

narrativa

nuova serie, n. 47 – 2025

Letteratura per l'infanzia oggi in Italia
Libri per bambine e bambini, ragazze e ragazzi



Presses universitaires de Paris Nanterre

*La fine del mondo è un ballo in maschera.
Appunti per una disobbedienza radicale*

RIASSUNTO

In risposta a un canone ermeneutico che isola la produzione per l'infanzia entro i soli settori pedagogici, il presente contributo promuove una prospettiva espansiva che moltiplica ed esamina due oggetti d'indagine classificabili ma non interamente sussumibili sotto la categoria dell'*album-théâtre*. In particolare, attraverso le lenti mobili e sfaccettate degli studi su immaginario e immaginazione, si prendono appunti su *La fine del mondo* di Bruno Leone e *Un par de ojos nuevos* di Ellen Duthie, Manuel Marsol e Javier Sàez Castàn.

RÉSUMÉ

En réponse à un canon herméneutique qui isole la littérature pour la jeunesse dans le seul secteur pédagogique, cette contribution s'inscrit dans une perspective expansive qui examine deux objets d'étude classifiables, mais non entièrement subsumables, sous la catégorie de l'*album-théâtre*. *La fin du monde* de Bruno Leone et *Un par de ojos nuevos* d'Ellen Duthie, Manuel Marsol et Javier Sàez Castàn sont étudiés ici à travers les perspectives mobiles et multiples des études sur l'imaginaire et l'imagination.

IN MY END IS MY BEGINNING...

“Volevo chiederti se per caso hai visto la mia immaginazione” dice Mago disperato. “La tua immaginazione?” risponde Poncho sconcertato. “Penso che non si possa vedere l’immaginazione. Anzi ne sono quasi certo”. “Eppure, stamattina ho aperto gli occhi e non c’era più. Neanche un briciolo. Oggi mi sono svegliato ed ero davvero senza idee” si affligge Mago. “Dove pensi possa essere finita?” domanda Poncho, cercando di capire gli spaventosi problemi dell’amico. “Ho subito pensato che forse potesse averla rubata qualcuno, magari mentre dormivo, con qualche marchingegno un ladro me l’ha presa, perché era invidioso. O magari gli dava fastidio come la usavo”¹.

In un progetto editoriale indipendente destinato a un pubblico di non adulti, autoprodotta e pubblicata in sole cinquanta copie, Martina Tonello raccoglie interrogativi e speculazioni sul mondo e le sue catastrofi, ripensando le prospettive con cui abitarlo, insieme e attraverso. Tra tonalità mobili di blu e di giallo, un armadillo, un procione e un tordo pongono in comune tormenti e orrori dell’ambiente in cui vivono, sentimenti disperati che, una volta nominati e condivisi, si dissolvono in allegria giocosa, in festa. Una trasformazione di senso e di significato che si confronta anche con la struttura formale e compositiva dell’opera. Questa, insieme multimateriale e trans-mediale, si incardina tra pagine scritte e illustrate, rimodellandosi simultaneamente dentro pezzi di legno, burattini non-attivi e in potenza, da far verbalizzare e muovere autonomamente nello spazio extradiegetico. Il progetto, elaborato in una trilogia espansiva e pluri-sensoriale, orienta così verso un’operazione di scarto, di giro pagina, di gioco non-governato che fuoriesce dalla carta e si posiziona, ballerina, tra i corpi di chi legge. Un ingaggio autoriale che induce chi fruisce a spostare di continuo il piano del pensiero e dell’azione e a comporre così una partitura dialogica imprevista di fantocci in movimento. Tale compresenza, soggetti ora agenti ora da agire, consente non soltanto di non giungere mai a una conclusione definitiva dell’opera ma anche di immaginarne nuovi e continui incominciamenti, quasi a suggerire che qualsiasi *fine* sappia e debba sempre farsi *inizio*.

Senza addentrarsi *Nella Foresta*, nelle sue articolazioni e congetture, ma assumendo quel (dis)orientamento che apre sguardi inediti in grado di ripensare l’immaginario e i suoi tracolli, questo contributo si posiziona in contrasto e in

1. TONELLO Martina, *Nella Foresta. Poncho*, Bologna, martinut (Martina Tonello), 2019, pp. 5-6.

espansione del dibattito contemporaneo che, in tema di ecologia e fini del mondo, non fa altro che segnalare l'inesorabilità di una paralisi adultera del pensiero critico e insistere su un inesausto furto dell'immaginazione. Le mie riflessioni si inseriscono così in un orizzonte teorico che intende riposizionare il centro e tracciare rotte più e meno verosimili, orientate tutte a districare quei *wicked problems* che non ci consentono di sollecitare nuovi processi di trasformazione e che impediscono la realizzazione, perfino nel pensiero, di modalità di convivenza sovversive². Intento dei miei ragionamenti, lungi dal voler localizzare e riconoscerne vittime e carnefici, diviene dunque far luce sulle possibilità di istituire un immaginario alternativo con cui guardare alla fine (e alle fini, di uno o più mondi) per poter ridiscuterne i termini a servizio di un inizio, disobbediente e radicale. Ma come si abilita un simile immaginario? Dentro quali spazi, piattaforme virtuali, reali, si può? Attraverso quali immagini? Ovvero, quali forme letterarie è necessario assumere per restituire all'immaginazione la sua funzione creatrice³ e così risignificare tutti quei mondi che si prospettano in via di estinzione?

Assumere uno sguardo trasversale, obliquo, in grado di visualizzare il tempo storico in cui abitiamo e al tempo stesso negare ogni forma di nascondimento e/o imbellettamento dei segni della catastrofe – sia questa culturale, sociale o ambientale. In merito, Amitav Ghosh osserva come i partiti politici contemporanei non siano capaci di far fronte alla “fine” tanto quanto non ne è in grado la “classe” intellettuale, ammesso che questa possa essere ancora così nominata. Ghosh in particolare accusa di impotenza, e dunque di colpevolezza, tutte quelle maestranze che operano in ambito letterario, le cui scritture non riescono a sopporre né tantomeno a proporre narrazioni alternative⁴. In merito a quali siano però queste scritture, quali i loro generi, il loro linguaggio, il loro uso e consumo, Ghosh non fornisce alcuna indicazione, se non un ventaglio generale e generico e, dunque, indifferenziato, di forme letterarie più e meno recenti. Eppure, in un'epoca di prolifica sperimentazione di dispositivi, umani e non, con cui oggi è possibile raccontare le storie, mi pare determinante fermarsi e mantenere divergenze e autonomie e così rivelare le potenzialità di quelle forme

2. Si veda SABOLIUS Kristupas, *Immaginazione. Al di là dell'Antropocene*, tr. it. di Serena Parisi, Roma, Castelvecchi, 2024.

3. Si veda la definizione di immaginazione radicale in CASTORIADIS Cornelius, *L'istituzione immaginaria della società* [1975], a cura di E. Profumi, Milano, Mimesis, 2022.

4. GHOSH Amitav, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, tr. it. di Anna Nadotti e Norman Gobetti, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017, p. 14 e p. 113.

estetiche, spesso marginalizzate e segrete, che proprio perché tali riescono a promuovere un pensiero letterario riluttante e, come tale, radicale. Caratteristica che, seguendo David Graeber, è propria soltanto di quel pensiero che cerca alternative percorribili e tenta di “immaginare quali potrebbero essere le più vaste implicazioni di ciò che si sta (già) facendo, e quindi riportare queste idee non come disposizioni, ma come contributi e possibilità, come doni”⁵.

Se è dunque vero che bisogna aver coscienza di effetti e situazioni che qualsiasi forma estetica produce nella società, diviene fondamentale comprendere il significato di questa radicalità e interrogarsi su quali siano quelle immagini che cambiano il modo in cui pensiamo, vediamo e sogniamo e hanno la capacità di riattivare la nostra immaginazione, dando origine a nuovi criteri e desideri⁶. Ed è proprio assecondando quelle deviazioni del pensiero che navigano dentro e fuori il *pictorial turn*, che ritengo opportuno domandarsi attraverso quale letteratura sia possibile abilitare uno sguardo laterale che, silente, si pone tra interstizi e divieti, divenendo custode profetico di nuove cosmogonie, sovversive e visionarie.

Dentro queste vie tanto libertarie quanto invisibilizzate s’inserisce Giorgia Grilli sostenendo come la prospettiva più radicale su e intorno al mondo si definisce perlopiù nell’infanzia e, in particolare, in quella letteratura che, confinata in una posizione marginale perché destinata a un pubblico di non adulti, sa dire ciò che non si può dire, svelare segreti e nascondigli, dare voce a verità insidiose⁷. Questa qualità, oracolare e provocatoria, rende la letteratura per l’infanzia uno spazio controverso la cui radicalità⁸ spesso diviene motivo di una grande esclusione⁹ oppure di un addomesticamento che la rinchiude dentro stretti orizzonti teorici. In contrasto dunque con quanto accade nel dibattito critico generale e accogliendo uno sguardo che delle forme letterarie rivolte all’infanzia ne custodisce ed esalta la genialità occulta, in questo contributo tenterò di soffermarmi preminentemente su due oggetti che, individuando in un pubblico di giovanissimi il destinatario principale e muovendosi tra più generi e linguaggi, usi e consumi,

5. GRAEBER David, *Frammenti di antropologia anarchica* [2004], tr. it. di Alberto Prunetti, Milano, Elèuthera, 2006, pp. 20-21.

6. MITCHELL William John Thomas, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 92.

7. BESEGGHI Emilia, GRILLI Giorgia, *La letteratura invisibile*, Roma, Carocci, 2011, p. 57.

8. Per un maggiore approfondimento, cfr. GRILLI Giorgia, *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l’infanzia come critica radicale*, Roma, Donzelli, 2021.

9. Il riferimento è qui a BUTLER Francelia, *La grande esclusa: componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile* [1972], Milano, Emme, 1978.

sono in grado di suggerire sorprendenti contro-narrazioni sulla fine, di uno o più mondi, e sui loro nuovi inizi. Nello specifico, sono qui analizzate due operazioni artistico-letterarie, le cui storie di mediazione, rimediazione e fruizione che oscillano e mai si esauriscono nelle sole categorie di albo illustrato e spettacolo di burattini, consentono di allungare gli sguardi e osservare le produzioni che convocano l'infanzia come spazi eterogenei di immaginari ecologici radicali.

PULCINELLA E BURATTINI AMBULANTI, OVVERO UN MANIFESTO RADICALE

Sulle tracce di Walter Benjamin, tra i primi a catturare nell'universo visivo e incodificabile delle forme estetiche per l'infanzia un tesoro incontaminato dalla produzione in serie, Martino Negri sostiene che le illustrazioni per bambini condensano una molteplicità di significati che costringono ad aguzzare lo sguardo e consentono l'arte paziente dell'osservazione, un vagabondare alla ricerca di senso e di racconto, senza garanzia di un approdo certo¹⁰. Una tale prospettiva, in grado di dominare la cortina illusoria della superficie cartacea, insinuandosi tra drappaggi colorati e quinte variopinte, pone così chi fruisce dell'opera nel bel mezzo di una messa in scena: dentro "un ballo in maschera" a cui testo e immagine, e a sua volta lettore, si danno cortese appuntamento¹¹.

Su questa complicità, "visibile" e indissociabile, tra pagina e scena, albo illustrato e teatro, insiste anche Eurielle Gobbé-Mévellec¹², la quale rintraccia nella loro reciproca costituzione di testo e immagine l'elemento distintivo fondamentale. La fisionomia dell'albo illustrato, nella sua combinazione verbo-visuale, rimanda infatti alla morfologia del teatro ove il testo viene scritto allo scopo di divenire immagine. In proposito e perlopiù in contesto francofono, viene così introdotta la categoria di *album-théâtre*¹³, identificata come un sottogenere della letteratura per l'infanzia, in corso di definizione e, come tale, ancora tutto da indagare. La conformazione dell'*album-théâtre*, in particolare, è

10. NEGRI Martino, *Nel regno delle figure. Lo sguardo di Walter Benjamin sul rapporto tra infanzia e letteratura*, in *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 377.

11. BENJAMIN Walter, "Sguardo sul libro per l'infanzia" [1926], in *Opere complete*, II, *Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Torino, Einaudi, 2001, pp. 478-484.

12. GOBBÉ-MÉVELLEC Eurielle, *L'Album contemporain et le théâtre de l'image. Espagne, France*, Paris, Garnier, 2014.

13. Si veda FRASSETTI-PECQUES Corinne, "La lecture de l'album-théâtre: une nouvelle lecture du texte de théâtre?", *Recherches & Travaux*, 87, 2015, pp. 127-135.

presentata entro i contorni di una dinamica narrativa in cui le immagini non intrattengono un rapporto di ridondanza con il testo, ma ne realizzano i contenuti riproducendo sul supporto cartaceo ciò che potrebbe accadere anche sul palcoscenico.

In questo contributo non intendo addentrarmi nelle riflessioni elaborate intorno al rapporto tra testuale e iconico, su pagina e su scena, e alle distinzioni con cui si costituiscono linee e mutamenti dell'*album-théâtre* che richiedono ben più ampi spazi, ma ritengo che questa sottocategoria, poiché ingovernabile, marginale e ancora tutta da definire, possa essere la sola in grado di accogliere i due oggetti qui indagati. In particolare, soffermandomi sul mondo che le opere qui analizzate promuovono e di cui si fanno “visibile” manifesto, metto alla prova uno sguardo trasversale che non entra nel merito del contenuto delle singole opere, ma intende segnalarne la polisemica complessità: entrambe, sebbene sfiorino generi e linguaggi entro cui la critica letteraria è solita ricondurre le produzioni per l’infanzia, non possono essere infatti mai del tutto sussunte né tantomeno esaurite dentro categorie rigide, definite, impostate. Tento dunque di procedere nell’analisi dei due oggetti, muovendomi in opposizione a qualsiasi criterio gerarchico già noto, e attraverso un continuo andirivieni e voltar pagina, dell’una e dell’altra, e dall’una e dall’altra.

Tale sguardo che scorre lieve e saltella tra capitomboli e capriole, bocche affamate e giravolte, mi consente di rendere palese come le opere, cartacee entrambe, sono e non sono uno spettacolo di burattini, sono e non sono un albo illustrato, sono e non sono una drammaturgia, sono e non sono una raccolta di illustrazioni e al tempo stesso sono e non sono né un palcoscenico né un libro, ma tutte queste forme insieme. Inoltre, mantenere una simile postura, versatile, scomposta, in costante e sensibile apertura, facilita una maniera di guardare le due opere nelle loro costitutive affinità e di osservare come l’intreccio narrativo di ognuna assuma i connotati della fine al solo scopo di trasformarla in inizio.

Entrando nel merito e rimbalzando tra forme e contenuti, il primo dettaglio da segnalare è relativo al tempo e allo spazio in cui i due oggetti articolano la *fabula*: entro una linearità stabile e progressiva, seppur la durata tra una scena e un’altra resti sospesa dentro un ventaglio di possibilità, entrambe le opere allestiscono uno spettacolo teatrale su carta, portavoce di un mondo simultaneamente in via d’estinzione e rinascita. *Un par de ojos nuevos*, strutturato sulla pagina dentro un gioco modulare di riquadri e ripetizioni¹⁴, viene presentato nel 2022

14. Entrate e uscite dei personaggi, dialoghi e scene di raccordo, sono tutte ambientate in un unico spazio che, attraverso un pavimento di tavole verdi materializza

all'interno della collana *libros para rumiar* della casa editrice spagnola di filosofia visuale Wonder Ponder. L'opera, ancora inedita in Italia, coinvolge nella sua composizione Ellen Duthie, co-fondatrice del progetto editoriale che, in veste di drammaturga, decide di affidare la sua scrittura a Manuel Marsol e Javier Sàez Castàn, due illustratori chiamati in qualità di costumisti, coreografi e scenografi. I tre, come suggerisce la quarta di copertina in cui si legge che "este libro ha sido creado por tres pares de ojos", stringono un sodalizio creativo finalizzato alla costruzione di una narrazione plurale, in cui competenze e poetiche del singolo offrono occasione per un'esemplare contaminazione di sguardi. *La fine del mondo*, a sua volta, scritto e illustrato interamente da Bruno Leone in quaranta tavole circolari affiancate da brevissime battute di testo scritto, è un intermezzo teatrale che viene allestito e proiettato tramite lanterna magica durante *Pulcinella e Carnevale*, storico spettacolo di guarattelle che dal 1986 viene riproposto ogni anno nei quartieri popolari di Napoli. L'intermezzo, mantenendo la sua declinazione verbo-visuale, compare per la prima volta su carta nel 2019 ed è edito in forma indipendente da Casa Guarattelle, piccolo teatrino nascosto tra i vicoli del centro storico napoletano che, estraneo ai percorsi turistici, si consolida come destinazione esclusiva di burattini e marionette, ovvero guarattelle¹⁵.

Dentro una parola che diventa ora pittogramma ora iconotesto e si muove per lingue balbettanti, articolate l'una con la pivetta in lingua napoletana, l'altra per illazioni e onomatopее spagnole, i due spettacoli raccontano di identità e metamorfosi, conducendo il proprio pubblico in un'alternanza di discorso indiretto e discorso diretto che, con geniale dimestichezza, infrange i limiti dell'immagine e rende la narrazione visuale uno spazio teatrale. Il primo spettacolo è allestito dalla *Compañia Rumiante de Fantoche Ambulantes* e vede in scena una fragorosa comitiva, composta da un orsetto scozzese, un leone francese, un neonato senza nazionalità, una donna tedesca e una giovane elefantessa che, estranea e straniera, confida la propria disperazione per un imminente intervento agli occhi a causa del quale rischia di non guardare più il mondo come prima. Il secondo spettacolo, invece, è messo in scena dalla *Pulleone Film* e, ricalcando dinamiche e meccanismi delle primissime proiezioni cinematografiche pone come protagonista un mostro il quale, in richiamo a iconografia e simbologia

il palcoscenico sulla pagina. I tratti di questa ambientazione richiamano in particolare SANDBURG Carl, PINCUS Harriet, *Wedding Procession of the Rag Doll and the Broom Handle and Who Was in It*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1987.

15. Si vedano LEONE Bruno, *La guarattella: burattini e burattinai a Napoli*, Bologna, Clueb, 1986; ID., *Le guarattelle. Vita di un burattinaio*, Napoli, Cavalcavia, 2022.

del Leviatano, divora tutta la gente che incrocia il suo sguardo¹⁶. Le due narrazioni prospettano così uno scenario tragico che, con toni crudi e disinvolti, incornicia variazioni possibili di finimondo: si assiste da un lato alla perdita di domesticità e familiarità dello sfondo (l'elefantessa non può più vedere né agire come in precedenza) e dall'altro scompare quell'orizzonte di operabilità e intersoggettività entro cui interagisce e prende forma una comunità (tutti i personaggi una volta dentro la pancia del mostro non riescono a far nient'altro che reiterare, silenti, sempre uno stesso gesto concentrato soltanto su se stesso). Entrambe le catastrofi, dunque, sebbene siano relegate l'una a un'esperienza intima, irrelata e incomunicabile, e l'altra alla dimensione pubblica, idealmente reintegrabile e nominabile, esistono in una reciproca co-dipendenza che discute una crisi della presenza simultaneamente soggettiva e intersoggettiva, drastica e irreversibile. L'immaginario della catastrofe si rivela così al tempo stesso e imminente e immanente e, mescolato con tutto ciò che appare familiare e noto, perpetua un senso generale di angoscia e sconforto che accompagna il crollo della propria identità e di eventuali rapporti di parentela e/o interrelazione.

In questa sede, piuttosto che osservare risvolti di uno scenario dagli esiti disastrosi e ineluttabili, "nell'alternativa che il mondo deve continuare ma che può finire, che la vita deve avere un senso ma che può anche perderlo per tutti e per sempre"¹⁷ e che la letteratura porta la responsabilità di questo "deve" e di questo "può", mi pare opportuno soffermarmi sulle modalità di resistenza che le due narrazioni predispongono. Per far fronte alla sostituzione delle proprie pupille, accadimento che terrorizza ed elimina qualsiasi ulteriore visione del reale, e contro una mostruosità non controllata, non misurabile e aggressiva, che non risparmia nessun essere vivente, l'elefantessa e la comunità inghiottita rispondono infatti mettendo in scena una danza collettiva: una coreografia comune e condivisa scandita seguendo il ritmo ininterrotto e leggerissimo della risata. In *Un par de ojos nuevos*, dentro una gamma ristretta di tonalità sature in equilibrio tra acquarello, collage, pastelli e penne a inchiostro, d'improvviso, i cinque personaggi improvvisano un balletto, custode metamorfico del terrore dell'elefantessa il cui pianto e sconforto trapassano ora in canti, sonate e riverenze piene di gioia. Similmente in *La fine del mondo*, tutt'a un tratto, saltellando in

16. Il mostro, nominato nel testo come *Fine del mondo*, divora in ordine un uomo davanti al televisore, due amanti su un letto, un bambino che mangia un piatto di spaghetti, due soldati che fanno la guerra, tre anziani e Pulcinella.

17. DE MARTINO ERNESTO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* [1977], a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019, p. 117.

cerchi rossi posti a simboleggiar genericamente morte e sangue, compare Pulcinella, divertito e ballerino, il cui disincanto ripropone, cito dall'opera, "una fine felice per bimbi infelici". Figura infera e mortuaria che appartiene così esageratamente ai mostri e alle divinità infernali, da esser in grado di saltarci dentro tutto intero e sapersi spingere al di fuori del mondo e di ogni sua possibile fine¹⁸, Pulcinella simultaneamente dà conclusione all'intreccio e avvio a una danza che, infettando tutti di allegria e libertà, ribalta il mostro dentro un boato di risate.

Due *balli in maschera* dunque, due immagini, due immaginari che, posti subito in successione alle catastrofi (individuale e collettiva) raffigurano parimenti un mondo scomposto, disorganico e metamorfico in cui il potere della risata sembra suggerire, come via alternativa al pianto, le condizioni di possibilità per sperimentare occasioni sovversive per un nuovo dire, un nuovo fare che trasforma gli ansimi e i singhiozzi in una grande mascherata di giravolte.

DISOBBEDENDO, CHE MERAVIGLIA

In un'intervista intitolata *Il principe della disobbedienza*, comparsa sulla rivista *Gli Asini*¹⁹, Roberto Catani, autore del corto animato, in risposta alla domanda, tanto geniale quanto impenetrabile, su quali possano essere le modalità con cui agire una disobbedienza radicale, rivendica l'importanza dell'uscita dai libri, l'uscita dalle pagine illustrate. Il suo ultimo film²⁰ non sorprende infatti che interroghi proprio la matericità del disegno, costruendo l'intero intreccio intorno a fattezze pluridimensionali di un solo personaggio burattino e (in)adatto, dunque in grado di disobbedire al sistema sociale dominante. In particolare, Catani afferma, e nell'estetica e nella politica, l'esigenza di sfuggire a quella servitù volontaria che ci sottrae ai disastri del mondo e che, alimentando così indifferenza e avvilitamento, esclude ogni eventualità di rivolta e trasformazione. E dunque, nel tentativo sperimentale di alimentare quella nobile tradizione del dissenso che custodisce il vitalismo del movimento di protesta e ne rielabora l'esperienza dentro le forme letterarie, mi pare piuttosto urgente riflettere su un dispositivo culturale che non sia soltanto capace di abitare e confrontarsi con linguaggi

18. AGAMBEN Giorgio, *Pulcinella ovvero divertimento per li ragazzi*, Milano, Nottetempo, 2016, p. 78.

19. CATANI Roberto, "Il principe della disobbedienza", intervista di S. Celentano, E. Varrà, *Gli Asini*, 117, novembre-dicembre 2024, <https://gliasinirivista.org/il-burattino-e-la-balena/>.

20. ID., *Il burattino e la balena*, cortometraggio, 2024.

mobili, attuali, eterogenei, ma che induca immaginari radicali in grado di accogliere il mondo, guardarne dentro, fino alla fine, ogni rovina e orrore, e intercettarne poi una via d'uscita, d'inizio.

A quale letteratura dunque rivolgersi? Quale scrittura può assumere il mondo, *visualizzarlo* nelle sue fini e sovvertirle per intero? Dentro questo labirinto, pieno di onde e oscillazioni, senza confini e geografie, fatto di corpi lucidi che si sforzano a puntar il dito e alzar la voce, si schiera e risponde, invisibile e clandestino, l'ultimo romanzo di Caterina Serra, intitolato *Bruceremo* ed edito da VandA Edizioni nel 2024: un ecosistema di carta pronto a estinguersi e bruciare, in cui umani, animali e ambienti d'acqua, contraddizioni e spazzature di ogni età e provenienza sono trattiene ora dalla parola, ora dalla musica, ora dal disegno²¹. Nella forma di un epistolario amoroso, imprevedibile e segreto, prende vita un'opera poliedrica, intermediale, inafferrabile, aperta a una co-autorialità sapiente che coinvolge occhi e mani non adulte: le quattordici illustrazioni che abitano il testo sono infatti generate dal dialogo generoso e paziente tra l'autrice e un bambino e, poste a conclusione dell'intreccio, segnalano come, nonostante lo sguardo adulto faccia fatica a pensare alla possibilità di una trasformazione radicale, possa ancora esistere un modo di guardare al mondo che, infante e in espansione, è in grado di oltrepassarne le catastrofi, riderne e danzarne, "con un gesto che sposta un po' in là, rivela, risveglia, anche solo che accende"²².

Può esser dunque questa una via possibile per la disobbedienza? Un movimento estetico e politico che, per sguardi obliqui e infuocati, non soltanto si rivolge a un pubblico di non adulti, non soltanto fa luce sul valore misterioso di bambini-burattini-creatori, ma predispone situazioni che assumono l'infanzia nei suoi gesti più sovversivi, e dentro e fuori la letteratura. Mi pare così che una possibile risposta su quale siano quelle forme letterarie a cui affidarsi per risignificare i mondi in via d'estinzione possa concretizzarsi in quelle scritture che parlano, ascoltano la voce disarticolata dell'*in-fans* (nella sua etimologia, "senza-parola") e reclamano una nuova relazione con il mondo: assumersi la responsabilità adulta di una voce infantile, esclusiva, inaspettata che, tutta ancora da farsi e priva di discorso, non può che essere rivoluzionaria.

Questo contributo, pertanto, che non intende fornire un'analisi esaustiva delle opere qui menzionate ma che le attraversa per concluderle e farle incominciare altrove, promuove un orizzonte teorico che decide di moltiplicare gli sguardi, nel tentativo (sempre allegro) di scovare, senza mai semplificare, tutte

21. SERRA Caterina, *Bruceremo*, Milano, VandA Edizioni, 2024.

22. *Ibid.*, p. 180.

quelle segrete, stratificate forme ibride di cui si compone la produzione letteraria per l'infanzia. Tale postura posiziona così le mie riflessioni intorno alla rilettura di certe immagini, e con esse di certi immaginari, che interpellando l'infanzia, sono in grado di promuovere configurazioni mondane disobbedienti e radicali in cui il mondo, infantile e visionario, proprio mentre sta per finire e bruciare si mette a danzare e così (ri)cominciare.

Bruna BONANNO
Università di Milano

