio che invita ad andare oltre il già noto, lasciando al lettore le scelte di quali itinerari seguire.

24 Quando il testo è strumentale a un fine di utilità estrinseca ed è costruito a partire da tali presupposti, difficilmente può ritenersi un'opera letteraria. Basti pensare che solo una piccola parte della produzione editoriale per ragazzi supera l'usura del tempo e dello spazio. Le opere autenticamente letterarie rifuggono i clamori e non nascono su commissione per utilizzi predefiniti. Seguono il valore della lentezza di diffusione, perché necessitano di cura e attenzione nel processo di elaborazione e di pazienza nel farsi conoscere da una cultura all'altra. Chiedono infatti che vi siano lettori disponibili a porsi in ascolto con l'umiltà di comprendere lentamente, senza semplificazioni o frettolose modalità giudicanti volte al controllo della realtà. Il viaggio delle opere letterarie è lento perché per raggiungere destinatari diversi nel tempo e nello spazio i testi hanno bisogno di mettere radici nell'incontro sempre nuovo con ogni lettore particolare.

Autore testimone di speranza

25 Nel legame di libertà instaurato nell'opera letteraria tra autore e lettore è rilevabile l'importanza del ruolo autoriale che viene idealmente consegnato al giovane lettore. La dimensione di piacevolezza, di appagamento o anche di razionalizzazione di propri grovigli interiori possono appartenere all'autore nell'elaborazione creativa, ma essi non sono fini a se stessi in una sorta di autocompiacimento soggettivo²⁸. L'autore veicola informazioni, conoscenze, ma soprattutto la propria capacità empatica di decentrarsi da sé per assumere un ruolo allocentrico di comprensione razionale ed emotiva di punti di vista non propri. La scelta delle parole dense di tali valenze appartiene all'arte letteraria e ciò permette di raggiungere in modo spontaneo ed empatico il lettore.

26 L'artista imprime sentimento alla conoscenza razionale e manifesta in profondità la propria saggezza umana. Ben lungi, dunque, da un'idea autoriale solipsistica, l'artista esprime appieno il proprio modo peculiare di essere un possibile riferimento etico-civile per la collettività. Il frutto dell'attività artistica può essere posto al servizio del pubblico di lettori perché portatore di un pensiero generativo, originale, nuovo che si rigenera in ogni nuovo lettore che lo interpreta e lo fa proprio. La narrazione letteraria è un modo particolare per immaginare nuovi futuri per l'umanità, per dare forma a mondi che non ci sono ma che iniziano ad essere disegnati grazie alla potenza della parola. In questo senso l'autore può essere ritenuto testimone di speranza, perché nel dono del linguaggio, forgiato in modo estetico ed etico, può essere già iscritto un domani che non c'è, ma che chiede a ogni lettore di seguire le sue tracce con fiducia per individuare l'apertura verso nuovi tragitti. Nel consegnare un pensiero generativo, l'arte letteraria può preservare da un'esistenza disperante e priva di senso e permettere a ciascun lettore di contribuire a dare forma al futuro.

Note

1 Si veda LOLLO Renata, "La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative", in FAVA Sabrina (a cura di), *La letteratura per l'infanzia a partire dagli studi di Renata Lollo. Linee di ricerca*, Brescia-Lecce, Pensa Multimedia, 2021, pp. 85-92.

2 STO, "Il signor Bonaventura", *Corriere dei piccoli*, X, 1917, n. 43, 28 ottobre, p. 16; TOFANO Sergio, *Novantanove storie del signor Bonaventura*, Milano, Garzanti, 1961.

3 MARGUTTE (alias Ada Prospero Marchesini Gobetti), *Storia del gallo Sebastiano ovvero il tredicesimo uovo*, Milano, Garzanti, 1940, e BUZZATI Dino, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 1945.

4 KORCZAK Janusz, *Re Matteuccio I*, Milano, Emme Edizioni, 1978.

5 ARKEL Dario, *Ascoltare la luce. Vita e pedagogia di Janusz Korczak*, Segrate, Ati editore, 2009.

6 CHAMBERS Aidan, *Siamo quello che leggiamo*, Modena, Equilibri, 2011, p. 72.

7 MANGUEL Alberto, *Il lettore ideale & La biblioteca ideale*, Milano, Vita e Pensiero, 2025, pp. 43-69.

- 8 ECO Umberto, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2004, p. 251.
- 9 ANTONELLI Quinto, BECCHI Egle (a cura di), *Scritture bambine*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- 10 FAVA Sabrina, *Inseguendo un coniglio bianco dagli occhi rosa*, in POLENGHI Simonetta, CEREDA Ferdinando, ZINI Paola (a cura di) *La responsabilità della pedagogia nelle trasformazioni dei rapporti sociali*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2021, p. 924.
- 11 MARITAIN Jacques, *La responsabilità dell'artista*, Brescia, Morcelliana, 1963, p. 14.
- 12 MORIN Edgar, *Sull'estetica*, Milano, Raffaello Cortina, 2019, p. 39.
- 13 ENDE Michael, *Storie infinite*, Catanzaro, Rubettino, 2010, p. 54.
- 14 FAVA Sabrina, *Dal "Corriere dei Piccoli" Giana Anguissola scrittrice per ragazzi*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, p. 158.
- 15 *Ibid.*, pp. 165-168.
- 16 GRAZZANI Roberta, *Poppi e Tatti. Un incontro nel parco*, Milano, Fabbri, 2006. Grazzani ha ricordato l'origine del racconto al convegno organizzato presso l'Università Cattolica del S. Cuore di Piacenza nel maggio del 2006.
- 17 *Ibid.* Fa riferimento a questo anche MORIN Edgar, *Sull'estetica*, cit., p. 57.
- 18 TOFANO Sergio, *I cavoli a merenda*, Milano, Vitagliano, 1920.
- 19 Cfr. GRANDI William, *La musa bambina. La letteratura mitologica italiana per ragazzi tra storia, narrazione e pedagogia*, Milano, Unicopli, 2011.
- 20 COLLODI Carlo, *Opere*, a cura di MARCHESCHI Daniela, Milano, Mondadori, 2006, pp. CXIV-CXV.
- 21 RODARI Gianni, *La torta in cielo*, Milano, Mursia, 1966.
- 22 ID., *Lettere a Don Julio Einaudi, Hidalgo editorial*, Torino, Einaudi, 2008, p. 29.
- 23 Su Fanciulli, cfr. MONTINO Davide, *Le tre Italie di Giuseppe Fanciulli*, Torino, Sei, 2009; su Rodari, cfr. BOERO Pino, *Una storia, tante storie*, Trieste, Einaudi, 2020.
- 24 FAVA Sabrina, "Orizzonti metodologici della ricerca sulla letteratura per l'infanzia in Italia", in *Pedagogia oggi*, XVIII, n.1, 2020, p. 101.
- 25 CALVINO Italo, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1993, pp. 7-35.
- 26 ANDRUETTO Maria Teresa, *Per una letteratura senza aggettivi*, Modena, Equilibri, 2014, pp. 107-108.
- 27 GINZBURG Natalia, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 162-163.
- 28 FAVA Sabrina, "Lettura e formazione umana", in AMADINI Monica, CADEI Livia, MALAVASI Pierluigi, SIMEONE Domenico (a cura di), *Parole per educare*, Milano, Vita e Pensiero, 2023, vol. 1, pp. 177-187.

Per citare questo articolo

Notizia bibliografica

Sabrina Fava, «L'autore in dialogo con la parola letteraria per l'infanzia», *Narrativa*, 47 | 2025, 15-24.

Notizia bibliografica digitale

Sabrina Fava, «L'autore in dialogo con la parola letteraria per l'infanzia», *Narrativa* [Online], 47 | 2025, online dal 01 décembre 2025, consultato il 23 décembre 2025. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/3217>; DOI: <https://doi.org/10.4000/15czh>

Autore

Sabrina Fava

Università Cattolica del Sacro Cuore

Diritti d'autore



The text only may be used under licence CC BY 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.