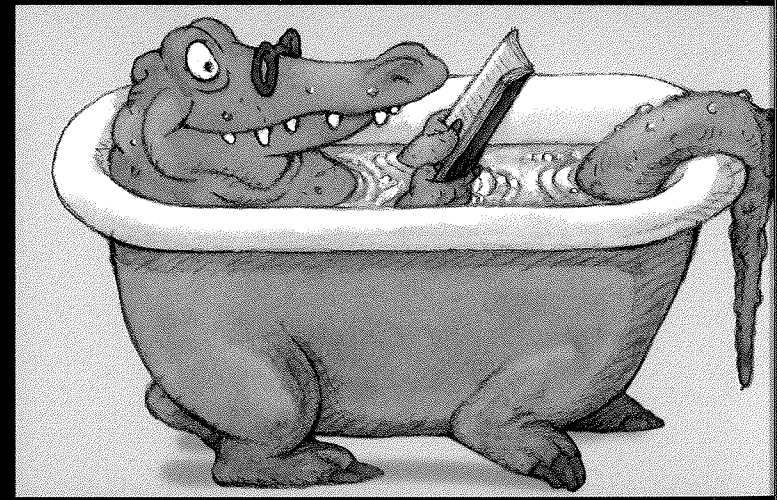


Albi illustrati

Marcella Terrusi

Leggere, guardare, nominare il mondo
nei libri per l'infanzia

Prefazione di Antonio Faeti



Carocci editore  Freccie

Marcella Terrusi Albi illustrati

Carocci  editore

88-430-6321-5



43 063215

Gli albi illustrati sono libri che raccontano ai bambini storie semplici o complesse con una combinazione di poche parole e molte figure. Gli albi, o picturebook, travalicano i confini nazionali e, da circa cinquant'anni, anche in Italia sono in un momento decisivo per la nascita di nuovi lettori. Nella lettura offrono nuove relazioni: fra autore e lettore, fra adulto e bambino che leggono insieme, fra parole e figure.

Negli albi si incontrano la letteratura e l'arte, le relazioni fra mondo e rappresentazione, segno e pensiero, crescita e ricerca di senso, oggetto e nome. Dietro a creazioni capaci di raccontare la differenza, il desiderio, il conflitto, la morte e l'amore c'è una ricerca iniziata molti anni fa, che coinvolge maestri, artisti, intellettuali, educatori, perché per raccontare il mondo ai bambini è necessario cercare di conoscerlo, nominarlo, discuterlo, interpretarlo.

Marcella Terrusi

Albi illustrati

Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia

Prefazione di Antonio Faeti

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
Viale di Villa Massimo, 47
00161 Roma
telefono 06 42 81 84 17

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.instagram.com/caroccieditore



Carocci editore

Ringraziamenti

Sono molte le persone e molti i soggetti che sono stati importanti per la ricerca che ha portato a questo libro e che mi hanno aiutato con la loro professionalità e amicizia...

Emy Beseghi, Roberto Farnè, Antonio e Anna Faeti, Milena Manini, Giorgia Grilli, il Centro per il libro e la lettura – Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Giannino Stoppani Cooperativa Culturale e Libreria per Ragazzi, la Biblioteca Salaborsa Ragazzi, IBBY Italia, Bologna Children's Book Fair, Parsons The New School for Design, New York – Steven Guarnaccia, Anglia Ruskin University Cambridge – Martin Salisbury, La Joie par les livres – Nathalie Beau; il Mercato della Terra di Slow Food-Bologna. Valentina Alloodi, Federica Azzanutto, Babalibri – Rosellina e Francesca Archinto, Ulrike Beisler, Isabella e Lucrezia Benedettelli, Luisella Cannas della Stazione dell'arte di Ulassai, Sara Colaone, Aldo De Giovanni, Grazia Gotti, Antonio Gotti, Federica Iacobelli, Nino Loperfido, Leonard S. Marcus, Vera Martinelli, Valentina Monti, Fabian Negrin, Manuela Piga, Elena Pirazzoli, Cristiano Presutti, Maria Teresa Pedretti, Tiziana Roversi, Serena Riglietti, Emiliano Schmidt Fiori, Silvana Sola, Monica Soracase, Claudia Terrusi, Davide Tranchina, i Topipittori, Vanna Vinci. E grazie a tutte le persone care che mi hanno sempre sostenuta, in special modo Anna Marina Imperatrice e Cataldo Terrusi.

M. T.

L'autrice e l'editore ringraziano gli editori Topipittori, Babalibri e Beisler per aver permesso la pubblicazione in questo volume di alcuni brani tratti da *Catalogone 2. Le parole e le immagini*, a cura di Giulia Mirandola e Marcella Terrusi, Milano 2008.

L'editore è a disposizione per i compensi dovuti agli aventi diritto

15ª ristampa, febbraio 2025

1ª edizione, febbraio 2012

© copyright 2012 by Carocci editore S.p.A., Roma

Impaginazione: graficaeletti.it

Finito di stampare nel febbraio 2025
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-6321-5

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione, è vietato riprodurre questo volume anche parzialmente e con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche per uso interno o didattico.

Indice

Prefazione. Lo sguardo ignoto di <i>Antonio Faeti</i>	11
Introduzione	15
In due sul ramo: una premessa di metodo	17

Parte prima

C'era una volta il libro con figure

1. I tempi moderni dell'albo in Italia	29
A come Archinto	29
B come Bruno Munari	42
C come Coccinella e il libro-gioco	52
2. Gli antenati	61
La «visività totale» di Comenio	63
Invenzioni inglesi	67
L'alba del secolo bambino	78

Parte seconda
Le grammatiche del picturebook

3.	Nomi e visioni	93
	<i>A picturebook is ...</i>	93
	Figure di parola, figure di pensiero, figure di sentimento	100
	Il nastro e la grotta: l'arte dell'albo illustrato	108
	Parole e immagini: una «distanza fragile»	112
4.	Forme e funzioni	121
	La molteplicità dell'albo	121
	Dal testo al paratesto: copertina, risguardi & co.	124
	Ecosistema picturebook: lettori e interpreti	134
	Pesci poetici e topi intellettuali	136
	Da oggetto a laboratorio	143

Parte terza
I custodi dell'immaginario

5.	Pedagogia delle immagini, pedagogia dell'immaginazione	151
	Angeli e guardiani	151
	Officina picturebook	159
	<i>As an artist...</i>	165
	I luoghi dei libri	171
6.	Lezioni di sguardo	179
	Annus mirabilis: 1972	179
	Conversazioni sulle figure	187
	<i>La differenza non è una sottrazione</i>	196

Parte quarta
Esercizi di lettura

7.	Ritratti d'infanzia	207
	Autobiografia di un Tuim	208
	Cronache bambine	214
	Un classico	221
8.	Storie liminari	227
	Un classico	229
	<i>Into the wild</i>	234
	Il solletico delle pagine	243
	Appendice. Una memoria del libro	257
	Bibliografia	263

Prefazione

Lo sguardo ignoto

di *Antonio Faeti*

Non bisogna mai esaurire un argomento al punto che al lettore non resti più nulla da fare. Non si tratta di far leggere, ma di far pensare.

Charles-Louis de Montesquieu

Ora quello che voglio sono Fatti. A questi ragazzi e ragazze insegnate soltanto Fatti. Solo i Fatti servono nella vita. Non piantate altro e sradicate tutto il resto. Solo con i Fatti si plasma la mente di un animale dotato di ragione; nient'altro gli tornerà mai utile.

Charles Dickens

Un libro recente, *Maledetti fumetti!*, di David Hajdu' mi riporta a dubbi, temi di ricerca, problemi, incertezze presenti in tutta la mia vita e vivissimi anche nelle pagine di Marcella Terrusi. Il testo di Hajdu ricostruisce, con storica passione e con filologica competenza, gli anni della "guerra contro i fumetti", quando, alla conclusione della seconda guerra mondiale, un tremebondo conflitto si accese contro la Comic Art, contro autori, editori, distributori, tutti accusati di avvelenare l'animo dei giovanissimi lettori.

L'eco lontana di quella Inquisizione fumettologica raggiunse anche Bologna: nel 1950 un ragazzo, orfano di entrambi i genitori, reso sbandato dalla guerra, uccise un bimbo, figlio del suo datore di lavoro. Nella tana, in riva al fiume Reno, in cui abitava (in una città resa spettrale dagli infiniti bombardamenti degli alleati) furono trovati innumerevoli fumetti e subito i *media* di allora scatenarono, con epicentro proprio a Bologna, la caccia, molto simile a quella descritta da Hajdu. A parere di editorialisti, cronisti, commentatori, direttori, inviati "speciali", elzeviristi, il piccolo Tato non era stato ucciso dal suo giovane assassino, ma dai "maledetti fumetti".

Così riunimmo il nostro comitato e ci mettemmo a discutere. Nel 1950, noi collezionisti consapevoli eravamo, nel nostro gruppo, tanto omogeneo da far pensare ad una società segreta, tutti undicenni, e tuttavia compivamo unicamente una perfetta analisi semiotica dei testi che volevamo difendere. Moltissimi anni dopo, in una delle varie edizioni del Festival dei fumetti di Treviso, quando ero già da tempo "ordinario di prima fascia" nel più antico ateneo del mondo, mi trovai seduto a pranzo in un grande tavolo rotondo, con vecchi amici e con commensali a me sconosciuti. Uno degli amici, un fumettologo notissimo, mi domandò se esisteva un mio preferito, un autore a me più

caro degli altri, dopo tutta una vita trascorsa a studiare la Comic Art. Risposi di sì, e cominciai ad analizzare e a lodare l'inimitabile segno da sapiente manierista, da mellifluido signore dei contorni, di Antonio Canale, che spesso firmava Tony Chan le sue splendide tavole. A un tratto, uno dei commensali a me sconosciuti si alzò, portando agli occhi il tovagliolo, molto commosso, e si allontanò. Interruppi il mio dire e, turbato, chiesi spiegazioni. «È il tuo Tony Chan» disse l'amico fumettologo, «le tue parole l'hanno fatto piangere...».

Dal 1950 alle lacrime del creatore di *Amok* erano trascorsi quarantacinque anni, ma le riflessioni non erano diverse. Questo è, in verità, il senso vero, fervido, profondo del libro di Marcella Terrusi, che ci pone urgenti domande, che ci chiede di riflettere e anche di agire, perché sono indispensabili certi cambiamenti.

Quando ci chiedevano di bruciare i "maledetti fumetti", eravamo, nel nostro gruppo, tutti in grado di analizzare le opere di Tony Chan, di Roy D'Amy, di Raffaele Paparella, di Gianni De Luca, di Benito Jacovitti... Poi la scuola, la vita, le proposte, i divieti, le distorsioni, i fraintendimenti hanno inibito e spento l'ermeneutica fumettistica in tanti del nostro gruppo. I semiologi undicenni non sono tutti diventati, da "grandi", appassionati cultori dell'interpretazione dell'immagine. Ho fatto il maestro per sedici anni, so perché si compie questa trasformazione, so perché si consente questo inconcepibile spreco.

Nel 1962, al mio quarto anno di ruolo come maestro, avevo una quinta, tutta maschile: discutevo spesso di fumetti con i miei alunni, usavo uno strumento "primitivo" che mi consentiva di "proiettare" le pagine dei fumetti sulle pareti: era l'affascinante "episcopio". Il direttore, appassionato di cinema, incoraggiava le proiezioni e le discussioni, era docente di cinema al Centro Italiano Femminile, un organismo cattolico che proponeva la tecnica del "cineforum". Seguendo le proposte dello studioso francese Cohen-Séat, sperimentai una fruizione parallela di cinema e fumetto, preparai una "tesina", la presentai a Giovanni Maria Bertin che l'apprezzò molto... Però ero in minoranza. In quei mesi le sorelle Giussani avevano creato *Diabolik*, io non sopportavo i disegni di Marchesi, di Facciolo e degli altri che davano il volto al "re del delitto"; munito di "episcopio" mostravo le splendide immagini di Frank Robbins che apparivano nelle edicole, in quei mesi. Ai miei alunni interessava però la "pertinenza", ovvero la capacità di rendere le

torbide atmosfere che erano l'elemento nuovo di questo fumetto che davvero rompeva con molte tradizioni...

Ho dedicato vari libri al rapporto tra infanzia e fumetto, poi, nel 1972, ho pubblicato *Guardare le figure* in cui alludo prevalentemente all'illustrazione. Sono stato, e sono, testimone di un incredibile spreco, quello a cui prima alludevo.

Proprio come il gruppo che, nel 1950, voleva sottrarre al fuoco i "maledetti fumetti", anche tutti i bambini e le bambine delle mie classi possedevano un'iniziale capacità di collegarsi "culturalmente" con l'immagine. È una specie di preventiva, sorgiva disponibilità al buon gusto, è un presupposto che va diritto verso una fonte, che però è secca. Che un paese come l'Italia non abbia una rilevante e fondamentale "educazione all'immagine" in tutti gli ambiti in cui si articola il suo sistema scolastico sembra un beffardo paradosso...

Ecco, allora, dove si colloca davvero il libro di Marcella. Qui si allude a Stian Hole, a Peter Sis, a Philippe Corentin, a Maurice Sendak, a Steven Guarnaccia... sono grandi illustratori, sono maestri raffinati di un modo nuovo di "fare le figure" per i libri, invitano ad accettare sfide molto più significative di quelle nate dal confronto tra il *Diabolik* di Marchesi e il *Johnny Hazzard* di Frank Robbins. L'autrice fornisce strumenti interpretativi così rilevanti e complessi da fare intendere bene come appartenga a questo mondo, come ne esplori i codici, come sia sensibile alla specifica storia che di esso si può narrare.

Così, il libro di Marcella risulta permeato, prima di tutto, da una grande sfida. Esistono, infatti, sprechi storicamente consolidati, ignoranze sedimentate, volgarità passate in proverbio, ma l'epoca in cui viviamo non consente più queste nefitiche e parassitarie indulgenze: l'ermeneutica dell'immagine deve diventare un patrimonio sempre più diffuso, è parte integrante di una educazione autentica.

Quando, da ragazzini, cominciammo ad amare la Fantascienza perché apparve "Urania", un settimanale satirico d'allora ci definì la generazione di "Fregaturania"... Le copertine furono di Kurt Caesar, di Carlo Jacono, poi di Karel Thole. Ho presentato l'opera di Thole in varie mostre, indimenticabili sono le nostre telefonate, fino alla sua morte. Diceva che una cosa l'aveva sempre colpito, ovvero che una volta avessi definito le sue tavole «frutto di un protestantesimo delle icone». Se collego la sapienza arguta di Thole, la sua tecnica micidiale, capace di

sfidare ogni modalità di decifrazione, i suoi “trucchi” visivi sempre in grado di spiazzare i fruitori, con il “Travaso” e con “Fregaturania”, so che non si deve e non si può trascurare nulla, c'è sempre un tassello da aggiungere, un altro sguardo (alla Sadoul...) da porgere.

Il libro di Marcella si colloca proprio in questo ambito, proprio nella dimensione in cui tutto conta, in cui tutto reclama attenzione. I superstiti di “Fregaturania” devono “riavere” almeno gli occhi, anche se un po' più deboli.

Note

1. D. Hajdu, *Maledetti fumetti!*, Tunué, Latina 2010.

Introduzione

Questo libro è diviso in quattro parti: la prima è storica; la seconda parte è dedicata a definizioni, morfologia, sintassi, categorie e tassonomie possibili nella lettura degli albi illustrati; la terza interpella i “custodi dell'immaginario” quali editori, artisti, critici e invita all'incontro con luoghi, incontri, progetti riportando riflessioni e conversazioni dedicate alle culture del picturebook, per esempio al Caffè degli Illustratori della Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna; la quarta offre alcune letture monografiche, o esercizi di lettura, in una scelta necessariamente arbitraria e limitata. Agli esercizi di lettura si accompagnano piccole proposte di lavoro per leggere gli albi illustrati con i bambini. Naturalmente per comporre una sorta di “antologia minima” ci sarebbero molti altri titoli da aggiungere, classici e contemporanei. Ho scelto questi perché li ho incontrati in alcune occasioni significative o perché sono dei classici¹. Negli albi si trovano storie “liminari” cioè di soglia, storie su temi “difficili”, argomenti complessi come l'ambivalenza, il conflitto, il distacco, la crescita, la malinconia, la ricerca dell'identità, la malattia e anche la morte.

Da ultimo, per presentare il testo in *Appendice*, una proposta per partire da noi stessi nell'affacciarci alla letteratura per l'infanzia: un esercizio di memoria autobiografica, la memoria del libro. Qual è il nostro ricordo più antico legato ad un libro? Quali e come sono la situazione, le persone coinvolte, il luogo, le immagini e le sensazioni che affiorano in questa memoria “auto-bio-bibliografica”? Quanti anni abbiamo nell'immagine che emerge dalla memoria pescata da queste domande? Come una scatola nera, il libro nell'infanzia si impregna di memoria, olfattiva, visiva e tattile ma soprattutto relazionale, di atmosfera, nel segreto incanto di un incontro solitario o più spesso condiviso, appagante o sfuggente ma raramente poco significativo. Questo

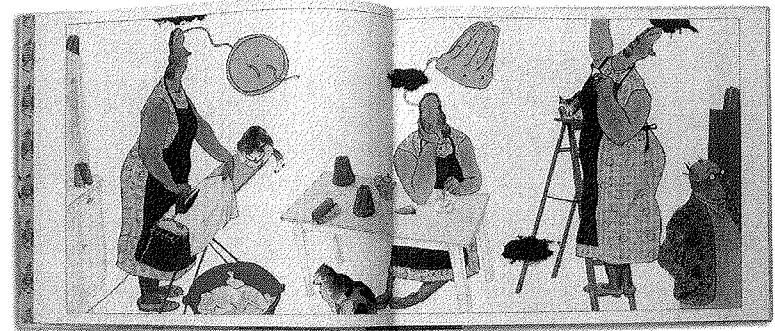
esercizio di memoria e di narrazione ² da fare in gruppo, per esempio in ambito formativo con studenti, insegnanti, bibliotecari, attiva immediatamente un legame fra le persone che raccontano e dunque condividono il loro ricordo; inoltre fa emergere dalle miniere delle vite personali ³, con apparente semplicità, i principali elementi costitutivi del rapporto fra infanzia e libro: di solito si colloca la presenza del libro in una relazione (la mamma mi leggeva, o ci leggeva; eravamo io e mia sorella; la maestra) in un luogo (a letto, sul divano, a scuola, sull'armadio, sull'albero), in un tempo (ogni sera, il pomeriggio, al mio compleanno, tutte le volte) e si richiamano sensazioni di percezione fisica (le figure, il peso e l'odore del libro, la qualità della carta).

L'importanza delle figure dei libri affiora da questi ricordi, perché spesso i narratori descrivono il formato e le illustrazioni, il colore di una copertina o le emozioni che le figure del libro suscitano. Ritornano i classici, che rafforzano l'idea di un'appartenenza ad un immaginario collettivo e a una medesima radice culturale e che svelano l'importanza delle narrazioni nel nostro immaginario; il fiabesco, nei suoi molti esiti, che sancisce l'inizio dell'avventura del racconto, nella forma orale oppure scritta; il fumetto, soprattutto per la lettura individuale, e spesso, curiosamente, in quelli che si autodefiniscono "non lettori". Il piacere di aver letto un libro da soli la prima volta. Il piacere di rileggere.

Ho scritto questo lavoro non in prima persona singolare, ma al plurale, come una delle possibili testimonianze di percorsi più o meno condivisibili in senso collettivo, per ragioni di concreta e ideale vicinanza con maestri, autori e testi, compagni di viaggio che ho variamente interpellato lungo il cammino della ricerca e a cui sono debitrice. Fra questi anche i lettori che hanno condiviso con me le proprie "memorie del libro", aiutandomi a riconoscere temi e nodi significativi per la riflessione su libri e infanzia. Per questo in *Appendice*, fra autobiografia e ragioni di una ricerca, si trova un contributo che riguarda il modo in cui ho cominciato, molto tardi, a guardare le figure. Lo condivido, come tutte le riflessioni contenute in questo studio, con il desiderio di poter restituire l'atmosfera di un viaggio collettivo, quello che è stato per me il lavoro di ricerca su questo tema, per dichiarare paternità e filiazioni segrete e per provare ad esplorare alcuni modi possibili con cui si crea l'educazione allo sguardo e al senso del libro.

In due sul ramo: una premessa di metodo

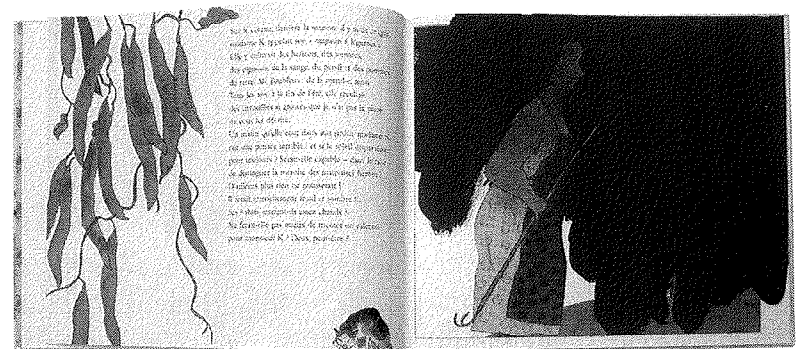
C'è una sequenza, in *La signora Meier e il merlo* ⁴ di Wolf Erlbruch, che propone una raffigurazione esemplare dell'insieme di paradossi e delizie della relazione educativa; la narrazione, nel codice tipico dell'albo illustrato, avviene grazie alla combinazione di immagini e testo, e si dispiega, nell'unità della doppia facciata, per trentadue pagine.



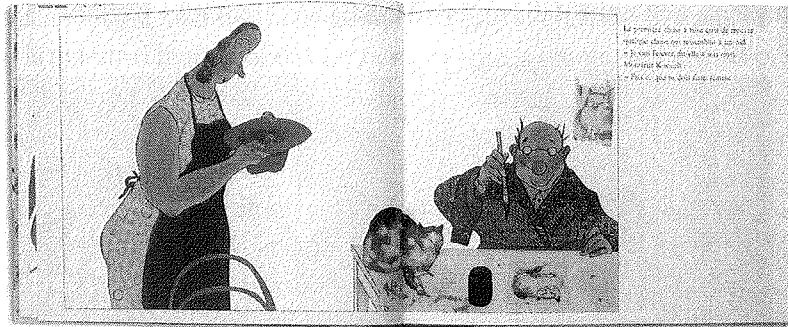
W. Erlbruch, *Remue-Ménage chez Madam K*, Milan, Paris 1996.

La signora Meier (nell'edizione francese, Madame K) compare, nelle prime pagine dell'albo, accompagnata da una sorta di nuvoletta (di cui il testo non fa menzione) che le sta costantemente sulla testa; un "umor nero" d'inchiostro, immagine fisica della malinconia (resa visibile nel suo carattere etimologico: nero e bilioso) la accompagna nelle abituali occupazioni del *ménage* casalingo.

Nella prima metà dell'albo, il nero giunge fino a invadere la facciata di destra, il "cielo" del personaggio, quasi per intero.

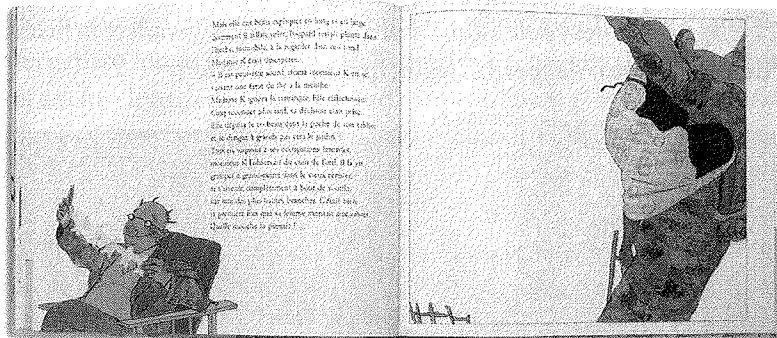


È quando la donna trova un uccellino, nell'orto, che le sue giornate improvvisamente cambiano: la preoccupazione per ipotetici incidenti aerei o altre catastrofi lascia il posto al ritmo della cura. Per la prima volta non ha più la nuvola nera che la segue, e il suo capo svela una forma singolare, incompleta, come se le mancasse una parte.



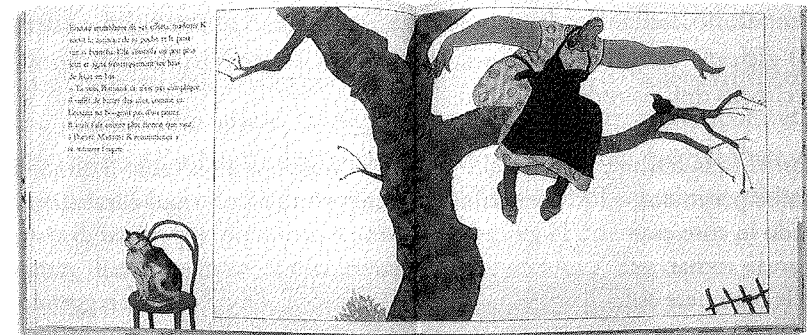
Giunge presto il momento di incoraggiare il volatile alla propria autonomia e di insegnargli dunque a volare, ma a nulla servono, come si può ben immaginare, le spiegazioni teoriche in una simile situazione.

Così la tonda signora Meier prende coraggio e si inerpica goffamente ma con successo su un albero, per accompagnare il piccolo merlo sulla soglia della sua prossima conquista. La sequenza di immagini con cui Erlbruch mette in scena la signora e il merlo sul ramo è davvero degna di nota.



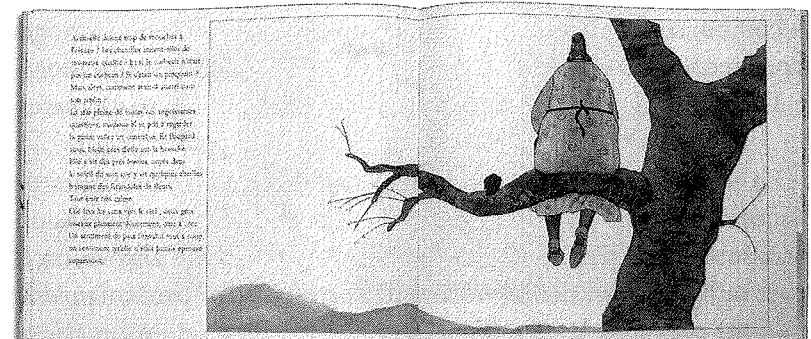
La regia e la composizione della doppia pagina sottolineano delicatamente l'aspetto buffo e inconsueto della situazione: prima la contrapposizione fra l'avventura silvestre della signora Meier, con la sua fatica

per emanciparsi dalla pesantezza della terra e del corpo, e la leggerezza placida del suo compagno, tutto preso a contemplare le bellezze del mondo attraverso la creazione artistica di un leggiadro ricamo di carta; poi, nell'immagine successiva grazie ad un nuovo ossimoro: la presenza sottilmente ironica della figura del gatto, sulla sedia, a lato, nella facciata sinistra e fuori dal riquadro della scena principale, una immagine di domesticità e perfetto equilibrio che contrasta dialetticamente la figura un po' incongrua della donna con il suo grembiule da lavoro appollaiata sul ramo, ritratta nel gesto di allargare le grosse braccia come ali.



Eppure il gesto della donna è lieve ⁵, dono pedagogico e proposta esistenziale insieme. Nella calibrata grammatica compositiva di Erlbruch ella ben si accorda con la forma dell'albero, quasi le sue appendici ne fossero parte viva, come ramo ben tornito essa stessa. La signora Meier è insieme pesante, leggera e "panica". Il merlo sta, presumibilmente in ascolto, sul ramo, al suo fianco.

Nell'illustrazione successiva, voltata la pagina, il punto di vista si



è spostato e i personaggi appaiono di spalle, in un controcampo che dà un respiro certamente epico e drammatico, nella stasi e nel silenzio di questa scena. Insieme, la donna e il merlo, la sagoma di lei ora più piccola che in precedenza, forse per la frustrazione della missione che non riesce a compiersi, ma anche più affine, per forma e postura, al piccolo alato discepolo, i due fissano l'orizzonte infinito, quasi contemplassero, in esso, il complesso problema della relazione educativa, nel pretesto didattico, rappresentato nel tema ricco di connotazioni simboliche del volo.

“In due su un ramo” ricorda anche un'altra scena sospesa da terra: vi compaiono, nella descrizione del fratello Biagio, l'abate Fauchelafleur e il giovane Barone Rampante, intenti a tradurre Virgilio nel nuovo territorio di Cosimo:

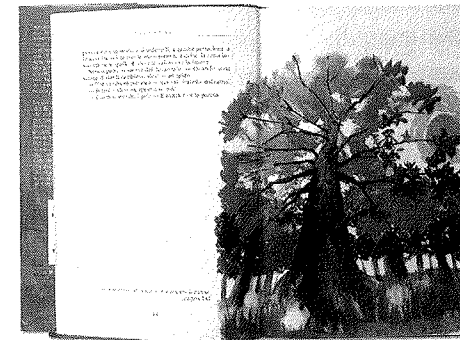
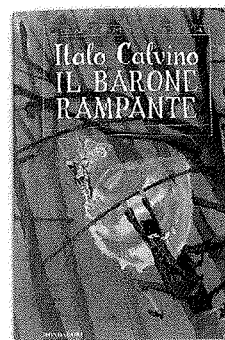
Così ci fu la lezione. Mio fratello seduto a cavalcioni d'un ramo d'olmo, le gambe penzoloni, e l'Abate sotto, sull'erba, seduto su uno sgabelletto, ripetendo in coro esametri. Io giocavo lì intorno e per un po' li perdetti di vista; quando tornai, anche l'Abate era sull'albero; con le sue lunghe esili gambe nelle calze nere cercava d'issarsi su una forcella, e Cosimo l'aiutava reggendolo per un gomito. Trovarono una posizione comoda per il vecchio, e insieme compitarono un difficile passo, chini sui libri. Mio fratello pareva desse prova di gran diligenza.

Poi non so come fu, come l'allievo scappasse via, forse perché l'Abate s'era distratto ed era restato allocchito a guardare nel vuoto come al solito, fatto sta che rannicchiato tra i rami c'era solo il vecchio prete nero, col libro sulle ginocchia, e guardava una farfalla bianca volare e la seguiva a bocca aperta. Quando la farfalla sparì, l'Abate s'accorse di essere là in cima, e gli prese paura⁶.

La combinazione delle suggestioni di questi due testi, uno iconografico, il secondo tratto da un romanzo, può evocare diverse riflessioni.

Di seguito si ritroveranno alcune di queste ragioni in particolare.

1. La metafora dell'albero, cara alla tradizione della letteratura per l'infanzia, all'immaginario collettivo e al mito, nella sua dimensione antropologica e archetipologica⁷ sembra disporre, qui e altrove, un'efficace raffigurazione dell'avventura della crescita e in particolare della relazione educativa⁸.



I. Calvino, M. E. Agostinelli, *Il Barone Rampante*, Mondadori, Milano 2001.

I protagonisti dell'avventura fra i rami sono sospesi dalle leggi della terra e abitano uno spazio immaginativo a sé, simbolicamente connesso con il volo e l'infanzia attraverso l'eco di archetipi dei quali il Puer aeternus⁹, il Fanciullo alato, leggero, è quello più vivacemente presente.



A. Rackham, *Peter Pan in Kensington Gardens*, Hodder & Stoughton, London 1906.

Quando i due personaggi sul ramo, come nei due testi citati, hanno appartenenze diverse e quasi speculari (donna/adulta/pesante-merlo/bambino/alato; ragazzo/nobile/ribelle-anziano/abate/insegnante) essi possono configurare una costellazione di archetipi, quella che vede contrapposti gli elementi della leggerezza e della pesantezza, della rapidità e della lentezza, del presente e del passato, dell'aurora e del raccolto, del Puer e del Senex¹⁰, dunque i principi che soggiacciono alle figure del bambino e dell'adulto, rappresentati nella loro fondamentale relazione dialettica.



Q. Blake, *You Are Only Young Twice*, Andersen Press, London 2008.

2. “Insieme sull’albero” è una proposta pedagogica che ben esemplifica la centralità della relazione nell’esperienza della lettura dei libri per la prima infanzia: si tratta infatti di una lettura destinata ad essere condivisa, per esempio da un bambino in età prescolare e da un adulto lettore che fa da “attivatore” del testo leggendolo ad alta voce; l’incontro con i primi libri, di solito albi illustrati, vede sullo stesso “ramo” un bambino e un adulto, entrambi esploratori di un territorio in parte sconosciuto, lettori “in fabula”. Il libro è un mediatore di relazione estremamente prezioso, un luogo dinamico e non dato, dove possono esistere, e mettere radici, scambi ed esperienze fondanti per la relazione educativa.

Nel loro stesso atto di nascita i libri per bambini portano la cifra della responsabilità pedagogica, estetica, etica di chi li ha creati. Questa cifra, come avviene in matematica, può essere anche negativa o “irra-

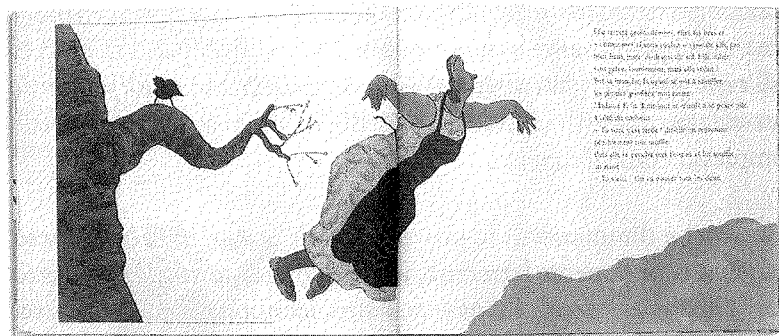
zionale” e le dimostrazioni possono essere anche “per assurdo”: si tratta spesso, come vedremo, nei classici per l’infanzia, di una proposta contro, o anti-pedagogica, ben lontana dalla esigenza puramente moraleggiante che offre esperienze di immagini per la facoltà di immaginare. La funzione esistenziale della letteratura, quella di cui scrive Calvino, è la zona in cui pedagogia e letteratura convergono, occupandosi entrambe dell’esistenza dell’uomo, essere in continuo cambiamento, sempre affidato alla vertigine di un ramo, di un albero, di un organismo vivente e complesso come il mondo.

3. Intrecci e diramazioni: la provenienza delle due immagini prese in esame; una puramente letteraria, uno dei grandi romanzi della letteratura italiana, *Il Barone Rampante*, l’altra iconotestuale, un albo, tedesco, contemporaneo, *La signora Meier e il merlo*, suggerisce e sancisce, nell’incontro, un percorso critico di costanti intrecci e dialogo fra generi e forme diverse, un approccio pluridisciplinare e trasversale, secondo il metodo di studio della letteratura per l’infanzia inaugurato in Italia da Antonio Faeti con il suo *Guardare le figure* e dalle ricerche che ne sono seguite. I libri per bambini contengono metafore e rappresentazioni dell’infanzia, e dialogano con l’immaginario collettivo; l’albo illustrato, iscrivendosi nello speciale spazio di confine fra letteratura e arte visiva, editoria e design, intrattiene sue relazioni specifiche con altre forme narrative della contemporaneità, per esempio il cinema, l’animazione, il fumetto, la pubblicità, la cartellonistica.

L’ottica di questo studio si propone di essere non solo pluridisciplinare ma necessariamente internazionale. L’albo illustrato vi compare anche con il nome picturebook, che coniuga *picture*, nell’accezione più ampia di immagine, visione, con *book*, il libro, perché è questo il nome internazionale dell’albo illustrato, l’argomento di dibattito fra i critici che di questa forma narrativa si occupano da alcuni decenni.

4. Il paradigma della lettura, in quanto esplorazione di un’altra dimensione conoscitiva, ludica, e della esperienza di una nuova prospettiva sulle cose, è nascosto fra le fronde dello stesso albero: la letteratura, nella sua cifra esistenziale cara a Calvino e con il guizzo dei capolavori, è presente, in filigrana, nella soluzione fantastica che i due autori trovano alle situazioni narrative citate. La signora Meier volerà, per mostra-

re al merlo come fare. L'abate rimarrà incantato con il naso all'insù, ad assaporare una nuova condizione, mentre Cosimo, come un uccelletto, se n'è già fuggito lontano.



W. Erlbruch, *Remue-Ménage chez Madam K*, Milan, Paris 1996.



L'immagine del volo gioioso della signora Meier, che si emancipa «improvvisamente, sì come colei che leggerissima è»¹, parafrasando il *Decameron*, dalla gravità terrestre e sembra abbracciare l'orizzonte, inaugurando con questa conquista di "leggerezza consapevole" una sua nuova stagione esistenziale è una lezione sul cambiamento e sulla crescita piena di buon auspicio per una pedagogia aperta alla pluralità, al dubbio, al pensiero critico e problematico, alle risorse del riso e dell'ironia, all'esercizio vigoroso dell'impegno, alla ricerca di un senso che possa essere in grado di rispondere all'orizzonte contemporaneo di un mondo insieme più grande e sempre più ricco di testi e di immagini e insieme così percorribile, attraversato com'è da sentieri che lo collegano



B. Shyam, R. S. Urveti, D. Bai, *La vita notturna degli alberi*, Salani, Milano 2008.

costantemente, un gomitolto di narrazioni perenni, di vie di comunicazione terrestri, aeree, eteree. Infine, una curiosità etimologica. La radice etimologica di albero e albo è la stessa, e significa bianco²: il bianco del pioppo, il bianco del muro su cui si può scrivere, il bianco della pagina, il bianco delle possibilità.

Note

1. Gli esercizi di lettura sono nati su commissione di alcuni editori e sono stati pubblicati nel libretto G. Mirandola, M. Terrusi (a cura di), *Catalogone 2008. 22 esercizi di lettura*, Topipittori, Babalibri, Beisler, Milano 2008.

2. Cfr. G. Staccioli, *Ludobiografia: raccontare e raccontarsi con il gioco*, Carocci, Roma 2010; A. Di Pietro, *Ludografie. Riflessioni e pratiche per lasciare tracce con il gioco*, La Meridiana, Bari 2003.

3. D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano 1995.

4. Wolf Erlbruch è stato premiato nel 2006 con l'Hans Christian Andersen Award per

la sua opera di illustratore. L'edizione dell'albo qui fotografato è quella francese, che ha un formato fedele all'originale tedesco (mentre *La signora Meier e il merlo*, e/o, Roma 2003, ha sessantaquattro pagine e un formato dimezzato rispetto all'originale).

5. Il gesto della signora Meier è lieve nel senso nietzschiano indagato in G. M. Bertin, *Nietzsche, L'Inattuale, idea pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze 1977 e in M. G. Contini, *Figure di felicità. Orizzonti di senso*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

6. I. Calvino, M. E. Agostinelli, *Il Barone Rampante*, Mondadori, Milano 2001, p. 77.

7. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1972.

8. A. Faeti, *La casa sull'albero. Orrore, mistero, infanzie in Stephen King*, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 1998; sui simboli di leggerezza: G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006; Id., *Psicoanalisi dell'aria*, Red Edizioni, Como 2007.

9. M. L. von Franz, *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer aeternus*, Red Edizioni, Como 1989.

10. J. Hillman, *Puer aeternus*, Adelphi, Milano 1999; Id., *Saggi sul Puer*, Raffaello Cortina, Milano 1988.

11. Ricorda il salto di Guido Cavalcanti, in I. Calvino, *Lezioni americane*, Oscar Mondadori, Milano 1993, p. 15.

12. Cfr. T. De Mauro, M. Mancini, *Dizionario Etimologico*, Garzanti, Milano 2000. L'espressione italiana "albo" ci riporta ad una etimologia che descrive uno spazio classicamente bianco e destinato alla lettura pubblica. Album, originariamente, è supporto per un testo destinato ad una lettura collettiva e condivisa; si trattava di una tavoletta incerata, riscrivibile.

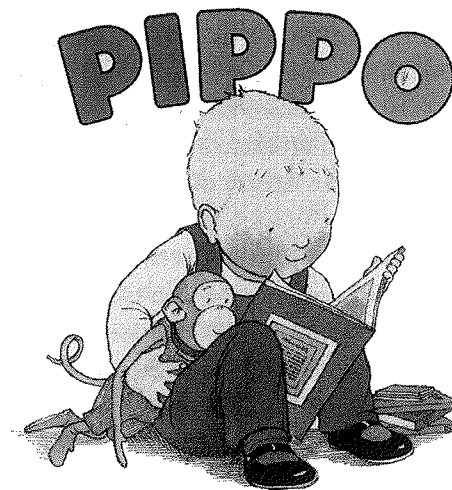
Parte prima

C'era una volta il libro con figure

I tempi moderni dell'albo in Italia

A come Archinto

Paola Pallottino conclude la sua fondamentale *Storia dell'illustrazione italiana* con un invito a scoprire quando e come si produca in Italia l'incontro fra i lettori e le moderne forme del picturebook. Questo incontro avviene negli anni sessanta, come si vede nella prospettiva storica di circa cinquant'anni dopo, e rappresenta al contempo il risultato e la scintilla d'inizio di una nuova stagione di riflessione sul rapporto fra immagini, narrazione e infanzia; una stagione che vede in una nuova concezione di editoria per l'infanzia le ragioni di un rinnovamento profondo e destinato ad agire nel tempo. La soglia su cui Pallottino interrompe il suo lavoro di ricognizione storica sull'illustrazione italiana, dichiarandolo come momento decisivo, è precisamente la nascita della Emme Edizioni.



H. Oxenbury, *Tom e Pippo leggono una storia*, Emme Edizioni, Torino 1987.

Raccogliendo l'indicazione della studiosa di illustrazione ci sembra sia possibile proprio partire da lì, per osservare ad opera di chi, come e in quale contesto nascano le esperienze principali che hanno innovato il panorama italiano dei libri con figure per bambini, a partire appunto da Emme Edizioni, piccola casa editrice fondata nel 1966 a Milano da una signora giovane, bionda, bella e coraggiosa, di nome Rosellina Archinto. Una casa editrice che da subito si propose di «misurarsi con il mondo»² attraverso una prospettiva internazionale e che produsse una svolta decisiva nell'editoria per ragazzi italiana.

Rosellina Archinto nasce a Genova. Dopo essersi laureata in Economia all'Università Cattolica di Milano si trasferisce a studiare alla Columbia University di New York. Tornata in Italia, frequenta a Milano un ambiente culturalmente vivace dove architetti, designer, artisti sperimentano la cultura del progetto e il design forse migliore della nostra storia, in filiazione fertile con le esperienze del futurismo. È in questo contesto che nel 1963, insieme a due socie, fonda Editoriale Milanese, una piccola impresa che pubblica una guida di Milano e alcuni libri per bambini.

Nel 1966 Rosellina decide di avviare da sola una casa editrice di soli libri per bambini e così fonda la Emme Edizioni. A quel tempo ha cinque figli piccoli, un grafico di fiducia, Salvatore Gregoriotti, e la redazione editoriale nel salotto di casa, dove anche i bambini giocano ad incollare le *maquettes*, fra prove di stampa, bozze, forbici e colla. L'obiettivo che Rosellina si prefigge è di fare libri rivolti alla prima infanzia, ai bambini che non sanno ancora leggere; libri che abbiano immagini e testi di alto livello artistico e letterario; libri scelti, tradotti e pubblicati con la stessa cura e ricerca di eccellenza dedicata alla letteratura *tout court*.

«Segni nuovi e storie stravaganti»³, ecco come si può sintetizzare il programma dell'audace casa editrice, che esordisce in un contesto editoriale nel complesso vecchio e polveroso, e per iconografia e per temi. Ricorda Archinto la scarsa qualità delle immagini per l'infanzia diffuse in quegli anni e nei decenni precedenti in Italia, per esempio le cartoline illustrate che rappresentavano bambine e bambini stereotipati dalle gote rosse e dalle trecce bionde⁴.

Con alcune rare eccezioni, naturalmente, nel panorama editoriale, rappresentate per esempio dalle figure del "Corriere dei Piccoli" primo

settimanale italiano di fumetti, allegato al "Corriere della Sera", il cui primo numero era uscito nel 1908⁵. Alla fine degli anni settanta disegnano per il periodico *Grazia Nidasio* e *Iris de Paoli*, mentre Bompiani (editore italiano di *Mary Poppins* nel 1935 e di *Il piccolo Principe* nel 1949, nonché poi editore di Sendak) pubblicava *Felicità è un cucciolo caldo* di Schultz e *Mafalda la contestataria* di Quino.

Fra le eccezioni importanti era Bruno Munari, il quale fin dagli anni quaranta portava avanti un lavoro di studio e innovazione progettuale nell'ambito della comunicazione visiva e del design accogliendo sperimentazioni che si rivolgevano anche al libro, e in particolare al libro per bambini. Edito prima da Mondadori (1945), nel 1960 illustra l'edizione einaudiana di *Favole al telefono* di Gianni Rodari.

Nel complesso il clima di ricerca nel libro per bambini è in questi anni certamente costellato di occasioni isolate fra cui spicca il lavoro di Maria Enrica Agostinelli, o le esperienze di artisti che provenivano da ambiti diversi, come Albe Steiner, Luigi Veronesi, Max Huber, Enzo Mari, Pino Tovaglia, Giancarlo Iliprandi.

Le prime uscite editoriali di Rosellina Archinto sono albi illustrati per bambini di età prescolare: albi fortemente innovativi per temi, linguaggi visivi e concezione complessiva, che sono apparsi, e stanno già evolvendo da alcuni anni, oltreoceano; albi forti della grande cultura illustrativa anglosassone, nata alla fine del secolo precedente, che aprono, sotto l'impulso della pedagogia moderna, a nuovi ritratti d'infanzia e nuove figure, e fanno questo in una forma testuale, quella dell'albo illustrato, che comincia ad assumere una propria identità e peculiare espressione. Quella di Emme è un'operazione culturale animata da uno spirito battagliero, dove le illustrazioni giocano un ruolo strategico⁶.

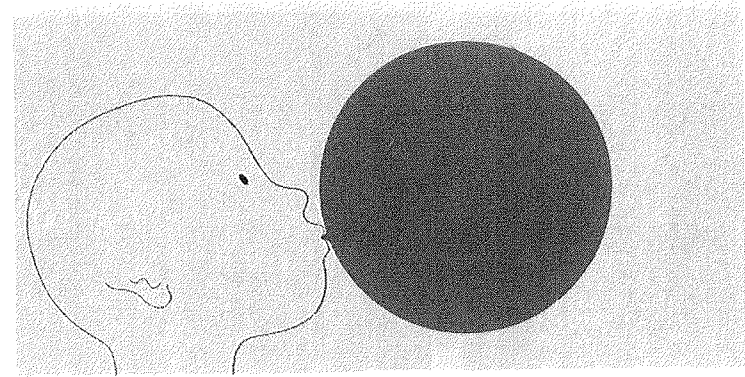
L'attenzione alla cultura internazionale del libro, all'osservazione della risposta diretta dei bambini, alla ricerca estetica e letteraria, come l'apertura alla sperimentazione, sono nel DNA della casa editrice. Le proposte editoriali vengono presentate da cataloghi ragionati che esprimono la poetica dell'editore e si rivolgono a insegnanti, genitori, bibliotecari e librai per fornire strumenti di critica e conoscenza, nonché di riflessione sul ruolo dei libri nella vita dei bambini. Vengono curate per esempio, in collaborazione con i librai, presentazioni pubbliche (alla Libreria Milano Libri di Milano e alla Libreria dell'Oca di

Roma, già nel 1967) ed eventi che assumono il carattere di laboratori, veri e propri workshop. Si tratta di occasioni volte a sperimentare, stimolare e osservare l'accoglienza dei bambini verso i nuovi albi, utili per rispondere sul campo alla critica frequente che viene rivolta a Emme: quella di produrre libri troppo sofisticati e anche troppo costosi (le modeste tirature imposero soprattutto all'inizio un prezzo di copertina lievemente più alto della media). Approdano così in Italia albi la cui portata innovatrice aveva causato in egual misura entusiasmo, resistenza e controversie negli Stati Uniti dove erano apparsi, come accadde per *Piccolo Blu* e *Piccolo Giallo* (USA 1959; Italia 1967) e *Nel paese dei mostri selvaggi* (USA 1963; Italia 1967).

Per poter esporre con maggior chiarezza le caratteristiche principali del rinnovamento attuato dal catalogo Emme in quegli anni si può forse tentare un raggruppamento concettuale. Pensiamo alle due ragioni dichiarate da Rosellina, come fili che sostengono intrecciandosi il catalogo Emme: da una parte la novità nella concezione dell'immagine e della pagina («segni nuovi») e dall'altra, spesso non disgiunta dalla prima, la novità nei temi, nel linguaggio, nelle trame dei racconti («storie stravaganti»). Compagno negli albi editi da Emme universi visivi che appartengono ad artisti e illustratori di provenienze e discipline diverse, chiamati a disegnare una storia per bambini.

Le loro invenzioni propongono immagini lontane dai modi dell'illustrazione classica, forme e figure che dialogano con la pittura e l'arte visiva internazionale, anche contemporanea, e accolgono i modi della pittura astratta, del collage, il rigore della progettazione nella costruzione della pagina e del libro, rigore che viene dall'ambito del design e dell'architettura. Albi che sono il prodotto di ricerche di artisti poliedrici e che sono così forti e comprensibili dal punto di vista visivo che possono raccontare il mondo ai piccoli lettori con nuove forme, come accade per i libri senza parole di Iela ed Enzo Mari (*Il palloncino rosso*, *La mela e la farfalla*, *L'uovo e la gallina*).

Il linguaggio pittorico dell'astrattismo, declinato nella tecnica preferita dal postmoderno, il collage, compone nelle pagine di *Piccolo Blu* e *Piccolo Giallo* (1967) una esemplare storia d'infanzia e di crescita, fatta di amicizia, scuola, empatia, differenza, conflitto, integrazione, comprensione. Ma i protagonisti sono bolli di colore, e tutta astratta è la rappresentazione grafica di questo albo, mentre vera e attuale e ricca

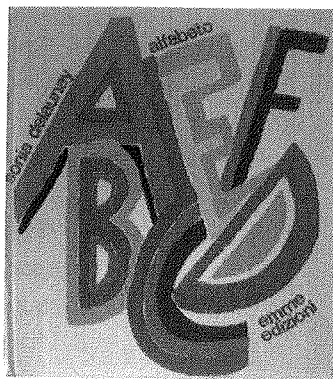


I. Mari, *Il palloncino rosso*, Emme Edizioni, Milano 1967.

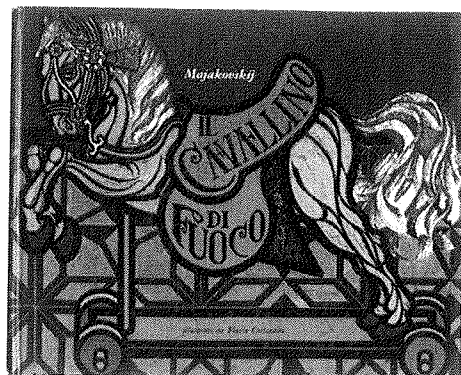
di istanze pedagogicamente pregnanti, cioè dei grandi temi della vita, è la vicenda narrata, nel codice sintetico dell'albo illustrato, comprensibile anche per i bambini nella prima infanzia.

Leo Lionni, pittore, scultore, grafico, designer creò l'albo per i suoi nipoti Pippo e Annie, ed esso venne poi pubblicato negli Stati Uniti nel 1959. Rosellina racconta di aver comprato una copia di questo libro durante il soggiorno americano, affascinata dalla sua unicità, in un tempo che precede di alcuni anni la sua avventura editoriale. Quando ebbe l'idea di pubblicarlo in Italia, Rosellina andò a trovare Lionni nella sua casa di Chiavari, e l'incontro si trasformò poi in un'autentica amicizia e nella pubblicazione dell'albo nel 1967. Il libro segnò un momento di rottura: ad oggi non è solo considerato un capolavoro, uno di quegli albi che non possono mancare in una biblioteca, a partire dal nido, ma continua ad esprimere la stessa forza espressiva, unica e perfetta, quella di un ineguagliabile capofila di un modo, inedito fino ad allora in Italia, di narrare per immagini per un pubblico di bambini.

Nel pubblicare l'albo di Leo Lionni, Rosellina Archinto inaugura una delle direzioni principali, sempre presenti nel suo lavoro: l'attenzione per le creazioni degli artisti, per la contaminazione, la migrazione dei linguaggi visivi, la sperimentazione. Dall'incontro fra Rosellina, il suo spirito innovatore, e altri importanti artisti contemporanei nacquero albi straordinari: un *Alfabeto*⁷ di Sonia Delaunay, le tavole di Flavio Costantini create per un testo di Majakovskij, le illustrazioni di Giosetta Fioroni, gli albi di Iela ed Enzo Mari.



S. Delaunay, *Alfabeto*, Emme Edizioni, Milano 1974.



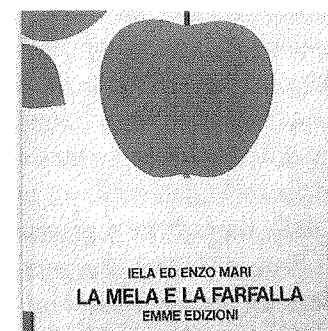
V. Majakovskij, F. Costantini, *Il cavallino di fuoco*, Emme Edizioni, Milano (s.d.).

Emme era non solo un atteggiamento, ma un autentico programma culturale, capace di ampliare, insieme all'orizzonte editoriale italiano, l'idea stessa di educazione allo sguardo, alla lettura, e di nutrire il filo fra educazione, editoria e arte.

«Una specie di immenso atelier» ideale e poetico, scrive Faeti, dove il dialogo con l'arte del Novecento è costante e nutre l'iconografia editoriale «cogliendo pienamente, e riproponendo con amore l'essenza visiva di un secolo, il Novecento»⁸. Il tutto all'insegna di un amore artigianale per il mestiere editoriale e di una costante sensibilità per le specificità di ogni artista, di ogni libro, di ogni albo.

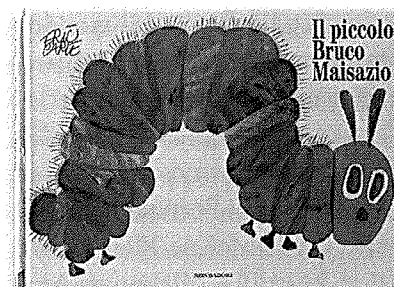
Sempre in quel "mitico" 1967⁹ esce per Emme *Il palloncino rosso* di Iela Mari, a confermare una cifra innovatrice che rivoluziona e sperimenta forme, figure, formati e concezione complessiva dell'albo. L'albo appartiene ad una serie firmata in seguito da Iela ed Enzo Mari insieme, di formato quadrato, dove una narrazione circolare, senza inizio né fine, sviluppata solo nelle immagini, senza testo, racconta le metamorfosi del mondo naturale.

Il tema della metamorfosi, naturale o fantastica, è un tema classico, al centro, in declinazioni diverse, di albi illustrati destinati a divenire popolari sulla scena internazionale: *Il piccolo Bruco Maisazio*¹⁰ di Eric Carle, pubblicato nel 1969 negli Stati Uniti, e i francesi *Barbapapà*, che appaiono nel 1970 in Francia (vengono tradotti nel 1976 da Arnaldo

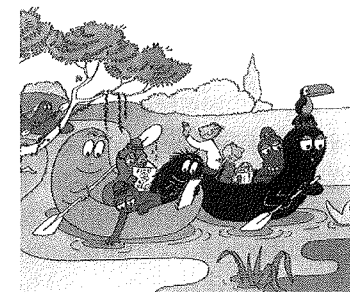


I. Mari, E. Mari, *La mela e la farfalla*, Emme Edizioni, Milano 1970.

Mondadori), divengono noti anche grazie alle loro filiazioni mediatiche (i cartoni animati giapponesi) e ritornano negli albi in anni recenti conquistando anche i nuovi lettori.



E. Carle, *Il piccolo Bruco Maisazio*, Mondadori, Milano 2008.



A. Tyson, T. Taylor, *L'arca dei Barbapapà*, Piemme, Milano 2006.

In Italia Iela Mari in particolare porta avanti in quegli e negli anni successivi ricerche volte a trovare un linguaggio per immagini adatto all'età prescolare, dove la metamorfosi è struttura sequenziale che si presta alla narrazione per figure.

Sulla direzione tracciata da *Il palloncino rosso*, *La mela e la farfalla*, una narrazione visiva senza l'ausilio del testo, perfettamente comprensibile per bambini di tre anni, racconta la storia della nascita di un bruco, di una farfalla, di un fiore e di un frutto: l'albo racconta la trasformazione della natura, la metamorfosi, il ciclo della vita e del tempo. Il linguaggio visivo è rarefatto, parlano le forme, i colori, parla

ogni elemento del libro; colori e forme, come dichiarato da Munari anni prima, comunicano la propria qualità.

Nel 1968 esce anche, per i tipi della Emme, *Nella nebbia di Milano* di Bruno Munari. L'albo ha pagine trasparenti e opache che nascondono e svelano gli elementi del paesaggio metropolitano avvolto nella nebbia. La qualità della carta da architetti, un capitolo di carta da lucido, diviene corpo della narrazione e percezione di un paesaggio. La sperimentazione di Bruno Munari, designer, progettista, scrittore e autore globale, produce un libro per bambini che è un luogo da attraversare con i sensi, dove gli occhi e le mani scoprono giochi di luce, trasparenza, forma e l'opacità lattiginosa della nebbia svanisce progressivamente nella successione delle pagine per svelare le forme che prima si intuiscono solamente. Il gesto del lettore costruisce e ripercorre la narrazione visiva componendo l'effetto di visione e di suggestione nell'esperienza fisica del libro. Fra veline e lucidi, nel grigio vertiginoso della nebbia si distinguono i colori di un circo.

Appaiono per Emme albi che raccontano l'infanzia e il mondo in una prospettiva aperta e moderna, "storie stravaganti" capaci di accogliere le inquietudini, le paure, i conflitti e di fare di questi materia di racconto; storie illustrate che abbandonano o rovesciano l'idea che il libro per bambini debba contenere buoni esempi, ammonimenti, trame moraleggianti, famiglie impeccabili e perfette. Portano la firma di grandi illustratori come Maurice Sendak, David McKee, Michael Foreman, Anthony Brown, Aoi Huber-Kono, Mordillo, Mitsumasa Anno, ma nascono anche da incontri "inediti" come quelli fra storie scritte da Erik Satie, Ernest Hemingway, Donatella Ziliotto, John Ruskin, Gianni Rodari e Oscar Wilde e le figure di Luigi Veronesi, Maria Enrica Agostinelli, Emanuele Luzzati, Etienne Delessert, per citare solo pochi dei molti nomi eccellenti dell'imprevedibile catalogo Emme.

Gli illustratori Emme si giovano dell'apertura culturale dell'editore e sono riconosciuti come originali narratori per immagini; sono autori globali che mettono in scena contraddizioni, differenze e conflitti in forma di figure e paesaggi intrisi di cultura artistica; dialogano con il fumetto, la pittura, il cinema creando albi profusi generosamente di umorismo, tenerezza e di una puntuale attenzione per il mondo dell'infanzia, albi dove regna sovrano il piacere dell'invenzione.

Emme nel 1967 pubblica *Nel paese dei mostri selvaggi*¹¹, capolavoro

della forma moderna del picturebook. All'atto della sua prima pubblicazione, negli Stati Uniti nel 1963, l'albo suscita controversie e viene considerato un libro scandaloso. Bruno Bettelheim addirittura afferma che i bambini, dopo averlo letto, saranno troppo agitati per andare a dormire¹². La quota conflittuale della storia, la soluzione fantastica e l'immeritato lieto fine che segue alle scorribande di Max scateneranno, anche in Italia, le resistenze di adulti preoccupati di vedere rappresentati i pericoli dell'inconscio in una narrazione destinata a lettori giovanissimi.

Una delle cifre di rottura dell'albo sta nella trama: un bambino ribelle, in punizione («a letto senza cena») dopo un violento conflitto con la madre («e io ti sbrano – rispose lui») mette in atto una evasione fantastica attraverso lo sfondamento della sua stanza e parte per una navigazione in barca a vela fuori dal mondo e fuori dal tempo; giunto su un'isola abitata da esseri mostruosi dotati di artigli e zanne si allena fino a «domarli col trucco di guardarli negli occhi gialli senza batter ciglio» e poi, divenuto re dei mostri selvaggi, festeggia con loro, in un rito dionisiaco, scatenato e primitivo, fino alle luci dell'alba. C'è di più, una volta stanco, dopo aver facilmente viaggiato indietro nel tempo e nello spazio, il bambino giunge alla sua cameretta (dove era stato relegato) ove trova persino un piatto di minestra fumante ad aspettarlo.

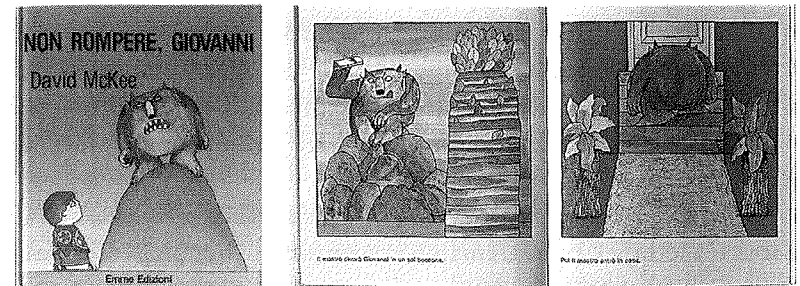
Accogliendo e reinterpretando la grande tradizione figurativa anglosassone, la storia della pittura e dell'incisione, le suggestioni del fumetto e del cinema, Sendak dà vita ad un albo che si rivolge all'infanzia attraverso l'invito alla dimensione teratologica (cioè riferibile ai mostri), che è, come accade da sempre, irresistibile per i piccoli lettori. Il progetto dell'albo conta molti anni di lavorazione e diverse revisioni¹³ (nel 1955 il menabò era un libretto di forma allungata dove l'isola era abitata da cavalli selvaggi). Maurice Sendak, all'epoca già un illustratore affermato per libri scritti da altri, viene guidato e sostenuto dalla sua editor, Ursula Nordstrom, per questa sua prima opera da autore totale. Alla sua pubblicazione in Italia, Rosellina Archinto attua una scelta significativa, che riconosce la qualità della scrittura di Sendak: la traduzione del testo, operazione sempre delicata, viene affidata ad un poeta, Antonio Porta.

Il filo delle storie stravaganti, dei monelli sovversivi e ribelli e delle storie che li vedono protagonisti attraverso i nonsense di Lear, le visioni

di Alice, gli incubi di Little Nemo, le disobbedienze di Peter Coniglio, i voli della Viperetta di Rubino in Italia, si dipana lungo tutto il Novecento, attraversando il lavoro alacre dei figurinai e le pagine dei Giornalini, svolgendosi con esiti diversi e rivoli per confluire (capriccioso com'è) disordinatamente nell'albo illustrato. Antonio Faeti nel 1972 rendeva visibile quella traccia nel saggio *Guardare le figure*¹⁴, indagando le ragioni di quella cifra che ha visto da sempre alleati il popolo, la cultura "bassa", i bambini e gli illustratori. Si tratta dell'«eco molesta e contraddittoria della piazza» che filtra nel progetto «antipedagogico» che i figurinai creatori delle illustrazioni per i bambini interpretano, mentre propongono con il loro segno non solo i simboli e l'eredità di una complessa tradizione figurativa e narrativa, ma soprattutto, insinuante e nascosta, quella cifra oppositiva, diversa, alternativa che è stata tradizionalmente, fino ad anni molto recenti, esclusa dalla pedagogia ufficiale. Sull'importanza pedagogica di offrire ai bambini proposte divergenti, non omologabili né omologanti, trame che problematizzano invece che semplificare la realtà, storie che mettono in scena la magistrale ambiguità del mostro, forti della vena sovversiva mai sopita del fiabesco e dell'irresistibile richiamo dell'arcimboldismo di segni e sogni, molto altro vi sarà e vi sarebbe da dire. Sembra che l'albo illustrato, cioè la letteratura rivolta alla prima infanzia, già sappia nei suoi esiti migliori fare sue queste istanze, e che sia un luogo sorprendente dove ai bambini vengono raccontate storie su temi difficili da affrontare se non attraverso le narrazioni.

Prendiamo ad esempio *Non rompere, Giovanni*¹⁵ di David McKee. Il titolo è la traduzione anticonformista e idiomatica del britannico titolo originario *Not now, Bernard*. In un interno borghese anni sessanta, con i segni riconoscibili della sfolgorante Pop Art e i tic del boom economico, in uno scenario di tappezzerie geometriche si svolge il piccolo dramma di Giovanni, raccontato in maniera sintetica e perfetto contrappunto tra figure e testo. Le richieste di attenzione del bambino vengono sistematicamente ignorate dai genitori (che rispondono fissamente, appunto, «Non rompere, Giovanni»), troppo occupati nel loro *ménage* quotidiano, nel *bricolage* domenicale, nella lettura del giornale, dal copione della loro routine adulta. Il bambino cerca di sfuggire alla solitudine uscendo in giardino ma là trova un mostro, viola, grosso, dallo sguardo torvo. Mostro che senza esitazioni se lo mangia in un bocco-

ne. Lo vediamo mentre contempla, particolare macabro e significativo, cioè che rimane del bambino: una scarpa da ginnastica.



D. McKee, *Non rompere, Giovanni*, Emme Edizioni, Milano 1980.

Il mostro assume a questo punto il ruolo del piccolo Giovanni, per ripercorrere, una volta entrato in casa, il calvario del bambino: viene infatti sistematicamente liquidato dal «non rompere» dei genitori, che non lo degnano, come prima, nemmeno di uno sguardo. Sfugge loro completamente la portata tragica e anche quella minacciosa della sostituzione.

Tant'è che il mostro riceve persino la cena di Giovanni, offerta su un misero vassoietto, da consumare in solitudine, davanti alla televisione. Quando il mostro viene messo a letto, con un bicchiere di latte sul comodino, e la madre sta chiudendo la porta della cameretta l'albo si chiude, senza pietà per il paradosso messo in scena, senza cedere alla tentazione di un finale riparatore. È così: a volte i genitori ignorano i figli, e non si accorgerebbero nemmeno se fossero mangiati da un mostro, se diventassero mostri, se avessero richieste urgenti, o minacce, da avanzare; certe volte la comunicazione, la relazione, proprio non funziona. Al realismo di questa amara constatazione danno le ali l'invenzione figurativa, l'ambivalenza deliziosa del mostro violaceo (parente dei mostri di Sendak per fisionomia), la puntuale rappresentazione dell'interno borghese, l'ironia con cui l'autore mette in scena la solleticante vicenda, non scevra da un certo gusto sadico tipico della tradizione della letteratura per l'infanzia "nera" anglosassone. In questo albo all'apparenza semplice, che sfrutta gli effetti di allegria della ripetizione del tema dato, e la funzione fiabesca della sostituzione del personaggio, dal punto di vista narratologico notiamo l'ironia dram-

matica, cioè l'espedito, peraltro tipico del genere giallo, che vede il lettore in possesso di una maggiore conoscenza dei fatti rispetto ai personaggi. Appaiono così doppiamente assurdi i genitori, che ripetono «non rompere» ad un mostro potenzialmente pericoloso!¹⁶

Una rappresentazione di infanzia che accoglie l'emozione della paura, il gusto per i mostri tipico dei bambini, la componente istintuale e sovversiva dell'animo umano appare anche nell'incipit di uno degli altri albi per i tipi di Emme.

In scena, questa volta, è una bambina: *Marcellina il mostro*, di Mary Lystad e Victoria Chess. L'incipit è di rottura dichiarata: «Un giorno Marcellina si stancò di essere buona e gentile e di dire – buongiorno zia Emma, e decise di diventare un mostro». Marcellina ha dei capelli lontanissimi dalle trecce bionde delle bambine stereotipate mutate dalla tradizione nordica; ha invece una criniera disordinata ed una espressione ferina.



M. Lystad, V. Chess, *Marcellina il mostro*, Emme Edizioni, Milano 1968.

Vuole strozzare l'amichetta, impiccare suo fratello, vuole essere tutto meno che una buona, brava bambina, vuole anzi dare voce alla propria aggressività, sconfinando anche oltre l'angusto recinto del genere, che tace le voci interiori e segrete delle bambine¹⁷ ancor più che dei bambini.

Abbiamo finora nominato solo alcune delle pietre miliari con cui la Emme apre nuove direzioni nella sperimentazione sulla comunicazio-

ne visiva negli albi illustrati per l'infanzia; ci preme evidenziare come l'operazione editoriale di innovazione sia consapevole, come si evince dalla lettura dei cataloghi ragionati che la casa editrice pubblicava, ad uso di genitori, insegnanti e «tutti coloro che sono convinti che il libro può avere un posto di capitale importanza nell'educazione del bambino»¹⁸. I libri per i più piccoli sono concepiti come testi principalmente visivi e grafici, che si offrono come esperienza per entrare nel vissuto quotidiano dei bambini, in sintonia con la loro passione per le figure, le forme, i colori, per incontrare il loro desiderio di realtà e di magia.

Offrire un albo illustrato non significa più proporre una storia per educare, per insegnare qualcosa o mostrare un esempio virtuoso, significa invece dare uno strumento di esplorazione al contempo fantastica, fisica e interiore. Presto Rosellina Archinto sente l'esigenza di una collana di saggistica pedagogica per gli adulti, per accompagnare la riflessione sull'infanzia e i nuovi libri, con uno sguardo aperto ai contributi molteplici della ricerca sul campo, delle voci autorevoli di autori e studiosi stranieri, delle diverse discipline che di infanzia si occupavano.

Nasce, nel 1971, "Il Puntoemme", una collana di saggistica pedagogica per la scuola e la famiglia che «si propone di documentare e discutere le esperienze condotte in Italia e nel resto del mondo» riuscendo a creare un'atmosfera di scambio e apertura culturale nuova, «una specie di miracolo editoriale, perché coglieva momenti, situazioni, provocazioni, sollecitazioni perché non si perdessero, nel travaglio veloce e tormentato di quegli anni»¹⁹. Nel 1972 viene pubblicato *Dacci questo veleno!* di Antonio Faeti e compaiono nella medesima collana i contributi del pediatra Marcello Bernardi e nel 1977 la ricerca di Lucia Lumbelli e Margherita Salvadori *Capire le storie, un modo di usare i racconti illustrati nella scuola dell'infanzia*. Per ampliare l'orizzonte delle riflessioni sui "nuovi" libri per bambini nacque anche la collana "L'asino d'oro", che Emy Beseghi identifica come un momento fondamentale per lo studio critico dei libri per l'infanzia, soprattutto perché permise la circolazione di pensieri, studi e riflessioni internazionali²⁰.

Dal 1985 la storia di Emme cambia direzione: il marchio non appartiene più a Rosellina Archinto. In seguito, fino ai giorni nostri, esiste come marchio che appartiene al gruppo Einaudi, ma non ha che un rapporto di omonimia con l'originale. Nel 1999 Rosellina torna ai libri per ragazzi (nel frattempo ha fondato Archinto editore, che pubblica

epistolari letterari) e con la figlia Francesca crea Babalibri, in coedizione con L'École des Loisirs, l'editore francese di Mari, Lionni, Sendak. I primi dieci titoli sono quelli pubblicati trent'anni prima da Emme, nel frattempo esauriti e continuamente richiesti da insegnanti e genitori; è come se, nota Rosellina, essendo cambiate la scuola e la mentalità, ora ci fossero altri lettori capaci di apprezzare il valore di questi albi illustrati²¹. Oggi nel catalogo Babalibri accanto ai classici (agli albi per esempio delle *Favole di Federico* di Leo Lionni) compaiono grandi illustratori di area francofona, artisti dell'immagine e della narrazione capaci di proporre storie nuove per forme e contenuti. Si tratta di Chen Jiang Hong, Philippe Corentin, Mireille D'Allancé, Mario Ramos, e Claude Ponti, vera "star" francese dell'albo, che negli ultimi anni ha conquistato anche i lettori italiani.

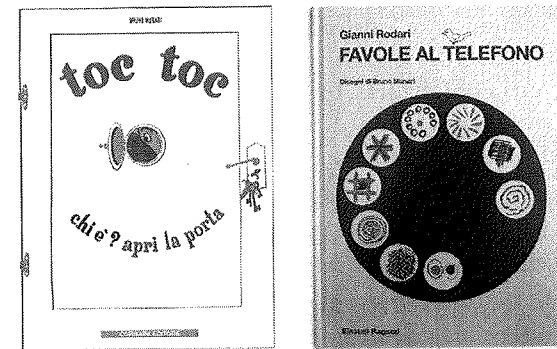
Nel frattempo la proposta editoriale, italiana e non, di albi illustrati è cresciuta moltissimo, tanto che si tratta attualmente di una delle porzioni più rilevanti (e in crescita) per numero di novità e movimento di mercato²².

B come Bruno Munari

Se abbiamo pensato che un discorso a sé meriti Bruno Munari è perché questo artista eclettico, designer, teorico dell'arte e della comunicazione visiva ha dedicato al libro nella sua dimensione fisica, grafica, ludica, percettiva e comunicativa riflessioni, scritture e sperimentazioni che hanno aperto nuove strade e orizzonti anche per l'editoria per l'infanzia. La sua collocazione in questo testo non avviene secondo un criterio cronologico, infatti Munari comincia la sua attività artistica e progettuale già negli anni trenta e la prosegue fino agli anni novanta²³. Piuttosto, il criterio è logico, in quanto la sua opera poliedrica, lavoro inarrestabile di confronto e reinvenzione con diverse possibilità artistiche e linguaggi – progettazione, comunicazione visiva, design, editoria – possiede una cifra originale che ha rivoluzionato l'ambito ampio dell'educazione allo sguardo e che ha influito sulle esperienze contemporanee del libro con figure, in particolare dimostrando che la forma del libro comunica, quando è efficace e chiara, con i lettori bambini, anche molto piccoli. Questo spazio non si prefigge quindi di presentare tutta l'imprendibile opera di Munari, né pretende di sintetizzare l'apporto spe-

cialissimo di questa figura leonardesca di pensatore e artista, scrittore, progettista, artigiano ed inventore. Vorrebbe altresì avere il senso di riportare qui alcuni dei momenti della sua produzione particolarmente importanti per la didattica e l'educazione allo sguardo successive: si tratta di certe affermazioni e intuizioni esposte in alcuni suoi volumi di divulgazione, e della poetica soggiacente ad una esperienza editoriale, la collana "Tantibambini" da lui diretta, a partire dal 1972, per Einaudi.

Uno degli ambiti in cui etica, estetica della logica e passione ludica e conoscitiva munariana si concentrano maggiormente è proprio la sperimentazione attorno all'oggetto libro e alla sua relazione con il lettore bambino. Durante tutta la sua vita e opera Munari ha giocato con il libro, smontandolo e combinando i suoi elementi in maniera inedita²⁴. Si è interrogato incessantemente sui modi della sua percezione e ha creato già negli anni cinquanta, e durante tutto l'arco della sua vita, libri illeggibili²⁵, applicando un procedimento di sottrazione nella reinvenzione e riscoperta del libro. Risale agli anni quaranta *Le macchine di Munari*²⁶, un catalogo ironico e giocoso che raccoglie lo spirito del secondo futurismo, attraverso invenzioni come gli *Agitatori di code per cani pigri* o la *Macchina per addomesticare le sveglie*, rigorosamente descritte.



B. Munari, *Toc toc. Chi è? Apri la porta*, Corraini, Mantova 2003 (Mondadori, Milano 1945).
G. Rodari, B. Munari, *Favole al telefono*, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 2009.

Nel 1945 Munari crea anche alcuni albi per bambini piccoli, editi da Mondadori: *Mai contenti*²⁷, *Toc Toc*²⁸, *Storie di tre uccellini*²⁹, *Il venditore di animali*³⁰, *L'uomo del camion*³¹ sono storie semplici che compongono libri raffinati, con pagine di formati diversi, che suscitano la

naturale curiosità del bambino e narrano visivamente per accumulo, sovrapposizione o sottrazione, grazie alla componente fisica del libro e della successione delle pagine. La sua sperimentazione sul terreno del libro si è concentrata su una domanda iniziale e poi si è sviluppata secondo la logica rigorosa del pensiero progettuale, fino a produrre esiti che si situano nell'ambito attraente e sfuggente insieme del libro d'artista e dell'albo per l'infanzia, una zona che Maffei definisce «un terreno vergine quasi incontaminato, costellato di insidie e responsabilità, segnato da poche rigide regole di economia formale e da molti obblighi etici che ne fanno un esercizio morale prima che di stile»³².

Per descrivere il modo che ha portato Munari a muoversi con rigore etico e indomabile passione ludica nel gioco esplorativo del corpo del libro, è necessario leggere le sue pagine teoriche³³. Il suo linguaggio infatti, sempre teso, chiaro, elegante e divertente, rende bene il metodo progettuale che è anche stile di pensiero e modo di conoscenza.

Si può comunicare visivamente e tattilmente, solo con i mezzi editoriali di produzione di un libro? Ovvero: il libro come oggetto, indipendentemente dalle parole stampate, può comunicare qualcosa? E che cosa? Individuato e definito il problema lo si smonta nelle sue componenti.

Normalmente i libri vengono fatti con pochi tipi di carte e rilegati in due o tre modi diversi. La carta è usata come supporto del testo e delle illustrazioni e non come "comunicante" qualcosa. Se si vuole sperimentare le possibilità di comunicazione visiva dei materiali con i quali è fatto un libro, allora dovremo provare con tutti i tipi di carte, tutti i tipi di formati; con rilegature diverse, fustellature, sequenze di forme (di fogli), con carte di materie diverse, coi loro colori naturali e le loro texture [...] ³⁴.

Il gioco sui formati e sui colori è gioco di invenzione dove si possono dare pagine con tagli orizzontali, verticali, obliqui, e comporre pagine bianche, nere, o di altri colori che sovrapponendosi creano altre forme, attraverso l'alternanza danno vita a effetti ritmici, rompono la monotonia di pagine tutte uguali.

I primi libri illeggibili vengono esposti per la prima volta a Milano nel 1950, nella Libreria Salto. Uno di questi, edito dal Museum of Modern Art di New York, viene là esposto nel 1967. Da questo tipo di sperimentazione sulla comunicazione del libro nascono *Nella notte buia*³⁵ nel 1956, e, quasi tre decenni dopo, *I Prelibri*³⁶ (pubblicati per la prima volta da Danese, 1980, ora nel catalogo Corraini), che confi-

gurano una sorta di palestra, abbecedario, grado zero del libro, dove i lettori sono invitati ad esplorare dodici libretti di formato quadrato 10 x 10 cm, adatti a mani di bambini di tre anni, di materiali e colori diversi come carta lucida rossa, legno chiaro, pannospugna arancione, panno rosa, cartoncino verde, cartone cuoio, fibralin, vipla, plastica rigida, cartone grigio. Essi propongono esperienze diverse, narrative, percettive, comunicative, tattili. Ognuno riporta la parola "LIBRO" in copertina, sia nella prima sia nella quarta, e quindi non ha un verso giusto e uno sbagliato. Fra bottoni, fettucce, tagli nelle pagine, rilegature differenti, *I Prelibri* sono testi che invitano alla esplorazione e alla memorizzazione di una esperienza ludica. Perché voler familiarizzare bambini così piccoli, pre-lettori, con pre-libri? Perché «i libri aiutano a vivere meglio»³⁷, afferma Munari, preannunciando non di poco la svolta contemporanea dei *bio-cultural studies* che indagano la funzione esistenziale della letteratura e delle scienze umane nella vita dell'uomo.

Ancora una volta, nel raccontare la poetica dei *Prelibri* Bruno Munari parte da una domanda:

Come si fa a far capire ciò a quella gente che ha deciso di non interessarsi mai più di quegli oggetti che si chiamano libri, solo perché, a scuola, sono stati costretti a leggerne di noiosi e difficili? [...] La soluzione di questo problema di aumentare la conoscenza e di formare delle persone con mentalità più elastica e meno ripetitiva, sta nell'occuparsi degli individui mentre si formano. Mentre nei primi anni della vita, come insegna Piaget, si forma l'intelligenza. [...] questi libretti sono soltanto degli stimoli visivi, tattili, sonori, termici, materici. Essi dovrebbero dare la sensazione che i libri sono degli oggetti fatti così e hanno dentro delle sorprese molto varie. La cultura è fatta di sorprese, cioè di quello che prima non si sapeva, e bisogna essere pronti a riceverle e non a rifiutarle per paura che crolli il nostro castello che ci siamo costruiti ³⁸.

Il rapporto fra Munari, i libri e i giochi per l'infanzia è un filo rosso che corre lungo tutta la produzione di questo artista, fin dagli esordi delle primissime macchine inutili, *mobiles* che venivano regolarmente messi nelle camere dei bambini, lungo poi la produzione fatta con Bruno Danese, editore di giochi e oggetti di design con cui pubblicava anche Enzo Mari. Bruno Munari è stato anche uno straordinario maestro e operatore culturale autore di laboratori sensoriali dedicati ai bambini³⁹ dove si sperimentano, con giochi, esperienze, soluzione di problemi creativi e osservazione della realtà; le esperienze sono basate

sulla convinzione che il disegno preveda l'osservazione e quindi sia in sé un modo di conoscenza, strumento indispensabile per l'invenzione e la scoperta del mondo.

Le attività dello sguardo, come il disegno, l'esperienza percettiva del libro e la soluzione di problemi progettuali, non potrebbero dopotutto rivelarsi come chiavi utili per una nuova didattica e per una "progettazione esistenziale" che intenda allargare lo sguardo alla complessità dell'uomo e del suo rapporto con le cose del mondo?

Nei meccanismi dello sguardo e della conoscenza, della fantasia e dell'invenzione, si gioca, fin dai primissimi anni di vita, un tirocinio indispensabile dell'uomo, della sua intelligenza e della sua capacità di creare nuove possibilità. Infatti tutto avviene nel rigore della ragione, e nella convinzione munariana che la logica abbia una sua estetica. Per Munari creatività è: «uso finalizzato della fantasia e dell'invenzione, in modo globale»⁴⁰. L'esperienza di Munari appare tanto più rivoluzionaria quando si voglia considerare la distanza delle sue riflessioni e sperimentazioni dal pensiero pedagogico dominante in quegli anni⁴¹. La dimensione "astratta" del libro permette di ripensare il rapporto fra bambino e libro, e pone una cifra di riflessione importante nell'ambito della letteratura per l'infanzia, che ci sembra non abbia esaurito la sua spinta, bensì sia di grande attualità ancora oggi, dove alla crescita della produzione editoriale si accompagna la necessità di educare *in primis* gli adulti al libro e al libro nell'infanzia come luogo di incontro con la dimensione creativa, immaginativa e progettuale dell'uomo.

Con la lente della pedagogia bertiniana, è difficile resistere alla tentazione di applicare le osservazioni di Munari alla progettazione esistenziale, e accogliere dunque questo sguardo "globale" come invito a considerare il rapporto fra l'individuo e tutti gli alfabeti che gli vengono proposti, all'insegna della complessità e di uno sguardo ecologico⁴² che comprenda il sistema flessibile e molteplice all'interno del quale avviene l'incontro fra il bambino e i problemi della conoscenza, le esperienze nuove, gli oggetti e i linguaggi, il libro. Scrive Munari: «Il prodotto della fantasia, come quello della creatività e dell'invenzione, nasce da relazioni che il pensiero fa con ciò che conosce»⁴³. Ad esempio, il bambino proietta «tutto quello che sa su tutto quello che non conosce a fondo»⁴⁴ come facciamo tutti quando riconosciamo la faccia della luna, perché il volto umano è una delle prime forme che impariamo a

riconoscere, e lo proiettiamo su un oggetto sconosciuto, per nominarlo, raccontarlo, farlo nostro.

Si tratterà di scegliere che cosa proporre ai bambini: quali alfabeti, quali storie per imparare a decodificare, inventare, riconoscere, conoscere, discutere, progettare anche l'esistenza, perché questi saranno lemmi per il dizionario infinito e personale del loro mondo. Dobbiamo prediligere libri per bambini ove essi possano trovare conferma a quello che già conoscono oppure dove si trovino porte per accedere a nuovi luoghi e nuove relazioni fra cose conosciute?

La proposta di Munari è una diversità di offerta e il rapporto con la fisicità del libro e delle cose, la proposta di esperienze percettive ed estetiche, fin dalla prima infanzia. La lezione munariana sottolinea il valore enorme che la ricchezza e varietà di dati offerti al bambino possono costituire, perché questi permetteranno successivamente di costruire (e di vedere) più relazioni possibili fra le cose, e di avere una migliore capacità di risolvere i problemi⁴⁵, nonché di incoraggiare l'esercizio delle risorse creative che servono per produrre nuove possibilità⁴⁶.

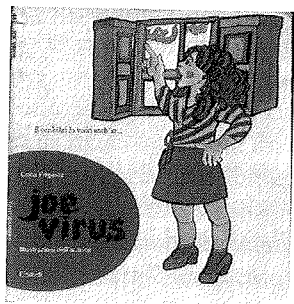
Anche la comunicazione deve tener conto dell'interlocutore, e l'interlocutore bambino costituisce una sorta di cartina di tornasole della comunicazione stessa:

Per esempio il grado culturale di una certa massa di pubblico al quale si vuole dare una certa informazione, va considerato ma non nel senso in cui molti pubblicitari ancora oggi fanno: essi sostengono infatti che essendo una certa categoria poco intelligente, bisogna darle dei messaggi stupidi. Caso mai bisogna darli molto più chiari (il che comporta spesso un maggior lavoro di ricerca e quindi, tanto è lo stesso, non viene fatto). Con i bambini bisogna essere estremamente chiari, non stupidi, altrimenti i bambini, e chiunque abbia mentalità infantile, non capiscono addirittura. E questo lo sa bene chi fa buoni libri per bambini. Si tratta di un problema di chiarezza, di semplicità⁴⁷.

Munari fu il direttore editoriale della collana di albi illustrati "Tanti bambini" nata nel 1972 per i tipi Einaudi e andata avanti per sei anni. Gianni Rodari, Emanuele Luzzati, lo stesso Munari con lo pseudonimo di E. Poi, la coppia Lastrego-Testa, Maria Enrica Agostinelli, Iela ed Enzo Mari, Aoi Huber Kono, André François, Silvana Maiotti, il fotografo Mario de Biasi, Toti Scialoja, Luigi Malerba, Nico Orengo, Elve Fortis de Hieronymis, Coca Frigerio, Roberto Denti, Ivy Lepschy:

questi solo alcuni dei nomi di grandi firme che, con testi inconsueti e raffinati, segni divertenti e di gran pregio vengono pubblicati nella nuova collana che si propone ambiziosamente di fare libri destinati a nuovi lettori, «una nuova generazione di individui senza inibizioni, senza sottomissioni, liberi e coscienti delle loro forze»⁴⁸.

Si tratta di albi illustrati di un formato inusuale che riprende quello degli albi di fiabe degli anni cinquanta, 23 x 24 cm, trentadue pagine, rilegatura a punto metallico (e quindi economici ma privi di costa, fattore, come vedremo, non secondario) che rispondono ad un programma editoriale che viene dichiarato, nella quarta di copertina, ogni volta in maniera differente, ma sempre con tono scanzonato e disarmante dallo stesso Munari.



I. Lepsky, L. Roselli, *Voglio una mela blu*, "Tantibambini", Einaudi, Torino 1973.

S. Migliorati, *A ognuno la sua casa*, "Tantibambini", Einaudi, Torino 1975.

A. Borsani, P. Bianchetto, *Una pipa temporalesca*, "Tantibambini", Einaudi, Torino 1976.

C. Frigerio, *Joe Virus*, "Tantibambini", Einaudi, Torino 1974.

Nota Pino Boero la relazione fra la comparsa della collana e il «terreno fertile e culturalmente già preparato dall'esperienza della Emme»⁴⁹ su cui si innestarono gli stimoli visivi e narrativi di "Tantibambini".

Ecco alcune delle presentazioni, dalle quarte di copertina. Sotto la dicitura: «Tantibambini Collana diretta da Bruno Munari» appaiono alcune frasi, che contengono a volte un riferimento specifico a quel testo, altre, più spesso, compongono una specie di divertita e rapidissima "variatio" di dichiarazione poetica editoriale, più che una classica presentazione di collana. Per esempio:

Storie semplici ma complicate che, pur essendo senza streghe e senza fate, piacerebbero a un calcolatore elettronico per le loro possibilità combinatorie. Il principe è uscito dal castello: è andato a comperarsi un litro di latte⁵⁰.

Fiabe della nostra epoca, senza streghe e maghi, principi e castelli. Storie raccontate più con le immagini e i colori che con le parole. Fiabe e storie alle quali i bambini sono invitati a collaborare⁵¹.

Gli albi di "Tantibambini" contengono formule narrative e iconografiche non prive di precise basi ideologiche e politiche; ipotizzano un lettore ideale, evocano il ciuffo ribelle e impertinente di un monello pensante, in grado di scoprire l'universo in un armadio e senza bisogno di magia, perché in quegli anni è la realtà uno degli ingredienti più ricercati nel libro per bambini.



C. Lastrego, F. Testa, *I tarocchi col porcello*, "Tantibambini", Einaudi, Torino 1974.

I. Harris, A. François, *Il piccolo Marroncini*, "Tantibambini", Einaudi, Torino 1972.

Sono dunque soprattutto narrazioni del mondo, godibili, realistiche, divertenti, piccole cronache dall'aspetto verosimile che non rifuggono però dal nonsense o dal gusto dell'assurdo. Per esempio, la storia di tre amici⁵² che hanno bisogno di un quarto per poter giocare a carte e rapiscono un maiale per questo scopo. Quando finiscono ubriachi e

beffati ecco la morale della favola: «chi gioca ai tarocchi col porcello perde tutto e finisce poverello». Una storia certo non vera, piuttosto allegorica e molto divertente per i bambini, una storia che contiene la rappresentazione realistica di un vizio umano e un guizzo irriverente nel narrare il mondo degli adulti. Oppure la storia di un bambino troppo pieno di oggetti materiali cui non viene però data libertà di espressione e movimento, dove lo «psicoanalista», rappresentato freudianamente con pipa e barba, prescrive, fra le cure indispensabili, di «mandare il bambino alla scuola pubblica»⁵³.

Le quarte di copertina della collana sono manifesti di un metodo e dichiarano una prospettiva critica che vede nei libri per bambini il luogo di un possibile riscatto etico ed estetico, uno spazio autentico per raccontare il mondo nella sua complessità. Si rifugge dalle blandizie imputate al fiabesco e al fantastico, in un'epoca in cui la ragione è considerata il primo e più affidabile degli strumenti pedagogici. Si affacciano in questi albi tematiche moderne come l'ecologia e il conflitto psicologico in educazione, nuove sfide legate al benessere economico da poco ritrovato.

Le quarte di copertina scritte da Munari diventano brevissimi saggi di critica alla letteratura per l'infanzia che vogliono comunicare ai lettori criteri di scelta e di lettura.

Un prato può essere una favola, la libellula è più bella della fata, la cavalletta è molto misteriosa. Il calabrone è un mago perché vola stando fermo. I grandi sono i lupi⁵⁴.

Fiabe e storie semplici, semplicissime e pur misteriose. A qualcuno addirittura inspiegabili, ad altri normalissime. Comunque, inverosimili anche se reali. Le streghe sono andate a prendere un caffè avvelenato con i maghi. Il caffè era offerto da una bella principessa⁵⁵.

La voce di Munari è rapida, ironica, il principe azzurro viene, oltretutto deriso, nominato con un'abbreviazione fulminea.

Storie e favole e fiabe e filastrocche senza maghi, senza streghe, senza principi da invidiare e senza principesse sciocche. Storie semplici della nostra epoca, storie vissute come questa di Joe Virus che tutti viviamo senza far niente, mentre i bambini ascoltano incantati la storia della principessa innamorata di quel bamba di p.⁵⁶

Fiabe e storie semplici per i bambini che non sanno ancora leggere ma che parlano con gli animali. Torno subito⁵⁷.

Sembra che nei tempi nuovi del libro per ragazzi vi sia un nuovo interesse narratologico per le trame e le storie:

Storie e fiabe finte che sembrano vere, con personaggi e ambienti completamente inventati, come in un ambiente nel quale si svolge un'azione reale, mentre la situazione si capovolge e rivela il suo lato nascosto⁵⁸.

Il primato comunicativo dell'immagine, in questi albi illustrati di grande formato, è dichiarato:

Libri di immagini dove sembra che non accada niente, invece a guardar bene si scoprono tante cose che non si trovano nei libri dove accade tutto⁵⁹.

Indicazioni alla lettura, dunque, per adulti impegnati che scelgono e che leggono ad alta voce, per quelli che si interrogano sulla nascita delle storie:

Fiabe e storie semplici senza fate e senza streghe, senza castelli lussuosissimi da invidiare e principi da imitare. Fiabe di oggi per i bambini di oggi. Si può inventare una fiaba fantastica anche senza le streghe?⁶⁰

Favole semplici di storie complicate fatte di fatti contro la natura. Mostri affaristi, assassini di alberi, sfruttatori, speculatori, distruttori analfabeti. Altro che principi e fate. Poi altre dolci fiabe⁶¹.

Nonostante la novità di proposte, la varietà di linguaggi, il pregio innegabile di alcuni albi di questa collana, il suo successo commerciale non fu invece quello sperato, e "Tantibambini" chiuse i battenti già nel 1978.

C'è chi scrive, come Pino Boero, che le ragioni dell'insuccesso della collana si possono legare ad una distribuzione poco capillare: la rete delle cartolibrerie, al tempo molto frequentate, era estranea alla tradizione einaudiana, legata alle librerie classiche. Qualcuno addirittura insinua che i librai stessi remarono contro la distribuzione perché il prezzo di copertina degli albi era troppo basso e non garantiva corretti guadagni... C'è però un'altra possibile spiegazione, che a noi sembra

più convincente. L'ideazione editoriale di questa collana fu condotta secondo il metodo rigoroso di Munari: secondo il metodo della progettazione vennero coinvolte diverse figure nella redazione.

A quell'autorevole consesso mancava la voce di un librario, ricorderà più tardi Bruno Munari, una voce che avrebbe, forse, obbligato il grande genio a soffermarsi sulla necessità di una costa, di un dorso, di quei millimetri che permettono al libro di occupare uno spazio verticale, di essere immediatamente riconosciuto, affiancato ai suoi simili, esaltato dalla presenza degli altri. O forse no, perché lui la volle così, senza cordonatura, per offrire un prodotto di qualità ad un prezzo accessibile a tutti, un prodotto diverso da tutto ciò che era presente sul mercato in quel momento⁶².

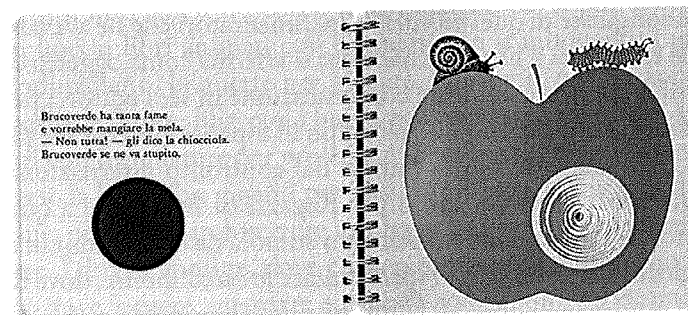
Paradossalmente fu forse proprio il corpo del libro, di cui Munari è teorico, innovatore e abilissimo forgiatore, a tradire il progetto stesso. Ogni libraio sa infatti, e ogni lettore può verificare, che un libro senza costa è praticamente un libro invisibile nello scaffale.

C come Coccinella e il libro-gioco

Sempre in quello stesso 1967 che abbiamo già citato, anche la giovane editor Loredana Farina esordiva al mestiere di "far libri per ragazzi". La lettura di un libretto da lei autoprodotta nel 2004 in tiratura limitata con il titolo di *Il libro gioco. Un po' mestiere un po' passione*⁶³ fornisce interessante testimonianza sullo stato dell'editoria per ragazzi da quegli anni in avanti. Il mestiere di redattrice, che Loredana Farina svolse per dieci anni presso la AMZ, era al tempo un'attività di tipo artigianale, organizzata con una «cadenza da laboratorio di sartoria» dove gli strumenti erano forbici, colla e tipometro con cui si confezionavano i menabò con le impaginazioni. I libri per ragazzi uscivano a Natale e in occasione di ricorrenze che scandivano un calendario minoritario del lavoro editoriale e venivano acquistati e regalati come doni speciali per le cresime o i compleanni. Venivano implacabilmente ridotti i romanzi classici (censurando interi passi sulla base di preoccupazioni morali e pedagogiche); si affidava la scrittura di testi nuovi a bravi insegnanti in pensione; si producevano libri di divulgazione solo per maschi («per le bambine: niente»). Per i bambini piccoli si pubblicavano solo fiabe

classiche, per i piccolissimi: niente. I primi libri a fisarmonica, cartonati, venivano dall'Olanda. Circolavano in quegli anni anche albi da colorare editi da Mondadori, con forbici e coccoina allegate, e albi attivi (a volte anche belli, ad opera di illustratori anonimi). È più o meno questo il panorama italiano dove le eccezioni, come sempre, brillano. I libri di Gianni Rodari per esempio, anche accompagnati dalle "difficili" illustrazioni astratte di Munari.

Nel 1977 Loredana Farina decide di fondare La Coccinella Editrice insieme a tre soci, fra cui Giorgio Vanetti, autore fra l'altro di un manifesto bucato per una fiera del pollo. Proprio Munari viene interpellato per dire la sua a proposito di una serie di libretti sui cicli della natura creati dal neonato gruppo editoriale, dove Vanetti sviluppa l'idea della pagina forata e crea libri cartonati e «coi buchi» per bambini piccoli. I primi due progetti vengono presentati alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna e sono questi, la storia lo confermerà, la vera novità del gruppo editoriale. I libri con i buchi, con spesse pagine di cartone e fustellati, rilegati con spirale metallica, contengono storie brevi spesso in rima, per bambini piccoli. I diritti di *Brucoverde*⁶⁴ e *Il gufo... e gli altri*⁶⁵ vengono immediatamente comprati e gli albi pubblicati in Germania e in Francia. I cartonati Coccinella divengono in breve tempo popolari e amati, sono riconoscibili al primo sguardo e vengono tuttora ristampati.



G. Vanetti, G. Mantegazza, *Brucoverde*, Coccinella, Milano 1998.

Per realizzarli, oltre a una nuova concezione del progetto libro e del bambino lettore c'è anche una ricerca tecnica, in particolare cartotecnica: l'editore si rivolge ad uno scatolaio, e più tardi ad un produttore di copertine di dischi. Il libro ha un'altra forma rispetto a quella clas-

sica, servono altre macchine per realizzarlo, altri percorsi per confezionarlo e rilegarlo, perché diventi un oggetto nuovo, un libro-gioco per piccole «mani bambine». Bruno Munari descriverà così questa esperienza:

Una volta i libri erano di solo testo, con qualche illustrazione in bianco e nero, e la comunicazione avveniva attraverso la letteratura; anche le poche illustrazioni non erano progettate per completare la comunicazione verbale, ma solo come ornamento aggiunto. Il libro non era considerato come oggetto comunicante in sé, ma come supporto per la letteratura. Oggi invece si è finalmente scoperto che l'immagine comunica, anche il colore, le forme, il tipo di carta o cartone, la grandezza dei caratteri tipografici o la forma stessa delle lettere, e comunica anche tutta la tecnologia editoriale e cioè le fustellature, gli spessori, la rilegatura... Oggi finalmente siamo nella «comunicazione visiva» e non solo visiva ma anche tattile, termica, plurisensoriale. [...] Libri/gioco, libri a sorprese visive, libri che si trasformano, libri nei quali puoi infilare le dita, libri adatti ai bambini, finalmente!⁶⁶

Ci preme qui sottolineare come il valore dell'esperienza di Coccinella si iscriva in anni decisivi per l'editoria italiana per bambini, in cui si conquistarono e crearono alcune idee e innovazioni che non sempre, in seguito, manterranno tutte le promesse germogliate dal fertile atteggiamento sperimentale di quel periodo⁶⁷. Arrivati agli anni ottanta la cultura del libro per la prima infanzia, come il mercato, fa sue a poco a poco le conquiste di quei pionieri e sperimentatori che ne avevano ampliato le frontiere: il libro per bambini si afferma come oggetto di progettazione, sperimentazione e comunicazione in sé; l'editoria per l'età prescolare si configura come un campo in espansione, con sue proprie specificità e una sua cultura nutrita dal confronto internazionale, in particolare alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna e a quella di Francoforte; l'evoluzione del mercato stimola da quegli anni in avanti l'apertura di librerie e settori specializzati, le cartolibrerie, dove fino ad allora si vendevano i libri per bambini, vanno esaurendo così la propria funzione; il mestiere di editore per bambini comincia ad assumere una maggiore dignità professionale e sviluppa la coniugazione di amore per il libro e per l'immagine con il rispetto per l'infanzia nelle sue modalità percettive, estetiche, intellettuali ed emozionali di essere umano in crescita. Per esempio, il team editoriale La Coccinella non aveva mai interpellato alcun pedagogista: per conoscere le teorie sulla percezione

infantile delle immagini, o per ipotizzare necessità e preferenze infantili si era confrontato piuttosto con maestri, librai e bibliotecari. Oltre ai libri coi buchi vennero tanti altri albi, con il segno di Nicoletta Costa, Giulia Orecchia, Emanuela Bussolati e molte altre (e altri) illustratori e autori che inventano parole, figure e libri-gioco di carta e cartone per bambini. Per fare libri a misura di bambino Loredana Farina propone alcune regole, dettate dall'esperienza. Riguardano il corpo del libro, come preciso codice informativo: il cartone, adatto alle mani inesperte; la rilegatura a spirale, che permette al libro di stare aperto da solo; il bianco come colore ideale per sfondi dove possano spiccare oggetti su cui concentrarsi; la varietà di proposte, forme e titoli, come imperativo etico; soprattutto i buchi, le fustellature del cartone, che rendono il libro simile ad una scultura, ad una cosa viva, ad un mistero da esplorare⁶⁸.

La ricerca sul libro-gioco, nata a quell'epoca insieme ai buchi della Coccinella, ha portato negli anni successivi, fino ai giorni nostri, a una produzione ampia e diversificata di libri con forme e fruizioni inusuali e prima impensate: libri pop-up, dove le immagini saltano su e conquistano la terza dimensione, grazie alla sapienza cartotecnica e al progetto dell'autore; libri di materiali inattesi come la gomma e la stoffa, che si usano nel bagnetto, durante il pasto o come cuscino, e che si possono assaggiare e mordere; libri che si smontano e si rimontano per giocare, socializzare, ricostruire il filo delle storie, vedere tutte le immagini sul pavimento; libri con dinosauri e squali dentuti cui si può mettere un dito in bocca; libri animati con elementi che si muovono: cagnolini che scodinzolano, linguette per giocare, finestrelle per far apparire o scomparire le figure; libri con i buchi per guardare e guardarsi a vicenda; libri con fustellature per proiettare le ombre sul muro e raccontare attraverso la luce; libri giganti per giocare a teatro, per nascondersi fra le pagine, per creare architetture imprevedute dove rifugiarsi per leggere le figure. Libri di confine, dove contenitore e contenuto sono la stessa cosa, dove leggere, guardare e giocare sono momenti di una stessa esperienza complessiva. Negli ultimi anni, i libri-gioco sanciscono il loro carattere trasversale incontrando un grande successo di pubblico, e divengono oggetti di desiderio non solo per bambini, travalicando le frontiere dell'editoria per l'infanzia, per essere destinati come doni speciali ad adulti amanti del libro, dell'arte e della carta, collezionisti o semplici curiosi alla ricerca dello stupore bambino suscitato dal

libro-gioco quando è raffinato, quando è autentico luogo di creazione artistica e cartotecnica. Fra i pop-up pubblicati negli ultimi anni, che conoscono molte traduzioni e ristampe, si distinguono le brillanti creazioni poetiche, anche di classici, di Robert Sabuda. Grande successo di pubblico, trasversale per età, è ... *e un Punto Rosso*⁶⁹ e i successivi di Carter, fra i molti altri esempi possibili il *Popville*⁷⁰ di Corraini.

Per i piccolissimi, coniugando l'arte astratta con l'arte della fustellatura, nascono in Francia i libri cartonati di un artista contemporaneo innamorato dei libri per bambini, Hervé Tullet: esperienze di colore, forma, luce e corpo del libro capaci di incantare anche bambini di pochi mesi e soprattutto invitare genitori e parenti a sperimentare insieme a loro l'incontro con il libro, nella sua valenza centrale di agente e mediatore di relazione. Tuttora in Francia, in Inghilterra, in Germania, negli Stati Uniti, lo scaffale dei *board books*, cioè dei libri cartonati destinati alla prima infanzia, è di gran lunga più ricco di quello italiano⁷¹. Il mercato sta scoprendo da noi solo negli ultimi anni, grazie anche a progetti dedicati al primissimo approccio fra bambino e libro, fra cui spicca "Nati per Leggere"⁷², che esiste uno spazio vacante e così cominciano a comparire traduzioni di *board books* pubblicati all'estero, che vengono accolti entusiasticamente dai lettori, come è successo per esempio con *Faccia Buffa*⁷³. Fra i cartonati italiani spiccano senza alcun dubbio gli innumerevoli libretti dedicati a Pimpa, l'amatissima cagnolina a pois nata dalla mano di Francesco Tullio Altan, disegnatore e vignettista satirico. La Coccinella, a più di trent'anni dall'invenzione dei libri coi buchi, passata sotto altri gruppi editoriali, e impegnata più nelle ristampe che nella ricerca, ha tuttora uno spazio dominante nello scaffale dei nostri asili nido e nell'offerta bibliografica per la primissima infanzia, nonostante quelle innovazioni siano nel frattempo divenute conquiste e si tratti ora di libri ormai classici. Molto resta ancora da fare. Il confronto internazionale e le riflessioni sul «leggere prima di leggere»⁷⁴ rimangono ancora spazi da esplorare, per una ricerca editoriale e per una educazione della prima infanzia in grado di dialogare con i nostri tempi.

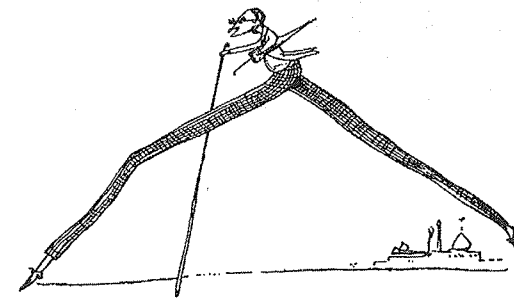
Note

1. P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna 1988.
2. T. Buongiorno, *Dizionario della letteratura per ragazzi*, Fabbri Editori, Milano 2001, p. 35.
3. *Rosellina Archinto: il mestiere di editore*, intervista di Marcella Terrusi in AA.VV., *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editrice*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna 2005.
4. R. Archinto, *Perché un libro illustrato per bambini?*, in S. Blezza Picherle (a cura di), *Raccontare ancora, la scrittura e l'editoria per ragazzi*, Vita e pensiero, Milano 2007, p. 251.
5. P. Pallottino (a cura di), *L'irripetibile stagione de "Il giornalino della domenica"*, Bononia University Press, Bologna 2008.
6. Faeti, in AA.VV., *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editrice*, cit., p. 11.
7. S. Delaunay, *Alfabeto*, Emme Edizioni, Milano 1974.
8. AA.VV., *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editrice*, cit.
9. Nel 1967 nascono la Mostra degli Illustratori della Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna e la Biennale di Illustrazione di Bratislava.
10. E. Carle, *The Very Hungry Caterpillar*, World Publishing Company, New York 1969 (trad. it. *Il piccolo Bruco Maisazio*, Mondadori, Milano 2008).
11. M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano 1999; da cui il colossal di S. Jonze, *Nel paese delle creature selvagge*, 101', Warner Bros 2009.
12. M. Sendak, in L. S. Marcus, *Ways of Telling. Conversations on the Art of the Picture Book*, Dutton Children's Books, New York 2002.
13. L. S. Marcus, *Dear Genius. The Letters of Ursula Nordstrom*, Harper Collins Publishers, New York 1998; S. Lanes, *The Art of Maurice Sendak*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1980.
14. A. Faeti, *Guardare le figure*, Einaudi, Torino 1972.
15. D. McKee, *Non rompere, Giovanni*, Emme Edizioni, Milano 1980.
16. Cfr. M. Terrusi, *The Way of Freedom*, in AA.VV., *Benvenuto Mr. David! A Tribute to David McKee*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna 2006.
17. E. Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*, Feltrinelli, Milano 1973; E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, Mondadori, Milano 1994.
18. Dal catalogo Emme Edizioni, 1976.
19. Faeti, in AA.VV., *Alla lettera emme: Rosellina Archinto editrice*, cit., p. 12.
20. Ivi, p. 25.
21. *Ibid.*
22. Cfr. Le documentazioni periodiche prodotte dalla rivista "Liber. Il mondo dell'editoria per bambini e ragazzi".
23. Cfr. G. Maffei, *Munari. I libri*, Sylvestre Bonnard, Milano 1992.
24. A. Mirabel, *Bruno Munari et l'album*, in A. Lorant-Jolly, S. Van der Linden, *Images des livres pour la jeunesse: lire et analyser*, Éditions Thierry Magnier, Paris 2006, p. 32.
25. Cfr. *Libro illeggibile MNI*, Corraini, Mantova 2000.
26. B. Munari, *Le macchine di Munari*, Corraini, Mantova 2001.

27. Id., *Mai contenti*, Corraini, Mantova 2001.
28. Id., *Toc toc. Chi è? Apri la porta*, Corraini, Mantova 2003.
29. Id., *Storie di tre uccellini*, Corraini, Mantova 2001.
30. Id., *Il venditore di animali*, Corraini, Mantova 2004.
31. Id., *L'uomo del camion*, Corraini, Mantova 2004.
32. G. Maffei, *Artisti, libri, bambini*, in AA.VV., *Children's Corner*, Corraini, Mantova 2007, p. 24.
33. B. Munari, *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 217 ss.: qui Munari si riferisce al *Libro illeggibile* pubblicato nel 1955.
34. Munari, *Da cosa nasce cosa*, cit.
35. Id., *Nella notte buia*, Corraini, Mantova 1996.
36. Id., *I Prelibri*, Corraini, Mantova 2008.
37. Cfr. introduzione a Munari, *I Prelibri*, cit.
38. Id., *Da cosa nasce cosa*, cit., p. 232.
39. Id., *Rose nell'insalata*, Corraini, Mantova 2004; Id., *Disegnare un albero*, Corraini, Mantova 2004; Id., *Laboratori tattili*, Corraini, Mantova 2004.
40. Cfr. Id., *Fantasia*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 28.
41. Cfr. R. Farnè, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna 2002.
42. G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977.
43. Munari, *Fantasia*, cit., p. 32.
44. *Ibid.*
45. Cfr. B. Munari, *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*, Laterza, Roma-Bari 1983 (1ª ed. 1968).
46. Cfr. M. Brusciaglioni, *Persona empowerment. Poter aprire nuove possibilità nel lavoro e nella vita*, Franco Angeli, Milano 2007.
47. Munari, *Design e comunicazione visiva*, cit., p. 74.
48. P. Boero, *Il formato giusto. La collana Einaudi Tantibambini*, articolo 14/8 dell'archivio del Centro Rodari di Orvieto, www.rodaricentrostudiorvieto.org.
49. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2009.
50. A. Buzzi, C. Frigerio, *Segui la pista...*, "Tantibambini" (n. 15), Einaudi, Torino 1973.
51. I. Harris, A. François, *Il piccolo Marroncini*, "Tantibambini" (n. 11), Einaudi, Torino 1972.
52. C. Lastrego, F. Testa, *I tarocchi col porcello*, "Tantibambini" (n. 31), Einaudi, Torino 1974.
53. I. Lepscky, L. Roselli, *Voglio una mela blu*, "Tantibambini" (n. 24), Einaudi, Torino 1973.
54. B. Munari, F. Corona, *L'esempio dei grandi*, "Tantibambini" (n. 57), Einaudi, Torino 1976.
55. G. Verna, *Storia di due scarpe*, "Tantibambini" (n. 35), Einaudi, Torino 1974.
56. C. Frigerio, *Joe Virus*, "Tantibambini" (n. 44), Einaudi, Torino 1974.
57. U. Marantonio, *Nemici amici*, "Tantibambini" (n. 45), Einaudi, Torino 1974.
58. N. Orengo, illustrazioni di C. Lastrego e F. Testa, *Nochenò*, "Tantibambini" (n. 47), Einaudi, Torino 1974.
59. A. Borsani, P. Bianchetto, *Una pipa temporalesca*, "Tantibambini" (n. 56), Einaudi, Torino 1976.
60. Lepscky, Roselli, *Voglio una mela blu*, cit.
61. S. Migliorati, *A ognuno la sua casa*, "Tantibambini" (n. 52), Einaudi, Torino 1975.
62. Cfr. Silvana Sola, in AA.VV., *L'imperatore è i suoi vestiti!?*, Giannino Stoppiani edizioni, Bologna 2002.
63. L. Farina, *Il libro gioco. Un po' mestiere, un po' passione*, Milano 2004. Dove non altrimenti indicato, le citazioni di Farina che seguono si riferiscono a questo volume.
64. G. Vanetti, G. Mantegazza, *Brucoverde*, Coccinella, Milano 1998 (1ª ed. 1977).
65. G. Vanetti, L. Farina, *Il gufo... e gli altri*, Coccinella, Milano 1977.
66. Nel Catalogo ragionato di Coccinella, pubblicato per il primo decennio della casa editrice 1977-87.
67. Nel 1989 la Coccinella viene rilevata dal gruppo editoriale RCS. Alla scadenza del primo contratto biennale Loredana Farina lascia la redazione.
68. Farina, *Il libro gioco. Un po' mestiere, un po' passione*, cit.
69. D. A. Carter, ... e un Punto Rosso, Franco Cosimo Panini, Modena 2004.
70. A. Boisrobert, L. Rigaud, J. Sorman, *Popville*, Corraini, Mantova 2009.
71. Giannino Stoppiani Cooperativa Culturale (a cura di), *Gli indistruttibili. Libri cartonati per i piccoli*, La Coccinella, Milano 2010.
72. www.natiperleggere.it.
73. N. Smece, *Faccia Buffa*, Ape Junior, Milano 2006.
74. Cfr. R. Cardarello, A. Chiantera (a cura di), *Leggere prima di leggere. Infanzia e cultura scritta*, La Nuova Italia, Firenze 1989.

Gli antenati

Per tracciare sinteticamente la genealogia di ciò che oggi viene chiamato comunemente picturebook o albo illustrato, risaliamo la linea del tempo di alcuni secoli, fino ad incontrare alcuni degli antenati di questa specifica forma letteraria e artistica dedicata ai bambini. Lo scopo che ci prefiggiamo qui non è naturalmente quello di offrire una ricostruzione esaustiva della ricca storia del rapporto fra libri, figure e bambini. Ci sembra utile anche solo poter richiamare alcuni degli antenati di questa forma d'arte, al fine di poterla meglio osservare oggi, e magari poterne intravedere alcune caratteristiche costanti e cifre specifiche, fra relazioni intertestuali e rimandi in opere che hanno segnato svolte epocali, diventando "classici".



*There was an Old Man of Coblenz,
The length of whose legs was immense;
He went with one prance
From Turkey to France,
That surprising Old Man of Coblenz*

Edward Lear

L'uomo comincia a raccontare per immagini molto presto, per esempio tracciando disegni e pitture di caccia sul supporto di roccia delle pareti di grotte sotterranee, come accadde a Lascaux ¹ in epoca paleo-

litica ben 15.000 anni fa, e successivamente su tavolette, papiri o carta. Nell'albero genealogico dell'ampia famiglia del libro contemporaneo troviamo una biforcazione storica nel momento in cui la forma del *codex* sostituisce il *volumen* a rotolo precedente per diventare il principale supporto del testo². Storicamente, i primi libri che vengono destinati ai bambini sono, nella cultura italiana, modesti abbecedari, opere didattiche che narrano le storie della Bibbia e dei Santi, antologie per le scuole monastiche curate da eruditi di appartenenza ecclesiastica, mentre nelle isole britanniche si diffondono racconti e poemi legati ai miti della tradizione celtica o anglosassone.

I libri dunque sono illustrati ben prima dell'avvento della stampa a caratteri mobili con l'invenzione operata da Johann Gutenberg (1455). Nella Grecia antica si illustravano le opere di Virgilio e Omero, nel medioevo gli amanuensi abbellivano pazientemente i codici con le miniature. I primi metodi di riproduzione usano il legno, l'incisione, per imprimere immagini sulla carta. Nel xv secolo nacquero diversi testi destinati ai bambini, sempre con finalità pedagogiche e didattiche. Grande fortuna ebbe in Europa il *Book of courtesye* (1477), contenente poemi rimati per il comportamento del bambino saggio. Realizzato dal primo stampatore inglese, William Caxton, che curò anche *La morte di Artù* di Thomas Malory nel 1485, base dei successivi adattamenti delle leggende arturiane, ebbe grande successo anche fra i bambini dell'Occidente europeo. In tutto l'Occidente romanzo, ma anche in Germania e nelle Isole Britanniche, erano molto diffuse le *Favole* di Esopo e quelle del *Romanzo di Renard*, la celebre raccolta in versi con la volpe (astuta e intelligente) e il lupo Ysengrin (la forza bruta).

Fra i primi esempi di libro illustrato destinato specificamente ai bambini si trova il *Kunst und Lehrbüchlein* (libro d'arte per l'apprendimento dei giovani), pubblicato nel 1580 a Francoforte. In una delle pregevoli xilografie (*The reader*) si vedono bambini impegnati nella lettura di un "horn book", cioè il tipico protolibro diffuso a partire dal xvi secolo nelle isole britanniche: non aveva la forma di un libro moderno, bensì si trattava di un foglio-tavoletta con cornice e maniglia, solitamente supporto per l'alfabeto, il Credo, i numeri romani. Nel corso del xvii secolo si diffuse la lettura di libretti di sedici o trentadue pagine non rilegate, distribuiti dai venditori ambulanti, testi di modesta fattura che contenevano letteratura popolare, *romances* e *ninnenanne*.

Considerato con ampia condivisione il vero capostipite dell'albo illustrato per bambini l'*Orbis Sensualium Pictus* (Il mondo figurato delle cose sensibili) viene scritto e illustrato dal maestro boemo Jan Amos Komenský (Comenio). Pubblicata nel 1658 a Norimberga, l'opera ha come sottotitolo *Omniium fundamentalium in mundo rerum & in vita actionum, Pictura & Nomenclatura* e si propone di raccontare il mondo ai bambini, suddividendo il soggetto in centocinquanta argomenti, corredati da altrettante incisioni. Le figure sono dominanti rispetto al testo scritto, per spazio nella pagina, e sono accompagnate da didascalie in latino e tedesco che riportano nomenclatura e informazioni sintetiche sugli oggetti o concetti rappresentati. Il testo ebbe grande fortuna e fu tradotto ovunque, in Europa e in Asia³.

La «visività totale» di Comenio

L'educatore Comenio, consapevole del fascino catalizzatore che le figure operano sull'attenzione del bambino, sulla sua curiosità e sul piacere che egli prova nell'apprendere, crea il primo esempio di sussidiario destinato all'uso scolastico nella scuola elementare, un'opera fondata su intuizioni destinate ad influenzare l'iconologia successiva. Comenio andava riflettendo da alcuni anni sull'importanza delle immagini in educazione e aveva già esposto nella sua importante *Didactica Magna* del 1657 alcune osservazioni destinate a rivoluzionare la didattica moderna⁴.

Il maestro boemo indicava nel libro con figure un alleato fondamentale, non solo nel contesto scolastico ma in quello familiare, decisivo nella prima infanzia, utile per l'apprendimento infantile nella sua dimensione complessiva, non solo per raggiungere l'obiettivo della conquista della lettura in quanto alfabetizzazione, ma anche come processo di attribuzione di senso indispensabile per la conoscenza del mondo reale. Tutto è visibile per Comenio, sperimentabile, rappresentabile e raccontabile, perché l'attribuzione di senso passa attraverso l'educazione allo sguardo, alla visione, che prevede sempre una prospettiva sia per chi guarda sia per chi indica, rappresenta, illustra, cioè ha il ruolo di rendere visibili e chiare le cose. Riconosciamo una notevole cifra di modernità nell'attenzione dedicata specificamente all'infanzia da zero a sei anni.

A questa età infatti si devono esercitare moltissimo i sensi in rapporto alle impressioni degli oggetti esterni e, fra questi, soprattutto la vista: otterremo questo se metteremo sotto i loro occhi tutte le nozioni basilari della fisica, dell'ottica, dell'astronomia, della geometria [...]. In questo libro, infatti, si possono dipingere monti, valli, alberi, uccelli, pesci, cavalli, buoi, pecore, uomini di età e grandezza diversa. E anche le luci e le tenebre, e il cielo con il sole, la luna e le stelle e le nubi e inoltre i colori dell'arcobaleno. E ancora tutti gli utensili domestici e delle officine come pentole, piatti e boccali, martelli, tenaglie ecc. E ad ogni immagine corrisponderà chiaramente la sua denominazione come cavallo, bue, cane, albero ecc.⁵

Non è secondario, con la prospettiva del tempo, che compaia in Comenio l'idea che un buon libro per bambini sia già la logica conseguenza di un solido progetto e non il mero esercizio di una esigenza didascalica. Tanto che Comenio produce dichiarazioni di metodo e poetica, che poggiano le basi per la sperimentazione futura dell'*Orbis Pictus*.

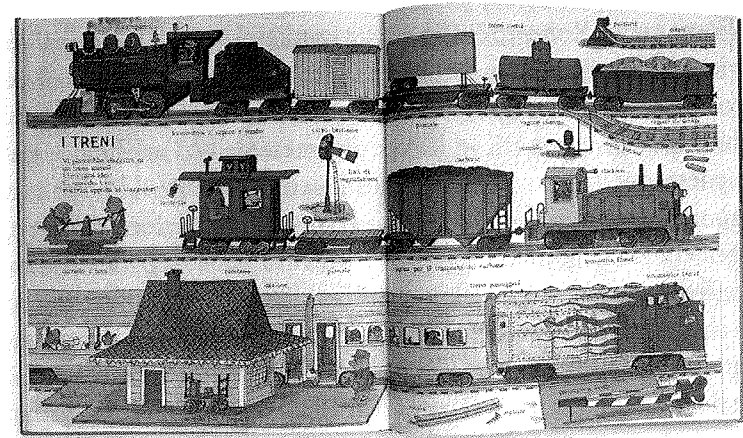
Un libro del genere avrà tre scopi fondamentali: 1. rafforzare le impressioni delle cose come già si è detto; 2. invogliare le menti ancora tenere a cercare cose piacevoli in altri libri; 3. far imparare a leggere più facilmente. Poiché infatti le singole immagini avranno scritto sopra i rispettivi nomi, potrà di qui cominciare l'insegnamento della lettura⁶.

Già per Comenio è chiaro che l'esperienza del libro durante la prima infanzia pone le basi per un rapporto destinato a durare nel tempo, che viene profondamente influenzato dalle prime occasioni in cui si instaura. L'educatore boemo si sofferma sulla piacevolezza che può caratterizzare la scoperta dell'oggetto libro e della lettura e pone le basi dell'intuizione moderna che vede nelle immagini alleati preziosi nell'introduzione dei bambini al mondo. Comenio progetta il suo *Orbis Pictus* pensandolo come uno strumento che si rivolge in primo luogo ai sensi dei bambini, secondo la convinzione che per il bambino funzioni il metodo dell'"autopsia", e cioè che egli abbia bisogno di vedere direttamente e con i suoi occhi le cose.

Il testo apre con un'introduzione in cui il maestro invita il discepolo ad avventurarsi nell'esplorazione di questo racconto del mondo. Gli argomenti trattati sono i più vari e disomogenei, vi sono capitoli dedicati ad attività umane come la scrittura, la lettura, il gioco, le attività militari, a eventi stagionali o naturali come la vendemmia, alle

stagioni ma anche all'anima, alla religione, alle virtù umane, oltre a pagine dedicate alle ricchezze del creato, con animali, piante e pianeti nell'immagine, rigorosamente geocentrica, dell'universo celeste. Nel corso della storia dell'editoria per l'infanzia troveremo molte altre antologie per immagini, a partire dalla rivoluzione operata dagli *imagiers* di Père Castor nel xx secolo in Francia.

Il progetto ambizioso di raccontare ai bambini il mondo per immagini è un *Leitmotiv* che ricorre in molte pubblicazioni. Ci vengono in mente, creati più di quattro secoli dopo, e letti e amati moltissimo dai bambini di tutto il mondo ancora oggi, i libri illustrati dell'autore americano Richard Scarry, i quali, raccogliendo la tradizione "enciclopedica" dei sussidiari, e coniugandola con la narrazione di storie fantastiche con protagonisti animali antropomorfi, deliziano i giovani lettori e si rivolgono alla loro attenzione attraverso un gusto speciale per l'esattezza delle rappresentazioni, l'ironia, la ricchezza di particolari e i dettagli specifici di oggetti reali, come mezzi di trasporto, città descritte con ruoli, mestieri, e attività, oltre a libri di figure dedicati a numeri, lettere, forme, pompieri fra gli altri.



R. Scarry, *Il libro delle parole*, "I libri di Richard Scarry", Mondadori, Milano 2008.

Nei libri di Richard Scarry l'immagine costituisce la lingua sovrana, l'illustrazione è la forma stessa del racconto, la ricchezza di dettagli, la precisione enciclopedica; la ricchezza inventiva e ironica che ha dato vita a personaggi come Zigo Zago è figlia di una qualità artistica e di

una consapevolezza comunicativa e anche didattica. Questi capolavori illustrati, tradotti in tutto il mondo, stanno efficacemente a metà fra divulgazione e finzione, si rivolgono a bambini di età prescolare e si inscrivono in una tradizione inaugurata dalle intuizioni e dal lavoro straordinariamente moderno di Comenio.

Nel momento in cui Comenio ha l'idea di rappresentare in un testo tutto il mondo in immagini e parole, in questo suo innovativo enciclopedismo *ante litteram*, egli produce contemporaneamente un testo che non è, e non può essere solamente, come diremmo oggi, divulgativo, ma è irrinunciabilmente anche finzionale, immaginoso e immaginativo. Alcune tavole, pensiamo ad esempio a quella relativa ai pesci marini, sono nel complesso assolutamente non realistiche, l'oceano assomigliando più ad una zuppa di pesce che non ad un vasto spazio abitato dalle varietà della fauna marina. Le didascalie inoltre non solo indicano il nome dell'animale rappresentato, ma, a volte, anche una sua qualità, disponendo una dimensione narrativa utile per immaginare, ricordare, desiderare di saperne di più. Per esempio: «Balaena, 1. piscium marinarum est maximus. Delphinus, 2. velocissimus. Raia, 3. monstruosissimus».

Come scrive Roberto Farnè, esiste in quest'opera «la ricerca di una visività totale, come prerogativa didattica»⁷. Questo obiettivo è perseguito con diverse strategie iconografiche e testuali, e produce un sogno anche poetico, visionario e letterario; mescolando artificio e natura crea paesaggi che non escludono animali mitici come il liocorno e «il drago, serpente alato [che] uccide col fiato». La creazione di immagini simboliche o allegoriche, il raggruppamento per categorie, le scene di vita riferite all'uomo, l'artificio della trasparenza per mostrare la struttura interna degli oggetti sono i dispositivi grafici che Comenio abilmente utilizza per «dipingere» il mondo. Discendente evoluta dell'artificio della trasparenza è la tecnica dell'illustrazione «esplosa», utilizzata in campo tecnico e per la divulgazione scientifica come strumento per la descrizione di tecnologie costruttive e per comprendere la struttura delle cose. Nell'editoria per ragazzi affascinanti gli «esplosi» dell'illustratore inglese di non fiction Stephen Biesty⁸ e anche gli «esplosi» del mondo architettonico di David Macauley, in grado di portare lo sguardo del lettore nella verità concreta attraverso una visione, e una rappresentazione, del tutto artificiale.

Invenzioni inglesi

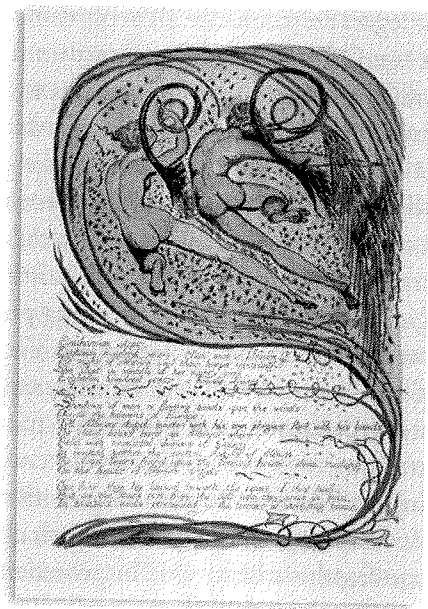
Nei secoli successivi troviamo opere fondamentali che evolvono la forma del libro illustrato per bambini, accogliendo, e a volte precorrendo, lo sviluppo del pensiero pedagogico moderno⁹. Alcune esperienze pedagogiche sono particolarmente significative e aprono nuovi orizzonti alla produzione di testi e figure destinate ai bambini. Pensiamo alle sperimentazioni sul gioco e sull'apprendimento operate dal filosofo Locke, all'intenzionalità didattica, per lo più scolastica, delle esperienze di Rousseau. Il pensiero sull'educazione e sull'infanzia accoglie nuove progettualità, che valorizzano l'autoapprendimento e la ricerca dei processi cognitivi naturali, come accade nel lavoro di Pestalozzi e Froebel. A metà del Settecento l'opera enciclopedica di Diderot e D'Alembert, corredata da pregevoli tavole (incisioni), segna un momento fondamentale per l'evoluzione della potenza comunicativa delle immagini e per il pensiero sulla trasmissione e organizzazione della conoscenza. Nel 1770 compare *Elementarbuch*, il celebre Sussidiario illustrato per bambini, di Basedow.

La storia dell'illustrazione editoriale per bambini, essendo una storia di libri, è anche legata strettamente all'evoluzione delle tecniche di riproduzione delle immagini. Si può riconoscere un filo che parte dalle miniature medievali e, attraversando epoche successive, vede l'introduzione di importanti innovazioni tecniche riguardanti la riproduzione delle figure nei libri e dunque anche la loro concezione, fino alla stampa in rilievo, l'incisione, la litografia, la più recente fotolitografia. Alla fine del Settecento, Alois Senefelder inventerà la tecnica della litografia, che sfrutta il principio di non mescolanza di grasso e olio per imprimere immagini in bianco e nero in maniera più economica che in precedenza. Con questa tecnica lavorerà, negli anni trenta del secolo successivo, l'autore svizzero Rodolphe Töpffer, scrittore, maestro di retorica e disegnatore, convinto assertore della «natura mista» della letteratura illustrata¹⁰.

Al nome dell'inglese Thomas Bewick è legata invece l'innovazione del metodo di incisione su legno e l'applicazione di questa tecnica, con esiti di delicatezza e freschezza mai visti in precedenza, pur restando nel bianco e nero, nell'ambito dell'illustrazione di fiabe (per esempio di Esopo, 1818).

Bisognerà attendere la fine dell'Ottocento per giungere alla cromolitografia, tecnica che permette di riprodurre immagini a colori; mentre compaiono le figure di maestri incisori come Edmund Evans, colti artigiani stampatori che divengono editori di libri per bambini. Se è senza dubbio nell'Inghilterra dell'Ottocento che nascono le esperienze editoriali e artistiche legate all'illustrazione per bambini destinate a influenzare tutta la cultura e la produzione dell'albo occidentale successive, alla chiusura del secolo precedente si deve l'apparizione di un artista decisivo sul doppio versante della narrazione illustrata e della poetica d'infanzia.

Sul finire del secolo XVIII infatti, mentre nascono i libri di Bewick, le cui incisioni sono in grado di creare per la prima volta un ampio spettro di sfumature nell'illustrazione e una maggior ricchezza di dettagli, e dove viene introdotto il concetto della linea bianca su sfondo nero, destinato a grande fortuna espressiva presso gli illustratori per l'infanzia. Nel 1794 viene pubblicata la raccolta completa *Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*, l'opera poetica illustrata di William Blake (1757-1827).



W. Blake, *Songs of Innocence and of Experience*, 1794.

Pittore, incisore, poeta visionario e immaginifico, William Blake dedica i canti dell'innocenza e dell'esperienza proprio ai bambini e compone un'opera poetica di immagini e parole dove gli elementi espressivi si compenetrano e si fondono, dove decorazione, illustrazione e calligrafia lavorano insieme, con misura, per incarnare la sua poesia nella pagina, con un equilibrio nuovo che suscita l'ammirazione di Sendak, il quale lo dichiara come suo più grande e «imperituro amore» e principale maestro in ogni cosa¹¹. La gestione compositiva e combinatoria della pagina di Blake pone infatti le basi per una nuova relazione fra parola e immagine nella letteratura. Si tratta di una pagina ideata, composta e gestita graficamente con grande perizia, una pagina «moderna» dove il testo e le immagini vivono in una relazione di interdipendenza, concorrendo, nell'armonia compositiva, alla narrazione.

Sempre nel Settecento in Inghilterra troviamo il pittore, incisore e autore di stampe satiriche William Hogarth (1697-1764) il cui stile inciderà sulla tradizione illustrativa successiva, influenzando le acquerforti del più tardo George Cruikshank (1792-1878) che seppe interpretare con il suo segno mirabile la cifra di inquietudine e di mistero della fiaba popolare e anche delle avventure di Robinson Crusoe.

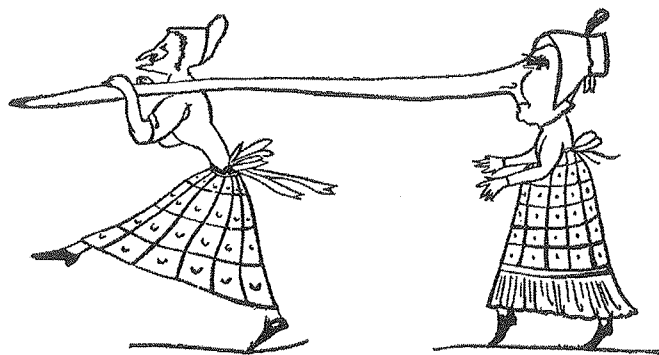
Il XIX secolo segna la comparsa di esperienze artistiche di assoluta eccellenza, dove l'infanzia e il libro illustrato assumono un ruolo e una forma destinati ad evolvere e innovarsi velocemente. Questo accade soprattutto in Inghilterra e, di conseguenza, negli Stati Uniti.

Ai grandi illustratori nati nell'Ottocento¹² guarderà successivamente tutta l'illustrazione internazionale. Essi condivisero, se non sempre le medesime frequentazioni o esperienze di lavoro, comunque il beneficio di un'atmosfera comune di fermento culturale, tecnico, editoriale e artistico che incoraggiò il loro impegno, offrendo, come scrive Susan E. Meyer, la scena ideale dove fu possibile trasformare il libro per bambini da rospo a principe azzurro.

È l'epoca vittoriana, espressione che indica un periodo ampio, che comprende, più che esserne limitato, il regno della regina Vittoria, ascesa al trono nel 1837. Essa rappresenta un'atmosfera che contiene e allude in realtà a stili illustrativi molto diversi fra loro. Possiamo dire che proprio il contrasto e il paradosso sono cifre caratterizzanti dell'epoca vittoriana, dove sotto la superficie della pace apparente si muovono malumori e scontenti, dietro i valori di rettitudine, discipli-

na, industriosità serpeggiano le tentazioni dell'ostentazione, il sentimentalismo esagerato, una insinuante percezione di fragilità del reale. Mentre il progresso industriale fa crescere la popolazione, nasce anche una nuova classe media, una *middle-class* ricca e affamata di libri e di novità.

In questo contesto nascono i libri pensati, scritti e illustrati proprio per i bambini. È questo il contesto cui ci si riferisce, con una certa semplificazione, quando si afferma che l'idea d'infanzia è una invenzione dell'Ottocento inglese. In questo periodo certamente si conquistò la nozione moderna dell'alterità infantile e cioè della percezione che l'infanzia sia un "età d'oro", un tempo specialissimo da preservare nel suo accesso privilegiato alla gioia, e da dilettare con abiti, giochi e libri meravigliosi appositamente creati. Il lettore bambino si va anche diversificando dall'adulto e nascono albi illustrati con *nursery rhymes*, fiabe e filastrocche, abbecedari e libri di poesia, nonsense, *limericks*, e romanzi che inventano un mondo ideale dove può accadere di tutto.



There was a Young Lady whose nose,
Was so long that it reached to her toes;
So she hired an Old Lady,
Whose conduct was steady,
To carry that wonderful nose.

E. Lear, *The Book of Nonsense*, 1861.

L'esperienza dei pittori pre-raffaelliti, le riflessioni rivoluzionarie di John Ruskin, le sperimentazioni innovative degli stampatori, tipografi e dei nuovi editori per bambini, la proliferazione di riviste illustrate sono solo alcuni dei principali eventi che costituirono la complessa

esperienza del secolo della nuova illustrazione e della letteratura per l'infanzia: è il secolo di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, del *Mago di Oz*, delle governanti stile *Mary Poppins*¹³. Mentre il poeta William Wordsworth (1770-1850) canta che «il fanciullo è il padre dell'uomo»¹⁴, la nuova cultura anglosassone si irradia al resto dell'Europa e viaggia sui transatlantici attraverso l'oceano fino alle rive occidentali dell'America del Nord, nel New England.

Ad una cifra estetica fondamentale della tradizione illustrativa britannica, il paradossale, e al genere codificato del *limerick*, appartiene l'opera di Edward Lear, celebre autore di *The Book of Nonsense*, conosciuta in Italia grazie a Gianni Rodari.

Rodari è stato il primo a divulgare in Italia l'opera di Lear. Nella sua lezione *Costruzione di un limerick*¹⁵ conclude con un avvertimento curioso: «con i bambini, nel loro interesse, bisognerebbe stare attenti a non limitare le possibilità dell'assurdo»¹⁶.

Lear in realtà era un pittore, in origine impegnato in rappresentazioni del mondo naturale (disegnava formidabili pappagalli) che venivano riprodotte in raffinate litografie ed erano ampiamente diffuse. Nel 1846 venne pubblicata, da Thomas McLean, già editore di Lear, la raccolta di *limericks* e disegni nonsense. Ma fu solo dopo quindici anni, nell'edizione curata da Routledge Warne, marchio specializzato in libri per ragazzi, che l'opera divenne un vero bestseller. Lo stile del disegno era volutamente naïf, le teste dei personaggi sproporzionate, le espressioni enfaticate e gesti e posture pieni di stupore o sgomento. Il *Libro dei nonsense* fu rivoluzionario, anche perché creato con l'unico intento di divertire i bambini, e l'impasto leggiadro di giochi di parole, malinconica ironia con il gusto puro per il riso, il paradossale e l'assurdo, ruppe con la tradizione precedente tendenzialmente volta a rendere i bambini "migliori" e a istruirli e moralizzarli.

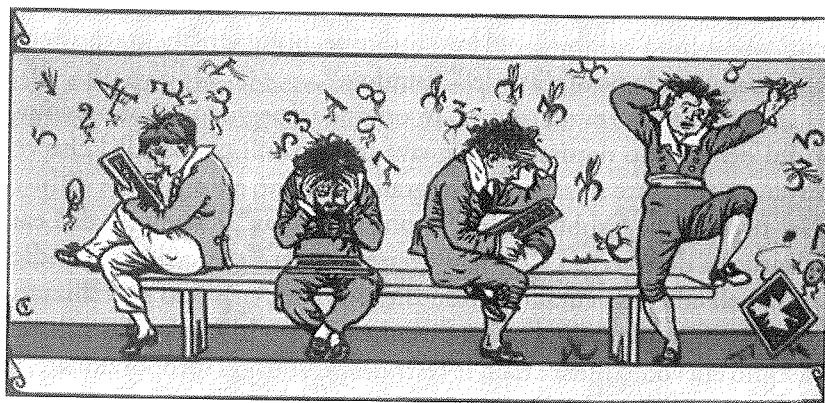
LA BOTTEGA DI EDMUND EVANS

Abbiamo già citato Edmund Evans e ora vorremmo incontrare il nutrito gruppo di illustratori che si formò e lavorò attorno alla sua bottega di stampatore ed editore, negli anni intorno al 1870, a Londra. Al tempo venivano prodotti e diffusi per il diletto dei bambini certi libretti colorati (in cromolitografia, oppure a mano) di sei od otto pagine

quadrate, detti *toy-books* (libri gioco), pubblicazioni piuttosto rozze stampate però in tirature altissime (diecimila copie per titolo! Oggi, in Italia, la tiratura media di un albo è tremila copie).

Quando Edmund Evans (allievo di un allievo di Bewick) decide di aprire la sua stamperia, si prefigge come obiettivo quello di produrre *toy-books* di una qualità superiore dal punto di vista tecnico ed artistico.

Dall'incontro fra l'ampiezza di visione e le solide competenze di Evans e il talento di Walter Crane (a sua volta allievo di un altro allievo di Bewick) nacque una nuova stagione editoriale con la produzione di libri per bambini, che rimasero agili ed economici, ma che raggiunsero livelli di raffinatezza tali da segnare i prodromi della nascita di una forma di editoria artistica destinata ai bambini.



W. Crane, *Songs of Sixpence*, 1864.

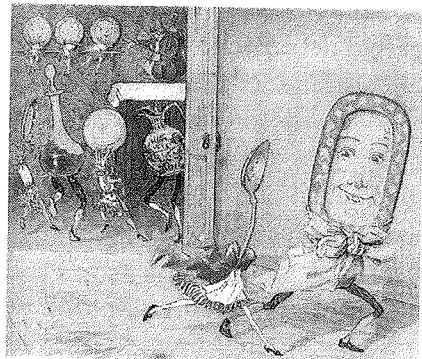
Walter Crane (1846-1886) non era solo un raffinatissimo e colto disegnatore, era anche un artista che aveva idee molto chiare sui gusti dei bambini in materia di illustrazione. Scriveva che i bambini apprezzano le immagini di profilo, come gli Antichi Egizi, amano colori brillanti e forme definite, non si preoccupano affatto della terza dimensione, amano la rappresentazione simbolica e sono estremamente precisi nel controllare la pertinenza delle immagini (dunque gli artisti, scriveva, devono stare in guardia e controllare le quantità degli oggetti rappresentati, più volte!)¹⁷. Considerava i bambini gli interlocutori più interessanti per l'artista moderno, capaci come sono di stimolare una rivolta contro il «dispotismo dei fatti»¹⁸, in favore di libere incursioni nell'immaginazione creativa.

Walter Crane era autore di testi e immagini, progettava graficamente l'unità compositiva della doppia pagina, dove potevano anche coesistere momenti diversi della narrazione, per esempio un personaggio impegnato in diverse azioni successive, o la stessa immagine vista da punti di osservazione diversi. Il suo immaginario figurativo accoglie influenze giapponiste e le sue figure sembrano a volte fluttuare nello spazio. Artista completo ed eclettico, fu quello che oggi definiremmo un designer: disegnò tessuti, carte da parati, murali, progettò arredi interni e oggetti di vetro e ceramica, oltre che libri. Fu una figura leader del movimento Arts & Crafts, di cui interpretò il gusto per i colori chiari, verdi e gialli soprattutto, e la predilezione per motivi decorativi come piume di pavone, girasoli, specchi dalle ricche cornici, il tutto calibrato per creare una combinazione aggraziata e originale. Crane lavorò, con alterne vicende, anche per l'editore Routledge.

Fu lo stesso Evans, ad un certo punto, a cercare la collaborazione di un "rivale" e coetaneo di Crane, il quale in seguito diventò suo amico: Randolph Caldecott. Si trattava di un giovane che aveva una provenienza più modesta di Crane; aveva lavorato in banca fino ai venticinque anni e aveva trovato solo in seguito una collocazione professionale nell'ambito dell'illustrazione editoriale. Di carattere più riservato e timido rispetto a Crane, aveva sempre esercitato l'arte del disegno per gusto personale. Non è affatto semplice parlare di Caldecott e della sua importanza nell'illustrazione. Egli ha esercitato un'influenza colossale sull'illustrazione per bambini ed è considerato uno dei padri, se non il padre, dell'albo moderno. A lui è dedicato il premio più importante che riguarda il picturebook contemporaneo, la Caldecott Medal¹⁹ che viene attribuita dai bibliotecari americani al migliore albo illustrato dell'anno. Illustratore, cantore, scenografo, teatrante, regista, ha la capacità, sottolineata da Sendak, di dilatare un testo e creare un universo visivo da quattro righe, l'ambientazione di una storia completa che però non sovraccarica mai, non è mai esageratamente sentimentale²⁰. Anzi, lo stile di Caldecott è improntato ad una operazione di sottrazione. «The fewer the line the less error committed»²¹ è una delle sue dichiarazioni programmatiche relativamente al segno; nello stesso tempo la sua ricerca è volta ad amplificare il testo scritto nell'immagine, aggiungendovi dettagli e dunque nuova narrazione, secondo una innovativa visione del ruolo dell'illustrazione. Caldecott fu un maestro

ineguagliabile nel creare un effetto musicale, sincopato, in cui testo e immagine contrappuntano il racconto.

Il gioco è sempre calibrato con eleganza estrema e perfetta tensione fra logico e illogico, dramma e commedia, detto e non detto, per esempio nei magnifici *Hei Diddle Diddle and Baby Bunting*²² o in *The House that Jack Built*²³ dove la regia della composizione e dei movimenti dei personaggi riesce ad esprimere tante sottili sfumature narrative e a creare precise atmosfere dei luoghi, per esempio nelle ambientazioni campestri inglesi del secolo precedente, dove ogni soggetto ritratto è così pieno di vita che lo si percepisce in movimento.



R. Caldecott, *Hei Diddle, Diddle and Baby Bunting!*, 1883.
K. Greenaway, *Under the Window*, 1879.



Dal 1878 al 1886, Caldecott pubblicò, oltre a libretti "sixpence", anche due albi illustrati all'anno, che uscivano in occasione del Natale. Come reazione alle atmosfere vittoriane, a volte rigide e opprimenti, gli artisti dell'Arts & Crafts desideravano richiamarsi ad un ideale di semplicità rurale, ed è in questa tendenza che si può inscrivere il lavoro di un'altra delle stelle contemporanee a Crane e Caldecott, nel firmamento delle origini dell'illustrazione editoriale per bambini: Kate Greenaway. Evans, da editore illuminato, pubblicò prima un suo libretto di illustrazioni e poesie (in tiratura di ventimila copie!) e poi molti altri albi.

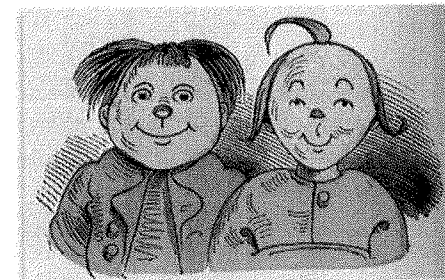
Soggetti di Kate Greenaway sono soprattutto i bambini, ritratti con freschezza e grazia ineguagliabili, bambini che l'artista veste, con costumi creati da lei stessa, per poi disegnarli dal vero; bambini che esprimono la pace di un luogo utopico danzando e saltando, spesso leggermente sospesi da terra, figurette incantevoli che fluttuano nel-

lo spazio aperto di pagine senza cornici, dove anche il testo sembra navigare fra le figure. I suoi libri conquistano i lettori, ma attraggono anche le critiche dei colleghi maschi, fra cui lo stesso Walter Crane, che preferiscono uno stile più realistico, con figure più varie e maggiore attenzione per gli ambienti e gli sfondi.

In quegli stessi anni, in Germania, quando a Francoforte il dottor Hoffmann si accinge a cercare un libro illustrato per il proprio figlio, si accorge che si possono trovare, per i bambini, solo opere moraleggianti e pedanti. Così, acquistato un quaderno bianco, crea e illustra lui stesso una storia che conquisterà, grazie al fascino inquietante del protagonista, moltissimi lettori, a partire dalla sua data di pubblicazione (1845) fino ai giorni nostri (in Italia fu pubblicato con il titolo *Pierino Porcospino* dall'Editore Hoepli, nel 1882, e viene costantemente ristampato).

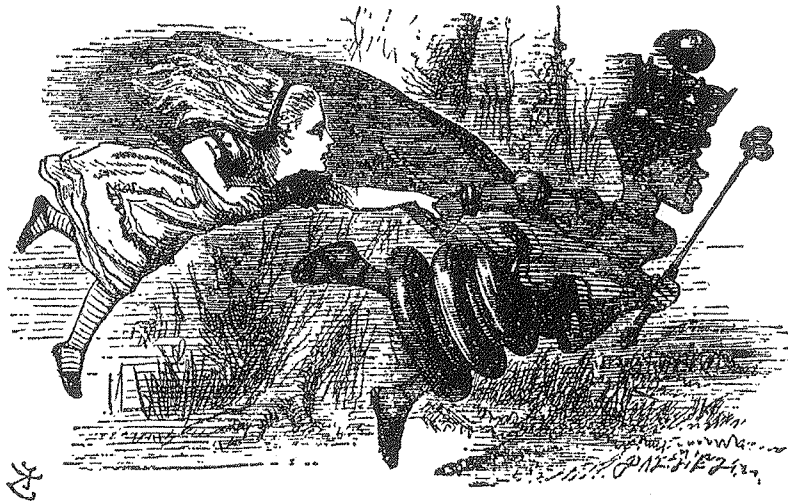


H. Hoffmann, *Pierino Porcospino*, 1845.
W. Busch, *Max e Moritz*, 1865.



Circa vent'anni dopo, nello stesso paese, Wilhelm Busch dà vita al duo di terribili monelli *Max und Moritz*²⁴ (1865) altra pietra miliare della storia del fumetto e dell'illustrazione, perfetta coetanea del romanzo che avrebbe emancipato definitivamente la letteratura per l'infanzia dalla tradizione moralizzante e didattica precedente: *Alice nel Paese delle Meraviglie*, ad opera del reverendo Charles Lutwidge Dodgson che lo firma con lo pseudonimo Lewis Carroll. Il romanzo, illustrato da Sir John Tenniel, viene scritto e pubblicato, naturalmente, in Inghilterra. La bionda bambina, nella prima pagina del romanzo, dichiara i suoi gusti letterari, con la celebre domanda «E a cosa serve un libro senza figure né dialoghi?»²⁵. Molti saranno gli illustratori straordinari

che si confronteranno con il mondo assurdo dove si svolge il viaggio della bambina: il primo, Sir John Tenniel, un autentico vittoriano, rapido di mente, rigoroso e disciplinato, ingaggiato personalmente da Lewis Carroll per lavorare sui disegni dell'autore, con il difficile obiettivo di riprodurre il più fedelmente possibile quanto egli ha immaginato scrivendo.



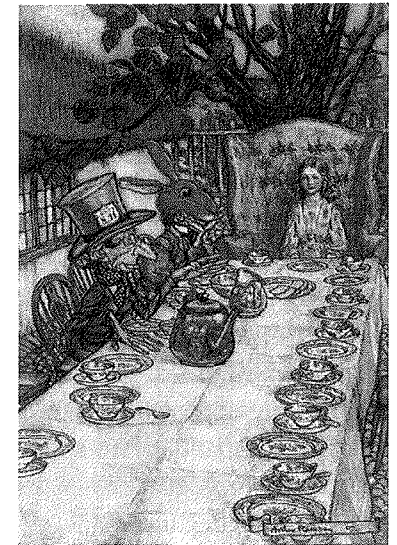
“And still the Queen kept crying, ‘Faster! Faster!’”

Sir John Tenniel, *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865.

Il lavoro di Tenniel irradia il suo fascino fin nell'interpretazione figurale di un altro celebre illustratore, più tardo, che dona un nuovo volto e corpo ad Alice: Arthur Rackham.

Arthur Rackham è stato un grande creatore di immagini per storie scritte da altri. Per lui la parola è la scintilla che fa scaturire il suo mondo immaginifico, un modo che è talmente personale e ricco da costituire un testo visivo indimenticabile per i lettori. Un immaginario etereo, misterioso, poetico, popolato da creature magiche e fantastiche, esseri fiabeschi in continua metamorfosi. Questo universo scaturisce dalla penna e dal pennello di un uomo per nulla eccentrico, un gentleman manierato e pratico che gioca a tennis e parla con spiccato accento *cockney*. Impiegato per molti anni come commesso in banca (come Caldecott), egli matura lentamente il suo talento artistico. La commissione che sancisce la svolta facendo di lui un illustratore av-

viene nel 1900, quando Rackham illustra le fiabe dei Grimm. Il suo stile riconoscibilissimo si avvale di una mano eccellente, capace di disegnare prima a penna e inchiostro con una linea fluida, delicata e sensibile, e poi procedere con la stesura di acquerello in più strati, con una tecnica simile a quella usata in precedenza con la pittura a olio. Rackham è sostenuto inoltre da una moderna consapevolezza poetica e tecnica dell'arte dell'illustrazione: convinto sostenitore del potere delle immagini negli anni della prima formazione, Rackham scrive della necessità di offrire immagini che siano all'altezza dei bambini, che ne sappiano stimolare il potere immaginativo e fantastico: «Solamente il meglio che può esserci (e raramente costa poco) è adatto a quei primi anni sensibili, quando prendono forma i canoni della vita»²⁶.



A. Rackham, *Alice's Adventures in Wonderland*, 1907.

Se l'influenza di Rackham è ancora oggi visibile, per esempio nel lavoro dell'illustratrice austriaca Lisbeth Zwerger²⁷, è anche dovuto al fatto che egli illustrò, in maniera indimenticabile, moltissimi classici, dalla già citata Alice alle fiabe classiche ai testi di Shakespeare, creando un immaginario capace di trasfigurare il reale nel sogno e restituirlo ai sensi con la concretezza e precisione di una percezione aurorale.



H. C. Andersen, L. Zwerger, *Mignolina*, Nord-Sud, Milano 2004.

L'alba del secolo bambino

Il nuovo secolo si apre con l'uscita (l'autore volle proprio la data 1900, sul frontespizio) di *L'interpretazione dei sogni*²⁸ di Freud. A ridosso di questa data compaiono alcune opere fondamentali che segnano un tempo di nuove frontiere per l'orizzonte dell'immaginario infantile, luogo depositario di memoria primitiva interiore, teatro di relazioni con l'inconscio, terra del sogno per eccellenza a cui i poeti e gli artisti di sensibilità romantica fino a Baudelaire avevano rivolto la loro attenzione, ancor prima della psicoanalisi. Nel 1897 Pascoli esprime la poetica di *Il Fanciullino*²⁹, e una manciata di anni dopo compaiono alcune icone infantili destinate a rimanere indelebilmente impresse nell'immaginario collettivo: *Peter Coniglio*³⁰ nel 1901 e *Little Nemo in Slumberland*³¹ nel 1905, negli Stati Uniti, *Peter Pan* nel 1906 nel Regno Unito.

Beatrix Potter (1866-1943) era una giovane introspettiva e dotata di una fervida immaginazione sognante, un'anima sensibile che sopravviveva al riparo dai condizionamenti di un'epoca che era ancora totalmente vittoriana per valori e costumi³². L'artista sviluppò la passione per il racconto e il disegno in un primo tempo segretamente, nello spazio, gelosamente custodito, delle pagine del suo diario personale, dove non



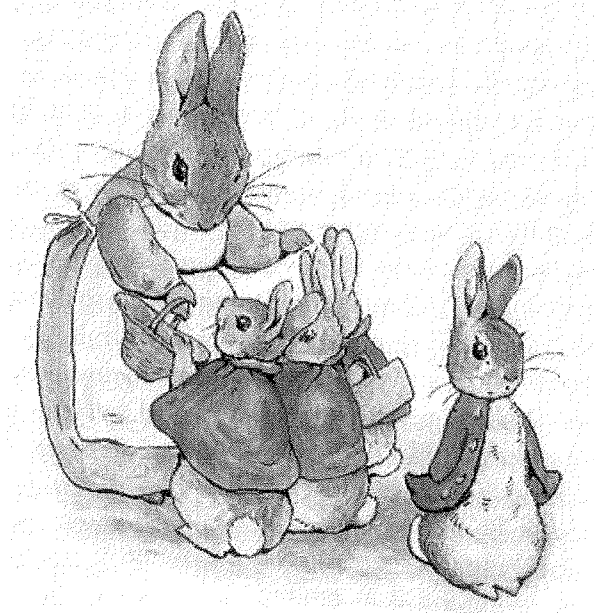
W. McCay, *Little Nemo*, 1905.

mancano prove del suo spirito sagace e brillante, abilmente celato sotto l'aspetto di una signorina pacata. La sua infanzia non si avvale di una educazione scolastica ma vide come unico compagno di giochi il fratello, con cui condivise la passione per l'osservazione del mondo naturale: la botanica, gli animali, i più minuti dettagli degli esseri più piccoli erano soggetti dei disegni con cui esplorava la realtà³³. Il padre era un ammiratore dell'opera di Caldecott e la giovane ebbe modo di esercitarsi nel disegno copiando le figure del grande illustratore, che apprezzava grandemente, come pure quelle di Kate Greenaway, nonché ebbe la possibilità di conoscere a fondo l'opera dei pittori pre-raffaeliti. Istruita privatamente in casa, la giovane dovette soffrire di solitudine quando il fratello lasciò la famiglia per seguire un corso di studi altrove. Era molto legata ad una governante, e proprio ai bambini di Miss Annie Carter cominciò a scrivere cartoline illustrate dove comparve per la prima volta una famiglia di conigli destinata ad una fama planetaria.

The Tale of Peter Rabbit fu pubblicato a spese di Beatrix Potter nel 1901, in duecentocinquanta copie. Nacque così, nel primo anno del nuovo secolo, un libretto all'apparenza semplice, pensato per bambini piccoli, in un formato piccolo, una o due brevi frasi ad accompagnare una illustrazione in ogni pagina. Il libretto ha un fascino che il tempo non ha scalfito, e qualità peculiari come la capacità di incastonare la

fantasia nel quotidiano, mescolare paura, divertimento e familiarità, descrivere la parte leggera, imprevedibile della vita e il desiderio di sicurezza, di amore che ogni bambino prova. La vitalità di questo coniglietto, il dinamismo che nelle sue storie anima ogni parola e ogni immagine, il brivido che il lettore prova nel seguire le sue avventure quotidiane e straordinarie sono infatti la vera sostanza dell'animo infantile, una energia dinamica e brillante comune forse, come suggerisce Maurice Sendak³⁴, a tutti i capolavori per l'infanzia.

Peter è disobbediente, riconoscibile sin dalla prima tavola del libro, sia perché non è vestito come i fratellini (non è vestito affatto!), sia perché è ritratto in una posa bizzarra (è voltato di spalle). È sopra ogni altra cosa curioso, e affronta in prima persona le conseguenze di ogni esperimento, di ogni scoperta, di ogni avventura. L'opera, come le altre che seguirono – *The Tale of Squirrel Nutkin*, *The Tale of Benjamin Bunny*, *The Tale of Two Bad Mice* e *Mrs. Tiggy Winkly* – pubblicate ben presto dall'editore Warne, con enorme successo di vendite, incantò, con la sua profonda vitalità, una moltitudine di bambini. Senza soluzione di continuità la fortuna delle creazioni di Beatrix Potter continua fino ai giorni nostri.



B. Potter, *Il mondo di Beatrix Potter*, Sperling & Kupfer, Milano 2002.

IN VOLO SULL'OCEANO DEL SOGNO

Mentre i bambini inglesi impazzivano per il coniglietto disobbediente e il libretto arrivava, pubblicato in edizioni pirata, anche in America, oltreoceano, su una grande pagina domenicale a fumetti del quotidiano "New York Herald Tribune", il 15 ottobre del 1905, appariva *Little Nemo in Slumberland*³⁵. Il bambino sognatore, nato dalla matita di Windsor McCay, volerà su New York e su terre fantastiche per alcuni anni, percorrendo paesaggi visionari dove si prefigurano la psichedelia e molte delle successive visioni del fumetto e dell'illustrazione. Sarà la Pop Art, molti anni dopo, a permettere la riscoperta di questa creazione. Tavole a fumetti, ma soprattutto fantasmagoriche visioni di mondi deformati e di emozioni paraboliche incentrate su una figura infantile. Una grande storia elaborata e audace, non solo per bambini, come *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

Una scatenata fantasia visiva, ricchissima di dettagli, compressa nello spazio della pagina apre gli orizzonti di una terra ideale e notturna, Slumberland, cioè la terra del sogno (letteralmente del sonnellino) e dell'inconscio; patria elettiva di una infanzia in fuga che non evita le ambiguità ma le moltiplica, in una sorta di «catalogo degli incubi»³⁶ in grado di marchiare a fuoco nella biblioteca del Novecento la combinazione bambino-volo-sogno-figure.



M. Sendak, *Luca, la luna e il latte*, Babalibri, Milano 2000.

Quasi coetaneo di Peter Pan (1906), ideale compagno di cadute di Alice, Little Nemo ha come stazione di partenza (e di ritorno) un lettino Art Nouveau, da dove, assunte, o intuite, certe conquiste della psicoanalisi e dell'interpretazione dei sogni, contraddice la salda pedagogia ottocentesca raffigurata dalle voci fuori campo di genitori e nonni, sempre pronti a giustificazioni fisiologiche per i suoi incubi o sogni.

Little Nemo è un'icona del Novecento, secolo bambino che ci ha condotto dalle rassicuranti certezze dei lettini liberty al delirio delle metropoli e degli infiniti linguaggi della contemporaneità. La sua influenza è percepibile in molta della tradizione illustrativa successiva³⁶.

Solo alcuni fra i riferimenti classici per la storia del picturebook americano sono, oltre alla presenza di albi importati da altri paesi, in particolare ovviamente dall'Inghilterra, le opere di Wanda Gág, primo fra tutti il suo *Millions of Cats*³⁷, 1928. L'albo è il più antico picturebook americano tuttora in stampa. La storia è basata su un testo ritmico e una gestione estremamente moderna della doppia pagina, che varia sempre per composizione e gestione grafica, creando una grande varietà; notevole è la qualità dinamica delle immagini, che illustrano «millions, billions and trillions of cats» impegnati in una gigantesca rissa felina, e rappresentano la vicenda intima e domestica della coppia di anziani signori che desidera molto un gatto da curare. Il favorito di Maurice Sendak è *The Pirate Twins*³⁸ di William Nicholson, del 1929; si possono citare anche la stagione gloriosa dei Golden Books³⁹; gli albi di Ludwig Bemelmans; la linea americana di cui fa parte Robert McCloskey⁴⁰; le traduzioni illustrate dei grandi europei; dagli anni trenta in poi le sperimentazioni sui *wordless books*, libri senza parole, e sulla fotografia nell'albo. Entusiasmante l'esperienza dell'"officina Harper" condotta dalla mitica editor Ursula Nordstrom⁴¹ dal 1940 al 1973, dove nascono, nella cosiddetta "corrente emozionale" che fa capo alla poetessa Margaret Wise Brown, tanti albi innovativi e di pregio legati fra gli altri ai nomi di Shel Silverstein e Maurice Sendak.

All'inizio del Novecento il picturebook viene in un certo modo re-inventato dai francesi, capaci di infondere con libertà e freschezza il loro gusto estetico alla dialettica di parole e immagini. Come scrive Sendak sono nuovi, raffinati, affascinanti e accattivanti gli albi che appaiono per mano di André Hellé, Edy Legrand, Maurice Boutet de

Monvel, Félix Vallotton, Pierre Bonnard e Jean de Brunhoff⁴², autori di capolavori con cui l'illustrazione successiva dialoga continuamente.

In Francia nacque per esempio uno dei grandi artisti divenuti celebri in Inghilterra, quell'Edmund Dulac capace di combinare reminiscenze orientali con il gusto dell'art déco, in creazioni tanto mirabili quanto frutto di altissima padronanza tecnica e pienezza compositiva. È solo nel 1919 che appare *Macao et Cosmage, ou l'expérience du bonheur*⁴³, per mano di Edy Legrand, un decoratore e un artista eclettico come molti illustratori. Pubblicata da Édition de la Nouvelle Revue Française a Parigi, l'opera rivoluziona il libro illustrato per l'infanzia per gestione della pagina, scelte cromatiche e poetiche e viene considerato una delle pietre miliari dell'albo.

Già nell'introduzione si trova una novità totale: una vera dichiarazione di poetica che si rivolge direttamente al bambino per fornire una specie di "istruzioni per l'uso" e che possiamo considerare, su suggerimento e nella traduzione di Giovanna Zoboli, valida e utile per la lettura di ogni albo illustrato.

Scrivo Edy Legrand:

Bambino,
nelle pagine che seguono i colori, i dettagli più trascurabili, i più piccoli animali hanno una ragione d'essere... Tocca a te scoprirla. Guarda attentamente... Io non racconto altro che la storia di Macao e Cosmage. Questa storia sarebbe triste, se non fossi persuaso che, oggi, loro sono felici... Il solo mistero della vita è svelato, quando sappiamo dove risiede la felicità...
Il tuo amico

Edy Legrand

Ogni segno e disegno hanno una «ragione d'essere», una ragione narrativa. Edy Legrand dice: «non racconto altro che la storia», quindi la storia in parole vive insieme alla storia in immagini. L'invito ha anche una forma di gioco, di caccia al tesoro, è offerto ai bambini lettori, al loro sguardo e alla loro intelligenza, con la fiducia che essi sapranno esplorare il libro e leggerne la verità e la complessità.

Sempre la Francia dà i natali a *Histoire de Babar le petit éléphant* (1931) di Jean de Brunhoff, dove la doppia pagina si conferma come spazio narrativo dell'indissolubile incontro fra parola e immagine. Su Babar, considerato per molti anni un classico imprescindibile, moltis-

simo è stato scritto ⁴⁴, per la qualità grafica delle illustrazioni ma anche per le tematiche controverse che la storia mette in atto: il colonialismo, ancora una volta, la morte della madre del protagonista.

Babar suscita reazioni e riflessioni che portano a chiedersi se e come questo classico riesca a resistere al tempo: ad esempio Maurice Sendak si dice più interessato allo splendore grafico di Babar che al suo testo, e alla capacità delle figure di espanderlo e ampliare il mondo del piccolo elefante ⁴⁵. C'è perfino chi si domanda se sia un libro da leggere ancora oggi ai bambini, o piuttosto solo un insieme di tomi da conservare nella collezione storica di una biblioteca, oppure da leggere solo insieme ad una moltitudine di altri albi, per poter parlare dei legami fra storie e sogni, per criticizzare i temi delle discriminazioni razziali, sessuali o di classe ⁴⁶.

Nello stesso anno di Babar nascono gli *Album* di Père Castor, una iniziativa editoriale ad opera di Paul Faucher, pioniere della "nuova pedagogia" francese, convinto assertore dell'importanza del libro come strumento democratico utile per lo sviluppo dell'autonomia del bambino e della sua iniziazione artistica e letteraria. Negli *Album* evolve la ricerca formale e poetica sul libro illustrato, secondo tracce che amplieranno i confini espressivi e poetici dello stesso, grazie al contributo di artisti come Gerda Muller e Feodor Rojankovsky. In questo contesto si sviluppa la forma dell'*Imagier*, una specie di catalogo illustrato con finalità didattiche, che in ogni pagina affianca ad ogni figura il nome dell'oggetto rappresentato.

Il rispetto per l'interlocutore bambino si esprime nella cura e nella consapevolezza dell'operazione editoriale della collana: l'immagine, nel progetto di Paul Faucher, non è una lingua subordinata al testo scritto, ma assurge a testo autonomo, che deve rispondere ad esigenze comunicative ben precise. Dev'essere un'immagine leggibile «che trasmetta una visione chiara e sensibile della realtà» ⁴⁷. Un soffio nuovo nell'editoria francese sarà anche portato dalle edizioni Robert Delpire, una esperienza più tarda e molto diversa, che nasce, lontana da preoccupazioni pedagogiche, nell'ambito artistico per poi ampliarsi e divenire, ricca dell'interesse per i linguaggi visivi, la fotografia, la grafica e poi l'illustrazione, la collocazione editoriale dove comparirà nel 1967 la prima edizione dell'albo di Sendak, con il titolo *Max et les monstres*.

Nel tracciare questo rapido possibile percorso seguendo gli itinerari dell'albo fuori dalla sua culla anglosassone, non abbiamo ancora menzionato gli "antenati" italiani del libro illustrato. Alcuni dei figurinai italiani diedero una particolare impronta alla successiva lingua dell'albo: pensiamo in particolare alle figure di Bruno Angoletta, a *Tic e Tac, ovvero l'orologio di Pampalona* ⁴⁸, alla *Viperetta* ⁴⁹ di Antonio Rubino e a Sergio Tofano, al suo emblematico e leggerissimo *Signor Bonaventura* ⁵⁰.

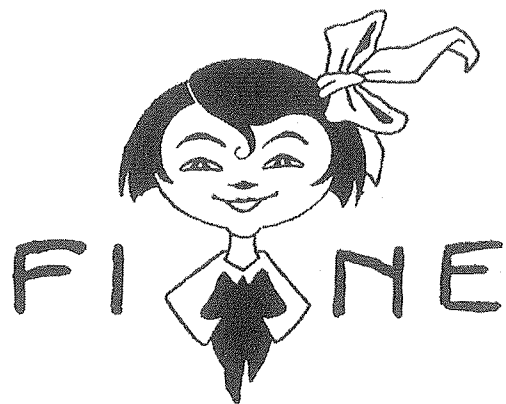


S. Tofano, *Novantanove storie del signor Bonaventura*, Garzanti, Milano 1965.

Le invenzioni figurali di questi autori sono animate dall'eleganza seducente e capricciosa del Liberty e da un guizzo imprevedibile, un fattore beffardo e giocoso ⁵¹, capace di ribaltare con grazia le prospettive e sorprendere il lettore, alla maniera dell'infanzia più irriverente. La loro influenza sull'invenzione illustrativa contemporanea è stata messa in evidenza in maniera magistrale nella lezione critica di Antonio Faeti in *Guardare le figure*.

Nello scaffale dell'illustrazione italiana, oltre agli illustratori del mitico "Corriere dei Piccoli", stanno quelli ⁵² di *Pinocchio*, *Avventure di un burattino* (1860): essi si confrontarono con il romanzo e ne diedero interpretazioni figurali sempre diverse, volte a sottolineare le componenti surreali della storia o la dimensione umana, l'umorismo o il pathos, declinando con la matita, la penna, il pennello, le emozioni della grande letteratura sulla pagina, edizione dopo edizione ⁵³. Fra gli illustratori di Pinocchio, Roberto Innocenti, uno dei più grandi illustratori italiani contemporanei, è il secondo artista italiano ad aver ricevuto, dopo Gianni Rodari nel 1970, il riconoscimento internazio-

nale Hans Christian Andersen Award, nel 2008. Nel suo Pinocchio illustrato Innocenti ha riportato a casa, in qualche modo, le avventure del burattino, ricostruendo minuziosamente un paesaggio toscano insieme realistico e pieno di suggestione fiabesca e ambientando il romanzo in una scenografia filologicamente esatta, affettuosamente e meticolosamente descritta, fin nel minimo dettaglio, con sensibilità cinematografica.



A. Rubino, *Viperetta*, Einaudi, Torino 1975.

Note

1. www.lascaux.culture.fr.
2. D. Baroni, *Un oggetto chiamato libro. Breve trattato di cultura del progetto*, Sylvestre Bonnard, Milano 2009; S. Van der Linden, *Live l'Album*, L'Atelier du Poisson Soluble, Paris 2007.
3. Cfr. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2009.
4. Cfr. R. Farnè, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna 2002.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. www.stephenbiesty.co.uk.
9. Cfr. J. Barr, *Illustrated Children's Books*, British Library, London 1986; S. E. Meyer, *A Treasury of the Great Children's Books Illustrators*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1983; B. Bader, *American Picturebooks From Noah's Ark to the Beast Within*, Macmillan Publishing, New York 1976; G. Grilli, *Le maschere del mon-*

do e i buchi delle serrature, in E. Beseghi, *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna 2008.

10. R. Töpffer, *Le storie del signor Jabot e del signor Crepin*, Lerici Editori, Roma 1968.
11. M. Sendak, *Hans Christian Andersen Medal Acceptance (1970)*, in Id., *Caldecott and Co. Notes on Books & Pictures*, Michael di Capua Books, New York 1988. Fra gli ispiratori dell'artista vengono citati: Mickey Mouse, Charlie Chaplin, Thomas Rowlandson, George Cruikshank, Boutet de Monvel, Wilhelm Busch e Heinrich Hoffmann, Attilio Mussino, Rodolphe Töpffer, Ernst Kreidolf, Hans Fischer, Giuseppe Verdi e Hans Christian Andersen (ivi, p. 171).
12. Meyer, *A Treasury of the Great Children's Book Illustrators*, cit.; l'autrice restringe la scelta a tredici nomi di grandi artisti: Edward Lear, John Tenniel, Walter Crane, Randolph Caldecott, Kate Greenaway, Beatrix Potter, Ernest H. Shepard, Edmund Dulac, Kay Nielsen, Howard Pyle, N. C. Wyeth, W. W. Denslow.
13. G. Grilli, *In volo dietro la porta*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2002.
14. W. Wordsworth, *Poesie scelte*, testo inglese a fronte, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999.
15. G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi Ragazzi, Torino 1997 (1ª ed. 1973): «Il "limerick" è un genere organizzato e codificato – e inglese – di nonsenso. Sono famosi quelli di Edward Lear. Eccone uno nella traduzione di Carlo Izzo (Lear, Edward, *Il libro dei nonsense*, Einaudi, Torino 1970) [...]. Il primo verso contiene l'indicazione del protagonista (il "vecchio di palude"). Nel secondo verso è indicata la sua qualità ("di natura futile e rude"). Nel terzo e quarto verso si assiste alla realizzazione del predicato ("seduto su un rocchio/cantava stornelli a un ranocchio"). Il quinto verso è riservato all'apparizione di un epiteto finale, opportunamente stravagante ("quel didattico vecchio di palude")» (ivi, p. 51).
16. Rodari, *Grammatica della fantasia*, cit.
17. Barr, *Illustrated Children's Books*, cit., p. 46.
18. *Ibid.*
19. Il Randolph Caldecott Medal è il più importante riconoscimento americano nel campo del libro illustrato. Intitolato al grande illustratore inglese (1846-1886), premia ogni anno un artista per un albo illustrato eccellente. Il premio viene conferito dalla Association for Library Service to Children, una branca di American Library Association. I libri premiati vengono ristampati per decenni e resi quindi disponibili su larga scala.
20. Sendak, *Caldecott and Co.*, cit., p. 24.
21. «Meno segni, meno errori»: Barr, *Illustrated Children's Books*, cit., p. 55.
22. R. Caldecott, *Hei Diddle Diddle and Baby Bunting*, Frederick Warne, London-New York 1883.
23. Id., *The House That Jack Built*, Frederick Warne, London-New York 1878.
24. W. Busch, *Max e Moritz e altre storie*, Lerici Editore, Roma 1968.
25. L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, Garzanti, Milano 2000; Id., *Alice nel Paese delle Meraviglie*, ill. di A. Rackham, Nuovi Equilibri, Viterbo 2008; Id., *Alice nel Paese delle meraviglie*, ill. di J. Tenniel, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 2007.
26. Barr, *Illustrated Children's Books*, cit., p. 70.

27. A. Faeti, *Specchi e riflessi. Nuove letture per altre immagini*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2005; Id., *Gli acquerelli di Lisbeth Zwerger*, Giannino Stoppiani edizioni, Bologna 1990.
28. S. Freud, *Opere*, vol. 3, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
29. G. Pascoli, *Il fanciullino*, Feltrinelli, Milano 1996.
30. B. Potter, *Il mondo di Beatrix Potter*, Sperling & Kupfer, Milano 1997.
31. W. McCay, *Little Nemo*, Garzanti, Milano 1969.
32. A. Lurie, *Non ditelo ai grandi. Libri per bambini: tutto ciò che gli adulti (non) devono sapere*, "Infanzie", Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993.
33. *Ibid.*
34. M. Sendak, *Beatrix Potter/2 (1965)*, in Id., *Caldecott and Co.*, cit., p. 76.
35. McCay, *Little Nemo*, cit.
36. Cfr. M. Sendak, *Luca, la luna e il latte*, Babalibri, Milano 2000 (1ª ed. it. 1973); C. Ponti, *Biagio e il castello di compleanno*, Babalibri, Milano 2005.
37. W. Gág, *Millions of Cats*, Coward McCann, New York 1928. Cfr. A. Silvey, *100 Best Books for Children*, Houghton Mifflin, Boston-New York 2004, pp. 18-9.
38. W. Nicholson, *The Pirate Twins*, Andrew Jones Art, London 2005.
39. Una collana americana di libri per bambini illustrati e a colori (fra i primi), pubblicata a partire dal 1942, che conquistò i cuori dei bambini e cambiò la storia dell'editoria per l'infanzia, fino a divenire una icona americana. Cfr. L. S. Marcus, *Golden Legacy: How Golden Books Won Children's Hearts, Changed Publishing Forever, and Became an American Icon along the Way*, Random House Children Books, New York 2007.
40. Cfr. saggio su McCloskey, in L. S. Marcus, *A Caldecott Celebration. Six Artists Share Their Paths to the Caldecott Medal*, Walker Books for Young Readers, New York 1999.
41. L. S. Marcus, *Dear Genius. The Letters of Ursula Nordstrom*, Harper Collins Publishers, New York 1998.
42. M. Sendak, *Jean de Brunhoff (1980)*, in Id., *Caldecott and Co.*, cit., pp. 96 ss.
43. E. Legrand, *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*, Éditions Circouflexe, Paris 2000.
44. Cfr. ad esempio: N. Fox Weber, *Babar, l'opera e l'arte di Jean e Laurent de Brunhoff*, Garzanti, Milano 1989.
45. Sendak, *Caldecott and Co.*, cit., p. 98.
46. H. Khol, *Should We Burn Babar. Essays on Children's Literature and the Power of Stories*, New Press, New York 1965, p. 34.
47. M. Defourny, *Des Éditeurs, des images, des albums*, in A. Lorant-Jolly, S. Van der Linden, *Images des livres pour la jeunesse: lire et analyser*, Éditions Thierry Magnier/CRDP, Paris 2006, p. 12.
48. A. Rubino, *Tic Tac ovverossia l'orologio di Pampalona*, Giunti Marzocco, Firenze 1984 (1ª ed. Vitagliano, Milano 1922).
49. A. Rubino, *Viperetta*, Einaudi, Torino 1975.
50. S. Tofano, *Novantanove storie del Signor Bonaventura*, Garzanti, Milano 1964.
51. Boero, De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit.
52. V. Baldacci, A. Rauch, *Pinocchio e la sua immagine*, Giunti, Firenze 2006.
53. Carlo Chiostrì (1881), Enrico Mazzanti (1883), Carlo Chiostrì (1901), Attilio

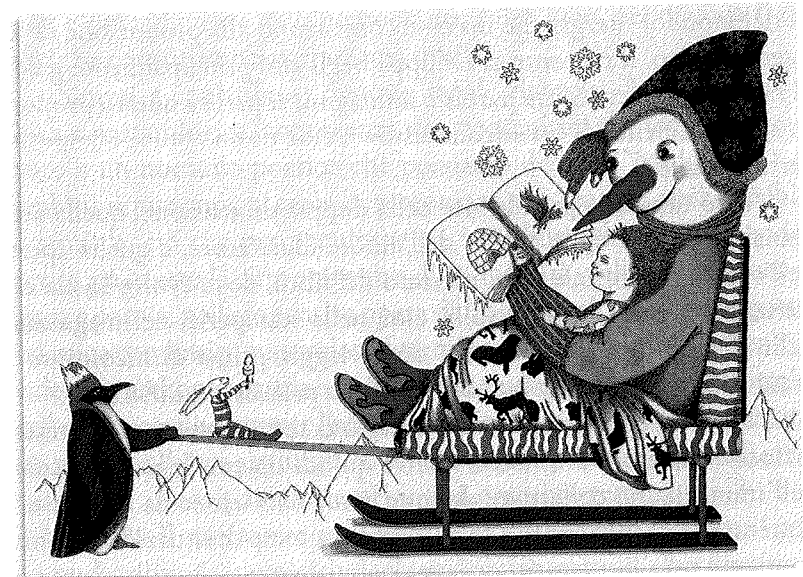
Mussino (1911), Sergio Tofano (1921-48), Piero Bernardini (1934-63), Fiorenzo Faorzi (1935-46), Beppe Porcheddu (1942), Vsevolod Nicouline (1944), Bruno Angoletta (1951), Leonardo Mattioli (1955), Benito Jacovitti (1964), Vittorio Accornero (1942-64), Attilio Cassinelli (1970), Roland Topor (1972), Cecco Mariniello (1998), Lorenzo Mattotti (1990), Roberto Innocenti (1989), Emanuele Luzzati (1996), Gianluigi Toccafondo (2001), Nicoletta Ceccoli (2001), Sara Fanelli (2003)...

Parte seconda
Le grammatiche del picturebook

3 Nomi e visioni

A picturebook is...

Se si può considerare il picturebook una forma letteraria relativamente recente con radici solidamente ancorate nel passato, si può certamente affermare che giovane è la critica ad esso dedicata, per quanto riguarda definizioni, proposte tassonomiche, studi sulla sua morfologia, sintassi e funzionamento.



E. Houdart, *Dedans*, Thierry Magnier, Paris 2006.

Barbara Bader, nel 1976, nella premessa al suo tomo illustrato dedicato alla storia dell'arte del picturebook americano, sintetizza gli elementi e gli intrecci disciplinari e critici che afferiscono alla forma artistica dell'albo illustrato.

A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and

a commercial product; a social, cultural, historical document; and, foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning of the page. On its own terms its possibilities are limitless¹.

Bader sottolinea la natura composita dell'albo illustrato, il suo legame con l'industria editoriale e con la dimensione educativa. Introduce anche un termine importante relativo al rapporto fra parole e immagini, quell'"interdipendenza" fra i codici che è uno dei nodi ermeneutici ed espressivi del picturebook.

L'albo illustrato è un dispositivo dotato di sue *specifiche* caratteristiche morfologiche e funzionali, dove confluiscono i linguaggi della scrittura e dell'illustrazione, competenze progettuali, metafore e visioni del mondo, energie che insieme concorrono alla produzione di un oggetto fisico. Il racconto si sviluppa negli albi principalmente grazie al rapporto dialettico fra parole e immagini; si parla a questo proposito specificamente di un «iconotesto»², cioè di un codice composito verbo-visuale.

L'albo illustrato prende vita nella doppia dimensione, quella artigianale e privata dello studio dell'autore-illustratore, e quella aperta dell'officina editoriale e del mercato del libro, dove evolve la sua esistenza di oggetto riproducibile, cioè nelle stamperie, nei magazzini, nelle librerie, nelle biblioteche, dove viaggia prima di incontrare le mani dei lettori, adulti e bambini fin dalla primissima infanzia.

L'albo, come la letteratura per ragazzi tutta, contiene rappresentazioni e metafore d'infanzia e offre quindi un privilegiato specchio dell'immaginario collettivo; dunque la sua narrazione ha sempre una dimensione anche storica e sociale, legata a tempi e situazioni, mentre configura un osservatorio pedagogico ed esistenziale sulle avventure della crescita e sul cambiamento umano.

Come ogni opera letteraria, l'albo illustrato è anche un'«opera aperta»³, cioè, mentre da un lato postula l'intervento dell'interpretazione libera del lettore (nelle modalità di completamento del significato per inferenza, detto *closure*⁴), dall'altro esibisce caratteristiche proprie, per struttura formale e specificità comunicativa, capaci di guidare, accogliere e suscitare l'esperienza della lettura.

Nel 1977 Maurice Sendak mette in evidenza, con la felicità espres-

siva che contraddistingue la sua scrittura critica, la complessità della «forma poetica» picturebook:

A picture book is not only most people think it is – an easy thing to read to very small children, with lot of pictures in it. For me, it is a damned difficult thing to do, very much like a complicated poetic form that requires absolute concentration and control. You have to be on top of situation all the time to finally achieve something that is effortless. A picture book has to have that incredible seamless look to it when it's finished. One stitch showing and you've lost the game. No other form of illustrating is so interesting to me⁵.

«Dominare la situazione» significa qui soprattutto conoscere non solo le potenzialità dei singoli linguaggi espressivi, quello visivo, verbale, grafico, paratestuale, ma soprattutto saper sperimentare grammatiche e sintassi nuove nella composizione dell'albo, nel dialogo fra le parti che concorrono a narrare una storia.

«Sintesi e controllo», dunque regole rigorose di composizione visiva e narratologica, conoscenza dei meccanismi del tempo del racconto e un nocciolo poetico che possiamo definire "irriducibile". Ai bambini si racconta, si cerca di raccontare e di rendere anche visibile l'essenziale, ciò che per paradosso «è invisibile agli occhi». Sendak ravvisa già in atto la cifra espressiva di reciprocità, nella doppia voce di figura e parola, nella fondativa opera di Caldecott⁶, ed esprime questa dialettica con lessico musicale nel termine "contrappunto", l'invenzione del picturebook: parola e immagini si giustappongono, si palleggiano il racconto, una omette l'altro amplifica, una descrive l'altro evoca, una specifica l'altro aggiunge, in un'alternanza perfetta capace di creare racconto arioso e dinamico per occhi, orecchie, respiro.

Nel 1988 il professore canadese Perry Nodelman produce il primo studio critico sistematico dedicato interamente all'albo illustrato: *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Book*⁷. Il testo di Nodelman rappresenta un riferimento per gli studi sull'argomento, basato sull'osservazione delle dinamiche fra parola e immagine e sulla peculiarità con cui avviene la comunicazione dei codici nel risultato complessivo nell'albo.

L'affermazione della natura composita dell'albo illustrato si ritrova anche nelle dichiarazioni di alcuni degli storici precursori della letteratura illustrata e del fumetto, artisti che hanno posto le basi di un nuovo

modo di raccontare in cui figure e parole assumono ruoli e funzioni interdipendenti. Già nel 1883 Rodolphe Töpffer scriveva nella prefazione all'edizione de *l'Histoire de monsieur Jabot*: «Questo piccolo libro è di natura mista. È composto da una serie di disegni accompagnati da una o due righe di testo. I disegni senza testo avrebbero un significato oscuro. I testi senza disegno non avrebbero alcun significato»⁸. Possiamo aggiungere che essi avrebbero forse non un significato del tutto oscuro ma certamente meno preciso, più vago. Un'arte mista, dunque, esige un approccio necessariamente interdisciplinare. I suoi strumenti di indagine, dichiarati nel saggio da Nodelman, sono: il suo background letterario, la necessità di riferirsi alle teorie dell'arte e della percezione, come alla psicologia delle arti, per fronteggiare la dimensione visiva dei picturebook; la necessità di guardare alla semiotica e alle teorie della lettura per considerare il lavoro del testo di fronte al lettore. L'approccio di Nodelman è focalizzato sulla qualità letteraria di immagini e parole e non su preoccupazioni pedagogiche che, scrive esplicitamente, possono rappresentare un limite:

I believe that a single-minded concern with pedagogy denies children's literature its rightful place in the canon of literature worthy of serious analysis and investigation. This is serious art, and it deserves the respect we give to other forms of serious art⁹.

Conoscere l'albo illustrato, nella varietà delle sue declinazioni e nel persistere di alcuni meccanismi fondamentali, diviene allora uno dei primi passi necessari per occuparsi poi della selezione, della pratica della lettura, della reazione del lettore. Di pedagogica rilevanza, nella dichiarazione programmatica di Nodelman, è la serietà da applicare al tema, nella ricerca volta ad esplorare l'albo nei suoi elementi costitutivi, nella sua verità morfologica, nella possibilità di descrivere sintassi e funzionamento di una narrazione che avviene nel codice doppio di parole e figure, e che si rivolge a lettori bambini.

Le illustrazioni nei libri assumono una funzione diversa quando nascono come "corredo" per un testo preesistente e dunque ricoprono una funzione interpretativa, decorativa, esemplificativa, apportando magari anche un ampliamento narrativo e semantico ma seguendo essenzialmente il percorso tracciato dal testo, oppure quando nascono insieme alle parole, per concorrere alla narrazione nel corpo di un albo

illustrato e per alternarsi, sovrapporsi, intrecciarsi al testo, giocando proprio sulla modalità della "doppia voce", del doppio codice verbovisuale in contrappunto.

Le figure negli albi, inoltre, vivono in una relazione che possiamo definire diacritica, cioè in un rapporto dato dalla loro differenza, separazione e non da ultimo dalla loro successione. L'illustrazione dell'albo infatti è essenzialmente «un'arte sequenziale»¹⁰ come il fumetto e il cinema che possiede sue caratteristiche specifiche. Nel suo bel saggio¹¹ sulla narrazione visiva a fumetti (originale saggio su e in forma di fumetto) Scott McCloud indica come antenati del fumetto William Hogarth, Rodolphe Töpffer, il maestro della xilografia Lynd Ward, il collage surreale di Max Ernst, la pipa di Magritte, i cui geni sono riconoscibili anche nella forma dell'albo; entrambe le forme, l'albo e il fumetto, sono flessibili e dialogano con la cultura popolare e, pur nella reciproca autonomia espressiva e formale, hanno ampi spazi di riferimento culturale in comune.

L'arte sequenziale naturalmente esiste fin dai tempi antichi e appartiene per esempio ad opere pittoriche come la pala di Gand, il Battistero di Parma, il ciclo di Giotto nella Basilica di San Francesco e nella cappella degli Scrovegni; i cicli pittorici che avevano la funzione di raccontare per immagini le storie sacre a chi non sapeva leggere oppure le storie della vita civile, come negli affreschi dipinti da Vasari a Palazzo Vecchio che narrano le conquiste fiorentine.

Per illustrazione però si intende «solo ed esclusivamente ogni multiplo ottenuto tramite la riproduzione a stampa di un artefatto di natura grafico-pittorica, commissionato dall'industria editoriale, e pertanto reperibile nei prodotti come libri e periodici»¹², un prodotto *multiplo* e un oggetto che esiste sul mercato, cioè una *merce*. Caratteristico dell'illustrazione è anche il tipo di relazione che si instaura con il tempo di fruizione del lettore-spettatore, e la necessità di colpire lo sguardo in maniera sintetica e rapida, comune alla cartellonistica.

Una vera storia dell'illustrazione editoriale si può dunque dare solo dopo Gutenberg, cioè dopo i primi libri tipografici a caratteri mobili, forniti di illustrazioni. Il termine *illustration* nasce in Inghilterra nel 1817, compare in Francia nel 1825, appare in Italia solo nella seconda metà del XIX secolo. L'espressione, derivata dal latino *illustris*, indicava significati spirituali, letterari, morali, allegorici, nelle varie accezioni dello spiegare, commentare, dichiarare, delucidare, esporre, svelare, il-

luminare, rischiarare, dare decoro, splendore e forma, rendere celebre. Compare più tardi il significato di corredare un testo con figure per aiutarne la comprensione e renderlo più attraente, e anche di costituire con le immagini una narrazione parallela al testo¹³. Luciano Anceschi ha parlato di un raggio luminoso che «mette i lustri» (in origine i lumi e le dorature delle miniature) al reale, al raffigurabile, inventa il mondo attraverso lo sguardo dell'autore e del destinatario, nelle immagini. Il segno dell'illustratore, ambiguo tanto quanto la parola, può prefigurare una trasformazione del mondo; descrive, rivede, interpreta, crea un sistema di simulazione. Come scrive Umberto Eco, l'illustrazione «è un sistema di segni che interpreta altri sistemi di segni» e quindi: «Illustrare vuol dire commentare visivamente i prodotti di altri sistemi di segni. Stabilire un rapporto intertestuale che non deve ridursi al servizio parassitico, ma può sfociare nella co-invenzione»¹⁴.

L'illustrazione editoriale poi deve fare i conti con le esigenze ritmiche del lettore, del suo tipo di lettore, con il tempo di fruizione rapido che caratterizza la pagina illustrata. È interessante leggere la posizione di Walter Lorraine, editor di Houghton Muffin e critico, a proposito della speciale sensibilità per il *beat* del racconto di cui sono dotati i grandi illustratori: una capacità percettiva che appartiene all'illustratore ma che, dice il critico americano, proviene dalla sua esperienza autonoma di lettore bambino, lettore di parole più che frequentatore di immagini; esperienza di lettura di parole che permette di conoscere e sperimentare il battito ritmico, il respiro di una prosa, e da questa esperienza da lettori puri si trasforma poi nella creazione del battito ritmico che appartiene anche alle immagini¹⁵. Come sapevano bene anche i grandi illustratori inglesi come Arthur Rackham, una tela è un oggetto che può essere contemplato a lungo, in qualsiasi momento, una compagnia costante, un'illustrazione invece viene osservata solo per una frazione di secondo, prima di passare alla pagina successiva, per questo motivo deve esprimere un'emozione ed una suggestione tali da imprimersi nella memoria.

Una definizione contemporanea viene offerta dalla Scuola Parsons, The New School for Art and Design, una istituzione universitaria di eccellenza, fondata a New York e con sedi in molte città del mondo. Qui si formano i futuri illustratori, grafici, designer, coloro che contribuiranno, nel grande laboratorio artistico, intellettuale e grafico della città di New York, all'evoluzione delle culture visive negli ambiti edi-

toriale, pubblicitario, della moda, che avranno diffusione planetaria; fra tutti quel regno delle scritture contemporanee che è il settimanale "New Yorker", dove scrivono e disegnano le migliori penne e matite che si incrociano nella Città-che-non-dorme-mai.

Illustration is the art of communicating concise ideas with images in every kind of media. Through images, illustration shows us who we are by rendering how we perceive, interact with, and think about the world. It gives us vent to daily frustrations in cartoons, clarifies data in financial reports, guides our movements in maps and signage, and lets us enter our daydreams in children's books. Illustration relies on three crucial skills that are applicable to a wide range of fields: conceptualizing ideas (how do we see the world?), creative problem solving (how do we convey that vision?), and precise, evocative rendering skills (can we depict it accurately?)¹⁶.

La narrazione dell'albo nasce nella «collisione», come la chiama l'illustratrice Anne Herbauts, fra il testo delle parole e quello delle immagini, e dalla modulazione della loro distanza e del battito vitale della narrazione composita che ne scaturisce. A volte, il battito narrativo compone la sola sequenza di immagini, nei "silent book". Nasce da una dialettica di spazi vuoti, da una costitutiva essenza ellittica, crea un *gap* che presuppone la presenza attiva di un «lettore implicito», un lettore cioè capace di avventurarsi in quegli spazi vuoti per costruire la sua interpretazione del testo, la sua comprensione e personale immaginazione, nel meccanismo attivo della lettura e nella scoperta del testo. Aidan Chambers, romanziere, insegnante e critico letterario, si sofferma a lungo sul ruolo del «lettore dentro il libro»¹⁷ e cita ad esempio il *gap* che porta i lettori a comprendere che Max, nell'albo di Sendak, *sogna* di viaggiare nell'isola dei mostri selvaggi, *immagina* che questa avventura accada, anche se il testo non parla mai esplicitamente di sogno o immaginazione, ma solo di un viaggio, nella concretezza di una barchetta, un viaggio lungo «un anno o poco più».

Come fa un autore accorto e sapiente come Sendak a condurre saldamente per mano lettori di quattro anni attraverso i salti audaci della narrazione? Dissemina le pagine di indizi, come gli occhi chiusi e il volto assorto di Max, come la luna che cambia, nel ciclo del tempo. Indizi visivi che combinandosi con il testo verbale costruiscono una zona di intersezione semantica, dove si svolge il racconto. Per la stessa ragione, nel momento in cui vediamo solo mostri e bambino presi

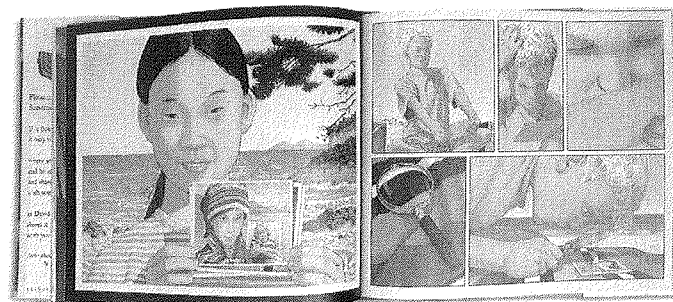
dal ballo sfrenato della ridda, non abbiamo bisogno di testo scritto per immaginare suoni, ruggiti e pulsare di tamburi in quella notte. L'autore, mentre racconta, guida anche il lettore ai modi della fruizione narrativa, alla lettura dello sguardo, alla relazione fra testo e immagine, fra parola scritta e parola detta, fra parola che affiora e parola che guida; le immagini sono sempre fonte di parole, suscitano il desiderio di raccontare per nominare, per condividere, per divenire testimoni consapevoli, per dare realtà al mondo, attribuendo un nome alle cose. Il riempimento di quel *gap*, il saltellare da una parte all'altra del fossato, un esercizio di equilibrio ed elasticità, per così dire, arricchisce ed esalta l'esperienza della lettura.

Le figure dell'albo dunque rispondono a precise esigenze narrative, in cui esse dialogano con il testo scritto, con l'aspettativa del lettore, in un ritmo musicalmente scandito che è il respiro della storia e del lettore. La pagina è elemento della partitura musicale e ritmica che comprende la voce del testo, il tempo dello spazio, la ripetizione di elementi all'interno del «blocco di spazio» del libro, come lo definisce Bruno Munari. L'immagine esiste e pre-esiste da sempre, infatti, mentre la parola, il *logos* che divide e limita, è una conquista posteriore, «la parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna», scrive Calvino¹⁸. L'immagine contiene i fenomeni, è atto, tempo assoluto. La parola imprime al tempo un prima e un dopo, separa e connette oggetti lontani e incongrui. Immagine e parola insieme, nel rimando reciproco, dimostrano la complessa irriducibilità del mondo, la sua infinita varietà grammaticale, la sua imperfetta dicibilità, la relatività delle prospettive e insieme il conciliarsi degli opposti. Tracciano un paradosso, e in quello spazio nascono ed esistono il racconto, la poesia, la magia della lettura che connette autore e lettore in uno spazio intimo e insieme universale.

Figure di parola, figure di pensiero, figure di sentimento

È la parzialità dello sguardo, in tutti i casi, a rendere possibile comunicazione ed espressione; la relazione è, anche per vicinanza etimologica, lo spazio dove le cose sono relative, dove esistono azioni come parlare e ascoltare, indicare e riconoscere, interpretare e correggere, oltre che guardare; il contenitore in cui si è sviluppato il linguaggio umano,

nella condizione di dipendenza neotenuca (la più lunga in natura) dei piccoli dagli esemplari adulti della specie umana.



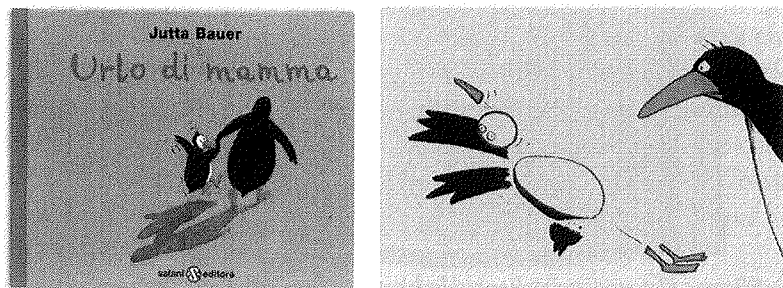
D. Wiesner, *Flotsam*, Clarion Books-Houghton Mifflin, New York 2006.

Una fotografia è una finestra sul mondo, è una lente di ingrandimento, l'indicazione di un punto o di frammento di orizzonte; allo stesso modo un'illustrazione, che crea, ri-crea e ritaglia dal visibile il raccontabile, l'esplorabile, per invitarvi un lettore-spettatore è una cornice applicata sul mondo, la regia che declina oggetti, immagini e movimenti per comunicare una delle infinite storie possibili. La forma, sia nell'illustrazione che nel linguaggio verbale, è sempre significato, è pensiero. Nella combinazione degli elementi narrativi di un albo riconosciamo la struttura di figure retoriche comuni alle forme poetiche, quali ad esempio le figure di pensiero (ironia, ossimoro, antitesi, eufemismo), le figure di parola (ripetizione, onomatopea, iperbatò), le figure di sentimento (ipotiposi, esclamazione, interrogazione).

Notiamo infatti come l'albo possa disporre un singolare rapporto con il linguaggio, nel senso che può per esempio "esplodere" una frase idiomatica e restituire ad una espressione figurata una interpretazione (figurale) letteraria: come nel caso di *Urlo di mamma*¹⁹, in cui un piccolo pinguino viene fatto *letteralmente* a pezzi dall'urlo della madre.

Allora il suo becco, le sue zampe, i suoi occhi si trovano sparpagliati nei luoghi più remoti e lontani, nel deserto, in cielo o sulle montagne, e possono essere ricomposti solamente dalla cura materna che li ricuce *fisicamente e visibilmente* insieme. Le figure in questo caso restituiscono al linguaggio traslato la sua rappresentazione letterale, quella che potrebbe offrirsi alle orecchie di un bambino, non ancora abituate alla convenzione della lingua, dall'espressione idiomatica "essere fatti a pezzi, essere a pezzi". Il passaggio dal linguaggio letterale a quello figurato è

un gioco che mostra l'infinita elasticità del linguaggio e dell'espressione umana, le cui deviazioni rientrano comunque nell'uso comune, e rappresentano dunque in sé un carattere paradossale della lingua.



J. Bauer, *Urlo di mamma*, Salani, Milano 2002.

La principale figura retorica del linguaggio letterario è senza dubbio la metafora: secondo il suo carattere etimologico essa funziona in modo simile ad un mezzo di trasporto, che sostituendo un elemento ad un altro ne provoca uno slittamento semantico, un travestimento, spesso con un arricchimento sorprendente della rappresentazione. A causa di questo spostamento Baudelaire sottolineava il valore conoscitivo della metafora, che ci permette di vedere, di nuovo, lo spazio fra le cose, di attraversarlo e di scoprire nuovi legami e nuove prospettive prima o altrimenti invisibili. Il sentimento della rabbia, se diventa un mostro visibile e rosso, da fronteggiare, costituisce una metafora del sentimento stesso.

L'orso, di cui si va a caccia tutti insieme ²⁰, è la paura, il mistero, il futuro da attraversare coraggiosamente e uniti, "passandoci in mezzo".



M. Rosen, H. Oxenbury, *A caccia dell'orso*, Mondadori, Milano 2001.

Nei libri per bambini ci dev'essere una metafora decifrabile, ma anche qualcosa di indecifrabile. Sono stato fra i primi a voler usare parole incomprensibili e a lottare con i redattori per questo: non credo che il bambino debba crescere in un'atmosfera in cui tutto gli è chiaro. Sono convinto che le cose che un bambino non capisce agitano la sua immaginazione, accendano la sua curiosità, questo è importantissimo. Certo, sono conscio dell'importanza del linguaggio, e infatti mi costa molta più fatica la stesura del testo che l'esecuzione delle tavole: devo distillare le parole, ridurle al minimo indispensabile ²¹.

Queste considerazioni di Lionni riguardano l'ambito importante della comprensibilità e della fruizione dell'albo, sia per quel che riguarda il linguaggio visivo sia riguardo alle scelte lessicali, che a volte sono (entrambi) ancora oggi bersaglio di pedanti quanto inutili preoccupazioni pedagogiche. Il linguaggio si impara per immersione, e parole "difficili", come figure "difficili", sono patrimonio dell'immaginario collettivo cui siamo tutti esposti, visitatori estranei che, se gentili, e gentilmente accolti, possono entrare nella cerchia familiare e arricchirne la vita. Nel caso del linguaggio la lezione di Gianni Rodari è altrettanto fondamentale:

Una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicata dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere ²².

La potenza della parola, nell'infanzia, è tutta splendente, è nutrita dalla stimolazione dei sensi, è «una lingua della domenica, cioè una festa» ²³. Per Claude Ponti, uno dei più grandi autori dell'albo contemporaneo, la dimensione linguistica è creazione immaginifica e surreale di un mondo giocoso e pieno di rimandi, *puns*, calembour, nella tradizione della letteratura potenziale francese ²⁴ e del surrealismo. In questo, come in altri casi, naturalmente la traduzione sarà un procedimento delicato, che deve venire a patti con una lingua ricchissima di rimandi, una lingua costitutivamente polisemica come è quella francese, dove il gioco delle assonanze esiste in un denso universo di echi letterari. Dunque gli albi, come primi libri, come ponti sospesi fra immagini e parole, sono anche questo, un mezzo di trasporto: una car-

rozza, un tappeto volante, spesso un metalibro²⁵ che racconta di libri, l'opportunità di debuttare nell'avventura della scoperta della parola, della conquista dei simboli che, etimologicamente, *mettono insieme* cose e suoni, oggetti e figure, voce e segno. È intrinseco nel testo scritto dell'albo il carattere di "ambiguità", un'elusività irriducibile, perché il testo dell'albo deve lasciare spazio alla rappresentazione figurale e alle azioni dei lettori, il testo scritto è sempre metà mela (l'altra metà sarà l'immagine) ed è pertanto sempre incompleto, rapido, leggero, aperto, spesso ellittico e quasi sempre poetico. E non sono pochi gli albi che proprio della conquista della parola, della parola poetica, di quella magica raccontano. Imparentato con le altre forme di narrativa breve, il testo dell'albo può assumere la struttura di una enumerazione, lista, catalogo, ripetizione con variazione, ripetizione identica, oltre che quella di una filastrocca, racconto breve, canzone e poesia.

Ci sono ponti intertestuali e metatestuali che collegano gli albi agli altri testi, cioè mettono le storie in relazione fra loro, in modalità differenti. Se prendiamo ad esempio la fiaba, il cui carattere migratorio²⁶ è dominante, troviamo personaggi fiabeschi che viaggiano per così dire da un albo all'altro, magari parodicamente rovesciati, come in *La signorina-si-salvi-chi-può*, una Cappuccetto temibile e irriverente, oppure perduti nella foresta delle storie come nel magnifico *Into the Forest* di Anthony Brown. Il lettore di albi si trova così a riconoscere, nelle pagine, personaggi familiari dell'immaginario infantile in grado di rimescolarsi, travestirsi, combinarsi in maniera inedita, sbucare fuori da storie insospettabili, per sancire l'appartenenza al cosmo dell'immaginario dove si trovano le costellazioni archetipiche e i reperti di tutte le storie del mondo. Entrano nell'albo i luoghi e i personaggi della fiaba, i suoi elementi ricorrenti o *topoi*: bambini perduti, in viaggio; foreste misteriose dove ci si avventura per perdersi, e per vivere l'iniziazione di un rito di passaggio; lupi cattivi e streghe; incantesimi e parole magiche; castelli, case sull'albero e luoghi senza tempo. Negli albi si racconta dell'immaginario e della realtà, del gioco della scoperta e delle metamorfosi della natura. Si racconta soprattutto la possibilità di raccontare e condividere le storie, nell'oggetto finito di un libro, capace di accogliere la varietà infinita dei segni e dei sogni di cui sono portatrici le pagine illustrate, immagini del mondo necessariamente deformate dello stile.



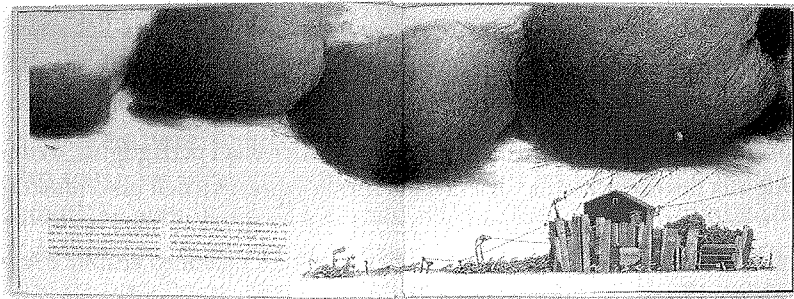
F. Negrin, *Chiamatemi Sandokan*, Salani, Milano 2011.

Il problema dello stile, che di tanto in tanto arrovella i pedagogisti, è riferibile alla flessibilità e alla varietà della forma espressiva dell'albo illustrato, in grado di accogliere contaminazioni visive e di combinare le culture degli autori con il soffio della storia, per creare un racconto visibile e leggibile per i bambini. Una caratteristica propria del fumetto, che possiamo anche ritrovare nell'albo, è una forma di iconicità rapida, cioè il carattere sintetico delle immagini, e la loro relazione con gli oggetti, che presuppone l'inferenza, cioè la partecipazione del lettore. È quell'elemento che ci permette, fin da molto piccoli, di riconoscere in un'immagine di pochi tratti il simbolo grafico che rappresenta un volto sorridente.

Nell'albo illustrato troviamo però anche immagini molto diverse, dalle figure stilizzate al più preciso realismo, dal linguaggio della pittura astratta o del collage alla combinazione di tecniche come il disegno, la fotografia, il collage e l'elaborazione digitale. Non è dato dunque limite alla sperimentazione tecnica e poetica. Esistono invece riscontri empirici e ricerche sul campo (ancora poche) sull'accoglienza e la comprensione che i bambini attivano davanti ad alcuni albi. In un certo periodo, in particolare nelle prime ricerche sul campo a proposito di bambini e libri illustrati, negli anni settanta, ma talvolta anche oggi, ci si è molto preoccupati della comprensibilità delle immagini per i bambini ipotizzando, ciclicamente, che sia la non verosimiglianza a risultare difficile, oppure la distanza fra l'oggetto rappresentato e l'esperienza diretta, addirittura che alcuni colori (come il nero) siano più o meno

adatti alla crescita psicologia dei piccoli lettori; molto si dibatte, sulla presenza e le deformazioni dello stile di ogni artista.

Quel che è certo è che, anche fuori dal realismo, possono darsi immagini narrative comprensibili e interessanti per i bambini, come dimostrano le sperimentazioni di molti illustratori, uno fra tutti, Leo Lionni nel classico *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*. La capacità di astrazione simbolica infantile si sviluppa molto presto, ed è uno degli elementi in gioco fin da quando, con due briciole sulla tovaglia, un bambino è pronto a leggersi la storia di una mamma briciola e di un figlio briciola, per esempio.

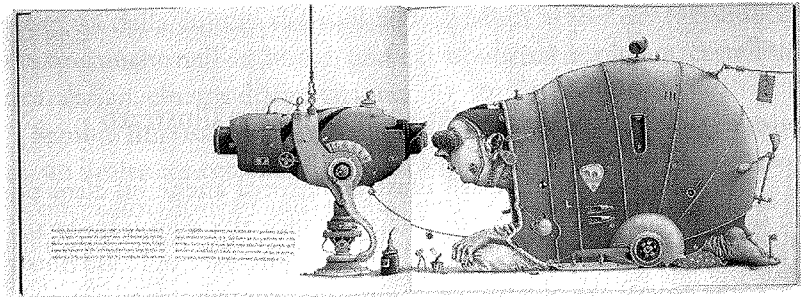


E. Turkowski, *Le pêcheur de nuages*, Autrement Jeunesse, Paris 2008.

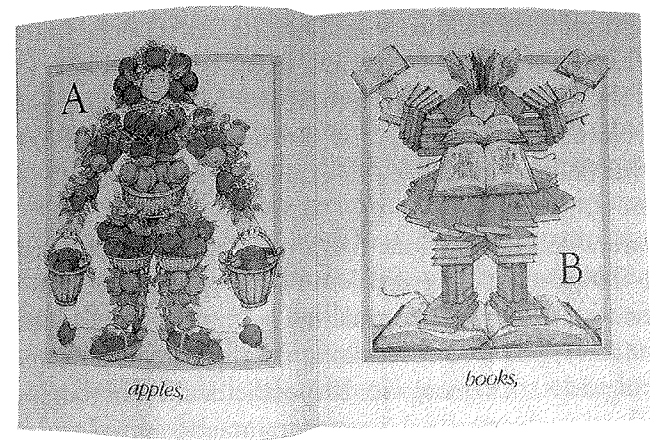
Il bambino nell'albo sperimenta l'ingresso in una "iconosfera" compatta, complessa e coerente, l'universo armonico creato dallo stile dell'artista, un mondo necessariamente deformato dal gesto figurativo, parziale, soggettivo di chi vuole offrire il "mondo disegnato" ai bambini.

Einar Turkowski, autore insignito nel 2007 del Grand Prix alla BIB, Biennale dell'Illustrazione di Bratislava, per la sua opera prima²⁷ (fatto unico nella storia della manifestazione), disegna il paesaggio del suo "pescatore di nuvole", protagonista della storia, interamente ed esclusivamente con 400 mine HB. Sorprendentemente non ancora pubblicati in Italia, tutti gli albi di Einar espongono un universo poetico e visionario eccezionalmente preciso e dettagliato, che fonde, come accade nel *Codex Seraphinianus*, meccanica e fisiologia, botanica e gusto crudele e ironico per il paradosso: il virtuosismo tecnico della mano strabiliante dell'illustratore (il quale riesce, solo con le mine, anche a creare un nero perfetto, suscitando l'ammirazione dei suoi colleghi) è strumento di narrazione quanto il testo.

La narrazione prende forma di fiaba, racconto filosofico, simbolico e narrazione interiore nel disporre doppie pagine dove il pensiero si fa gesto fisico di scoperta minuziosa, ricerca enciclopedica, e creazione di mondi perfetti, con nomenclature esatte per esseri fantastici, nati dall'ars combinatoria che unisce e separa, creando calembour e neologismi e forzando l'invenzione visiva in un territorio di confine fra realismo e invenzione, dove la verità sta nella visione.



I temi dei primi due albi dell'autore tedesco sono la ricerca incessante che l'uomo fa dell'ineffabile e dell'imprendibile materia di cui è fatta l'esistenza, la condanna della solitudine degli esseri speciali interpretabile come la condizione dell'artista, la visione e l'esperienza della bellezza come soglia estrema, dolorosa e insieme inevitabile, della condizione umana.



Arnold e Anita Lobel, *On Market Street*, Greenwillow Books, Harper Collins, New York 1981.

Il bambino che si affaccia alle pagine degli albi capisce immediatamente il gioco dello stile, è pronto a considerare l'invenzione parte della rappresentazione, riconosce un elefante o un pesce disegnato in molti modi e sa esattamente che è diverso dall'elefante vero, o dal pesce, fotografato o visto in natura. Nell'arciboldismo degli albi i bambini trovano «un'evidenza ontologica» riferibile alla varietà del mondo e alle infinite combinazioni possibili per ritrarlo, giocarlo, rappresentarlo: una lezione pedagogicamente rilevante per un'educazione alla complessità del senso²⁸.

Il nastro e la grotta: l'arte dell'albo illustrato

Il tema dello stile, e degli stili illustrativi, tocca anche un altro punto delicato e molto dibattuto: il rapporto fra arte e albi, fra le arti e l'arte dell'illustrazione negli albi. Il tema è controverso: l'albo illustrato, come esperienza di lettura e visione, può contribuire ad educare lo sguardo alla scoperta dei simboli, dei segni e dei sogni dell'immaginario collettivo, creati dagli artisti e tramandati nella cultura artistica? L'artista Květa Pacovská, scultrice, pittrice e autrice di moltissimi picturebook pluripremiati, sottolineando come l'albo sia testo visivo che esiste in relazione ad altri testi artistici ha affermato in diverse occasioni che l'albo può essere considerato «la prima galleria d'arte del bambino»²⁹ in quanto luogo protetto in cui si è invitati a percorrere le visioni degli artisti e a scoprire l'infinita varietà delle immagini del mondo. Květa Pacovská è conosciuta in tutto il mondo per i suoi libri illustrati che utilizzano il linguaggio visivo dell'arte contemporanea³⁰, dove il colore regna sovrano, dove il progetto del libro è lo spazio di espressione delle forme, dove l'illustrazione, come l'arte, è esperienza di stupore e meraviglia.

La natura dell'illustrazione dell'albo e il suo carattere sequenziale invitano il lettore ad agire una lettura che risponda con intelligenza alla struttura del libro, e a considerare le immagini nella loro relazione «diacritica», nella loro successione data, e non esclusivamente nella loro singolarità. In questo sta la specificità che l'immagine assume nell'albo, nel suo esistere nel «gesto drammatico di voltare pagina»³¹ oggetto e stimolo di narrazione. Ma il rapporto di rimandi e filiazioni delle immagini rispetto alle altre immagini richiama, nello studio della

letteratura per l'infanzia, a quella relazione combinatoria e anarchica che fa confluire nelle figure per i bambini la cultura alta e quella bassa, l'arte pittorica e la tradizione dei figurinai, il linguaggio delle grotte di Lascaux e le icone dell'impero Disney, e che è la rappresentazione del cosmo visivo in cui siamo immersi, proprio come tutti i testi della letteratura dialogano fra loro e costituiscono il serbatoio infinito delle narrazioni. In questo senso l'illustrazione degli albi è figlia e sorella delle varie esperienze artistiche che afferiscono al campo del visivo, ed è pervasa dalla cultura dei suoi autori. Molti artisti del picturebook lavorano anche nell'ambito di grafica pubblicitaria, pittura, cartellonistica, design, cinema di animazione.

Sembra impossibile dunque porre, come pure viene a volte proposto, un limite concettuale al rapporto fra educazione all'arte e rapporto con gli albi illustrati nella prima infanzia, sia per quanto riguarda gli stili e gli alfabeti artistici utilizzati sia per quanto riguarda il richiamo diretto a contenuti riferibili al mondo o alla storia delle arti visive. Se prendiamo in considerazione, con un *gap* di una certa ampiezza, i libri tessili dell'artista sarda Maria Lai, per esempio, ci troviamo davanti a *libri d'artista*³² che raccontano, con immagini e scrittura asemica, testi fiabeschi adatti a bambini e adulti in ugual modo. Le Janas, le fate sarde, nel libro-opera *Il dio distratto*³³ (narrazione per immagini del racconto di Giuseppe Dessì) vengono raffigurate in forma di rettangolo (forma non esistente in natura, forma dunque legata al pensiero e alla mano dell'uomo) in una rappresentazione grafica astratta, simile ai procedimenti sintetici operati da Leo Lionni o da Květa Pacovská. L'uso del colore, nella contrapposizione fra il chiaro e lo scuro, con connotazione simbolica, immediatamente prende per mano lo spettatore-lettore e presupponendo una grande fiducia nelle sue capacità interpretative lo stimola, lo provoca, lo chiama a gran voce. L'ombra, come nell'albo di Erlbruch (*La signora Meier e il merlo*) è visibile, umor nero, malinconia e preoccupazione, ma è anche, dicono le storie antiche riprese da Maria Lai, la fonte della creatività e dell'arte. Arte salvifica prima di tutto, arte che unisce l'oggetto libro agli alfabeti e alle mappe immaginarie, arte che esce dai libri e dalle tele e diventa gesto fisico, quando vengono legate fra loro le case del paese montano di Ulassai (*Legarsi alla montagna*, 1981) con un nastro azzurro, in ricordo di una vecchia fiaba locale.

La fiaba sarda narrava di una bambina che si salvò fortunosamente

da una frana perché spinta fuori dalla grotta, dove si era ricoverata dalla pioggia in compagnia di alcuni pastori, dalla visione di un misterioso e fluttuante nastro azzurro. La bambina attratta dalla incomprensibile bellezza del nastro seguì questo incantamento dello sguardo: gli altri finirono sommersi dalle rocce. Per Maria Lai quel nastro è l'arte. La bambina è l'unica a riconoscerne l'importanza. L'arte per Maria Lai è un gioco serissimo, scrive l'artista: «il gioco è l'arte dei bambini, l'arte è il gioco degli adulti». Il richiamo all'infanzia, alla forza primigenia e all'età delle scoperte fondative è così presente nell'opera di Maria Lai da fare della sua poetica un riferimento prezioso dal punto di vista pedagogico, nel parlare di immagini e racconto e di libro di immagini. Non sembra casuale il fatto che la poetica di questa artista contemporanea sia tanto imperniata anche sulla concezione dell'apertura dell'opera, cioè della partecipazione attiva e fondamentale dello spettatore-lettore all'opera d'arte, come al libro, partecipazione attiva esemplificata dalla scelta della bambina nella fiaba sarda.



M. Lai, *Il dio distratto*, filo su stoffa 1992, particolare.

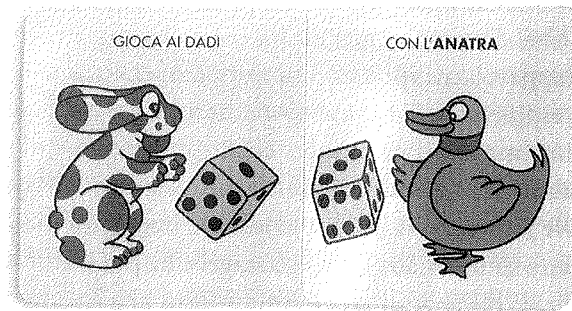
Fiaba, memoria, gioco, mito e leggenda, ma anche consapevolezza della necessità di una educazione allo sguardo e all'arte, di essere portati per mano o conquistati dallo stupore, per poter fruire delle opere e dei

racconti, sono elementi centrali nella poetica e nella cultura di Maria Lai. I suoi libri d'artista, come molta parte del suo lavoro, indagano proprio il rapporto tra spettatore-lettore e opera, tra fiaba e arte, in particolare esplorato nella dimensione narrativa e affabulatoria delle sue immagini, immagini inconsuete che hanno lo scopo di raccontare, «per catturare» lo spettatore recalcitrante davanti all'esperienza artistica. Scrive l'artista: «L'idea di costruire immagini inconsuete che siano racconto di una fiaba è uno stratagemma per catturare il lettore più disorientato davanti all'arte e condurlo ad una lettura che lo coinvolga come una fiaba coinvolge il bambino»³⁴.

Allo stesso modo funzionano gli albi illustrati moderni, che coinvolgono insieme adulto e bambino per ricordare l'esistenza (e l'importanza) della fiaba agli adulti e invitare i bambini all'arte e alla letteratura, nel gioco della relazione, dell'interpretazione, dello stupore. Perché scoprire i linguaggi dell'arte e sperimentare il valore della creatività significa poter più facilmente poi desiderare autonomamente, imparare a guardare, inventare il mondo e la vita, saper narrare ciò che il pensiero analitico non può teorizzare e dunque forse non finire rinchiusi dentro i recinti delle convenzioni ma spiegare le ali della propria esistenza ed essenza poetica. I giochi legati all'arte, così come i libri legati all'arte, sono occasioni per guardare insieme ai bambini fuori dalla grotta, distogliere l'animo dalla minaccia della frana, indecifrabile, inevitabile, imprevedibile, e seguire invece le ragioni dell'arte e della letteratura che sono quelle della conoscenza, della scoperta, della poesia, del divenire insieme più umani e un po' divini.

Per riflettere sul rapporto peculiare tra figure dei libri e lettori bambini, tra segno e racconto, tra realtà e creatività, è curioso accostare a queste riflessioni sul gioco dell'arte un aneddoto raccontato dal creatore della Pimpa, Francesco Tullio Altan, a proposito dell'accoglienza che gli viene riservata dai bambini, quando li incontra nelle scuole: «Non mi chiedono racconti; rimangono ogni volta sorpresi da come disegno bene la Pimpa. Per loro la Pimpa esiste, e io sono solo un ritrattista»³⁵.

Dunque l'illustratore, in quanto artista, è anche un po' sciamano; vede esseri invisibili ed è capace di tracciarne trame e forme, per portarle qui, dall'altrove fiabesco dell'immaginazione, imparentato con il sogno, con la morte, con la visione interiore per farne materia di racconto.



F. T. Altan, *Pimpa con chi gioca?*, Franco Cosimo Panini, Modena 2005.

Parole e immagini: una «distanza fragile»

Nel 1977 venne pubblicata nella collana pedagogica “Il Puntoemme” una ricerca condotta nella scuola per l’infanzia, dedicata alla comprensibilità delle immagini negli albi illustrati. Le studiose Lucia Lumbelli e Margherita Salvadori, cui va il merito di aver realizzato una ricerca pionieristica per l’epoca, si trovarono a confrontarsi con i libri illustrati e le modalità di fruizione dei bambini, muovendosi su un terreno critico il cui primo obiettivo era il tema della comprensione, un tema confinante con la psicologia cognitiva più che con lo studio della letteratura e dell’arte.

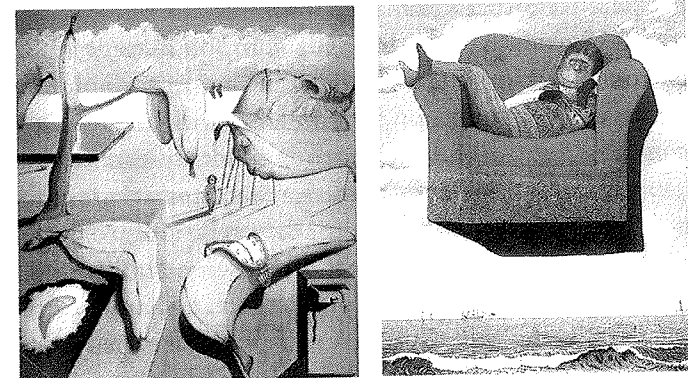
Con gli strumenti metodologici e critici del tempo, e con il focus su questo problema, l’illustrazione contemporanea di alcuni albi illustrati sollevò difficoltà di interpretazione e pertanto, suscitando interrogativi e chiedendo di essere esplorata nuovamente dai bambini, venne definita: «non solo inutile (ai fini della stimolazione della fantasia, di arricchimento delle rappresentazioni nei vari momenti del racconto) ma anche controproducente qualora si consideri l’illustrazione come un aspetto importante del racconto che viene letto ai bambini per aiutarli a capire»³⁶.

Si pone qui il quesito ancora aperto che riguarda la funzione complessiva della letteratura, e anche della letteratura illustrata nell’educazione. L’apparato iconografico dell’albo illustrato infatti esula naturalmente dalla sola funzione specifica di «aiutare a capire» perché non è la trascrizione del testo in altra lingua, ma un elemento della narrazione che esige alfabetizzazione e familiarizzazione propria con un codice specifico, un codice che genera parole, non le rincorre. Inoltre una sto-

ria che suscita interrogativi, che mantiene intatta parte della sua magia rappresenta un atto di fiducia verso il lettore, verso la sua capacità di comprensione e negoziazione del senso, l’esercizio di interpretazione e completamento attivo³⁷ che è anche un diritto alla messa in gioco della propria ricchezza interiore e di sguardo.

Una dimestichezza con gli alfabeti visivi e con la dicibilità del mondo, l’esercizio di questo diritto fin dall’infanzia, si può dare solo attraverso la paziente esperienza della varietà, il piacere della scoperta della complessità, secondo percorsi gradualmente che possono aprire all’universo ampio dell’immaginario collettivo e che costruiscono scale sulle competenze acquisite, più che sui gradini dell’età o dello stile illustrativo.

Il senso del libro non è un senso innato, naturale, ma culturale, e così il senso dell’immagine, un senso che si educa e si allena, nell’incontro con alfabeti specifici e in continuo mutamento, percorsi di scoperta che aprono ad altre esperienze che verranno. Percorsi che vengono condivisi sempre nella relazione educativa, perché un adulto che si annoia davanti ad un libro, o davanti al mondo, difficilmente potrà trasmettere il senso di un’attività vitale che conosce inciampi, entusiasmi, incontri folgoranti e anche letture (ed esperienze) che attendono su un comodino di essere lette quando sarà il momento (o forse mai), o al contrario che contengono elementi che si possono leggere a molti livelli, e poi magari rincontrare, da “grandi”, nelle gallerie d’arte, per scoprire che si tratta di un patrimonio cui si è stati generosamente e pazientemente iniziati fin dalla prima infanzia.



A. Browne, *Willi the Dreamer*, Walker Childrens Paperbacks, London 2000.

Venticinque anni dopo sono diverse le conclusioni cui giungono altre due studiose britanniche, Evelyne Arizpe e Morag Styles, rispettivamente una ricercatrice di educazione e una docente di letteratura per l'infanzia, autrici del saggio *Children Reading Pictures. Interpreting Visual Text*³⁸. Una loro ricerca biennale svolta presso alcune scuole dell'infanzia in Inghilterra, focalizzata sulla risposta dei bambini alle figure dell'albo contemporaneo, in particolare ai libri di Anthony Browne e Satoshi Kitamura, ha prodotto alcune osservazioni: i bambini sono raffinati lettori di testi visivi, colgono e apprezzano sfumature di punti di vista, ironia, stati d'animo, in particolare dalle immagini, anche quando le figure si pongono in apparente contraddizione con la parola scritta.

C'è un punto ancora molto interessante, nelle affermazioni delle studiose italiane, quella definizione di illustrazioni «troppo lontane dal testo» che coglie un aspetto centrale delle illustrazioni degli albi, quella relazione dialettica e variabile detta «interdipendenza» che si dilata nella distanza fra testo e immagini e che concorre a creare una narrazione unitaria più o meno complessa in questa «danza di parti interagenti»³⁹. Scriveva Perry Nodelman⁴⁰ a questo proposito che proprio perché comunicano informazioni differenti, immagine e parola continuamente correggono, limitano, il significato reciproco; lo scarto, la differenza fra loro produce infiniti effetti di combinazione, e la relazione che si produce è spesso *ironica* laddove un codice parla di qualcosa che l'altro tace e viceversa⁴¹.

Nodelman ha scritto anche che le illustrazioni «confermano e rendono specifico» il testo. Le immagini nei libri «illustrano» chiariscono le informazioni contenute nel testo, da cui sono dunque necessariamente sempre dipendenti; esse compongono qualcosa di più simile ad un riassunto della trama che non alle parole di un discorso⁴². La successiva lezione di Antonio Faeti invece tende ad identificare e valorizzare nell'illustrazione proprio la cifra narrativa e metatestuale, la capacità di creare una visione del mondo che è re-interpretazione, re-invenzione, ad opera di quegli illustratori che egli definisce «demiurghi», e che cioè, attraverso riscritture figurali si propongono come autentici autori globali di un testo che nella dimensione visiva si intreccia e si combina con quello verbale, in un rapporto di polifonia che è difficile ridurre ad una sola figura di relazione, e che crea mondi in sé coerenti. Dal caso

limite dei libri senza figure a quello degli *imagiers* o degli albi «enciclopedici» alla Richard Scarry (dove ad una immagine corrisponde il nome dell'oggetto rappresentato) la combinazione fra i due codici si muove in un raggio di variazioni molto ampio.

Il testo verbale e l'immagine «danzano» un'interazione che può configurarsi nelle forme più diverse: ironia, paradosso, simmetria, contrasto, complementarità, parallelismo, o perfino come rapporto attivo *in absentiam*, nel caso di picturebook di sole immagini, detti «silent» o «wordless» book. In particolare nei paesi anglosassoni e francofoni esiste un intenso dibattito che produce saggi, conferenze, articoli su riviste dedicate al campo ampio della letteratura per l'infanzia e dell'arte, nonché corposi studi universitari sulla sintassi del picturebook, sul suo funzionamento. Un'altra coppia di studiose, Maria Nicolajeva e Carole Scott, da alcuni anni dedica ricerche critiche proprio alle diverse connotazioni che il rapporto fra parole e figure può assumere, nell'ampio raggio che va da un picturebook con pochissime figure a uno di sole figure, un wordless o silent book. Nel loro *How Picturebooks Work*⁴³ il destinatario dell'albo viene definito «dual audience», doppio interlocutore, in quanto l'albo si rivolge sia a bambini in età prescolare sia a lettori alfabetizzati in grado di leggere il testo ad alta voce. Le due studiose discutono la nozione proposta da Kristin Hallberg nel 1982, relativamente a quello che viene detto dalla studiosa svedese «iconotext», cioè il testo dell'albo che è visivo e narrativo insieme. Una delle altre proposte della Hallberg era quella di definire come picturebook un libro che avesse una figura almeno in ogni doppia pagina, ma gli studi successivi dimostrarono che la proposta non è sempre funzionale, cioè la regola non vale per tutti i picturebook. Nella lettura di diversi albi infatti si può osservare l'intero spettro di interazione fra parole e immagini, nella dinamica del «counterbalance», contrappunto, oppure interanimazione, e si riscontra l'ampia oscillazione possibile che va da un rapporto di simmetria (quando il testo descrive precisamente l'immagine) ad uno di ironia, paradosso o contraddizione (testo e immagine dicono cose diverse), con varie sfumature di relazione che intercorrono fra i due poli; si è tentato anche di proporre categorie tassonomiche per definire i diversi tipi di albi a seconda della strategia iconotestuale privilegiata.

Il docente anglosassone David Lewis, nel suo saggio *Picturing Text*,

sostiene però che basare possibili tassonomie sulla base dello spettro di relazioni in cui parola e immagine si trovano a interagire o a «interanimarsi», per tradurre in maniera letterale il suo termine, non sia una cifra utile per conoscere meglio il picturebook, perché, se parole e immagini si animano reciprocamente nel contesto della pagina confermandosi, oppure contraddicendosi, per esempio, il rapporto non rimane necessariamente costante in uno stesso libro. Siccome questo rapporto varia anche da una pagina all'altra non sembra dunque un parametro utile per creare categorie interpretative (albi solo simmetrici, o ironici, o paradossali per esempio; albi facili e albi difficili) ma, al contrario, suggerisce, nella propria costitutiva variabilità, il concetto di flessibilità che l'albo interpreta, all'interno della sua coerenza comunicativa, dove per flessibilità si intende la sua apertura a diverse strutture e linguaggi e il dialogo con altri testi (fiabeschi, filmici, musicali). Ad esempio il picturebook può accogliere, in termini formali: istanze fumettistiche, sperimentazioni grafiche o pittoriche, il linguaggio della fotografia, la ricerca progettuale e cartotecnica, allusioni o rimandi ai film di animazione, riscritture dei classici.

L'albo illustrato è flessibile, molteplice, complesso e strutturato. Può essere considerato un ecosistema in cui si trovano da una parte gli elementi del dialogo interno al libro, parole, immagini, rimandi e strategie compositive, dall'altra si trova la presenza attiva del lettore; tutti gli elementi stanno fra loro in una «relazione ecologica» ovvero si influenzano sempre reciprocamente, comprendendo nella loro relazione anche «l'evento lettura», che produce, nell'intervento attivo del lettore, la condizione perché una storia abbia luogo, venga per così dire «attivata».

Parole, immagini, corpo del libro, lettore e mediatore, come suggerisce Chiara Carrer, sono elementi costitutivi che usano propri codici specifici. La distanza fra questi elementi, la loro differenza è relazione, azione, collaborazione, spazio di individuazione reciproco, ecco perché usiamo la poetica espressione di Valentina Monti «distanza fragile», perché gli elementi, in particolare le parole e le immagini, non sono statici ma animandosi reciprocamente, andando gli uni verso gli altri, creano movimento, interferiscono irriducibilmente, mossi non solo dall'intenzione dell'autore ma anche, con la stessa intensità, da quella del lettore.

Lewis suggerisce tra l'altro che i migliori lettori siano proprio i bambini, e auspica ricerche che da una parte riconoscano la molteplicità del panorama del picturebook contemporaneo e dunque facciano proprio un approccio fenomenologico di osservazione e lettura dei singoli albi, come ecosistemi dove avvengono relazioni di scambio fra elementi diversi; dall'altra si aprano, le ricerche, con luoghi e tempi (e mezzi) adeguati, a osservare *come* i bambini leggono i picturebook, un campo di studio ancora in gran parte inesplorato.

Anche dal punto di vista formale il picturebook si mostra in continuo divenire. Il mutamento è legato anche alla evoluzione delle tecniche di riproduzione in grado di stampare parole e figure insieme (di cui la più attuale è la offset fotolitografia) che hanno mostrato un potenziale in ampia espansione a partire dagli anni sessanta. Lo sviluppo tecnologico, i cambiamenti sociali e culturali e l'innovazione artistica sono elementi che hanno tutti avuto una influenza decisiva sulla forma del picturebook come si è venuta delineando a partire dalle esperienze guida, in ambito anglosassone e internazionale, di Sendak, Carle, Lionni, in poi.

La sua natura composita di «figlio di genitori diversi» e il suo posizionamento di testo rivolto ai bambini negli anni della prima infanzia suggeriscono che sia indispensabile guardare ai modi in cui i bambini lo fruiscono, oppure ci troviamo davanti ad un tipo di narrazione per sua natura «universale» o quasi, capace di rivolgersi, nei suoi esiti alti, a lettori non connotabili anagraficamente? E in questo caso non esiste l'esigenza di una ermeneutica che si interessi di un ambito che appartiene insieme alla cultura materiale dell'infanzia ma anche alla cultura simbolica della sua rappresentazione?

Note

1. B. Bader, *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, Macmillan Publishing, New York 1976, p. 1: «Un albo illustrato è testo, illustrazione, design progettuale, un prodotto di artigianato e al contempo commerciale; un documento sociale, culturale, storico; in primis una esperienza per un bambino. La sua natura artistica si basa sul rapporto di interdipendenza di parole e immagini, sul simultaneo dispiegarsi della doppia facciata, sulla tensione drammatica del gesto di voltare pagina. Nella specificità della sua natura esso racchiude possibilità illimitate».

2. Cfr. M. Nicolajeva, C. Scott, *How Picturebooks Work*, Routledge, New York-London 2001, p. 6.
3. U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
4. Cfr. S. McCloud, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio, Torino 1988.
5. M. Sendak, *A Conversation with Walter Lorraine*, in Id., *Caldecott and Co. Notes on Books & Pictures*, Michael di Capua Books, New York 1988, p. 186: «Un picture book non è solo ciò che la maggior parte della gente crede – un libro facile, pieno di immagini. Per me è una cosa tremendamente difficile da realizzare, molto simile ad una forma poetica complessa che necessita di sintesi e controllo continui. Bisogna riuscire a dominare costantemente la situazione per ottenere un'apparente semplicità, quella incredibile leggerezza che nasconde l'imbastitura. Come in un abito di buona fattura, basta che un solo punto salti all'occhio e hai rovinato tutto. Nel mondo dell'illustrazione non c'è, a mio avviso, niente di più intrigante».
6. Sendak, *Caldecott and Co.*, cit., p. 21.
7. P. Nodelman, *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*, University of Georgia Press, Athens 1988.
8. R. Töpffer, *Le storie del signor Jabot e del signor Crepin*, Lerici Editori, Roma 1968.
9. Nodelman, *Words about Pictures*, cit., p. VII: «Credo che un atteggiamento che sia univocamente pedagogico neghi alla letteratura per l'infanzia il suo legittimo spazio nel canone della letteratura degna di un'analisi e ricerca serie. Questa è un'arte seria e merita il rispetto che diamo ad altre forme di arte seria».
10. W. Eisner, *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, Tamarac (FL) 1985.
11. McCloud, *Capire il fumetto*, cit.
12. P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna 1988, p. 9.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. Cfr. L. Kingman (ed.), *The Illustrator's Notebook*, The Horn Book Inc., Boston 1978, p. XVI.
16. www.parsonsiillustration.wordpress.com: «L'illustrazione è l'arte del comunicare con immagini idee concise in ogni tipologia di media. Attraverso le immagini, l'illustrazione ci mostra chi siamo ricreando le nostre percezioni, interazioni e pensieri sul mondo. Da sfogo alle frustrazioni quotidiane nei disegni, chiarisce i dati nei resoconti finanziari, guida i nostri movimenti nelle mappe e nella segnaletica, e ci fa sognare ad occhi aperti nei libri per bambini. L'illustrazione si basa su tre abilità fondamentali applicabili a una vasta gamma di campi/settori: concettualizzazione di idee (come vediamo il mondo?), risoluzione di problemi (come veicoliamo questa visione?) e, più nello specifico, capacità di traduzione di una suggestione (siamo in grado di raffigurarla con precisione?)».
17. A. Chambers, *Siamo quello che leggiamo. Crescere tra lettura e letteratura*, Equilibri, Modena 2011.
18. I. Calvino, *Lezioni americane*, Oscar Mondadori, Milano 1993, p. 105.
19. J. Bauer, *Urlo di mamma*, Salani, Milano 2002.
20. M. Rosen, H. Oxenbury, *A caccia dell'orso*, Mondadori, Milano 2001.
21. L. Lionni, *L'immaginario come mestiere*, Electa, Milano 1990, p. 26.
22. G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi Ragazzi, Torino 1997, p. 7.
23. W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al novecento*, Einaudi, Torino 2001.
24. Cfr. R. Aragona (a cura di), *Oplepliana. Dizionario di letteratura potenziale*, Zanichelli, Bologna 2002. La letteratura potenziale è una forma di ricerca sulla scrittura portata avanti da OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle), un laboratorio letterario che esplora le strutture formali attraverso esercizi di scrittura come giochi o regole autoimposte, fondato nel 1960 da Raymond Queneau; vede fra i partecipanti Georges Perec, Italo Calvino, Marcel Duchamp.
25. In M. Ende, *La storia infinita*, Longanesi, Milano 1981, la storia si svolge su più piani, incastrati fra loro in maniera quasi inestricabile, tutti rappresentati da un libro intitolato *La storia infinita*.
26. Cfr. M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, Bononia University Press, Bologna 2007.
27. E. Turkowski, *Es war finster und merkwürdig still (It was dark and oddly quiet)*, Atlantis Verlag, Zurich 2005 (la pagina qui riprodotta appartiene all'edizione francese).
28. G. Gotti, T. Roversi, S. Sola, G. Tartarini (a cura di), *Album illustrato, autori collane personaggi*, Giannino Stoppioni edizioni, Bologna 1998.
29. *Un livre pour toi*, Editions du Seuil, Paris 2004; P. Vassalli, *La principessa del colore*, in *Il libro illustrato è una galleria d'arte*, Giannino Stoppioni edizioni, Bologna 2005.
30. *The Art of Květa Pacovská*, Michael Neugebauer Verlag-North South Books, Gossau Zürich-New York 1994.
31. Bader, *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, cit.
32. Cfr. G. Maffei (a cura di), *Il libro d'artista*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2003. La definizione di "libro d'artista" non è univoca: solitamente però indica un'opera d'arte, realizzata in pezzo unico o tiratura molto limitata, che destruttura, reinterpreta, reinventa e discute la forma tradizionale dell'oggetto libro con l'obiettivo di suscitare stupore e meraviglia e di far riflettere sul valore del libro, della scrittura, dell'immagine, anche nella contraddizione di alfabeti e forme leggibili. Il riferimento è alle avanguardie storiche del Novecento.
33. M. Lai, *Il dio distratto*, filo su stoffa, 1992.
34. Cfr. M. Lai, in *Tenendo per mano il sole*, filo su stoffa, 1983, cit. in F. Pinto Minerva, M. Vinella, *Arte e creatività, fiabe e giochi di Maria Lai*, AD Arte Duchamp, Cagliari 2007.
35. S. Fiori, *Intervista a Francesco Tullio Altan*, in "La Repubblica", 13 dicembre 2008.
36. L. Lumbelli, M. Salvadori, *Capire le storie, un modo di usare i racconti illustrati nella scuola dell'infanzia*, "Il Puntoemme", Emme Edizioni, Milano 1977.
37. M. Dallari, *Quando le parole si stringono alle immagini: scritture polialfabetiche e nuove prospettive di apprendimento e di interpretazione*, in "Encyclopaedia", vol. XV, n. 30, 2011, pp. 11-40.
38. E. Arizpe, M. Styles, *Children Reading Pictures. Interpreting Visual Text*, Routledge Falmer, London 2002.
39. S. Demozzi, *La struttura che connette. Gregory Bateson in educazione*, ETS, Pisa 2011.
40. Nodelman, *Words about Pictures*, cit.

41. Ivi, p. 221.

42. Cfr. Nodelman, *Words about Pictures*, cit.

43. M. Nicolajeva, C. Scott, *How Picturebooks Work*, Routledge, New York-London 2001; M. Nicolajeva, C. Scott, *The Dynamics of Picturebook Communication*, in "Children's Literature in Education", vol. 31, n. 4, 2000.

4

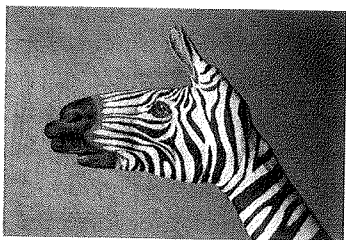
Forme e funzioni

La molteplicità dell'albo

Per la varietà di esiti formali che lo contraddistingue, la molteplicità dell'albo invita a ragionare su un'altra questione centrale: il picturebook è un genere? È possibile riscontrare, dal punto di vista narratologico, una grande varietà di strutture e rimandi ad altri testi, accuratamente mescolate e alternate nella forma dell'albo. Possiamo trovare picturebook che hanno la struttura del giallo (*Le anatre di Anatrel-la*¹, dove la mamma anatra cerca le piccoline, che il lettore, a differenza di lei, vede benissimo); della biografia o dell'autobiografia (*La mia valle*², *Il muro*³); del racconto storico (*Quando non c'era la televisione*⁴); dell'enciclopedia o opera di divulgazione scientifica (*L'enciclopedia dei buchi*⁵, *L'albero di Darwin*⁶) che accoglie l'afflato mitico per esempio in *Il libro delle terre immaginate*⁷; del diario di viaggio (*Il libro della giungla a Londra*⁸); della poesia (*E sulle case il cielo*⁹); del catalogo o della lista o del racconto umoristico; del fumetto (*Il pupazzo di neve*¹⁰) del meraviglioso (*Il drago Aidar*¹¹, *Il cavallo magico di Hang Gan*¹²); naturalmente, degli esiti molteplici e migranti¹³ del fiabesco; potremmo forse pensare che il picturebook dialoghi anche con il genere fantasy, il quale, pur essendo storicamente più legato alla forma del romanzo, produce anche albi che fra narrazione e informazione propongono in tono scientifico trattazioni minuziose dedicate a mondi immaginari (ad esempio albi sugli gnomi o sui draghi) afferenti un universo e una mitologia di origine nordica; esistono albi di tematica affettiva e sentimentale e altri che dialogano con le arti, con la natura, con i luoghi.

Ci viene in aiuto qui un maestro del pensiero ecologico, Gregory Bateson. Per Bateson pensiero ecologico significa anche sguardo interdisciplinare in grado di perlustrare diversi modelli, campi, conoscenze e contesti alla ricerca delle connessioni, delle configurazioni comuni: «Quale struttura connette il granchio con l'aragosta, l'orchidea con la primula e tutti e quattro con me? E me con voi?»¹⁴. Esistono delle fa-

miliarità, senza dubbio, fra albo e albo, pur nella flessibilità e molteplicità del sistema, sia nelle forme che può assumere sia nella modulazione dei suoi elementi costitutivi. Nonostante questo l'albo non è un genere, bensì una forma che interpreta, contiene e combina elementi di genere. Una forma che incorpora, ingerisce altre forme, generi, personaggi e linguaggi, per declinarli in una modalità autonoma e flessibile, assorbe ciò che ha ingerito e lo reinventa secondo la funzione fondamentale dell'interanimazione fra parole e immagini, suo codice specifico.



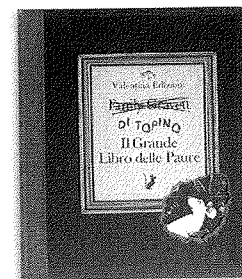
M. Mariotti, *Animani*, Fatatrac, Firenze 1980.

L'albo trae dalle strutture degli altri testi materia per una creazione autonoma, attraversa e mescola i generi e tramite il rifacimento, la riproduzione, la parodia e la ripresentazione interpreta le forme esistenti. Proprio in questa *transgenericità*¹⁵, nella capacità di assorbire energia e forme dalle risorse iconiche e testuali che lo circondano, risiede la potenzialità pressoché infinita del picturebook, cui alludeva Barbara Bader nella sua fortunata definizione. Inoltre, se il picturebook si evolve con questa identità di re-inventore infinito e di osservatorio-laboratorio di altri testi, esso si pone in una relazione attiva con la contemporaneità, è un osservatorio dove si mostrano le strutture dei generi letterari e le allusioni più velate (e mai neutre ma estremamente creative) ad altri testi e ad altri linguaggi (per esempio la pubblicità, il cinema, il teatro, la musica). Il picturebook si configura come processo di riscrittura, come macchina onnivora e di infinita creatività, capace di produrre testi promiscui di parole e immagini capaci di narrare la contemporaneità accogliendo alcune strategie tipiche del postmoderno, e di farlo con modalità di chiarezza, leggerezza, sintesi, rapidità, esattezza. Il picturebook ha anche altre caratteristiche comuni all'opera postmoderna:

– gioca ad infrangere i limiti della sua forma; ad esempio i limiti della

pagina come il becco dell'uccellino in *Dall'altra parte*¹⁶ o i giochi con il codice a barre di Claude Ponti e David Wiesner; la copertina "rossicchiata" di *L'incredibile bimbo mangialibri*¹⁷ o le pagine macchiate d'inchiostro di *L'uomo di sabbia*¹⁸ illustrato da Fabian Negrin; – ama l'iperbole e accoglie le figure dell'eccesso, come in *Angry Arthur*¹⁹ dove il bambino che si arrabbia provoca il terremoto; o in *Mangia i piselli*²⁰ la madre che promette di tutto alla figlia; – crea universi indeterminatissimi (*Cappuccetto bianco*²¹ di Munari, che ha le pagine tutte quasi interamente bianche, perché Cappuccetto Bianco è in mezzo alla neve...); – prende a prestito i personaggi e li sposta da una storia all'altra; – frequenta la parodia²², figura metafinzionale, che riprende forme o generi per discuterne e metterne in ridicolo i limiti; la più parodiata è naturalmente la fiaba perché è una struttura molto riconoscibile, anche per i bambini; mescola riferimenti alla cultura alta e a quella bassa; – conosce la frammentazione e la forma del non-finito, nella morfologia e nelle tecniche artistiche che predilige, per esempio la tecnica del collage, la preferita del postmoderno, ma anche l'opera con i margini aperti, da completare come gli sketch book *Il grande libro delle piccole cose*²³ di Keith Haring, gli *Scarabocchi*²⁴ per Corraini, *Disegnare. Corso per geniali incompetenti incompetenti*²⁵ di Quentin Blake.

Ci si può chiedere se il picturebook non abbia mutuato queste strategie dalla tradizione precedente al postmoderno o se invece questi siano indizi di sensibilità contemporanea che fa dell'incertezza, dell'indeterminatezza, dell'incompletezza cifre estetiche particolarmente congeniali ai bambini perché si riferiscono alla costitutiva essenza neotenuca cioè incompleta dell'uomo.

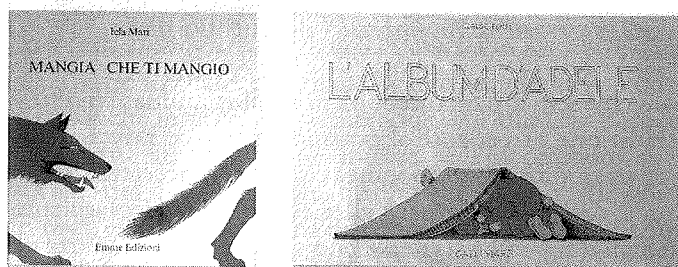


E. Gravett, *Il Grande Libro delle Paure*, Valentina Edizioni, Milano 2011.

Il picturebook è una forma in continua trasformazione che si rivolge ad un lettore in continua trasformazione, il bambino. Il suo è un mondo aperto e flessibile di immagini e parole, un luogo predisposto per esplorare attraverso il gioco e sperimentare curiosità e meraviglia nell'esperienza estetica. Il linguaggio che utilizza è il primigenio stupore davanti ai frammenti della realtà che l'uomo può riportare solamente attingendo alla tavolozza della propria immaginazione e deformandola e dunque consegnando, nello spazio del foglio e nella successione delle pagine, le visioni degli artisti nel linguaggio dell'arte.

Dal testo al paratesto: copertina, risguardi & co.

Dato il problema di descrivere morfologicamente l'albo illustrato, proviamo ora a suddividere l'oggetto di osservazione in piccole parti, secondo il metodo di Cartesio (e come suggerisce Munari) per prendere in considerazione i singoli elementi osservabili nel corpo del libro, iniziando dal paratesto ²⁶ costituito da formato, copertina, risguardi, progetto grafico.



I. Mari, *Mangia che ti mangio*, Babalibri, Milano 2010.

C. Ponti, *L'album d'Adèle*, Gallimard, Paris 1986.

L'albo contemporaneo presenta una grande varietà di formati. Il libro può avere formato rettangolare, secondo un orientamento orizzontale (l'albo rettangolare con il lato lungo in orizzontale è detto "all'italiana" ²⁷), oppure verticale. Può avere un formato quadrato, addirittura obliquo, essere costituito da fogli con rilegature, forme e materiali diversi. Esistono albi di forma irregolare e albi le cui pagine si aprono a fisarmonica, oppure a finestra, tramite piegature o espedienti cartotec-

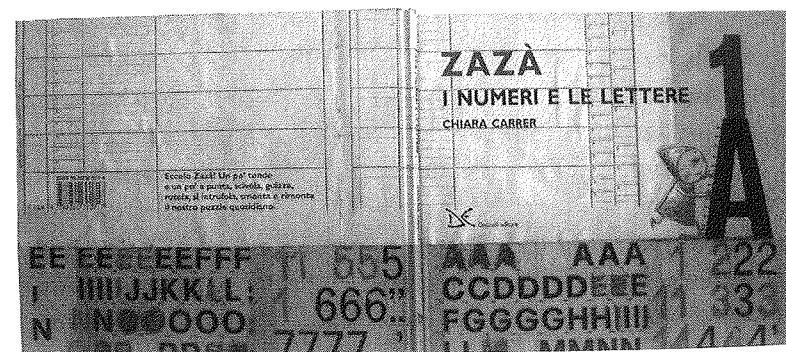
nici come buchi e fustellature. Esistono albi molto grandi da sfogliare sul pavimento oppure piccoli per mani bambine.

Normalmente l'albo illustrato ha trentadue, quarantotto o sessantaquattro pagine (si tratterà sempre di multipli di un sedicesimo, unità di misura tipografica, un foglio ripiegato su se stesso fino ad ottenere sedici facciate).



I. Falconer, *Olivia*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna 2001.

Rigida o morbida (hardback o softback), essenziale o piena di dettagli, cromaticamente squillante oppure discreta, la copertina, come ben sanno grafici, editori, uffici marketing e librai, è il volto del libro, la sua prima confezione, e pertanto ha una particolare valenza comunicativa, essendo un libro un prodotto che esiste nel mercato. La copertina si può suddividere in una "prima" e in una "quarta" e nella maggior parte degli albi illustrati consiste in un'unica immagine che continua, come negli esempi, senza soluzione di continuità.



C. Carrer, *Zazà, i numeri e le lettere*, Donzelli, Roma 2006.

La copertina è il supporto per le informazioni fondamentali sul libro (titolo, autore, editore), e quelle necessarie per legge, cioè l'ISBN (International Standard Book Number, spesso nella quarta) e il codice a barre (Claude Ponti nei suoi albi gioca anche con la forma del codice a barre!). A volte, come succede negli Stati Uniti con il Premio Caldecott, sulla copertina viene impresso il marchio di un premio prestigioso che il libro ha vinto. Altre volte, soprattutto per le uscite natalizie, le strenne, sulla copertina viene posta una fascia di carta con una brevissima recensione, uno slogan, un richiamo in più per notare quel libro fra gli altri. La copertina (comunemente si intende la "prima") è molto importante perché invita il lettore a prendere in mano il libro, ad entrarvi dentro, e fornisce, già ad una prima occhiata, informazioni sul contenuto, attraverso le scelte tipografiche, lo stile dell'immagine, l'uso del colore e il titolo.

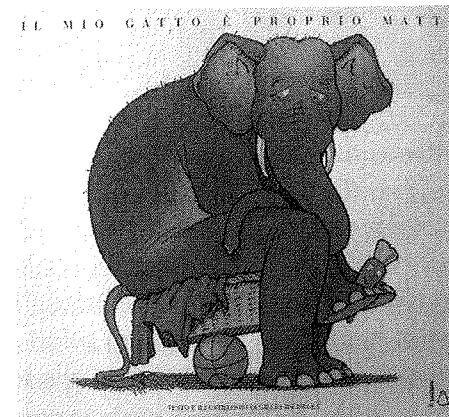
Qualcuno potrebbe obiettare che tutte queste scelte non vengono necessariamente recepite in maniera consapevole dal lettore, né a maggior ragione dal lettore bambino, e domandarsi perché riteniamo opportuno soffermarci sugli aspetti formali e morfologici del libro per la prima infanzia. Possiamo spezzare una lancia in favore della potenziale obiezione e accoglierla come una possibilità di riflessione, la stessa sollevata da Bruno Munari quando osserva che «ognuno vede ciò che sa». Infatti, il problema del corpo del libro, del suo design, del progetto da cui scaturisce è legato all'ampio ambito della pedagogia dell'immagine e dell'immaginazione.

La copertina del libro è una soglia, una porta con una segnaletica per passanti distratti, con un tempo di attenzione rapido: «La copertina di un libro è un piccolo manifesto e ha lo scopo di comunicare all'osservatore che, in quel libro, c'è qualcosa di interessante per lui»²⁸. La copertina vuole dire: la storia comincia qui, bambini; il libro ha garanzie di qualità, è stato premiato, è un libro raccomandabile, adulti. È la sigla del libro; è, come tutto l'albo, un'opera collettiva prodotta da linguaggi e scelte di graphic designer, editore e autore. Nelle edizioni di diversi paesi la copertina dello stesso albo può variare, di solito in accordo con l'autore delle illustrazioni ma non sempre. Nel variare anche il formato dell'albo si può incorrere in esiti discutibili, che possono addirittura intaccare l'unità espressiva del libro, quando vengono stravolti per esempio il formato o l'impaginazione. La composizione di una copertina,

come quella di un manifesto, dovrebbe tener presente il punto focale, al centro dell'immagine, dove si poggia lo sguardo del lettore.

Sulla copertina si trova il titolo. Ci sono titoli umoristici o buffi (*Ciccio Porcello domani si sposa*²⁹, *Catalogo dei genitori per bambini che vogliono cambiarli*³⁰, *Ultime notizie del mio gatto*³¹); titoli che presentano un personaggio con un nome proprio (*Hubert Orazio Boldi Barozzi del Duca*³², *Olivia*³³, *Aldo*³⁴) oppure ne anticipano una caratteristica narrativa (*Il piccolo re dei fiori*³⁵, *L'incredibile bimbo mangialibri*³⁶, *Il mostro peloso*³⁷); titoli escatologici (*Le dita nel naso*³⁸, *Le puzze dell'elefante*³⁹ o *Chi me l'ha fatta in testa?*⁴⁰) o che pongono un interrogativo (*Che cos'è un bambino?*⁴¹, *Perché non parli?*⁴², *Una tigre?! Su un albero?*⁴³); titoli che prefigurano storie orrifiche (*Capitan Omicidio*⁴⁴, *Il ventre della cosa*⁴⁵), titoli evocativi (*La strada che non andava in nessun posto*⁴⁶, *Quando non c'era la televisione*⁴⁷), poetici (*Il vaso vuoto*⁴⁸, *Sera d'inverno*⁴⁹, *Regalami le ali*⁵⁰) o reticenti (*Un libro*⁵¹, *Il punto*⁵², *Chiuso per ferie*⁵³).

Nella relazione fra il titolo e l'immagine già si mettono le basi per la declinazione di una delle formule peculiari della comunicazione dell'albo, il rapporto fra parole e immagini in chiave didascalico-descrittiva o piuttosto ironico-provocatoria. Nella copertina di *Il mio gatto è proprio matto*⁵⁴ ad esempio, già nella contraddizione fra l'immagine di un elefante e il titolo che promette una storia felina, si configura una tensione narrativa ironica, paradossale, parodica o nonsense, un vero *pun visivo*⁵⁵.



J. Bachelet, *Il mio gatto è proprio matto*, Il Castoro, Milano 2006.

Per contratto editoriale, la scelta definitiva del titolo del libro spetta all'editore e non all'autore. Queste due figure hanno non di rado occasioni di scontro, o di civile patteggiamento, nel sostenere preferenze di titolo diverse. Alcuni editor hanno le idee molto chiare su quali parole siano più o meno utili o strategiche nel titolo, per attrarre i lettori. Il colore della copertina, come il titolo, inciderà sulla prima impressione del lettore, e forse sulla scelta del consumatore, come sostengono alcuni direttori marketing, soprattutto negli Stati Uniti. Per esempio il rosa shocking o i dettagli glitterati, per induzione culturale e simbologia di appartenenza, provocano particolare affezione durante alcune età in particolare nelle bambine, con relativo pregiudizio adulto negli acquirenti («andrà bene per un maschio?»).

Il colore nero in copertina è considerato "difficile", in termini di comunicazione, non "vende" facilmente ma ciò non evita che ci siano alcune scelte editoriali che vengono fatte consapevolmente (e coraggiosamente) in questa direzione.



T. Ungerer, *L'uomo della luna*, Nord-Sud, Milano 2007.

S. Guarnaccia, *Riccioli d'oro e i tre orsi*, Corraini, Mantova 2002.

Patricia Cummings, docente di illustrazione editoriale presso Parsons The New School for Design di New York, nelle sue lezioni evidenziava come nel mercato editoriale americano sovente gli autori ricevano indicazioni precise in merito alla tavolozza di colori da utilizzare per il libro in preparazione, con precisi riferimenti alle scelte cromatiche della copertina.

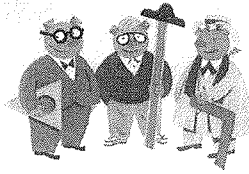
All'interno della copertina si trovano i risguardi (o sguardie) cioè

quelle doppie pagine, all'inizio e alla fine del libro, incollate all'interno della copertina, che arredano, come una tappezzeria per così dire, l'anticamera del libro. Fin dalla loro invenzione ad opera di artisti e stampatori nel Settecento, ai risguardi fu affidata la significativa funzione di dare il benvenuto al lettore appena entrato nel libro e accompagnarlo, non senza suggestioni, ma senza definitivi svelamenti, nell'atmosfera del libro che sta per cominciare, prima di affidarlo al testo e alle immagini del racconto⁵⁶. Essi rappresentano luogo di innovazione, sinonimo di cura e pregio editoriale. Scriveva uno dei maestri dell'illustrazione inglese, Walter Crane, a proposito della carta da risguardi:

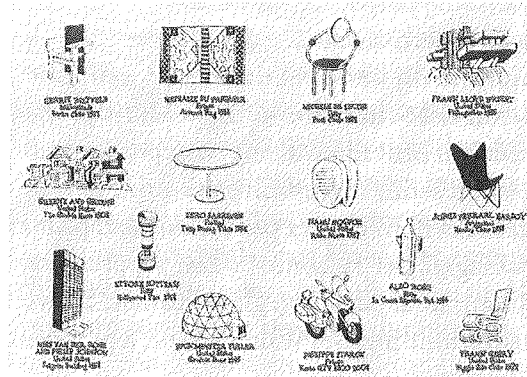
deve essere considerata come una corte, o anche un giardino o un tratto di terreno erboso davanti all'ingresso. Non si vuole che vi si indugi a lungo, ma dovremo cogliere qualche accenno di incoraggiamento per procedere a entrare nel libro. [...] Se è il caso di essere festosi e prodighi, se il libro è destinato all'ondata natalizia o ai bambini, possiamo catturarvi un'idea fugace come una farfalla in volo⁵⁷.

Anche i risguardi⁵⁸, come la copertina e il frontespizio, sono portatori di messaggi paratestuali e paravisuali e costituiscono un insieme coerente che imposta una sorta di gioco con il lettore. Essi sono terreno di una gran quantità e varietà di sperimentazioni da parte degli autori contemporanei. Per esempio citiamo il caso di risguardi concepiti come una sorta di "legenda" degli oggetti o degli elementi che il lettore ritroverà nel libro. Nei risguardi di *Biagio e il castello di compleanno*⁵⁹ Claude Ponti ha sistemato un omaggio esplicito (sotto l'auspicio di Marcel Proust e Georges Perec) ai personaggi più amati dell'immaginario infantile e ai loro creatori, citando tutti i loro nomi. Alle pagine 38 e 39 dell'albo, sorpresa: alla festa di compleanno di Biagio ci sono proprio tutti gli invitati della lista, da Peter Coniglio alla famiglia Addams, dai Puffi a Max del paese dei mostri selvaggi, dai Simpson a Charlot, da Superman alla talpa di *Chi me l'ha fatta in testa*, da Alice a Bocassine, da Little Nemo ai Teletubbies. Tutti perfettamente riconoscibili in una tavola affollata che propone una strabiliante sintesi del serbatoio di immagini che abitano il nostro immaginario. A questo punto, nel divertente gioco dei riconoscimenti, i risguardi fungono da lista di controllo, da *credits* quasi...

I TRE PORCELLINI



Steven Guarnaccia
Corraini Editore



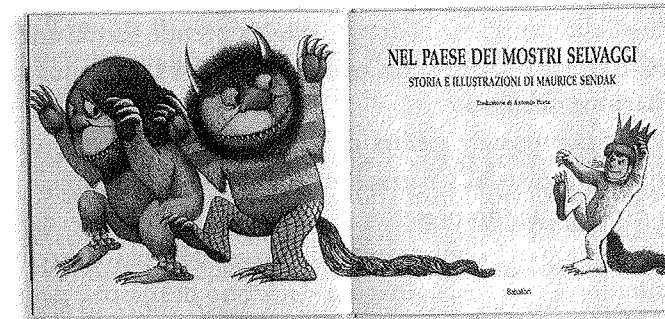
S. Guarnaccia, *I tre porcellini*, Corraini, Mantova 2009.

Steven Guarnaccia in *Riccioli d'oro e i tre orsi*⁶⁰ e *I tre porcellini*⁶¹ concepisce, in maniera analoga, i risguardi come legenda composta da immagini e didascalie, dove vengono dichiarate le presenze provenienti dalla storia del design nel primo caso e dell'architettura del secondo. Il richiamo grafico per stile e colore è alle prove cianografiche, che precedono la stampa in tipografia.

I risguardi di *Nel paese dei mostri selvaggi* suggeriscono invece, classicamente, che la storia si svolge in una dimensione di selva, di giungla, di indomabile esuberanza naturale; la vegetazione, che crea il motivo su sfondo nero, ha forme puntute e potenzialmente minacciose, che ben si accordano con gli artigli dei mostri del libro. Al contrario, i risguardi di *Signora Meier e il merlo*, che rappresentano un motivo ornamentale di carta da parati, introducono ad una storia che è domestica, intima, interiore. I risguardi di *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*⁶² propongono un motivo astratto e regolare, che alterna su fondo bianco bolli gialli e bolli blu. Il motivo astratto, dopo la lettura dell'albo, diviene comprensibile, quando le macchie di colore hanno conquistato lo *status* narrativo di personaggi. Gli esempi possono continuare, e la creatività espressa dagli artisti nel progettare questo "passaggio" nel libro, come in tutto il paratesto, può stimolare interessanti considerazioni pedagogiche, estetiche e poetiche.

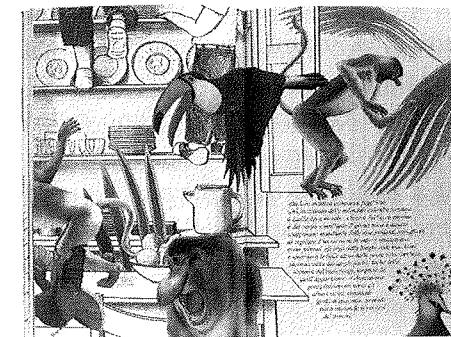
Oltre si trova il frontespizio, che contiene nuovamente l'indicazione del titolo, dell'autore, e spesso un'illustrazione, scontornata e sintetica. Il frontespizio discende dal tradizionale colophon (che è oggi

nella facciata di sinistra dopo i risguardi, oppure nella penultima del libro, e che contiene le informazioni editoriali sul libro, comprese di traduzione, numero di ristampe ecc.).



M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano 1999.

Voltata ancora una volta la pagina, inizia la narrazione, sulla facciata di destra. Il caso di una facciata singola si ripeterà, e non sempre, solo alla fine del libro, sulla sinistra. L'unità narrativa del picturebook è sempre la doppia pagina, in quanto il lettore simultaneamente vede le due facciate in un colpo solo, anche quando l'illustratore decida di proporre una sequenza di immagini indipendenti nelle facciate, creando una partitura ritmica, oppure di usare solo una pagina per l'illustrazione, per esempio mantenendo una struttura costante.



F. Negrin, *Chiamatemi Sandokan*, Salani, Milano 2011.

In questo caso se il testo sta a sinistra e le figure a destra, adulto e bambino potranno sedere rispettivamente dalla parte del lettore di parole

e del lettore di immagini, perché il secondo possa vedere bene e da vicino. Ma può accadere l'inverso e la pagina può essere poi composta, come accade nella maggior parte dei casi, in un'ampia varietà di modi, secondo un ritmo e un fraseggio deciso dall'autore e funzionale al ritmo interno della storia. Nella doppia pagina prende forma quella che in francese è efficacemente detta *mise en page*, cioè l'impianto grafico, l'impaginazione del libro.

Essa viene composta e gestita dall'illustratore e/o dal grafico, secondo criteri adeguati alla narrazione della storia. La doppia pagina non solo ospita, quando presente, il testo insieme alle immagini, ma definisce un tempo di fruizione in sé, con pause per guardare o domande che spingono a voltare pagina, che decidono del gesto e del respiro del libro e del lettore.

Come è noto in *Nel paese dei mostri selvaggi* la composizione grafica è parte fondante del meccanismo espressivo del libro. Scorrendo le pagine velocemente appare chiaro come il quadro dell'illustrazione si vada dilatando, contemporaneamente alla dilatazione dello spazio del sogno ad occhi aperti di Max e della sua trasferta nell'altrove fantastico dell'isola dei mostri. A metà dell'albo infatti, durante il dionisiaco ballo dei mostri, di cui il bambino è provvisoriamente re, il testo è affidato alle immagini, che immergono il lettore in un'atmosfera di danza sfrenata dove anche la natura, la luna, il tempo, sembrano invertire il proprio corso. Si danza fino all'aurora, nella musica dei suoni della foresta e forse degli ululati dei ballerini. Non c'è bisogno di descrivere questo spazio panico, la *ratio* della parola lascia spazio al corpo e al tempo dell'immagine.

Durante gli incontri di formazione, dopo aver letto e proiettato l'albo insieme a studenti d'arte, educatori, bibliotecari, insegnanti o bambini, si torna a sfogliarlo da principio. Normalmente è durante questa seconda lettura, facilitata dallo scorrere rapido delle immagini sullo schermo, oppure delle pagine, che gli osservatori scoprono il gioco di dilatazione con cui l'immagine, dapprima contenuta in un riquadro posizionato sulla facciata destra, cresce fino ad occupare, in corrispondenza del climax narrativo, l'intera doppia pagina, per ben tre volte senza parole, per poi "defluire" fino all'esito estremo di una ultima facciata senza alcuna illustrazione, dove si trova solo una breve frase a concludere l'avventura visionaria del viaggio di Max. Qual è il

motivo della flessibilità compositiva della pagina dell'albo? La forma dialoga con il suo "lettore implicito", il lettore bambino:

A picture books can be very boring, you turn one page after another, and that's it. If you are an adult you may do it without complaining. But children are not so polite. [...] A book is inert. What I try do it is animate it, make it move emotionally⁶³.

I meccanismi con cui figure, forme e colori organizzati nello spazio della pagina concorrono a narrare una storia specifica, a rappresentare emozioni precise e differenti le une dalle altre, situazioni narrative complesse e atmosfere psicologiche riconoscibili sono l'oggetto di un singolare saggio di Molly Bang, *Picture This. How Pictures work*⁶⁴. Il saggio, a forma di albo illustrato, esemplifica alcune tecniche di composizione narrativa delle figure mentre le commenta dal punto di vista critico.

La storia, narrata visivamente e commentata criticamente, è Cappuccetto Rosso. Il lavoro è frutto di diverse ricerche, laboratori con bambini, letture e carteggi con studiosi del visivo e della psicologia dell'arte. In ogni pagina l'autrice produce narrazione, aggiustando l'immagine, dai semplici elementi geometrici e introducendo variazioni, modulando gli ingombri, cambiando i colori, e osservando come alcune strategie visive producano espressioni dinamiche. Come commentò Rudolf Arnheim, storico dell'arte, scrittore e psicologo autore di *Arte e percezione visiva*⁶⁵, «in questo studio davvero singolare» Bang mostra un «gioco drammatico di forze visive, che presenta caratteristiche come dimensione o direzione o contrasto come le azioni di cui è costituito il comportamento naturale e umano»⁶⁶. Le figure nel libro sono infatti forme astratte che narrano la storia attraverso la combinazione di moduli geometrici, che creano figure riconoscibili come il lupo e la bambina, la cui relazione è espressa e modulata secondo diverse strategie visive.

Il movimento, la vitalità interna che scaturiscono dall'incontro delle forme, dei colori e degli spazi fra loro e poi fra loro e lo sguardo del lettore, costituiscono un altro degli elementi fondamentali dell'albo, strettamente intrecciato all'arte della composizione, e comune anche al cinema, un aspetto non solo visivo ma fisico in senso ampio: il ritmo, uno degli elementi della musica interna dell'albo illustrato.

Il ritmo dell'albo è il risultato di una struttura compositiva che

coinvolge il testo, l'immagine, l'impaginazione, il rito del voltare pagina. È il fraseggio, il respiro musicale del picturebook, dove gli spazi bianchi o pieni, dettagliati o puri si traducono nel tempo della percezione. Proprio sulla musica come qualità essenziale del picturebook ha scritto più volte Sendak:

Vivify, quicken, and vitalize – of these three synonyms, *quicken*, I think, best suggests the genuine spirit of animation, the breathing to life, the swing into action, that I consider an essential quality in pictures for children's books⁶⁷.

Per elemento musicale si intende dunque anche una funzione specifica delle immagini, capace di catturare lo sguardo e l'attenzione del lettore perché contiene il respiro vitale dell'azione e della narrazione comune ai bambini e alla vitalità dei migliori racconti.

Ecosistema picturebook: lettori e interpreti

Considerare l'albo come ecosistema significa inscrivere nell'atto della sua "creazione" o attualizzazione anche l'atto della lettura e nell'analisi dei suoi elementi anche il ruolo del lettore. Infatti l'albo si attiva realmente solo durante la relazione, la lettura ad alta voce e l'incontro con il lettore. Il picturebook, come ogni testo narrativo, è un dispositivo che chiede l'intervento attivo di un *lector in fabula*. Esso costruisce universi attraverso la relazione fra elementi distanti, che allestiscono per così dire luoghi di senso puntellandoli con il linguaggio o i linguaggi a disposizione.

Ogni finzione narrativa è necessariamente, fatalmente rapida, perché – mentre costruisce un mondo, coi suoi eventi e i suoi personaggi – di questo mondo non può dire tutto. [...] Ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro. Guai se un testo dicesse tutto quello che il suo destinatario dovrebbe capire: non finirebbe più. Se io vi telefono "prendo l'autostrada e arrivo tra un'ora" è implicito che, insieme all'autostrada, prenderò anche la macchina⁶⁸.

La caratteristica di una forma narrativa capace di prodursi in esiti apparentemente semplici ma di grande complessità e molteplicità, dove la narrazione avviene su più livelli (e anche per questo può resistere a

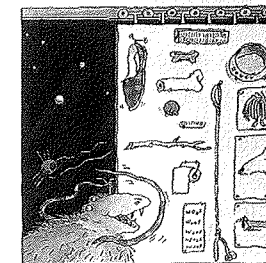
tante riletture, ad opera di lettori con competenze diverse, l'interlocutore doppio) poggia anche su un particolare rapporto che l'albo ha con la figura dell'ellissi, con gli spazi vuoti che stanno fra le parole, fra le immagini, fra parole e immagini, e prevedono il completamento da parte del lettore.

Chi sa raccontare storie anche ai bambini piccoli non solo possiede una raffinata conoscenza dei meccanismi letterari e iconografici, ma ha pure uno speciale rapporto con i suoi interlocutori: non sempre e solo con i bambini reali, quanto con la propria memoria d'infanzia⁶⁹. Alcuni dei grandi capolavori della letteratura per l'infanzia, come *Alice o Peter Pan*, sono nati per bambini in carne ed ossa, e il fenomeno è presente anche nel campo dei picturebook: *Peter Coniglio* compare per la prima volta in una lettera che Beatrix Potter indirizza al bambino della sua governante-amica, che si trova a letto malato; più di cinquanta anni dopo *Piccolo Blu e Piccolo Giallo* nasce durante un viaggio in treno, raccontato ai nipoti da Leo Lionni, con bolli di carta ritagliati a mano da una rivista. Nella dedica del *Piccolo Principe* De Saint-Exupéry si riferisce al bambino che il suo amico è stato in un tempo oramai passato...

L'albo, dotato di un suo proprio corpo, è un catalizzatore⁷⁰, si tratta dunque solo di un ingrediente, o forse della pietanza principale, dell'esperienza complessa e ogni volta diversa della lettura; i veri cuochi, per stare nella metafora gastronomica, saranno i lettori, nella vibrazione del luogo, dell'occasione, della relazione che si instaura fra loro, attraverso la trama della lettura, che rende domestico il libro, oggetto misteriosissimo che schiude (e racchiude) mondi.



Buongiorno, bambini!



Oggi vi parlerò dei cani della Terra.

J. Willis, T. Ross, *Il dottor Xorgol. Il grande libro dei cani terrestri*, Edizioni EL, San Dorligo della Valle (TS) 1997.

Certo è che lettura non si dà se non nell'incontro con un lettore, anzi, nel caso del picturebook, spesso nell'incontro con un lettore multiplo, un lettore alfabetizzato che presta la propria voce e un lettore che esercita la lettura attraverso l'udito, la vista e gli altri sensi. Scrive Roland Barthes: «Non ho organi destinati a questa funzione: leggo con gli occhi, leggo con la testa, ma leggo anche con quello che ho nella testa, ma leggo anche con quello che ho nel ventre. Tutto il mio corpo partecipa alla lettura»⁷¹. Fra questi, il sesto senso, un senso che non è naturale ma ha al contrario una dimensione pedagogica e eminentemente culturale, «la capacità di usare anche il libro come uno strumento per conoscere il mondo, per conquistare la realtà, per crescere»⁷².

La lettura ha caratteristiche simili al gioco, per il coinvolgimento di rituali, condivisione, comunicazione, completamento creativo dei testi. Per il ruolo indispensabile che hanno, nel gioco e nell'incontro con un libro, il piacere e il desiderio di scoprire, la generosità di dare e aprirsi all'ascolto. Per l'interpretazione che ogni lettore riveste, come attore, quando esercita il dono della lettura ad alta voce. Un'analisi comparata di lettura e gioco è una delle prospettive interessanti che si offrono a chi vuole esplorare l'ambito dell'esperienza dell'incontro fra bambino e libro. Ogni libro e ogni lettore sono diversi, un pensiero ecologico sui libri per bambini vuole essere anche un invito a valorizzare le differenze, a impegnarsi per una bibliodiversità, di libri, lettori e letture che è garanzia di un pensiero plurale, difesa del diritto all'accesso a molti testi che descrivano il mondo secondo prospettive diverse, con linguaggi, stili, alfabeti che dipingono e offrono narrazioni della complessità del mondo.

Pesci poetici e topi intellettuali

La nostra percezione del mondo è sinestetica, in particolare durante l'infanzia, i sensi, l'olfatto, la vista, l'udito sono sensibili alle possibili relazioni fra loro, un colore è squillante e rumoroso, un sapore buio. Alcuni albi illustrati raccontano di come si possa cercare il senso, più che la comprensione, nei testi, utilizzando molti sensi e la loro intersezione, seguendo il filo di una trama, una voce, e orientando il proprio sguardo per tracciare percorsi di senso. Alcuni albi suggeriscono anche al lettore quale sia la funzione del racconto, il segreto del rapporto fra

l'indicibilità del mondo e l'incanto della relazione che ogni narrazione dispone fra autore e lettore, strategia testuale e interlocutore, immagine e parola, storie fuori e storie dentro.

Il loro nocciolo poetico, combinato alla forte carica comunicativa delle immagini, sottolinea la forza originaria della parola: esiste spesso, sotteso, negli albi, nella loro struttura o nella trama. Il tema della scoperta della parola, come conquista della parola detta o come incontro con la potenza magica, poetica e suggestiva della parola, è presente anche nelle storie e nelle trame di alcuni picturebook, i quali, essendo i primi libri, fondano un rapporto specifico con la letteratura, con il linguaggio e con la dicibilità e condivisibilità del mondo, che è sempre un mondo rappresentato. All'incontro fortunato fra poesia e figure appartiene un albo classico ancora disponibile in libreria, un libro che incanta da generazioni anche bambini molto piccoli, con versi e figure irresistibili, lievi, ironiche e piene di vitalità: *Tre chicchi di moca*⁷³ di Toti Scialoja.

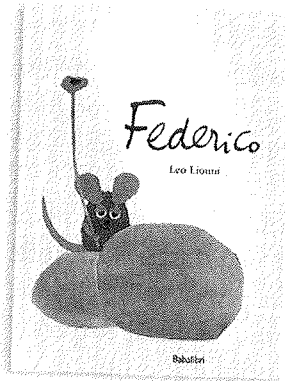
Le invenzioni linguistiche e figurali di Toti Scialoja (Roma, 1914-1998), pittore, poeta, critico d'arte, scenografo e autore per il teatro e per la tv, nascono nel contesto del fermento culturale di Milano, negli anni sessanta.

La figura retorica della sinestesia, che mette in relazione piani sensoriali diversi fra loro, è un'altra delle scintille creative da cui scaturiscono creazioni poetiche per occhi e orecchie. La fisicità della poesia, come percezione di ritmo, musica, sorpresa, nella libertà del gioco e dell'invenzione linguistica è al centro di un libro che con la forma dell'albo, e con la poesia dello sguardo, dialoga in maniera originale: *Le parole magiche*⁷⁴ di Donatella Bisutti, che aveva già indagato la funzione salvifica delle parole nel saggio *La poesia salva la vita*⁷⁵. *Le parole magiche* è un percorso di suoni, forme e colori, basato su rigorosi riferimenti scientifici legati alla teoria dei colori di Goethe⁷⁶ e di Rimbaud, una sorta di manuale per condividere la scoperta della poesia, nell'atto della lettura e della scrittura, anche attraverso lo sguardo.

La scoperta della poesia nell'albo è scoperta percettiva, giocosa, è educazione alle emozioni e conquista di alfabeti espressivi e di spazi interiori. Di poesia come salvezza racconta anche *Questa è la poesia che fa guarire i pesci*⁷⁷. Il bambino protagonista, Arturo, interroga diversi personaggi, per capire che cosa sia una poesia. La mamma gli ha sugge-

rito infatti di trovarne una, per salvare il suo pesce rosso, che è afflitto da una noia mortale. Il biciclettaio rubacuori risponde che una poesia è come quando si ama, quando si ha il cielo in bocca. La panettiera parla del profumo del pane appena sfornato, Mahmud del cuore delle pietre. Aristofane, nel libro, dice che: «la poesia è quando le parole battono le ali, è un canto di prigionia». La poesia scaturisce dall'esperienza autentica e profonda di ognuno e quindi per ogni persona è profondamente differente. Ma c'è un filo che lega tutte le risposte. Alla fine dell'albo anche il pesce rosso conquista la parola; dunque perfino un pesce può essere un poeta, e affermare che la poesia può essere anche silenzio.

Anche il silenzio, dice l'albo, è spazio di crescita e di scoperta. Il dono della poesia dunque può salvare la vita? Il linguaggio può, con il suo incanto e la sua musica, guarire, consolare, accompagnare nella scoperta del libro e delle esperienze della vita?



L. Lionni, *Federico*, Babalibri, Milano 2005.

Certamente le parole riscaldano, fanno stare meglio, ingannano la morte, come accade nelle *Mille e una notte*⁷⁸ e in altre fiabe. Lo racconta ai bambini, dalle pagine di un albo celebre, *Federico*⁷⁹, il topo poeta creato da Lionni, topo intellettuale che ha collezionato parole, sensazioni, suggestioni e immagini interiori, mentre gli altri topi raccoglievano viveri e scorte materiali, per affrontare il lungo inverno. E con quelle sue provviste speciali Federico salva la vita ai suoi compagni, quando nella tana si gela, fuori tutto è neve, il cibo è finito e il morale è a terra:

“Chiudete gli occhi” disse Federico, mentre si arrampicava sopra un grosso

sasso. “Ecco, ora vi mando i raggi del sole; caldi e vibranti come oro fuso...” E mentre Federico parlava i quattro topolini cominciarono a sentirsi più caldi. Era la voce di Federico? Era magia?

[...]

“E i colori, Federico?” chiesero ansiosamente. “Chiudete ancora gli occhi” disse Federico. E quando parlò del blu dei fiordalisi, dei papaveri rossi nel frumento giallo, delle foglioline verdi dell'edera, videro i colori come se avessero tante piccole tavolozze nella testa.

Un autore statunitense ha lavorato, con successo planetario, proprio sul binomio fra parola poetica, parola rimata, giocata, inventata e figure: è Dr. Seuss, impegnato, fin dagli anni cinquanta, a creare albi che potessero essere letti dai numerosi figli di immigrati che ancora non conoscevano bene l'inglese. La sfida, postagli da alcune istituzioni educative, fu quella di creare storie complesse e divertentissime con sole cento parole. Ben presente nei suoi libri la ricca vena della tradizione letteraria anglosassone del nonsense, combinata con un segno straordinariamente vivace, contorto, espressivo, che ha dato vita ad albi ormai classici, come *Il gatto e il cappello matto* o *Gli Snicci*, amatissimi dai bambini di tanti paesi, dove la dimensione linguistica è centrale, filtrata nella traduzione, nell'invenzione e nel gioco della lettura.



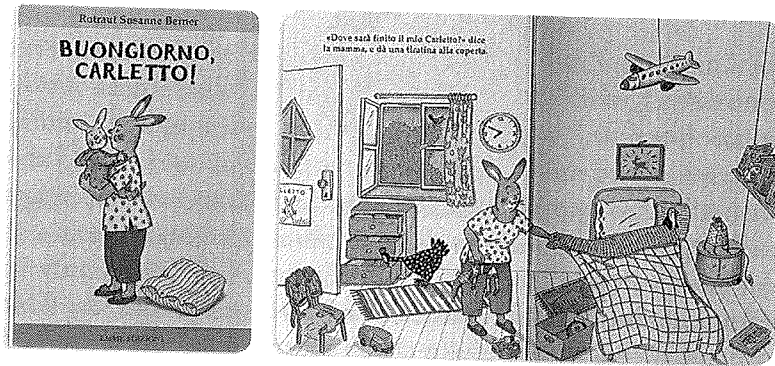
Dr. Seuss, *Il gatto e il cappello matto*, Giunti Junior, Firenze 2008.

Il testo è anche il filo che unisce le pagine, e spinge il lettore (il lettore bambino e il lettore adulto che lo accompagna) alla scoperta del meccanismo sequenziale fondamentale nell'incontro con il libro fin

dai suoi primissimi esiti. L'albo, pluripremiato, di Davide Cali e Serge Bloch, *Io aspetto*⁸⁰, a forma di lettera, fornisce una metafora suggestiva, attraverso *l'immagine* di un filo rosso che collega le pagine, dell'attesa dell'io narrante, nel legame fra lo scorrere delle pagine e il lettore, un'immagine emblematica dell'esperienza di lettura poetica di un albo.

Esperienza che ha la sua rappresentazione drammatica nel gesto di voltare pagina, attratti dal filo del racconto, da un indovinello, da una caccia al tesoro per lo sguardo. *Sembra questo, sembra quello*⁸¹, pubblicato dalla storica Emme edizioni, propone un percorso a sorpresa, in cui il testo, molto breve, ha la struttura di una serie di indovinelli, sul tema suggerito dal libro, dunque su «ciò che è e ciò che appare». Il testo si snoda giocoso, nell'alternanza di frammenti di realtà e immagini complete, guidando il gesto del giovane lettore per poi approdare ad una filastrocca finale sul tema delle apparenze appunto.

L'esperienza del voltare pagina, nell'atto fisico della scoperta, è alla base di molti dei primissimi libri, capaci di stimolare lo stupore e la meraviglia del bambino fin dal primo anno di vita. Il piacere del nominare gli oggetti è un piacere grandissimo fin dalla prima infanzia. I bambini, in particolare a partire dagli undici mesi in poi, a seconda delle esperienze, possono apprezzare le illustrazioni ricche di dettagli, che mettono alla prova la loro capacità di osservazione. Traggono un piacere evidente dal dare prova di questa capacità e si divertono moltissimo nel rintracciare percorsi giocosi in cui l'illustratore ha nascosto piccoli dettagli che ritornano da una pagina all'altra, predisponendo per essi una caccia al tesoro visiva⁸².



S. Berner Rotraut, *Buongiorno, Carletto!*, Emme Edizioni, San Dorligo della Valle (TS) 2001.

Un buon esempio si trova negli albi cartonati (*boardbooks*) di Carletto di Susan Berner Rotraut. Per esempio *Buongiorno, Carletto!*⁸³, dove il lettore cerca, insieme alla sua mamma che non lo trova più, il personaggio nascosto tra le lenzuola, interrogando i giochi (pinguino, cagnolino, orsacchiotto) e ritrovando nella stanza del coniglietto oggetti conosciuti, che chiedono di essere riconosciuti e nominati, come una palla, una carota e così via. È lo stesso meccanismo alla base dell'albo *Goodnight moon*⁸⁴, forse il più amato da generazioni di bambini americani, dove il bambino prima di dormire saluta gli oggetti ad uno ad uno: buonanotte calzini, buonanotte palla, buonanotte luna... Il distacco notturno così è meno doloroso e il rituale del saluto è un modo per nominare il mondo, addomesticarlo e portarlo con sé nel territorio sconosciuto del sonno.

L'albo può avere la struttura di una caccia al tesoro dove il testo ha la funzione di una specie di promemoria scritto e l'immagine è spazio di gioco. Questo accade per esempio in *I meravigliosi viaggi della Fata Brillina*⁸⁵ di Emanuelle Houdart, dove in ogni tavola bisogna ritrovare un certo numero di oggetti, disegnati e ideati dalla fantasia di gusto surrealista della Houdart, autrice anche di *Mostri ammalati*⁸⁶, un grande albo-catalogo di mostri e malattie.

Vi sono autori di albi "enciclopedici", che raccontano la molteplicità del mondo, o dedicati ad aspetti monografici come *Il libro dei mestieri*⁸⁷, *Tuttoruote*⁸⁸, *Il libro dei numeri*⁸⁹ per citare solo alcuni dei sempreverdi volumi di Richard Scarry o un viaggio attorno al mondo, come Marc Boutavant⁹⁰, o anche *Il grande libro delle figure e delle parole*⁹¹. Che siano le macchine nella loro verità meccanica e completezza, le dinamiche della città o della vita in comunità, i telefonini, le tecnologie, in questi albi filtrano le citazioni del mondo adulto, del mondo contemporaneo. Questa operazione, che si riallaccia alla tradizione storica dell'abecedario, dell'enciclopedia e del "mondo dipinto" di Comenio, dà vita ad occasioni pedagogiche irrinunciabili, in forma di enumerazione, lista, dizionario figurato o anche più o meno scherzoso manuale per l'uso. Sono narrazioni fantastiche e realistiche insieme, che permettono che il mondo divenga nominabile, dicibile, visibile.

La stessa fiaba assume connotazioni diverse a seconda delle interpretazioni figurali. Si parlerà allora di una *Cenerentola* "di Innocenti" quanto di Charles Perrault, dove la fiaba è interpretata, ambientata in

un contesto geograficamente e storicamente definito, Londra negli anni venti, di cui prende le atmosfere. O di fiabe di Lisbeth Zwerger, riferendosi ad una illustratrice che molto si è confrontata con il fiabesco. L'illustratrice austriaca si muove, con i suoi acquerelli che riprendono la grande tradizione figurativa anglosassone, nello spazio della fiaba rinnovandola, offrendone riletture inedite e profondissime, nel rispetto e nel dialogo con i grandi autori come Andersen, i Grimm, Hoffmann, Esopo, Fedro, La Fontaine. Lisbeth Zwerger appartiene alla categoria dell'illustratore demiurgo che «si affida interamente alla riconoscibile potenza del proprio stile e crea un solo mondo, in cui verità e finzioni sono costrette a convivere nello stesso paradigma raffigurativo»⁹².

Nello scaffale degli albi di fiabe si trovano dunque mondi figurativi che dialogano con il fiabesco colorandolo con nuove luci e nuove ombre, ma si trovano anche testi che, per DNA fiabesco, "permangono mutando". La produzione di albi di diretta filiazione fiabesca⁹³ è enorme e di tanto in tanto propone alcune sorprese, immagini e progetti che esplorano la ricchezza della fiaba con nuovi orizzonti illustrativi. Per esempio le fiabe astratte di Květa Pacovská⁹⁴, ma anche *Biancaneve. Libro pop-up*⁹⁵ di Jane Ray o *La bambina e il lupo*⁹⁶ di Chiara Carrer.

Ci sono anche racconti classici e d'autore che lasciano la collocazione originaria e migrano nella forma composita dell'albo. Un buon esempio è il magistrale racconto di Saki, *El contador de cuentos*, illustrato da Alba Marina Rivera⁹⁷ e premiato con il BolognaRagazzi Award sezione New Horizon⁹⁸ nel 2009. Si tratta di un albo metatestuale, in un certo modo: il tema del racconto è proprio quale sia il segreto del saper raccontare storie, le strategie che sottendono alla nascita di una narrazione avvincente per i bambini.

Il personaggio dello studente-narratore, che si offre di raccontare una storia a tre bambini annoiati, durante un viaggio in treno, è portatore di una propria poetica, e mette in evidenza alcuni dei segreti dell'arte di inventare le storie: la precisione del linguaggio, la ricchezza dei dettagli, la creazione di mondi dove ci sono forti opposizioni, emozioni controverse e ricche di sfumature, spazio per l'incanto e per l'orrore. Lo studente del racconto è un maestro di narratologia, maneggia abilmente annessi, prolessi e altre strategie narrative, e sembra conoscere molto bene le dinamiche dell'attenzione dei bambini e il loro gu-

sto per il perturbante, il divergente, l'orrorifico. Si può dire che questo personaggio incarna molto bene il codice del mediatore, cioè il modo in cui un lettore adulto partecipa alla lettura, o in questo caso offre il racconto di un testo ad un altro lettore, instaurando così una relazione vivificante fra narratore, lettore, testo e immagini. Le immagini che scorrono fuori dal finestrino del treno sono come pagine di un libro.



Saki, A. M. Rivera, *El contador de cuentos*, Ekaré, Caracas 2007.

Da oggetto a laboratorio

La nostra mente è piena di parole, sono il primo corpo del pensiero, la prima verifica dell'essere al mondo e dell'essere nel mondo. Una volta nominato, esso guadagna esistenza, nella relazione con il pensiero. Pensare l'immagine è un'operazione estremamente complessa, che usa lo sguardo come organo del pensiero. Decodifica forme, ombre, segni, colori e immagini. E tutto questo anche mentre ancora non sa dirle (*in-fans*), perché è impegnato a conoscere, ad esplorare la mente e le sue capacità di ricezione della bellezza del mondo.

Altri dicono "questo è bello", e nella percezione di un piacere, di un entusiasmo, dentro oggetti piatti che spalancano porte, una dopo l'altra, mentre una voce racconta, sta la scoperta dello stupore estetico. La parola ritaglia le cose e le porge ai testimoni per dire, come Qui Quo e Qua: «vedi anche tu ciò che vedo anch'io?».

Nominare il mondo gli dà vita, la precisione del segno e del simbolo sono la limitazione del nostro sé e il passo dell'apprendimento nell'identità. L'atto dello sguardo è l'atto dominante di sempre. Siamo esposti alle immagini fin da quando apriamo gli occhi la prima volta. Volti, segnaletiche e paesaggi naturali sono "il mondo" ovvero "l'immagine del mondo". Insieme agli altri sensi, certo, ma quanto è frequente sentire – guarda! Il linguaggio rincorre l'immagine in tutti gli angoli.

Vive nell'immagine, vive sempre e solo come contrappunto, anche in un romanzo, il corrispettivo opposto del silent book. Quante immagini ci sono in un romanzo, e quante parole in un silent book? Il silenzio è una differenza, perché le parole sono musica, necessariamente, e con il silenzio, continuamente, danzano. Tirano i fili delle cose, fuori dal silenzio, e tessono merletti, trame; raccontano nel caos, racconta il poeta che non vede, Omero.

Il mondo interiore, l'acquario della nostra mente, il pensiero che dice *io*, sta cercando di attivare l'atto divino dell'incontro fra la parola e l'essere, fra l'immagine dell'essere e la parola. In un momento solo cerca una prova dell'esistenza nella sua dicibilità.

Così il picturebook, piccolo *laboratorio* di visibilità e dicibilità, dentro un corpo umile, semplice, altamente funzionale, apre scenari della mente, con i disegni-pensiero che raccontano, con perfetto equilibrio fra esattezza e ambiguità, in un'opera aperta che cambia ad ogni minimo gradino dell'essere eppure è esatta. Perché nessun momento, nessuna esperienza per un bambino né per un adulto è uguale ad un'altra. E la lettura, nella modalità della sua declamazione, chiama interpretazione nel doppio significato che si riferisce al lavoro dell'attore, del lettore ad alta voce.

Rileggere, allora. Rileggere per trovare se stessi su quel sentiero, riprender la lena, finire con un senso di sospensione, che non svela il mistero, quando il libro si chiude. Allora riaprirlo ancora, per vedere se le figure sono ancora là. Anzi non le figure, ma i personaggi, le forme, i segni che una voce narrante contrappunta con un racconto ancora di parole, con una colonna sonora di voce di lettore, che guarda come me le stesse cose, là sulla pagina. Si può indicare con un dito. Che soddisfazione quando diciamo la stessa cosa (da più grandi faremo "flic floc" o il gioco della "morra")!

Le parole sulle immagini infatti svelano tutta la loro impossibilità.

Nella vita reale le immagini si muovono con lentezza, non è semplice seguirne i cambiamenti, conoscere il loro senso. Sono indizi sparpagliati da altri, testi che vogliono vendere qualcosa, o informare; sono segnali stradali, pubblicità, automobili. Vediamo automobili ovunque, come mattoncini di un terriccio metropolitano speciale, seminato generosamente negli interstizi fra le case, nelle città.

Le immagini sono anche naturali, il racconto della vita della natura: sono acqua, sono terra, sono aria, sono fuoco! I bambini davanti al fuoco. I racconti del focolare.

Perché i bambini ridono tanto quando si sbagliano i nomi? Perché immediatamente sentirsi chiamare con il nome di un altro significa l'insieme dei sentimenti e della conoscenza che ho dell'altro, significa vestirsi per un momento con i panni di un altro. Quando sbagliano loro, hanno imparato il meccanismo e ne ridono moltissimo, per la complessità del pensare il pensiero, di metapensiero. Chiamano mamma una zia per tracciare il ponte dell'amore.

Note

1. F. Barry, *Le anatine di Anatrella. Un libro per contare da 1 a 10*, Ape Junior, Milano 2005.
2. C. Ponti, *La mia valle*, Babalibri, Milano 2001.
3. P. Sis, *Il muro*, Rizzoli, Milano 2008.
4. Y. Pommaux, *Quando non c'era la televisione*, Babalibri, Milano 2003.
5. C. Didier, *L'enciclopedia dei buchi*, Editoriale Scienza, Trieste 2007.
6. P. Sis, *L'albero di Darwin*, Fabbri, Milano 2005.
7. G. Duprat, *Il libro delle terre immaginate*, Ippocampo Junior, Milano 2009.
8. B. Shyam, S. Rao, G. Wolf, *Il libro della giungla a Londra*, Adelphi, Milano 2004.
9. G. Quarenghi, C. Carrer, *E sulle case il cielo*, Topipittori, Milano 2007.
10. R. Briggs, *Il pupazzo di neve*, Edizioni EL, San Dorligo della Valle (TS) 2003.
11. M. Satrapi, *Il drago Aidar*, Mondadori, Milano 2003.
12. J. H. Chen, *Il cavallo magico di Han Gan*, Babalibri, Milano 2004.
13. M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, Bononia University Press, Bologna 2007.
14. G. Bateson, *Mente e natura*, Adelphi, Milano 1984.
15. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, cit.
16. I. Banyai, *Dall'altra parte*, Il Castoro, Milano 2004.
17. O. Jeffers, *L'incredibile bimbo mangialibri*, Zoolibri, Reggio Emilia 2009.
18. E. T. A. Hoffmann, F. Negrin, *L'uomo della sabbia*, Principi & Principi, Faella, Pian di Scò (AR) 2010.

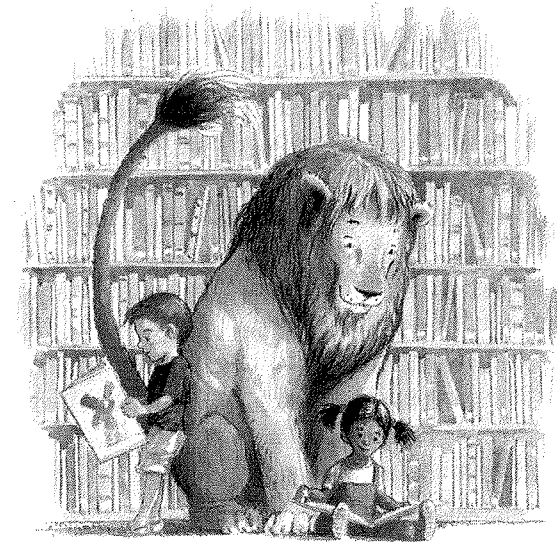
19. O. Hiawyn, S. Kitamura, *Angry Arthur*, Andersen Press, London 1982.
20. K. Gray, N. Sharrat, *Mangia i piselli*, Salani, Milano 2002.
21. B. Munari, *Cappuccetto Bianco*, Corraini, Mantova 1999.
22. Cfr. G. Almansi, G. Fink, *Quasi come. Letteratura e parodia*, Bompiani, Milano 1976.
23. K. Haring, *Il grande libro delle piccole cose*, Mondadori, Milano 2007.
24. T. Gomi, *Scarabocchi*, Corraini, Mantova 1990.
25. Q. Blake, J. Cassidy, *Disegnare. Corso per geniali incompetenti incompetesi*, Editoriale Scienza, Trieste 2005.
26. J. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1997.
27. Cfr. S. Van der Linden, *Lire l'album*, Edition L'Atelier du Poisson Soluble, Le Puy-en-Velay 2006.
28. B. Munari, *Disegnare il libro*, Scheiwiller, Milano 1988.
29. H. Heine, *Ciccio porcello domani si sposa*, Edizioni EL, San Dorligo della Valle (TS) 2004.
30. C. Ponti, *Catalogo dei genitori per i bambini che vogliono cambiarli*, Babalibri, Milano 2009.
31. J. Bachelet, *Ultime notizie del mio gatto*, Il Castoro, Milano 2010.
32. L. Child, *Hubert Orazio Boldi Barozzi del Duca*, Ape Junior, Milano 2004.
33. I. Falconer, *Olivia*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna 2001.
34. M. Bonniol, *Aldo*, Babalibri, Milano 2010.
35. K. Pacovská, *Il piccolo re dei fiori*, Salani, Milano 2006.
36. Jeffers, *L'incredibile bimbo mangialibri*, cit.
37. H. Bichonnier, PEF, *Il mostro peloso*, Emme Edizioni, San Dorligo della Valle (TS) 2004.
38. D. Culot, *Le dita nel naso*, Zoolibri, Reggio Emilia 2009.
39. F. Pittau, B. Gervais, *Le puzze dell'elefante*, Il Castoro, Milano 2001.
40. H. Holzwarth, W. Erlbruch, *Chi me l'ha fatta in testa?*, Salani, Milano 2011.
41. B. Alemagna, *Che cos'è un bambino*, Topipittori, Milano 2008.
42. P. Dunbar, *Perché non parli?*, Mondadori, Milano 2008.
43. A. Ravishankar, P. Biswas, *Una tigre?! Su un albero?*, Corraini, Mantova 2003.
44. C. Dickens, F. Negrin, *Capitan Omicidio*, Orecchio Acerbo, Roma 2006.
45. H. B. Kemoun, S. Girel, *Il ventre della cosa*, Kyte edizioni, Padova 2008.
46. G. Rodari, F. Testa, *La strada che non andava in nessun posto*, Edizioni EL, San Dorligo della Valle (TS) 2010.
47. Y. Pommaux, *Quando non c'era la televisione*, cit.
48. Demi, *Il vaso vuoto*, Rizzoli, Milano 2010.
49. J. Luján, M. Sadat, *Sera d'inverno*, Bohème, Trieste 2006.
50. H. Janisch, S. Marlin Soganci, *Regalami le ali*, Donzelli, Roma 2011.
51. H. Tullet, *Un libro*, Franco Cosimo Panini, Modena 2010.
52. P. H. Reynolds, *Il punto*, Ape Junior, Milano 2003.
53. M. Celija, *Chiuso per ferie*, Topipittori, Milano 2006.
54. J. Bachelet, *Il mio gatto è proprio matto*, Il Castoro, Milano 2006.
55. E. Fince, *Visual Puns in Design*, Watson, Guptill Pub, New York 1982. Il modo più semplice per tradurre il termine anglosassone *pun* è *gioco di parole*, con riferimento alla figura retorica della paronomasia che consiste nell'associare due elementi simili per fonetica e diversi per suono, con vari scopi fra cui quello umoristico.
56. Cfr. M. Casella, *Respirando carta da risguardi*, in E. Beseghi (a cura di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna 2008.
57. Cfr. G. Fanelli, E. Godoli, *L'illustrazione Art Nouveau*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 89.
58. F. Le Bouar, *Dans le secret des pages de garde*, in "Revue des livres pour enfants", n. 191, 2000.
59. C. Ponti, *Biagio e il castello di compleanno*, Babalibri, Milano 2005.
60. S. Guarnaccia, *Riccioli d'oro e i tre orsi*, Corraini, Mantova 2002.
61. Id., *I tre Porcellini*, Corraini, Mantova 2009.
62. L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 1999.
63. M. Sendak, *Caldecott and Co. Notes on Books & Pictures*, Michael di Capua Books, New York 1988: «Un picture book può essere molto noioso, giri una pagina dopo l'altra ed è fatta. Se sei un adulto puoi anche farlo senza lamentarti. Ma i bambini non sono così indulgenti. [...] Un libro in sé è inerte. Quel che io tento di fare è animarlo, è farlo muovere emotivamente» (trad. Giorgia Grilli).
64. M. Bang, *Picture This. How Pictures Work*, Chronicle Books, San Francisco 2000.
65. Cfr. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1984.
66. Bang, *Picture This*, cit.
67. Cfr. Sendak, *Caldecott and Co.*, cit., p. 3: «Rendere vivo, ravvivare e animare – di questi tre sinonimi, credo che ravvivare meglio suggerisca lo spirito genuino dell'animazione, il soffio della vita, la svolta nell'azione, che considero una qualità essenziale nelle immagini per i libri per bambini».
68. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 2000, p. 3.
69. Cfr. A. Lurie, *Bambini per sempre*, Mondadori, Milano 2005.
70. M. Terrusi, *Intervista a Steven Guarnaccia. Fiabe classiche con design contemporaneo*, in "Liber", aprile-giugno 2009.
71. Cfr. R. Barthes, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi, Torino 1998.
72. G. Rodari, *Il cane di Magonza*, Editori Riuniti, Roma 1982.
73. T. Scialoja, *Tre chicchi di moca*, Lapis, Roma 2002.
74. D. Bisutti, A. Agliardi, *Le parole magiche*, Feltrinelli, Milano 2008.
75. Ead., *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Mondadori, Milano 1992.
76. J. W. Goethe, *Teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 2008.
77. J. P. Siméon, O. Tallec, *Questa è la poesia che fa guarire i pesci*, Lapis, Roma 2007.
78. Sherazade allontana con il racconto il momento della propria morte, in *Mille e una notte*, Einaudi, Torino 2006.
79. L. Lionni, *Federico*, Babalibri, Milano 2005.
80. D. Call, S. Bloch, *Io aspetto*, Emme Edizioni, San Dorligo della Valle (TS) 2006.
81. M. E. Agostinelli, *Sembra questo, sembra quello*, Salani, Milano 2002.
82. M. Boutavant, *Il giro del mondo di Mouk*, Fabbri, Milano 2007.
83. S. Berner Rotraut, *Buongiorno, Carletto!*, Emme Edizioni, Milano 2001.
84. M. Wise Brown, C. Hurd, *Goodnight Moon*, Harperrytroph, New York 1977.

85. E. Houdart, *I meravigliosi viaggi della fata brillina*, Motta Junior, Milano 2006.
86. Ead., *Mostri ammalati*, Il Castoro Bambini, Milano 2005.
87. R. Scarry, *Il libro dei mestieri*, "I libri di Richard Scarry", Mondadori, Milano 1986.
88. Id., *Tutoruote*, "I libri di Richard Scarry", Mondadori, Milano 2008.
89. Id., *Il libro dei numeri*, "I libri di Richard Scarry", Mondadori, Milano 2007.
90. È uno degli artisti selezionati in M. Salisbury, *Play Pen. New Children's Book Illustration*, Laurence King Publishers, London 2007.
91. O. Konnecke, *Il grande libro delle figure e delle parole*, Babalibri, Milano 2011.
92. A. Facti, *Gli acquerelli di Lisbeth Zwerger*, Giannino Stoppa edizioni, Bologna 1990.
93. Cfr. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, cit.
94. J. Grimm, W. Grimm, K. Pacovská, *Cappuccetto rosso*, Nord-Sud, Milano 2008.
- Idd., *Hansel e Gretel*, Nord-Sud, Milano 2009.
95. J. Ray, *Biancaneve. Libro pop-up*, Il Castoro, Milano 2009.
96. C. Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano 2005.
97. Saki, A. M. Rivera, *El contador de cuentos*, Ekarè, Caracas 2007.
98. Il premio istituito dalla Fiera del Libro per Ragazzi per il migliore libro illustrato pubblicato in uno dei paesi considerati emergenti, o in via di sviluppo. In questo caso il libro è pubblicato in Venezuela.

Parte terza

I custodi dell'immaginario

5
Pedagogia delle immagini,
pedagogia dell'immaginazione



M. Knudsen, K. Hawkes, *Un leone in biblioteca*, Nord-Sud, Milano 2007.

Angeli e guardiani

Leonard S. Marcus, considerato il più grande critico e storico contemporaneo della letteratura per l'infanzia americana, ha dedicato allo sviluppo dell'editoria per l'infanzia in America negli ultimi tre secoli un corposo saggio storico, *Minders of Make-believe*¹, interessante sia per alcuni aspetti di base sia per il suo approccio metodologico, sempre attento a legare la letteratura alla storia. Il libro per bambini, infatti, è stato tradizionalmente ignorato dagli storici, pur essendo invece incastonato negli anni cruciali dell'infanzia di tanti bambini e dunque di intere generazioni; in quanto testimonianza storica e sociale, commerciale e culturale, letteraria e artistica è in grado di raccontare molto su un paese, sulla sua identità, sul suo rapporto con il futuro, incarnato nelle giovani generazioni. Il titolo del saggio è traducibile con "i custodi dell'immaginario". L'espressione, che è composita, contiene ac-

cezioni e significati multipli, ed è un pretesto interessante per riflettere contemporaneamente sulla responsabilità pedagogica di chi sceglie e controlla l'accesso dei bambini ai libri e sulla funzione creativa, ludica e conoscitiva delle storie. Il termine *minder* si può riferire ad un custode, con ruolo di protezione, ma anche ad un guardiano, il cui compito è invece far rispettare regole o limitazioni; protettivo come un angelo, il *minder* può avere anche un ruolo severo di sorveglianza; è il responsabile di qualcosa o qualcuno, la sua scorta, e nello stesso tempo il controllore che incarna la regola, il censore che può lasciare fuori, che può decidere dell'accesso o meno a un luogo, a un paese, anche a un libro, per esempio. L'ambivalenza del termine richiama la sorveglianza di foucaultiana memoria², una dimensione pedagogicamente rilevante anche nell'ambito dell'accesso ai testi.

Chi nella storia si è arrogato il diritto di scegliere i libri per i bambini ha anche esercitato un potere censorio, nell'escludere i testi considerati pericolosi, fuorvianti, diseducativi; ha applicato il proprio potere doppio di *minder*, tipico dell'educatore, nell'occuparsi, e preoccuparsi, dei luoghi, dei testi e delle figure che potevano essere offerte, incoraggiando la libertà dei ragazzi oppure costringendola entro sentieri prefissati³. Quando alla fine dell'Ottocento negli Stati Uniti si cominciarono ad allestire spazi per ragazzi nelle biblioteche pubbliche, per esempio, lo si fece per una doppia ragione: da una parte riservare ai giovani i migliori libri e le pubblicazioni più adatte alla loro età e ai loro gusti, per favorire lo sviluppo del loro interesse per la lettura; dall'altra limitare il rischio del loro accesso a contenuti scabrosi, non consoni, immorali per esempio, considerati pericolosi, dagli adulti naturalmente.

I due diversi modelli, quello "censorio" e quello "inclusivo", rappresentano due funzioni che ricorrono nel rapporto fra adulti, ragazzi e libri. Certamente la lettura è una facoltà liberatoria, un'attività che apre e allena alla ricerca di senso, nella lettura del mondo. Allo stesso modo funziona il gioco, ed è proprio in questo contesto che ritroviamo la seconda parte dell'espressione *Minders of Make-believe*. Cosa significa *to make-believe*? Significa letteralmente "far finta che", dunque anche "giocare a", una espressione idiomatica che si traduce in italiano con il cosiddetto "imperfetto di gioco"⁴: i bambini anglofoni diranno "let's make believe we are knights", laddove i bambini italiani direbbero "giochiamo ai cavalieri? Facciamo che eravamo dei cavalieri?

Facciamo finta di essere cavalieri?". Una formula magica e rituale che funziona istantaneamente come un agile salto nella finzione, nel territorio dell'utopia e del gioco, un paese confinante con l'altrove fiabesco cui si accede anche tramite la formula classica "c'era una volta". "Make-believe" è infatti in senso ampio il terreno dell'immaginazione, del sogno, del desiderio, luogo del possibile e patria di ogni storia. Regno fantastico che si trova oltre lo specchio, dentro l'armadio, cui si accede nell'incontro con la letteratura e le storie; è il serbatoio delle narrazioni, l'immaginario collettivo, dove regna la facoltà immaginativa, la Fantastica, per dirla con Novalis. La geografia di questo territorio è misteriosa, vi si avventurano coraggiosi lettori, maestri, critici, scrittori ed esploratori, che a volte, come nel caso di Gianni Rodari, ne riportano addirittura una possibile grammatica.

Il giardino dell'immaginario è tutt'altro che spontaneo ed è ricco di infinite stratificazioni: vi si depositano i semi di tutte le immagini che vediamo, le nostre esperienze, le narrazioni del mondo di cui siamo destinatari, fruitori, testimoni, di cui diveniamo creatori a nostra volta. Nello stupore e nella meraviglia per ogni scintilla creativa che spinge a seguire il desiderio della scoperta, nascono da questo territorio nuove narrazioni del mondo, ipotesi conoscitive, strade e immagini per il nostro esercizio di senso, diritto di piena cittadinanza umana.

In questo contesto assumono un particolare valore i temi della pedagogia delle immagini, di una possibile pedagogia dell'immaginazione, dell'educazione allo sguardo come possibilità di un rapporto più libero e consapevole con la realtà, utile per «vedere di più e capire di più»⁵.

Per esempio negli ultimi anni, suscitata dall'uso generalizzato del computer per la scrittura e per la fruizione ampia di testi multimediali, si è venuta delineando la necessità di una più diffusa alfabetizzazione ed educazione grafica e tipografica. Questa necessità di progettualità culturali e formative sull'aspetto visivo della comunicazione riguarda sia i produttori sia i fruitori di immagini, e si pone come obiettivo un uso consapevole della comunicazione ed una maggiore possibilità di orientarsi nei codici condivisi e dunque di comprensione dei testi che ci circondano⁶.

Bruno Munari ha scritto del «mondo privato di immagini» che costituisce la nostra base di lettura del mondo. Questa specie di "dizio-

nario iconico" personale accumula esperienze e materiali ogni giorno e costituisce uno degli strumenti di interpretazione dell'incongruità del mondo e del suo disordine costitutivo.

Il «mondo privato di immagini» è il luogo della capacità immaginativa, nel senso più ampio del termine, il "make-believe" della lettura e del gioco, creazione ludica e della lettura, è la fantasia, intendendo quest'ultima nell'accezione che Calvino mutua da Dante, e cioè di uno spazio mentale che sia aperto e predisposto alla ricezione: «un posto dove ci piove dentro»⁷. La pioggia naturalmente è fatta di immagini, di testi, racconti, figure mentali e fisiche, visioni divine per Dante, più spesso mediatriche o interiori per noi. L'immaginazione può avere una duplice connotazione, può essere pensata come «strumento di conoscenza» o come «identificazione con l'anima del mondo». La definizione in cui Calvino stesso si riconosce maggiormente ci sembra abbia una forte carica pedagogica, che ne fa un alleato per la progettazione esistenziale, per la caratteristica tensione utopica: «l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere»⁸. Infatti poco dopo aver espresso questa connotazione, nella lezione americana dedicata alla Visibilità, Calvino si interroga sull'attualità di una riflessione sull'immaginario culturale, sulle immagini che provengono dalla cultura di massa o dalla tradizione, dai molteplici affluenti che sfociano nel nostro «golfo fantastico» e sulla possibilità che manteniamo la capacità di «evocare immagini *in assenza*»⁹.

Gli interrogativi di Calvino, a più di trentacinque anni di distanza da quando furono scritti, assumono tutto lo spessore di questioni che la pedagogia non può e non deve ignorare oggi, perché configurano una emergenza, una questione di educazione in senso ampio, che coinvolge luoghi e aspetti molteplici della formazione: l'incontro con immagini e testi a partire dalla prima infanzia, nella famiglia, nella scuola, nei media, nei network sociali reali e potenziali della rete, nei diversi supporti dove la narrazione può viaggiare, dalla narrazione orale al libro di carta, dal libro elettronico al videogame. È ancora più vero oggi, rispetto ad allora, che «la memoria è ricoperta da strati di frantumi di immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le altre riesca ad acquistare rilievo». In questo contesto il libro nell'infanzia, come prima tecnologia leggera, oggetto reso

accessibile, *in primis* dal suo design, a mani bambine, è uno dei luoghi decisivi dove si configura e inaugura una possibile proposta di senso della visione e di inclusione dell'individuo nell'immaginario collettivo e nella molteplicità delle sue immagini e narrazioni, una offerta esperienziale e materiale dove prende forma uno speciale diritto di lettura e visione.



C. Ponti, *L'album d'Adèle*, Gallimard, Paris 1986.

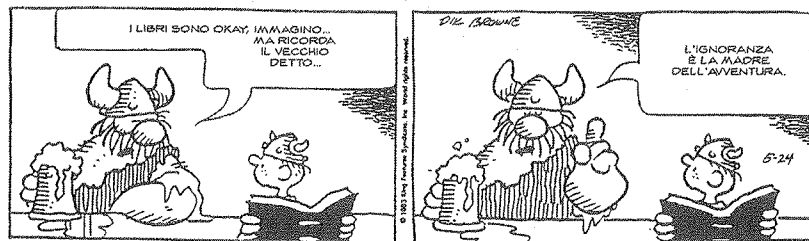
Nell'albo illustrato la narrazione, il progetto, la relazione sono un invito a seguire, interrogare, ampliare ed esplorare il proprio immaginario a partire dalle figure che un artista, un altro lettore del mondo, ha predisposto, come un sentiero di sassolini bianchi nel bosco, come uno dei molti possibili percorsi esistenziali ed estetici da percorrere¹⁰.

Ad una pedagogia della immaginazione Calvino si appella ancora nella sua opera così lucida e profetica:

Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare per immagini*. Penso ad una possibile pedagogia dell'immaginazione che abiti a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, "icastica"¹¹.

Se Calvino ipotizza che questa pedagogia si possa esercitare su se stessi, noi crediamo che essa possa a maggior ragione costituire una risorsa importante nella pratica educativa, e nella gestione della cultura e del

diritto all'accesso alla parola come possibilità liberatoria; secondo la felice sintesi di Gianni Rodari è auspicabile che siano dati «tutti gli usi della parola a tutti, non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo»¹². E dunque all'interno di una più vasta attenzione per l'educazione ai testi visivi della contemporaneità ci sembra possa essere utile, soprattutto oggi, in Italia, guardare con attenzione ai libri con le figure, al loro incontro con la prima infanzia, al significato formativo del «fantasticare dentro le figure», al contatto del nostro sguardo con l'infinito arcipelago del visivo in cui viviamo. Le figure abitano infinite forme e supporti, migrano, si mescolano, sfuggono alle ermeneutiche, creano mitologie proprie e parallele, sono emissarie del mercato, in maniera sempre crescente.

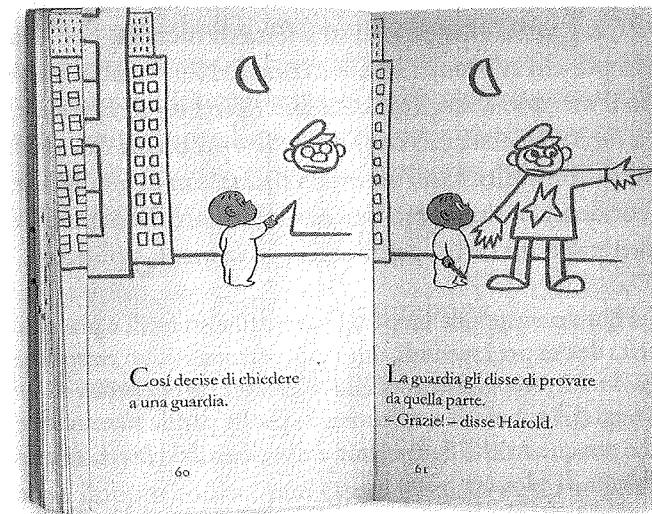


D. e C. Brown, *Hägar*, in *L'enciclopedia delle strisce, Bambini*, "I classici del fumetto di Repubblica", Gruppo Editoriale L'Espresso-Panini, Roma 2006.

Rilevare la straordinaria «pervasività del visivo» nel mondo che ci sta attorno significa anche cercare maggiore consapevolezza nel riconoscere con quali grammatiche le figure esercitano la loro funzione narrativa e suggestiva e dunque saperle «leggere» con maggiore libertà e senso critico. È il progetto grafico che accompagna umilmente i messaggi e ne informa gli artefatti che ci stanno attorno: segnali stradali, fogli illustrativi, pubblicità su autobus, muri, giornali, libri, autostrade, computer¹³.

Ragionare sulla *pervasività del visivo* può voler dire stimolare una presa di coscienza, l'assunzione di una responsabilità pedagogica che riconosca i rischi dell'analfabetismo iconico apparentabili alla peste del linguaggio di cui ha scritto Calvino nella lezione dedicata all'Esattezza¹⁴. Crediamo che una pedagogia contemporanea e problematicista, che si interroga sui testi e sulle figure con cui l'uomo racconta e veste il mondo, possa farsi portatrice del diritto di ogni persona al libero accesso agli anticorpi della letteratura come difesa e a volte antidoto

verso la peste di senso. Il libro e la letteratura si configurano in questa chiave come strumenti di resistenza civile e di impegno pedagogico ed esistenziale.



C. Johnson, *Harold e la matita viola*, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 2000.

La letteratura per l'infanzia, luogo di alterità e giardini segreti, spazio dove figurinai e bambini si sono alleati più volte contro il moralismo pedante di un pedagogismo opprimente, contro l'omologazione e l'appiattimento, può essere uno spazio di libertà espressiva per la costituzione di un immaginario dove abbia luogo la pluralità degli sguardi, la differenza come valore, la tradizione e la sperimentazione dell'"ideale estetico" volto a smascherare le diverse forme di abbruttimento della nostra società e le sue degenerazioni, tra cui la reificazione della fantasia e i sottili meccanismi di alienazione collettiva¹⁵. Mentre gli albi illustrati hanno conquistato negli ultimi tre decenni un'ampia e crescente fetta di mercato¹⁶ editoriale, a ciò non corrisponde, nel nostro paese, una vera attenzione critica da parte delle accademie, dei media né delle agenzie formative, né tantomeno nell'ambito fondamentale della formazione di educatori e insegnanti, se non per rare e privilegiate occasioni.

Manca una seria politica istituzionale per la promozione del libro sul territorio nazionale, come si realizza da alcuni anni, con risultati soddisfacenti, per esempio, in Francia e in molti altri paesi. La peste delle im-

magini, come la peste delle parole, non sembra essere riconosciuta come emergenza culturale né educativa, forse perché la mancanza di forma e di progetto provoca l'indebolimento del senso critico e spiana la via a poteri che dalla diffusione di un pensiero debole, unico, omologato traggono vantaggio. L'allargarsi di una fetta di mercato può costituire un pungolo per chi si occupa di educazione? Non sembra auspicabile che sia solo il mercato a scegliere cosa fare e farci leggere, vedere, ascoltare, cioè a farci diventare ciò che siamo. Il «problema della difesa del libro», inteso come diritto all'accesso a narrazioni di alta qualità, è un tema che condensa molti aspetti dell'essere educatori, dal punto di vista non solo letterario ma civile, psicologico, relazionale, politico.

L'amore del libro presuppone un paragone tra piaceri facili e piaceri delicati, con una scelta decisa per i secondi, una certa personalità, un certo senso dello sforzo, il gusto del raccoglimento, della riflessione, la resistenza all'ansia che è divenuta oggi il ritmo della nostra vita, in poche parole tutta un'attitudine morale. Ed è per questo che il problema della difesa del libro è, in primo luogo, un problema di educazione¹⁷.

Il "make-believe" di Marcus è lo speciale spazio pedagogico ed esistenziale dove avvengono gli incontri decisivi con le storie, i libri, le figure, uno spazio reso più o meno ampio o angusto dalle scelte dei custodi-guardiani, e direttamente influenzato dalla loro fiducia nelle sue potenzialità. I primi incontri con i libri, le prime passeggiate nei «boschi narrativi»¹⁸ pongono le basi per le successive incursioni nel mondo del "facciamo finta che", nell'esercizio indispensabile dell'immaginazione come strumento per conoscere il mondo, facoltà necessaria per confrontarsi con percorsi possibili, attività centrale anche nel pensiero scientifico, che si nutre di ipotesi. La capacità di immaginare mondi possibili significa l'accesso vitalizzante all'utopia, all'energia desiderante¹⁹, alla ricerca di senso nei testi e nella trama anche della propria vita. Queste, dunque le responsabilità che coinvolgono "i custodi dell'immaginario", i produttori di storie e figure, visioni e narrazioni, i guardiani di un importante ingranaggio di rinnovamento della società colta.

Si può leggere la storia dell'editoria per ragazzi valorizzando e raccogliendo proprio le voci dei protagonisti che hanno contribuito alla sua evoluzione: sono editori, autori, critici, librai, bibliotecari. Sono parte attiva di quella catena ininterrotta di mani ed energie che rende

possibile la nascita di un libro illustrato e incoraggia il suo incontro con un lettore bambino, nei luoghi speciali ad esso deputati e nelle esperienze stratificate di ogni infanzia e di ogni formazione di cui ognuno è portatore. Nelle officine dove si fabbricano e diffondono storie per il futuro, dove si mescolano rinnovamento e speranza, proiezioni e rappresentazioni, la società rappresenta e cura se stessa. Nel comune lavoro sull'immaginario infantile, materia prima e precipitato ultimo dell'editoria per l'infanzia, si incontrano competenze professionali, proposte critiche, esperienze e progetti capaci di suscitare altre riflessioni per infinite letture.

Officina picturebook

Un albo illustrato è un'opera collettiva e come tale può essere orchestrata e diretta in molti modi. La combinazione fra figure e testo può scaturire dal lavoro di un unico autore, se il libro nasce come storia narrata nel doppio codice; può essere il frutto di un sodalizio espressivo di un autore e di un illustratore che lavorano insieme, o essere il risultato di un incontro attuato dalla regia dell'editore²⁰. Lo sviluppo di un libro illustrato, dall'idea all'impaginazione, dal titolo al progetto grafico, alla traduzione, è il risultato di molti passaggi e di molte professionalità che lavorano per uno stesso obiettivo. Ognuno porta con sé competenza, poetica e anche una propria idea di infanzia, nella realizzazione del libro. Se l'autore firma il libro, è l'editore che firma il progetto complessivo e ampio di un catalogo.

Per avere un'idea di come funzioni l'"officina dei libri" può essere interessante guardare alle esperienze di alcune persone attive nel campo dell'editoria indipendente, dove negli ultimi anni, anche nell'ambito italiano, si vedono maggiori aperture e sperimentazioni riguardo alle potenzialità specifiche del picturebook.

Vi sono infatti editori impegnati nel dialogo con le realtà internazionali, che lavorano ai libri per bambini con un progetto culturale ed estetico consapevole, in maniera affine a quanto accadeva nel lavoro di Rosellina Archinto per la storica Emme. L'idea di un'editoria di qualità che sia cura per i passaggi del lavoro, alta motivazione estetica e culturale e nello stesso tempo autoriflessione critica emerge nel richiamo di Giovanna Zoboli, editor di Topipittori, al «problema dell'esattezza

di Calvino»²¹. Cosa c'entra una delle categorie proposte dallo scrittore per il terzo millennio con il fare libri per bambini? Il richiamo a Calvino è ancora più attuale quando si prenda in esame "la peste" che già lo scrittore riscontrava negli anni ottanta, che coinvolge oggi non solo il linguaggio ma anche le immagini, quella dimensione di disordine e sciatteria che mercifica e banalizza figure e narrazioni privandole delle loro funzioni indispensabili. La stessa peste impone, nel caso dell'editoria per l'infanzia, l'invasione di prodotti caramellosi e omologati, confezionati con totale incuria e distribuiti a tappeto, libri che rispondono più alle ansie adulte di imporre la "performance" della lettura (pensiamo ai fenomeni della lettura seriale) che alla difesa del diritto fondamentale dell'infanzia di avere accesso a testi ed immagini di alto livello artistico e culturale.

Il riferimento è dunque alla dimensione etica e pedagogica del produrre libri, figure e storie per i bambini; offrire percorsi di senso, per un esercizio della lettura come capacità critica di discernimento e orientamento, significa dialogare con la collettività e rispettare il «patto di fiducia fra le generazioni»²², assumersi una responsabilità come individui e non delegarla al soggetto generico del mercato, delle multinazionali, della grande distribuzione, nella costituzione dell'immaginario dei futuri consumatori, cittadini, elettori, forse lettori.

Viene da pensare ai numeri che si registrano nel mercato contemporaneo dei libri per bambini, in particolare nella fascia prescolare: a questi numeri, grandi in relazione ad altre fasce editoriali, corrisponde un abbassamento della qualità media e della varietà dei libri, la cui vendita viene agevolata dalla grande distribuzione, e una vacanza della critica e dei media, che di libri per bambini si occupano solo tangenzialmente²³. Al medesimo patto di fiducia fa riferimento Fausta Orecchio, della casa editrice Orecchio Acerbo, nella sua osservazione sul legame fra mercato editoriale e rispetto delle nuove generazioni. È un'idea di infanzia, come luogo non conosciuto, fragile, da maneggiare con cura, alla base dell'attenzione e della serietà con cui si tratta l'argomento della letteratura ad essa dedicata.

Fausta Orecchio, editor e fondatrice di uno dei marchi più originali e innovativi della scena contemporanea in Italia, fortemente improntato ad una ricerca nell'ambito dell'albo illustrato per quanto riguarda la concezione, confezione, la novità letteraria e grafica e la destinazione

stessa del libro, scrive che fin dall'inizio la direzione editoriale si è basata sull'idea che i buoni libri siano libri per tutti e che le storie, raccontate non solo con le parole ma anche con le immagini, possono aiutare a capire meglio la realtà proprio per la loro capacità di dare seguito e visibilità ad ipotesi e possibilità. In questo contenitore e contesto vengono pubblicate le fiabe non solo rovesciate ma stravolte e reinventate di Fabian Negrin negli albi *In bocca al lupo*²⁴, *Occhiopin*²⁵, *Favole al telefono*²⁶.

Alla vocazione pedagogicamente dissacrante, intellettuale e politica della casa editrice romana corrisponde anche la parodia di uno strumento che Orecchio Acerbo ha mutuato dal mercato farmaceutico, cioè il foglietto informativo, detto comunemente "bugiardino". Ogni libro di Orecchio Acerbo è scrupolosamente accompagnato da questo foglietto, contenente le avvertenze sull'uso, la composizione e la posologia del libro illustrato. Riportiamo qui solo alcune delle voci esilaranti che vi compaiono:

Forma e contenuto

Libri di dimensione, numero di pagine, peso e contenuto assolutamente variabili. L'azienda produttrice garantisce comunque, per tutti i prodotti, la massima corrispondenza tra forma e contenuto.

Categoria farmaceutica

Libri per ragazzi che non recano danno agli adulti / libri per adulti che non recano danno ai ragazzi.

Indicazioni terapeutiche

Stati di grave bulimia televisiva. Sindrome acuta di insufficienza immaginativa. Distonia o rimbecillimento da abuso di videogiochi. Irritazioni cellulari da SMS. Coadiuvante nel trattamento delle dipendenze da psicofamiliari (anfemammine, erononnine, coccaziine ecc.). Intolleranze alimentate (razziali, politiche, religiose ecc.). Elettroencefalodramma da iperattività. Squilibri emotivi connessi a stress per mancanza di mananze. Stati apatici da eccesso di conformismo. Danni nel campo visivo. Abbassamento della soglia di solidarietà.

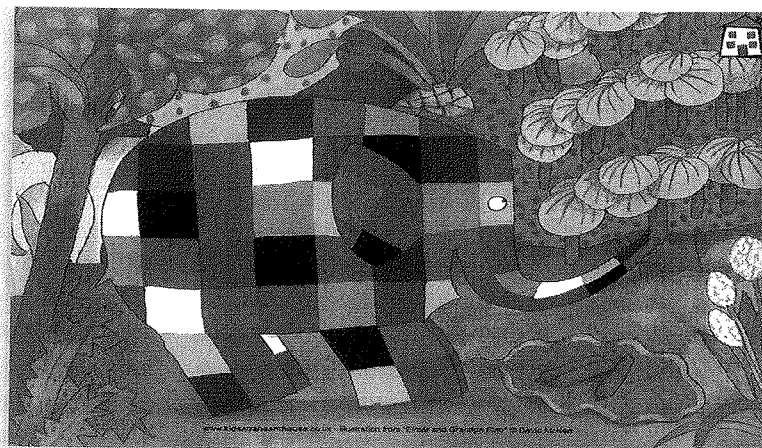
La ricerca di Orecchio Acerbo si svolge, oltretutto sulla scelta di storie controverse e contemporanee, sul terreno del corpo del libro. Scrive Fausta Orecchio: «Gli occhi riflettono in un duplice senso: riflettono

la realtà, come in uno specchio, e, al tempo stesso, dagli occhi parte una riflessione, un pensiero. Imparare a riconoscere ciò che è bello è una possibilità in più di spegnere il brutto»²⁷. Per i bambini, creature marginali e poco visibili, in mutamento continuo, l'invito a storie di senso e di bellezza è un invito ampio all'inclusione, al diritto di espressione, alla partecipazione attiva alla collettività, alla cittadinanza.

Interazioni

L'assunzione con altri prodotti di analoga forma e contenuto esalta l'efficacia del prodotto. Si segnala un'interazione particolarmente positiva con i fumetti. Ma anche con libri gialli e di avventura, spettacoli circensi e teatrali, film e cartoni animati, concerti e mostre. Nel caso in cui i prodotti sopra elencati vengano assunti con opportuno dosaggio e continuità nel tempo, aumentano le probabilità di guarigione.

Klaus Flugge, storico fondatore della casa editrice inglese Andersen Press, che pubblica autori conosciuti in tutto il mondo, apprezza come David McKee, Tony Ross, Max Velthuijs, Ralph Steadman, Quentin Blake, Jeanne Willis, Emma Chichester Clark, Satoshi Kitamura, Anthony Brown, è un signore con l'accento tedesco e i capelli bianchi, con occhi azzurri vivissimi e un gran senso dell'amicizia e della memoria. Klaus Flugge nelle occasioni di festa indossa sempre sulla giacca una spilla che ritrae l'elefante Elmer²⁸, creatura fortunata del suo amico e autore David McKee.



D. McKee, *Elmer l'elefante variopinto*, Mondadori, Milano 1995.

La storia personale e professionale di Klaus Flugge, il fondatore di un marchio che pubblica soprattutto picturebook, e che oggi è parte del grande gruppo Randomhouse, lo vede sfollato, bambino tedesco in tempo di guerra e di povertà, poi giovane magazzinoiere, apprendista libraio e solo dopo molti anni editore indipendente. Giovane emigrante in America, Flugge inaugura la sua avventurosa vita professionale nel magazzino di una libreria, uno degli osservatori migliori per conoscere la vita concreta dei libri. Durante il periodo americano Klaus ha l'occasione di frequentare artisti come Leo Lionni ed Eric Carle, e di incontrare Rosellina Archinto. Negli Stati Uniti Flugge diventerà editor, e poi nel 1976, tornato in Europa, a Londra, il fondatore della casa editrice che porta il nome del grande narratore danese. Andersen Press si configura come occasione di incontro e relazione fra autori, illustratori, editor, il fulcro per un nucleo di amici e intellettuali che hanno scelto di dedicarsi ai libri per bambini. Flugge dichiara che forse proprio la sua infanzia senza libri, a parte due letti e riletti (*Il Conte di Montecristo* e «una storia di una volpe terribile») lo ha portato a voler produrre ottimi libri per altri bambini, per altre infanzie²⁹. A chi gli domanda quale sia il segreto del suo fiuto editoriale e del suo successo, Flugge risponde che crede sia questione di istinto, una perfetta combinazione di attenzione per il mercato e gusto personale. I testi degli albi per lui sono importanti quanto le illustrazioni. Flugge non ama albi che propongono atteggiamenti dogmatici ma cerca, e pubblica da sempre, storie animate da senso dell'umorismo e leggerezza, storie attraenti e giocose che possono realmente piacere ai bambini e che infatti girano il mondo, tradotte e pubblicate in molti paesi e adorate dai piccoli lettori, fino a divenire delle icone come l'elefante Elmer e la piccola principessa Leda di Tony Ross (che non vuole andare a letto, non vuole usare il vasino, non vuole dormire...).

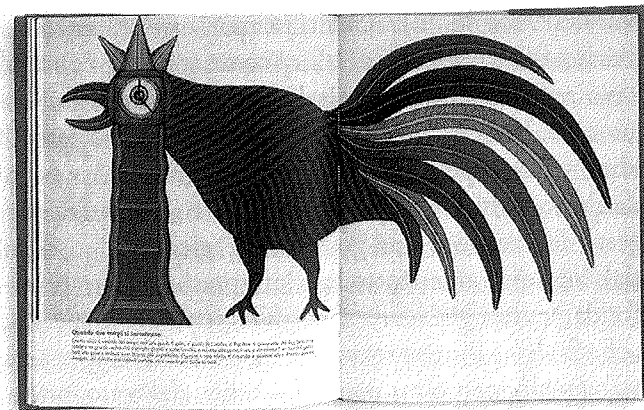
Se si guarda al mondo editoriale si vedono sempre libri in viaggio, valigie, lingue diverse, tecnologie che agevolano i legami, che connettono luoghi e persone lontane nel mondo, esperienze che si intrecciano, figure che provengono da visioni personali e collettive. Gli incontri decisivi hanno luogo nei grandi eventi internazionali, alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna o a quella di Francoforte³⁰, ai Congressi Biennali di IBBY (International Board on Books for Young People) o nelle tante occasioni, premi, festival o altre manifestazioni di settore,

che riuniscono i "minder" che si occupano a vario titolo dei libri per bambini.

Gita Wolf è indiana; ha vissuto per dieci anni in Germania, dove ha intrapreso una carriera accademica nell'ambito delle letterature comparate. Nel 1994, presa la decisione di tornare nel suo paese, sceglie di fondare una casa editrice, Tara Books³¹, per poter fare libri in maniera «creativa e dunque non accademica». Attraverso l'incontro con due soci la casa editrice assume velocemente la fisionomia singolare che ha oggi: un collettivo di artisti con una organizzazione orizzontale e non gerarchica, un gruppo creativo eterogeneo e coeso in cui convergono esperienze professionali, culturali, esistenziali; un organismo vivente capace di ospitare e connettere molte voci, visioni, background e personalità, nell'obiettivo comune del libro. I libri di Tara, che collezionano importanti riconoscimenti internazionali, sono frutto di ricerca audace e sono ricchi di una eterogeneità di stili e visioni; fra gli autori ci sono infatti artisti di provenienza molto diversa gli uni dagli altri, per esempio i pittori della tradizione Gond, che sono grandi narratori visivi cresciuti dipingendo le storie tribali sui pavimenti e sui muri di villaggi remoti dell'India centrale, artisti che a volte sono analfabeti ma vengono invitati a confrontarsi con lo spazio per loro sconosciuto della pagina di un libro attraverso la dimensione iconografica; fra gli autori di Tara c'è la poetessa Anushka Ravishankar, una sorta di Dr. Seuss o Gianni Rodari indiana; ci sono artisti contemporanei e docenti universitari insieme ai giovani muralisti tribali. La stampa, la legatura, le pagine e anche la carta dei libri Tara vengono prodotti a mano, da un gruppo di artigiani formati e capitanati da Mister A. Tre i designer che curano graficamente i libri: uno in India, una a Londra e una in America. Per Gita Wolf, autrice e studiosa, i picturebook rappresentano un luogo di incontro, e di racconto, fra linguaggio visivo e verbale, fra arte e letteratura³². Il libro è un complesso oggetto culturale, dove si mescolano convinzioni pedagogiche, politiche, visioni del mondo e grammatiche artistiche, attraverso i passaggi del lavoro pratico che rende possibile la sua realizzazione. Nel caso di Tara è anche un progetto sociale che opera sull'inclusione e la formazione di nuovi artigiani e sul tema stesso dell'intercultura come possibilità di sviluppo.

Una delle prime sorprese di Tara in Italia è *Il libro della giungla a Londra*³³. La scelta del titolo è dovuta alla prospettiva che si trova nel

libro: al contrario di quanto accaduto per l'inglese Kipling che raccontò l'India in *Il libro della giungla*, qui è un giovanissimo artista indiano, partito da un villaggio Gond, che racconta, attraverso la sua arte pittorica («il mio solo linguaggio»³⁴), il suo viaggio a Londra, dove si è recato per decorare un ristorante.



B. Shyam, S. Rao, G. Wolf, *Il libro della giungla a Londra*, Adelphi, Milano 2004.

Le narrazioni orali di Bajjhu Shyam, attraverso un lavoro di scrittura collettiva, sono state riportate da Sirish Rao e Gita Wolf, e compongono un magnifico esempio di diario di viaggio illustrato, una opportunità di esplorare lo sguardo del viaggiatore, la nostalgia, il mescolarsi di vocabolari e simboli, l'avventura dello spaesamento.

As an artist...

As an artist, one has to recognize
what is that children recognize.
Helen Oxenbury

I creatori di picturebook, il più delle volte autori totali, sono artisti poliedrici, che frequentano, per scelta o necessità, i diversi ambienti dove nascono i linguaggi visivi. I grandi riescono a narrare in poche pagine una storia che lascia aperti i sentieri della rilettura, dell'osservazione minuziosa, e depongono in quelle pagine una sostanza poetica e pia-

cevole, a volte anche misteriosa o perturbante, che spinge il bambino ad aprire quel libro ancora ed ancora. Essi combinano la capacità di condensare molta narratività nelle immagini, rendere comprensibile e nello stesso tempo interessante una tavola, una successione di tavole, disseminando i libri di indizi visivi che creano atmosfere e forniscono dettagli, secondo la principale esigenza che è quella di raccontare una storia e creare un mondo. Riferimenti per parlare del lavoro di alcuni fra questi creatori si trovano in occasioni come conferenze pubbliche o interviste, più raramente scritti, in Italia articoli o cataloghi di mostre di illustrazione³⁵. I più grandi e consapevoli di questi creatori hanno molto da dire, sulla propria poetica, sul proprio mestiere e sulla forma specifica dell'albo a chi si occupa dei bambini nella pratica educativa, perché il gesto del racconto è un gesto pedagogico.

A Sendak interessa soprattutto la «interpretive illustration», dove un ruolo fondamentale gioca una sorta di rispetto per le specificità dei linguaggi, che fa sì che l'interpretazione figurale stia sempre a rispettosa distanza, coerentemente ma con autonomia, dal testo, onde poterne esplorare le possibilità senza calpestarlo né tradirlo, perché la storia trovi nel punto esatto fra i due codici un baricentro felice³⁶.

Nei talenti dell'illustratore non rientrano dunque solo le competenze tecniche o espressive, ma un senso speciale per le parole, un dono da lettori che gli permette di essere il primo e miglior lettore e interprete di una storia, come un compositore che, mentre legge poesia, la traduce mentalmente e naturalmente in musica. Un traduttore sinestetico, potremmo dire. Dunque illustrare per bambini è una operazione complessa, che si identifica con una motivazione in primo luogo narrativa, e che è comunicazione e dono, movimento dello spirito verso l'altro:

non si tratta di andare verso il basso perché i bambini sono dei trogloditi, tutt'altro: di inventare un'arte, in un certo senso indipendente dall'arte degli adulti, che recuperi tutto quello che serve – dalle grotte di Lascaux fino a Maurizio Cattelan – e lo utilizzi per raccontare storie in uno spirito bambino, dunque anarchico e conservatore allo stesso tempo. Una sfida incredibilmente alta³⁷.

Disegnare l'albo significa accogliere la sfida di creare una narrazione apparentemente semplice che racconta in un codice multiplo, rivolgendosi ad un interlocutore esigente, anzi più d'uno, visto che viene

prodotto da adulti ma è destinato ai bambini, e deve dunque confrontarsi con molti filtri prima che con i suoi destinatari: «Costretto a piacere a tutti e due, deve giungere al più alto grado di sofisticazione e al più alto grado di semplicità allo stesso tempo, superando il paradosso che vorrebbe queste due istanze separate»³⁸.

Molti illustratori di picturebook creano e frequentano un mondo figurativo ben preciso, uno stile che naturalmente evolve nella ricerca ma diviene al contempo una specie di alfabeto familiare, un segno personale che viene ricombinato con le storie diverse ma rimane il marchio di una personalità, e dunque il lettore lo riconosce al volo. Questo accade per vocazione, può durare per sempre o per alcune stagioni, risponde a volte anche ad esigenze di mercato editoriale (spesso, in Italia soprattutto, gli editori chiedono agli illustratori di fare sempre le stesse cose, di essere riconoscibili, di essere portatori di uno stile, perché è più facile vendere un prodotto con queste caratteristiche, se hanno già incontrato il gusto dei consumatori in precedenza). Esistono anche illustratori che esplorano programmaticamente maniere lontane fra loro e rifuggono dalle lusinghe dello stile per confrontarsi continuamente con soluzioni inedite, seguendo la voce diversa delle diverse storie e adattando all'atmosfera del testo la tecnica, la composizione, il ritmo delle figure, in modi sempre nuovi. È diverso il modo in cui nasce una storia completa di immagini e parole: spesso agli «autori totali» si chiede di raccontare quale sia il processo creativo che porta alla nascita di una storia illustrata; a questo proposito ci piace ricordare la risposta di Leo Lionni, a proposito della provenienza delle storie: «duro lavoro», affermava semplicemente l'artista. Illustratori, narratori per immagini, potremmo affermare, tolta ogni aura puramente romantica, si diventa, se si ha la fortuna di incontrare maestri ed esperienze che incoraggiano lo sviluppo del talento, del racconto, dell'ascolto.

Un maestro indimenticabile fu quello di Eric Carle. Quando lo incontra, nel 1946, Eric non ha ancora diciotto anni, e, dopo un periodo di apprendistato in tipografia (come i suoi colleghi inglesi di due secoli fa), approda a Stoccarda, dove incontra il professor Ernest Schneidler, direttore del dipartimento di arti grafiche all'Accademia di Arte e Design. Le sue lezioni sono incentrate sulla «missione» dei designer, la responsabilità di creare ciò che sta intorno alle persone, dai manifesti per la strada alla texture di una carta da parati. La «causa» estetica e progett-

tuale ha una componente fortemente etica, che include la dignità e l'integrità di creatori e prodotti³⁹, in una chiave davvero contemporanea.

L'autore di albi lavora con interlocutori plurali, e con diverse professionalità si confronta nella realizzazione dell'opera. Ad esempio nella genesi del capolavoro di Carle, *Il piccolo Bruco Maisazio*⁴⁰, un ruolo importante, come spesso accade, lo giocò l'editor Anne Beneduce, che spinse Carle a trasformare il protagonista (in origine si doveva intitolare *A Week with Will Worm*) da verme a bruco, con tutto ciò che ne consegue. La storia dell'editoria è piena di queste esperienze, di sodalizi e magisteri decisivi, che intrecciano relazioni creative fra mestieri e ruoli diversi. Uno degli incontri più significativi, ovviamente, accade fra autore e lettore. Spesso nella storia della letteratura per l'infanzia i bambini si sono appropriati di testi non specificamente destinati a loro, oppure, come nel caso del bruco Maisazio, di *Piccolo Blu e Piccolo Giallo* e del classico americano *Goodnight Moon*, sono i bambini che esprimono una preferenza e decretano il successo di una storia nel tempo⁴¹.

Esiste poi, in alcuni autori, una sorta di profonda esplicita funzione "infanzia", un'attenzione che diviene competenza nei confronti della percezione bambina? Forse, in alcuni autori, è così. Tana Hoban (1917-2006), autrice, artista e fotografa americana di adozione francese, ha interpretato in modo rivoluzionario il rapporto fra albo, sguardo e bambini, nella forma del picturebook, creando albi fotografici di grande portata innovativa, "concept books" che, dagli anni settanta in poi indagano i modi dello sguardo infantile, libri che non sono stati ancora pubblicati in Italia. Attraverso la tecnica della fotografia, raccontando di oggetti quotidiani, dentro albi di solito cartonati, con poco o senza testo scritto, Tana Hoban ha inventato sorprendenti percorsi visivi per bambini e adulti, dove per analogia, contrasto, ripetizione il gioco di forme e colori diventa scoperta della bellezza del mondo ed invito all'esperienza dello stupore e della meraviglia. Dentro i suoi albi si raccolgono e confrontano immagini di oggetti che hanno forma simile, o simile colore o texture, oggetti che attraverso lo sguardo dell'artista vengono strappati alla loro invisibilità quotidiana e diventano soggetti di racconto, piccoli doni da scoprire per sperimentare la dicibilità e la condivisione della realtà.

La cultura di Tana Hoban ha combinato fotografia, infanzia e libro. La sua ricerca si avvale anche della conoscenza di esperimenti pedago-

gici interessanti sulla percezione del visivo: l'artista infatti conosceva le ricerche sullo sguardo svolte alla Bank Street School di New York; gli insegnanti avevano chiesto ai bambini che cosa vedessero ogni giorno, lungo la strada che li portava a scuola. I bambini avevano risposto che non vedevano niente. Poi ad ogni bambino era stata data una macchina fotografica e improvvisamente i bambini avevano "scoperto" i fiumi, i cantieri, le bancarelle di cibo davanti ai quali ogni giorno passavano. Questo esperimento stimolò Tana Hoban a meravigliarsi per tutte le cose che ogni giorno non vediamo. E così cominciò a guardarsi attorno, racconta, proprio come quei bambini, in modo diverso. I libri di Tana Hoban si rivelano utili anche per coinvolgere bambini con disturbi dell'apprendimento, forse perché le immagini lasciano una possibilità ampia di esprimersi, senza dover fare i conti con la parola scritta che separa, precisa, imprime limiti e contorni precisi alle cose, e dunque incute anche timore di sbagliare.

Le competenze dei grandi autori di picturebook sono dunque spesso anche competenze di percezione, di sguardo infantile. Come succede, l'arte è uno strumento che toglie la patina di noia che offusca gli oggetti del mondo, è capace di scartare il mondo e restituirlo alla sua primigenia luminosità. Dice Iela Mari: «Il bambino vede l'albero nel suo complesso, tronco, foglie, rami, e la vita che dappertutto si muove. Allora l'artista prende una lente, la mette davanti all'albero, coglie la mela e offre al bambino quella mela»⁴². L'offerta possibile di questa esperienza, nell'oggetto libro che entra nella dimensione domestica e relazionale, è decisiva per una formazione dello sguardo che è formazione alla percezione del mondo, alla sua varietà e alla sua bellezza. È una esperienza complessa, insieme estetica, esistenziale, pedagogica.

Chi dedica la vita a scrivere e illustrare libri per piccolissimi è portatore, necessariamente, anche di idee, oltreché di esperienze, su quanto i bambini possono riconoscere delle immagini che vedono.

La grande illustratrice Helen Oxenbury non ha dubbi: i bambini piccoli riconoscono le cose che li circondano nella vita quotidiana, i volti degli altri bambini, il ciuccio, il seggiolone, il lettino. Dunque per raccontare storie illustrate ai bambini molto piccoli l'artista deve riprodurre le cose che il bambino riconosce, in modo che il gioco della lettura sia il riconoscimento degli oggetti, fra genitore e bambino, con la soddisfazione di conoscere le risposte e indicare l'uno all'altro gli

oggetti magicamente ritratti nella pagina. Avere elementi che i genitori stessi riconoscono, e che in qualche modo li facciano divertire, è altrettanto indispensabile, perché altrimenti, costretti a leggere e a rileggere, i genitori morirebbero di noia!⁴³

Nei libri di Oxenbury i bambini fanno capricci, dicono no, vomitano in macchina, non sorridono mentre mangiano, non stanno buoni al ristorante, insomma sono bambini reali e non idealizzati. I libri mostrano la realtà, anche i piccoli drammi che possono accadere il primo giorno di scuola o ad una festa di compleanno. In questo modo le storie quotidiane, reali, di bambini non perfetti, consolano e rassicurano anche i genitori, che scoprono le difficoltà inevitabili della vita di ognuno. Nello stesso tempo l'autrice rifiuta l'idea che un libro illustrato sia motivato solo dall'intento di insegnare qualcosa, in quanto i picturebook introducono in primo luogo all'esperienza della lettura, di immagini e poi di parole e dunque hanno l'obiettivo principale di portare il bambino a domandarsi cosa viene dopo e a girare la pagina. Uno degli ingredienti indispensabili per Oxenbury, nell'incontro fra bambino e libro, è la *relazione*, la condivisione da parte di bambino e adulto di un momento piacevole che possa valorizzare anche la capacità umoristica ed espressiva del bambino. L'acquisizione di strumenti di sopravvivenza indispensabili come l'ironia e l'affettuosa e generosa accettazione dell'imperfezione della vita.

Nei libri per bambini confluiscono anche le memorie personali dell'infanzia degli autori, e le ipotesi con cui ognuno ha cercato, fin dall'infanzia, risposte agli interrogativi della vita: Sendak, ad esempio, racconta di quanto rimase impressionato dal rapimento Lindbergh, fatto di cronaca che sconvolse la società americana, quando Maurice era bambino.

So, like any normal kid, I made up my own answers. I thought, if a famous baby could die, a blond and beautiful baby, what could happen to an ugly, short, black-haired baby like me? Outside over there was my phantasy in which the baby got saved. I changed history in that book. I did what I couldn't do: I brought him back alive. And I grew up to do a book that made it acceptable for me. Just as children take in everything and then finally, because no one around them has a sense to explain the situation, they explain it to themselves. That is what my books are all about: explaining difficult life situation to myself⁴⁴.

Ma anche altro "materiale" converge nelle storie: basti pensare a William Steig che racconta per esempio di essersi ispirato alle teorie sull'energia formulate dal medico e psichiatra Wilhelm Reich nell'immaginare la popolare storia dell'asinello che si trasforma in sasso⁴⁵ o alla cagnolina Pimpa nata per rappresentare la prima infanzia quotidiana, un piccolo domestico quadrupede di carta creato da Altan per la sua bambina che esce poi dalle mura domestiche e dalla pagina privata per divenire compagna irrinunciabile di moltissimi piccoli lettori, e moltiplicarsi in altre narrazioni.

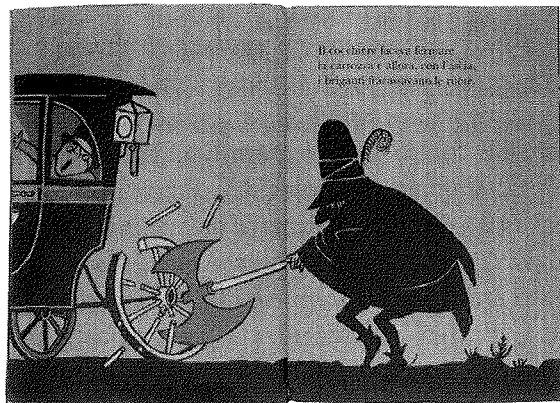
I luoghi dei libri

Nei dintorni della cittadina di Amherst, nella zona delle eccellenze universitarie in Massachusetts, negli Stati Uniti, c'è un museo interamente dedicato all'arte del picturebook: si chiama Eric Carle Museum of Picture Book Art⁴⁶. Fondato su iniziativa del creatore di *Il piccolo Bruco Maisazio* e altri capolavori, e nato in principio per ospitare la sua opera, il museo è frutto di un progetto cui partecipano critici, docenti, editor e scrittori (fra i quali Leonard S. Marcus, Lella Gandini, Patricia Cummings); il luogo ospita mostre di illustrazione, conferenze e laboratori con bambini ed è dotato di un fornito bookshop. Il museo ha anche curato e dato alle stampe un'antologia di scritti di grandi autori di picturebook, dal titolo *Artist to Artist*, il cui obiettivo è quello di raccontare l'arte dell'illustrazione ai bambini, perché possano scoprire il cammino di alcuni artisti amati e forse scegliere di divenire anche loro narratori domani. Eric Carle, nell'introduzione all'antologia, ricorda quali sono stati i suoi mentori, i maestri che hanno ispirato, nutrito e sviluppato la sua naturale gioia per il disegno⁴⁷: per prima viene nominata Miss Frickey, la sua maestra dell'asilo. Segue Herr Kraus, grande maestro che correndo il rischio personale di sfidare il divieto nazista che le considerava "degenerate" mostrò al giovane Carle le opere espressioniste e le pitture astratte di Paul Klee; poi viene Ernst Schneider, che gli instillò il senso di responsabilità insito nella cultura del progetto grafico. Il grande artista Leo Lionni fu l'amico che lo aiutò a trovare il primo lavoro da designer in America e che lo incoraggiò a misurarsi con il libro per bambini, che da allora in avanti sarà la sua più grande passione.

Dalla rapida carrellata di ritratti poetici contenuta nell'antologia

edita dal Museo Carle ⁴⁸, come dalla lettura delle biografie dei grandi autori di classici per l'infanzia ⁴⁹, emerge l'importanza decisiva del ruolo di educatori, maestri, bibliotecari, luoghi di cultura per l'infanzia, per lo sviluppo creativo del bambino e per la sua futura capacità e fiducia nell'espressione di sé. La memoria d'infanzia infatti può agire in modi imprevedibili ma rimane uno dei motori propulsivi di una ricerca interiore destinata a durare tutta la vita.

In Europa, a Strasburgo, esiste dal 2007 un museo dedicato all'opera di Tomi Ungerer, grande illustratore, grafico e vignettista francese ⁵⁰ che ha firmato alcuni albi illustrati indimenticabili e oramai classici come *I tre briganti* ⁵¹, dove l'inconfondibile tratto dell'autore dà corpo alla sua poetica secondo la quale il bene e il male non sono così nettamente separati, nella realtà, ma sono mescolati e l'ironia ne mostra i chiaroscuri; per i bambini, per tutti, è importante sapere che ci sono risorse dove sembra che non sia così e che le apparenze a volte possono ingannare, come accade anche in *Le avventure della famiglia Mellops* ⁵².



T. Ungerer, *I tre briganti*, Nord-Sud, Milano 2007.

In Italia, Bologna è senza dubbio uno dei luoghi privilegiati per quanto riguarda la cultura del libro per ragazzi. Negli anni infatti, grazie anche alla presenza della Fiera del Libro per Ragazzi ⁵³ la ricerca e il mercato del libro hanno visto fiorire realtà di eccellenza fra cui la cattedra universitaria di Letteratura per l'infanzia, già di Antonio Faeti e oggi di Emma Beseghi, centro propulsivo di prospettive critiche sulle evoluzioni dell'immaginario collettivo attraverso i testi dedicati all'infan-

zia, siano letterari, iconografici o multimediali; la Libreria per Ragazzi Giannino Stoppani, fondata nel 1981 da un gruppo di giovani donne e pedagogiste, Simona Comelli, Grazia Gotti, Silvana Sola, Giampaola Tartarini, Tiziana Roversi, alcune delle quali allieve di Antonio Faeti, diviene presto cooperativa culturale e casa editrice, impegnata nella formazione e nella cura di mostre (e cataloghi) internazionali. Festeggia il suo ventennale con un convegno e con la nascita della singolare Accademia Drosselmeier Scuola per librai e giocattolai e Centro Studi di Letteratura per l'Infanzia ⁵⁴, che si avvale di docenti, artisti e studiosi di livello internazionale, fra cui lo stesso Antonio Faeti, Chiara Carrer, Giovanna Zoboli. A Bologna, da un gruppo legato per formazione alla cattedra di Faeti, nasce nel 1996 l'Associazione Culturale Hamelin ⁵⁵, attiva nella promozione della cultura del libro per ragazzi (e più tardi anche del fumetto, con Bilbolbul, Festival Internazionale del fumetto, a partire dal 2007). La Biblioteca Salaborsa, realtà di eccellenza internazionale, con le attività e gli spazi della Salaborsa Ragazzi ⁵⁶, fra cui l'innovativo Spazio Bebè ⁵⁷ e i suoi bibliotecari altamente specializzati che curano quotidianamente eventi di promozione della lettura con bambini, ragazzi e insegnanti, è anche sede della sezione italiana dell'IBBY Italia ⁵⁸, cioè della sezione nazionale del comitato che sancisce l'impegno di più di settanta paesi a difesa del diritto all'accesso ai libri per bambini e ragazzi. La presenza di una libreria specializzata per ragazzi infonde linfa vitale alle realtà con cui dialoga.

Roberto Denti e la moglie Gianna Vitale sono i fondatori della prima Libreria dei Ragazzi in Italia, nata a Milano proprio nel significativo anno 1972. Storico luogo per la letteratura per l'infanzia, la Libreria dei Ragazzi ⁵⁹ è tuttora attiva e «si configura come un grande progetto culturale» che fa della promozione della lettura e delle culture d'infanzia, come dell'offerta ampia e qualificata dell'editoria per ragazzi in Italia, i suoi punti di forza. In ogni luogo la libreria per ragazzi è un luogo di osservazione e produzione di culture di infanzia. A Parigi la più antica libreria per ragazzi si chiama Chantelivre ed è stata fondata in collaborazione con l'editore L'École des Loisirs, nel 1974, negli anni che segnarono una svolta nell'editoria per ragazzi in Europa. Dai dati reperibili sul sito si evince che circa un terzo dei libri venduti sono albi illustrati per la prima infanzia ⁶⁰.

A New York, al nord di Manhattan, nella zona nota come Upper

West Side, l'interessante libreria specializzata per ragazzi Bankstreet Books⁶¹ ha uno strettissimo legame con il Bank Street College of Education, un'istituzione universitaria fondata nel 1916 come progetto pedagogico basato sul metodo dell'approccio per lo sviluppo interrelazionale progressista ispirato alle teorie di Jean Piaget, Erik Erikson, John Dewey e Lucy Sprague Mitchell, che ne era la principale promotrice. Il Developmental Interaction Approach era basato sull'offerta di un'ampia varietà di materiali, testi, idee, occasioni di investigazione autonoma e di apprendimento agevolato dal confronto e dalla condivisione di un'atmosfera che incoraggia le domande e le esplorazioni dei bambini. In questo contesto pedagogico il libro ha sempre giocato un ruolo importantissimo, e da questa attenzione è nata la libreria per ragazzi, che lavora quotidianamente con le scuole, le biblioteche, le famiglie.

La libreria per ragazzi, a Bologna come a Parigi, a New York come a Londra, è un luogo dove il libro è al centro delle relazioni umane: gli insegnanti hanno occasione di aggiornamento e di formazione, i bibliotecari dialogano con i librai e ricevono un servizio di informazione sulle novità editoriali, i bambini e i genitori hanno la possibilità di interloquire con professionisti altamente specializzati che non solo offrono la loro competenza sui libri, ma fungono da mediatori culturali fra le diverse generazioni; il mercato editoriale incontra i propri interlocutori, in una modalità che viene mediata dalle complesse e ampie competenze pedagogiche, letterarie, culturali e relazionali dei librai.

Le librerie specializzate sono un nodo decisivo per la scelta che viene effettuata dai bibliotecari, dagli insegnanti, dagli adulti, e dunque per la presenza di libri per ragazzi nelle diverse realtà. In Italia esiste un'associazione delle librerie indipendenti per ragazzi⁶². Abbiamo nel nostro paese anche una libreria per ragazzi itinerante, che porta libri e librai nelle scuole, e nelle aree dove i libri per ragazzi, per mancanza di librerie o di biblioteche, non ci sono: si chiama Ottimomassimo⁶³ come il bassotto del Barone Rampante di Italo Calvino. Chiamati dalle scuole, i librai arrivano con il furgone dei libri e offrono incontri e attività di promozione della lettura, frutto di ricerca e formazione continui.

Note

1. L. S. Marcus, *Minders of Make-believe. Idealist, Entrepreneurs, and Shaping of American Children's Literature*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 2008. Marcus ha una laurea in poesia all'università di Yale e attualmente insegna alla New York University. È autore di molti saggi e pubblicazioni dedicati a diversi protagonisti e temi della storia della letteratura per l'infanzia americana.
2. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.
3. Intervista a L. S. Marcus realizzata nel giugno 2009 a New York, presso la Casa Italiana Zerilli-Marimò, Dipartimento di Studi di Italianistica della New York University, 24 west 12th street, NY 10011.
4. Cfr. G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 1997.
5. B. Munari, *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*, Laterza, Roma-Bari 1983 (1ª ed. 1968), p. 16.
6. Cfr. *Il vuoto formativo*, Roma, 27 novembre 2007, documento presentato da Beppe Chia e Gianni Sinni a Nando dalla Chiesa sottosegretario al ministero dell'Università e della Ricerca, con delega al diritto allo studio, ai conservatori e alle accademie sul tema della formazione. <http://www.aiap.it/documenti/9765/71>.
7. I. Calvino, *Leggerezza*, in *Lezioni americane*, Oscar Mondadori, Milano 1993, p. 91.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. Cfr. M. Dallari, *La dimensione estetica della paideia. Fenomenologia, arte, narrazionalità*, Erickson, Trento 2005.
11. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 102.
12. Rodari, *La grammatica della fantasia*, cit.
13. B. Chia, D. Piscitelli (a cura di), *Design Per. Settimana internazionale della grafica*, AIAP edizioni, Napoli 2010.
14. Calvino, *Lezioni americane*, cit.
15. G. M. Bertin, *L'ideale estetico*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
16. Cfr. la documentazione pubblicata ogni anno da Domenico Bartolini e Riccardo Pontegobbi: *Rapporto sull'editoria per ragazzi*, www.liberdatabase.it
17. P. Hazard, *Uomini ragazzi libri. Letteratura infantile*, "I problemi della pedagogia", Armando Editore, Roma 1967.
18. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 2000.
19. M. Brusciaglioni, *Persona empowerment. Poter aprire nuove possibilità nel lavoro e nella vita*, Franco Angeli, Milano 2007.
20. Cfr. A. Schiffrin, *Editoria senza editori*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
21. Cfr. G. Zoboli, F. Orecchio, D. Passarelli, M. Corraini, *Il mestiere di editore*, in "Infanzia. Rivista di studi ed esperienze sull'educazione 0-6", n. 2, numero monografico a cura di E. Beseghi e M. Bernardi, 2009.
22. *Ibid.*
23. Cfr. il volume di G. Grilli, *Libri nella giungla. Orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Carocci, in corso di pubblicazione.
24. F. Negrin, *In bocca al lupo*, Orecchio Acerbo, Roma 2005.
25. Id., *Occhiopin*, Orecchio Acerbo, Roma 2006.

26. Id., *Favole al telefonino*, Orecchio Acerbo, Roma 2010.
27. F. Orecchio, in Zoboli *et al.*, *Il mestiere di editore*, cit.
28. D. McKee, *Elmer l'elefante variopinto*, Mondadori, Milano 1995.
29. M. Terrusi, *Andersen Press. La casa inglese dei libri per ragazzi compie trent'anni*, in "Andersen. Il giornale dei libri per ragazzi", 224, aprile, 2006, pp. 31-5.
30. La Fiera del Libro di Francoforte, Frankfurter Buchmesse, è la più importante fiera annuale dell'editoria mondiale (www.buchmesse.de); suo corrispettivo per l'infanzia è la Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, aperta solo agli operatori di settore e dedicata soprattutto alla compravendita di diritti fra un paese e l'altro (www.bookfair.bolognafiere.it).
31. Sul sito della casa editrice una dicitura programmatica: «picturebooks for adult and children», albi illustrati per adulti e bambini (www.tarabooks.com).
32. Cfr. M. Terrusi, *Punti di vista. Intervista a Gita Wolf*, in AA.VV., *Un autobus con la proboscide. Libri indiani per bambini e ragazzi*, Giannino Stoppiani edizioni, Bologna 2008, pp. 8-11.
33. B. Shyam, S. Rao, G. Wolf, *Il libro della giungla a Londra*, Adelphi, Milano 2004.
34. *Ibid.*
35. B. Lodoli, *Papervision*, 26', 2006.
36. M. Sendak, *A Conversation with Walter Lorraine*, in Id., *Caldecott and Co. Notes on Books & Pictures*, Michael di Capua Books, New York 1988, p. 185.
37. F. Negrin, *Anche a saper disegnare uno specchio*, in "Infanzia. Rivista di studi ed esperienze sull'educazione 0-6", n. 2, marzo-aprile 2009.
38. *Ibid.*
39. E. Carle, in L. S. Marcus, *Ways of telling. Conversations on the Art of the Picture Book*, Dutton Children's Books, New York 2002, p. 44.
40. E. Carle, *Il piccolo Bruco Maisazio*, Mondadori, Milano 2008.
41. Carle, in Marcus, *Ways of Telling*, cit.
42. G. Piccinini, I. Tontardini, *Conversazioni silenziose intorno al mondo di Iela Mari*, in Associazione Hamelin (a cura di), *Iela Mari. Il mondo attraverso una lente*, Babalibri, Milano 2010, p. 62.
43. H. Oxenbury, in Marcus, *Ways of Telling*, cit.
44. M. Sendak, in Marcus, *Ways of Telling*, cit., p. 172: «Così, come tutti i bambini, mi fabbricai delle risposte da solo. Pensavo, se un bambino famoso, biondo e bello può morire, figurati cosa può accadere ad un bambino orrendo basso e con i capelli neri come me. L'albo *Outside over there* è stato il frutto della mia fantasia in cui il bambino viene salvato. In quel libro ho cambiato la storia, ho fatto una cosa impossibile, l'ho riportato in vita. Sono finito a fare un libro che mi rendesse accettabile quella storia. Proprio come fanno i bambini, che assorbono e poi, se non hanno spiegazioni per le cose, ne creano di proprie. Posso dire che tutti i miei albi hanno questo senso in comune: sono spiegazioni che do a me stesso, riguardo alla difficoltà della vita» (trad. di Valentina Allodi).
45. W. Steig, *Silvestro e il sassolino magico*, Mondadori, Milano 2006.
46. www.carlemuseum.org.
47. Cfr. E. Carle, *The Art of Eric Carle*, Philomel Books, New York 2002.
48. AA.VV., *Artist to Artist. 23 Major Illustrators Talk to Children about Their Art*, Philomel Books, New York 2007.

49. A. Lurie, *Bambini per sempre*, Mondadori, Milano 2005.
50. Grafico pubblicitario, scultore e architetto, l'artista (1931) ha ricevuto fra gli altri riconoscimenti anche l'Hans Christian Andersen Award nel 1998 (www.tomiungerer.com).
51. T. Ungerer, *I tre briganti*, Nord-Sud, Milano 2007.
52. Id., *Le avventure della famiglia Mellops*, Donzelli, Roma 2011.
53. Cfr. <http://www.bookfair.bolognafiere.it/info/>. La fiera, giunta nel 2011 alla sua quarantottesima edizione, è il più importante appuntamento mondiale dedicato al mercato dei diritti del libro per ragazzi e vede contestualmente l'offerta di occasioni di alta qualità culturale a cura della città e dei suoi vari soggetti, quali mostre e pubblicazioni legate al libro e all'illustrazione per l'infanzia.
54. <http://www.accademiadrosselmeier.com/>. Sede anche della redazione di un interessante periodico online: "Zazie news, Almanacco dei libri per ragazzi" (www.zazienews.blogspot.com).
55. www.hamelin.net. Nel 2001 compare il periodico trimestrale "Hamelin. Note sull'immaginario collettivo", dove grande attenzione viene dedicata al visivo.
56. www.bibliotecasalaborsa.it/ragazzi.
57. N. Gramantieri, M. Pellati, *Quando un grosso topo fuma la pipa ovvero la Biblioteca Salaborsa Ragazzi*, in "Infanzia. Rivista di studi ed esperienze sull'educazione 0-6", n. 2, marzo-aprile 2009, pp. 127-30.
58. www.ibbyitalia.it.
59. www.lalibreriadeiragazzi.it.
60. www.chantelivre.com.
61. www.bankstreetbooks.com.
62. www.liberieindipendentiragazzi.com.
63. www.ortimomassimo.com.

6 Lezioni di sguardo

Annus mirabilis: 1972

Se per l'editoria italiana dell'albo illustrato abbiamo preso come riferimento l'anno 1967, come momento di svolta che inaugura i tempi moderni, il 1972 è il nostro corrispettivo per quanto riguarda i nuovi orizzonti dal punto di vista critico, con la coincidente comparsa di diverse esperienze e testi rivoluzionari per lo studio delle immagini e dell'immaginazione.

Mentre, a Reggio Emilia, Gianni Rodari conduce le sue lezioni di Fantastica (pubblicate l'anno successivo nella *Grammatica della Fantasia*), compare infatti in libreria *Guardare le figure*¹, un corposo saggio Einaudi interamente dedicato all'illustrazione per l'infanzia, opera di un maestro bolognese, pittore, storico e prodigioso lettore di immagini, Antonio Faeti. Contemporaneamente in Inghilterra John Berger, anche lui scrittore, saggista e pittore, pubblica *Ways of Seeing*², una raccolta di innovative riflessioni sullo sguardo e sul guardare l'arte. *Le città invisibili*³ di Calvino e i primi volumi della collana "Tantibambini" di Munari compaiono sugli scaffali delle librerie negli stessi mesi. Ma andiamo con ordine.

Il saggio di Antonio Faeti, al tempo maestro elementare e pittore, il quale diventerà solo dopo qualche anno docente di Letteratura per l'infanzia all'Università di Bologna, dove già dieci anni prima era stato allievo di Giovanni Maria Bertin⁴, presenta una novità metodologica dirompente: nessuno aveva mai studiato in modo serio e rigoroso non solo tutto un intero universo iconografico, ma anche l'universo culturale, pedagogico, antropologico e storico che si rispecchia dentro le narrazioni dei "figurinai". Nessuno aveva applicato rigore critico e spessore ermeneutico e pedagogico ad un ambito tradizionalmente negletto, e più vicino alla cultura popolare che a quella "alta": l'illustrazione per l'infanzia. Il saggio, pubblicato per i tipi di Einaudi, un marchio

che ha in quegli anni un enorme spessore culturale e intellettuale, viene accolto con entusiasmo e recensito da Claudio Magris e da Attilio Bertolucci fra gli altri e apprezzato grandemente da Italo Calvino e da Gianni Rodari, il quale, quest'ultimo, lo definisce «singolarissimo»⁵.

«Guardare le figure» dopo il saggio di Antonio Faeti non è più soltanto un'attività da bambini, analfabeti o peggio ancora artisti, diviene materia di studio per pedagogisti, maestri, professori, come per una riscossa dello spirito in favore del sogno, dell'infanzia, dell'immaginario collettivo, come per un invito allo sguardo che è etico ed estetico insieme e che implica, nell'atto stesso del riconoscere geometrie e figure nel reale, l'incontro fra mondi di senso che parlano linguaggi diversi ma che raccontano tutti la condizione dell'uomo nel mondo. Escono dall'ombra, e ricevono attenti e cesellati giudizi critici, gli illustratori italiani che si confrontano con le risonanze dell'iconografia popolare e delle antiche stampe dei venditori ambulanti, quei figurinai come Enrico Mazzanti le cui incisioni si trovano a decorare i romanzi d'appendice di Carolina Invernizio, i feuilleton popolari e un classico come Pinocchio. È lo sguardo del critico che scopre rimandi e somiglianze, che indaga il segno e il senso delle figure scoprendone filiazioni, poetiche e vocazioni nascoste.

Le immagini allora riportano e nello stesso tempo suscitano sguardi e prospettive inedite, visioni del mondo che entrano in relazione con la narrazione che accompagnano e con tutti gli altri testi che si combinano nella competenza dell'autore e del lettore. La riflessione sullo sguardo significa, in senso ampio, una riflessione metodologica sulle possibilità di decodificazione del mondo. Significa interrogarsi sugli alfabeti delle segnaletiche esistenziali e collettive, quei dispositivi con cui l'uomo narra se stesso e il mondo con il sogno, la letteratura, la rete.

Sono percorsi resistenziali di senso, capaci a volte di servire da antidoti. Non è una missione facile, quella di testi e figure, come non è una comprensione immediata quella che abbiamo del mondo, tutt'altro. Fin dall'infanzia la *bildung* è una conquista continua, di autonomia, di strumenti di interpretazione, di bussole cognitive, sentimentali, emozionali, progettuali. Una conquista che non può avvenire che a balzi discontinui, a errori successivi, prevedendo periodiche revisioni. Un percorso che esige impegno e che conosce il conflitto, dove la spinta utopica può salvare la vita e dove gli strumenti sono quelli del detective, dell'archeologo, dell'osservatore attento.

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio⁶.

Siamo sempre nel 1972, nel romanzo che Italo Calvino ha intitolato *Le città invisibili*. Nel 1960, in una lettera a François Wahl, Italo Calvino aveva accolto con grande soddisfazione l'analisi del critico francese che aveva messo in risalto come l'immagine si possa considerare il punto di partenza della scrittura calviniana, la scintilla da cui poi si dipana, secondo una sua logica interna, tutta l'invenzione narrativa. Calvino in questa lettera si difende dall'accusa di non essere mai tragico perché sempre in un certo modo risolto nella contemplazione.

Effettivamente questo processo deve corrispondere alla mia psicologia, al mio rapporto verso il mondo, e non posso esprimere altro che questo, giusto o sbagliato che sia. Insomma, quello cui io tendo, l'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di *guardare*, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro⁷.

Il segno di questa sensibilità e riflessione specifica su sguardo e letteratura ci sembra configurare una sorta di triangolo ideale ai cui vertici si trovano *Guardare le figure*, *La grammatica della Fantasia*, *Le città invisibili*, in un medesimo interesse per la capacità di produrre immagini, leggere immagini, raccontare per immagini, in un momento in cui questo significa opporre strenua resistenza a forze che al contrario confondono, inondano, frammentano.

Certamente questa figura geometrica potrebbe dilatarsi, sino ad accogliere molti altri contributi e divenire una circonferenza di punti infiniti per accogliere le riflessioni e le poetiche sullo sguardo di molti autori. Su uno di questi, il saggio di John Berger, perfetto coetaneo degli scritti citati, torneremo molto presto. Per ora ci soffermiamo ancora sulle proposte di Faeti, che riguardano nello specifico le figure dei libri per ragazzi.

Antonio Faeti rivolge la propria attenzione alla storia del visivo, si potrebbe dire, proprio per riconoscere «chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio». Una delle sue proposte, inaugurata con *Guardare le figure*, è quella di guardare con

molta attenzione ai mestieri: non solo a quello dei figurinai, che sono narratori, ma a tutti i mestieri che dispongono geografie dello sguardo e del pensiero; alle botteghe, ai pennini e agli ambulanti, agli atelier e ai tavoli ingombri di oggetti e di simboli. Un'altra proposta è interrogarsi sulle grammatiche che nelle figure si depositano e chiedono, in particolare a chi si occupa di educazione, di essere riconosciute, decifrate, raccolte, di essere sperimentate, discusse, di essere comprese e tramandate. Da brillante allievo di Bertin, Faeti utilizza la chiave ermeneutica dell'Inattuale come cifra pedagogica utile ad esplorare visioni ampie e plurali. Così, per guardare al Novecento figurativo dei libri per l'infanzia italiani, Faeti si rivolge al secolo precedente. Seguendo a ritroso una trama di segni e perfidie che ha l'inconfondibile grazia del Liberty, svela debiti e parentele fra gli illustratori dei libri per bambini italiani e le premesse europee di alcuni artisti e disegnatori di fine Ottocento. Trova, nell'albero genealogico dell'illustrazione, il Liberty, l'Arts & Crafts, i grandi maestri: Walter Crane, William Morris, il gruppo dei simbolisti francesi e quello dei pre-raffaelliti inglesi. Ancora indietro, riprende le visioni angeliche ed apocalittiche di William Blake, ad anticipare, come fa la luce del fulmine sul tuono, atmosfere che saranno portate poi a maturità nelle esperienze successive, coniugate alle personalità e alle visioni, declinate nell'incontro con l'Art Nouveau e, di nuovo quel così presente Liberty⁸.

Un fine illustratore inglese, amico di Oscar Wilde, giovanissima vittima della tubercolosi, figura fascinosa quanto "perversamente innocente", Aubrey Beardsley, è per Faeti l'emblema del modo figurativo che combinò due elementi principali: il Sogno e l'Infanzia.

Il primo è il luogo onirico che si intravede nelle perversioni del sogno, nella ricerca del grottesco, nella deformazione visionaria; la seconda è una istanza sotterranea, una innocente perfidia che si conquisterà, nei decenni a seguire, un diritto di cittadinanza nell'illustrazione destinata ai bambini, perché bene esprime la marginalità, l'alterità, l'inquietudine, la malinconia e la leggerezza che, la psicoanalisi lo dirà poco più tardi, appartengono già a quella prima "età d'oro". I due elementi, Sogno e Infanzia, si comporranno nella storia del visivo, e nella sensibilità del Modernismo⁹, dando luogo ad una mescolanza esplosiva che vedrà nella ricerca e nella produzione artistica dei surrealisti una manifestazione ricca di profondità inedite, uno spazio nuovo che,

alla luce della psicoanalisi, potrà esplorare e interpretare esiti pittorici e poetici dove, come nell'opera di Miró e di Brauner per esempio, l'infanzia assurge simbolicamente a perenne stagione dell'uomo.

Liberty, illustrazione italiana del Novecento, infanzia, sogno, perversione e deformazione del segno, crudeltà ed eleganza, sono indizi che si prestano ad indagare anche i libri di Antonio Rubino; invenzioni d'infanzia e segni che i bambini, a partire dal "Corriere dei piccoli", di cui Rubino è collaboratore fin dalla sua fondazione, ameranno moltissimo, destinati a lasciare un riconoscibile segno su tanta illustrazione successiva.

Il segno di Rubino, il ricciolo e l'arabesco, costruiscono un mondo che è "bambino" perché complica e insieme gode della vertigine misteriosa di un territorio mobile, dove le regole non valgono più, o non sempre, o forse non tutte, in cui l'assurdo è la dimensione nobile del gioco, del possibile, dell'imprevisto, la gioia della risata che tutto scompiglia e tutto sovverte, l'invito a montare su una giostra antipedagogica e centrifuga che ha tutte le blandizie dell'eleganza raffinata, del tocco sapiente di un narratore autentico, la solidità della letteratura, le ali del sentire bambino.

Sugli sfondi delle illustrazioni di Rubino, vere e proprie scene teatrali, sfilava una galleria di personaggi e tipi che posseggono la leggerezza di maschere, abilità circensi e se sono insieme marionette, burattini, ballerini, sono sempre profondamente e autenticamente prima di tutto bambini, e come tutti i bambini sono pertanto «senza cuore»¹⁰.

Il Puer è il vero narratore, il beffardo inventore di questo universo: «come Peter Pan, Rubino guarda la realtà con l'impartecipe perfidia dell'occhio infantile»¹¹. Eroina dell'antipedagogia di Rubino, Viperetta prefigura una nuova epoca di personaggi infantili, alle prese con esplorazioni celesti e terrestri. La protagonista, femmina, per noi assurge a icona, e la troviamo, nella sua modernità¹², in perfetta compagnia con tante bambine di carta successive, spesso venute da lontano come Pippi Calzelunghe¹³ e Mafalda¹⁴, fino alla Bambina Filosofica¹⁵, nichilista contemporanea di fattezze infantili creata da Vanna Vinci.

"Enfant terrible", imparentata elettivamente con Little Nemo, Viperetta è la protagonista di una vicenda lunare, surreale, onirica ed esistenziale, che «assume via via la forma tipica del viaggio di una giovane persona alla conquista di se stessa»¹⁶.

La lezione di Faeti, non riassumibile né semplificabile, ma presente in filigrana in tutto il nostro studio, possiede alcune cifre fondamentali, parole chiave che divengono strumento per guardare le figure e per guardare oltre le figure: prima di tutto, operazione metodologica fondativa inaugurata con *Guardare le figure*, l'interdisciplinarietà coniugata con l'ottica pedagogica, uno sguardo indagatore che intreccia, attraverso l'iconografia, l'antropologia, la storia sociale (la scuola francese *Les Annales* direbbe anche «storia delle mentalità e dell'immaginario»), il cinema, il fumetto e la pittura, con il mondo dell'editoria per l'infanzia, l'ideologia, la didattica, aprendo, nella marginale penombra in cui la materia era sempre stata relegata, benefici ed illuminanti squarci di senso, che collocano i testi nella fitta rete di relazione in cui vivono con altri testi.



A. Rubino, *Viperetta*, Einaudi, Torino 1975.

Il già citato valore pedagogico dell'*Inattuale*, come da lezione bertiniana, è cifra ermeneutica centrale per Faeti; ancora l'attenzione per l'anelito antipedagogico e sovversivo che unisce i bambini al carnevale e al circo e la piazza alla satira; l'ascolto attento per l'immaginario collettivo indaga i temi della memoria e della metafora d'infanzia e degli archetipi dell'immaginario¹⁷ in particolare in quelle figure dello spirito che vedono il Puer¹⁸ combattere strenuamente e per sempre

con il Senex, in un duello (infernale) che rimarrà necessariamente e saggiamente sospeso.

La componente tanatologica, il grande tema del binomio fra morte e infanzia, è una delle coloriture esistenziali che la letteratura per bambini, come Faeti ha sottolineato, ha da sempre esplorato con piedi leggeri per danzare sui terreni più impervi. Il magistero di Faeti, attraverso diversi e non lineari percorsi ermeneutici, dalla fiaba in poi, mette in evidenza la profonda vocazione letteraria, antropologica e immaginifica che lega gli angeli¹⁹ (*anghelos* = ambasciatore), gli ambasciatori di altri mondi, i bambini, ai morti²⁰.

Lo sguardo del critico è dunque sguardo indiziario e indagatore, uno sguardo che non si sofferma solo sui segni ma percepisce atmosfere, e da parentele di senso trae nuove prospettive. Uno sguardo che è soprattutto "punto di vista" perché «solo chi possiede un punto di vista può dirci qualcosa sul mondo»²¹.

Contributi fondamentali di Faeti sono molti volumi ma anche seminari, incontri e lezioni pubbliche, tenuti in contesti diversi, sempre volti a scoprire nelle figure echi e riflessi, sentieri nascosti da seguire, segnaletiche ammiccanti di percorsi inconsueti, alfabeti predisposti per animi desiderosi di avventurarsi nelle iconosfere del fiabesco, del racconto, dell'immaginario d'infanzia. Il punto di vista, dichiarato, forte di una presa di coscienza, consapevole e responsabile della propria parzialità, non semplifica ma, dichiarando coordinate e riferimenti, propone geografie percorribili e contestabili, proposte opinabili e discutibili, problemi e chiavi interpretative piuttosto che soluzioni. È la mano del disegnatore, la penna del narratore, la proposta del critico.

Quello che troviamo in ogni segno e in ogni "disegno" umano è un esercizio inventivo e al contempo gnoseologico, un tirocinio di osservazione e trascrizione che è sempre interpretazione, e che nel proporre una prospettiva propone «un mondo strappato alla sua indecifrabilità e dotato di senso, di un senso»²². Lo sguardo infatti è sempre anche un esercizio che accoglie la pluralità, la molteplicità, pur essendo una delle mille possibili esplorazioni del labirinto, una delle non-soluzioni che fanno parte della intera esperienza umana. La conquista dello sguardo è un processo complesso, che esige un'educazione, un tirocinio, un oblio e una riscoperta, il confronto con il nuovo e la memoria di ciò

che si conosce con altri sensi. Antonio Faeti cita spesso a questo proposito Georges Sadoul, il grande critico cinematografico, il cui motto era, parafrasato: impariamo a vedere, solo così riavremo la vista²³.

Lo sguardo di cui parla Faeti, come apparato di costruzione di senso, è apparentabile alla questione di cui scrive John Berger, nel suo saggio (divenuto poi celebre) che esce Oltremarica nel medesimo anno 1972: *Way of Seeing*, il cui titolo è tradotto in italiano con *Questione di sguardi*²⁴. La coincidenza delle date di pubblicazione di questo e del saggio italiano sulle figure, secondo la lezione faetiana, ci sembra configurare e disporre un'interessante affinità tra le riflessioni dei due autori. Il contributo originale di Berger in questo saggio si iscrive nell'attenzione per i meccanismi della visione e la riflessione sui modi con cui si crea lo sguardo e sul rapporto fra visione, arte e parola. Il sottotitolo della versione italiana chiarisce che si tratta di *Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*. Scrive Berger nell'incipit del volumetto:

Il vedere viene prima delle parole. Il bambino guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare.

Il vedere, tuttavia, viene prima delle parole anche in un altro senso. È il vedere che determina il nostro posto all'interno del mondo che ci circonda; quel mondo può essere spiegato a parole, ma le parole non possono annullare il fatto che ne siamo circondati. Il rapporto fra ciò che vediamo e ciò che sappiamo non è mai definito una volta per tutte. Ogni sera *vediamo* tramontare il Sole. *Sappiamo* che la Terra se ne allontana ruotando su se stessa. Eppure saperlo, saperselo spiegare, è sempre leggermente inadeguato rispetto a ciò che vediamo. Questo scarto ineludibile tra parola e visione è stato illustrato dal pittore surrealista Magritte in un dipinto intitolato *La chiave dei sogni*²⁵.

Le parole sono la sostanza con cui Faeti e Berger, entrambi pittori, scrittori e critici, dispongono le loro proposte ermeneutiche sul vedere; la parola è strumento di verifica, l'ipotiposi²⁶ ne è una delle strategie testuali. L'invito al vedere come conquista si sviluppa, nell'opera di Berger, come una riflessione sull'arte del passato e sulla trasformazione, riprendendo il discorso inaugurato da Walter Benjamin²⁷.

Nella cornice di queste osservazioni, le questioni sulle immagini per l'infanzia assumono ulteriori sfaccettature: si potrebbe quasi ipotizzare che, nello spazio limitato e marginale, in un certo modo anche protetto, del libro per ragazzi le arti visive trovino una libertà privilegiata. Una zona quasi franca che permette di sviluppare percorsi narrativi e

figurativi insieme; sostenuta dal contesto formale dell'albo illustrato, dove il lettore ideale è come sempre e ancora di più un "lector in fabula" e un lettore multiplo. L'analisi delle immagini per l'infanzia avviene per Faeti su più piani, che insieme costituiscono un anti-metodo per un'educazione plurale: c'è il livello di analisi tecnico-stilistica; la lettura degli stili nella relazione con la storia dell'arte e della figurazione; la comparazione fra modelli e istanze che entrano in relazione, la decifrazione di tracce più o meno nascoste; una dimensione simbolica in cui si ricostruiscono parentele e ambiti comuni; una lettura delle atmosfere, capace di svelare contesti ampi della cultura cui quelle immagini appartengono o alludono; c'è anche, fortissima, una dimensione che esiste pienamente solo nelle parole: una sorta di tradimento attuato e perpetrato ai danni delle figure non per espropriarle di identità o ineffabili qualità, ma per restituirle ad altri sensi, per rispondere alla necessità umana di dire del mondo, all'atto di attribuire il nome alle cose per interiorizzarle e disporle in un sistema di pensiero²⁸.

Per spiegare questa componente, che potremmo chiamare provocatoriamente contro-iconica, dell'educazione allo sguardo, una componente che di immagini si nutre per svilupparsi nel campo dall'ampio orizzonte della fabulazione, è utile riferirci ad un evento che riguarda la biografia di Antonio Faeti. Si tratta dell'esperienza che vive da bambino, con i suoi coetanei dell'istituto dei ciechi Cavazza, quando, durante le proiezioni cinematografiche, deve rendere, con parole, il senso di immagini in movimento, che può compiutamente descrivere, ma solamente re-inventandole, tra-ducendole in altro linguaggio, ri-creando con esse il proprio sguardo, producendo la visione interiore che, nel mito, è propria di chi è cieco e, dunque, con gli occhi non può vedere²⁹. Parafrasando ancora Georges Sadoul, Faeti ha detto che un po' ciechi lo siamo tutti, perché solo chi sa vedere vede davvero.

Conversazioni sulle figure

Antonio Faeti presiede, dal 1998, la giuria del Bologna Ragazzi Award, che la Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, il più importante appuntamento mondiale dell'editoria per ragazzi, attribuisce ogni anno alle migliori pubblicazioni, in particolare a quelle meritevoli ed eccellenti dal punto di vista visivo. Nell'annuale occasione della Fiera di Bologna,

nello spazio del “Caffè degli Illustratori”, salotto letterario dedicato alle culture internazionali dell’albo, il professore incontra il pubblico professionale e introduce e presenta i libri premiati, in una tavola rotonda con artisti ed editori. I suoi interventi in questi appuntamenti, di cui qui riportiamo alcuni stralci, hanno la corposità di lezioni critiche, e si rivelano capaci di proporre ermeneutiche che provocano nuove visioni. Il pubblico internazionale si avvale della traduzione di eccellenza di Stephanie Johnson e della proiezione di illustrazioni su uno schermo. Si tratta di percorsi che evidenziano chiavi di lettura e filiazioni culturali, mettendo in relazione testi apparentemente lontani per tracciare coordinate possibili nella geografia degli immaginari e della cultura internazionale d’infanzia. Gli incontri sono anche l’occasione di confronto con gli autori e favoriscono a volte alchimie dello spirito e riconoscimenti, basati sull’appartenenza ad universi comuni, trasversali, culturali e iconografici, mitici e geografici, cinematografici e musicali. I riferimenti che sostengono questi universi sono differenziati: si va dal Sottomarino Giallo di Einz Edelman (che fu anche giurato del premio) all’arcimboldismo rinascimentale italiano, cifra di tanta composizione illustrativa; dal segno di Töpffer alla *Fantasia*³⁰ sinestetica disneyana. Sul tavolo rotondo del Caffè si avvicinano idealmente tomi e testi che appartengono alle sfere e culture più varie, da *Praga magica*³¹ di Angelo Maria Ripellino allo *Stupore infantile*³² di Elémire Zolla, da George Orwell a Marshall McLuhan, e artisti e figure solo in apparenza lontane come Renoir e i muralisti messicani Orozco e Rivera, Max Ernst ed Edward Hopper, Magritte e la Pop Art, Guillaume Duprat e Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre e Claude Lévi-Strauss, Pinocchio e Charles Nodier. I fili intrecciano trame, costruiscono e riscoprono relazioni che collegano le presenze di Madame Bovary e di Don Chischiotte con il cappotto di Gogol, le teorie di Propp e del presidente Mao, Robinson Crusoe e Picasso, il poema persiano *Rub’ayyat* e Quentin Blake, il Pancha Tantra e un soldato polacco.

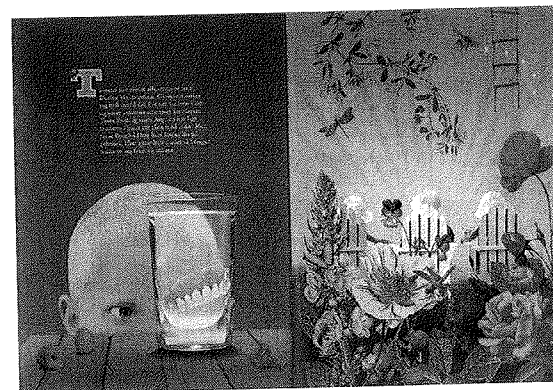
A proposito di *El libro negro de los colores* (*Il libro nero dei colori*³³), libro venezuelano con testo in braille, premiato con il Bologna Ragazzi Award-New Horizon (per i paesi emergenti) nel 2007, la riflessione di Faeti sulla sinestesia prese corpo in queste osservazioni:

Il rapporto pedagogico che il giovanissimo lettore può istaurare con questo libro è chiaramente indicato dal libro stesso, le presenze sono colori, attraverso

so il tatto giungono alla mente differenziazioni colorate. Si sa che è possibile, grazie a ricerche importanti, per esempio quelle del grande collega Mario Brusatin che ha studiato i rapporti di tutti i nostri sensi con i colori, o anche all’artista francese Yves Klein, che negli anni Sessanta lavorava quasi solo con il blu. Del resto il sottomarino giallo temeva che i colori sparissero, come cantavano anche i Beatles.

Nello stesso anno il premio per la sezione Fiction fu assegnato all’albo norvegese *Garmanns Sommer* (*L’estate di Garmann*³⁴) la cui novità iconografica e stilistica, espressa con tecniche miste dal collage al disegno, dalla fotografia al digitale, suscitò reazioni controverse anche sulla stampa nazionale. La dentiera delle tre zie, ingrandita dall’acqua del bicchiere, era forse sembrata troppo cruda, mentre le tre, ad una lettura dell’albo, rappresentano una meravigliosa declinazione del ruolo degli aiutanti magici, fondamentale nel copione fiabesco, come teorizzato da Vladimir Propp³⁵.

La mano e la penna dell’autore scandinavo Stian Hole narrano con grande poesia e delicatezza l’ultima estate di Garmann prima dell’inizio della scuola elementare: farfalle nello stomaco e apertura all’ignota avventura che tutti possono ritrovare nella propria memoria infantile, malinconia³⁶ di impronta nordica e un mondo popolato da aiutanti magiche, come le tre anziane zie, che interpretano il tempo, i passaggi della vita, i riti di iniziazione.

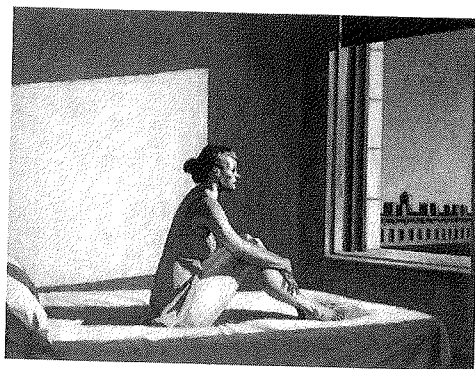
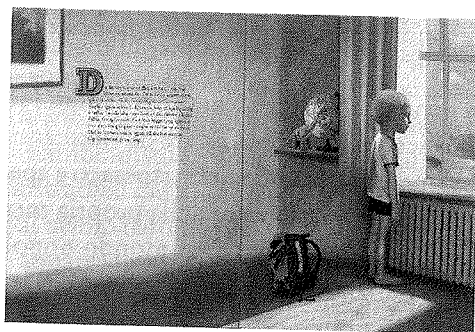


S. Hole, *Garmanns Sommer*, Cappelen Forlag, Oslo 2006.

Elementi che Faeti indicò alla platea dell’incontro al Caffè degli Illustratori, per concludere la lettura dell’albo:

Vorrei proporre una lettura dell'immagine finale, quella che conclude il libro di Stian Hole. Abbiamo il tipico spostamento dei grandi pittori innovativi, nei manieristi italiani, così come in Velázquez: il coraggio di tenere vuota gran parte della proposta visiva. Il bambino è davanti alla finestra, è già diverso da quello che era prima, si apre davanti a lui una trasformazione, un paesaggio aurorale, colorato con termini alla Hopper, in questa splendida prospettiva di interni. Lo zainetto per la scuola è pronto, ci sono i simboli del sapere, Darwin, e il mappamondo.

Ora il bambino ha il coraggio di andare verso il futuro. Concepisco come happy-end solo questi. Gli altri, con caramelle, miele, altri criteri dolcificanti, non mi interessano affatto. È il vecchio "puoi farcela ragazzo" di tantissime culture, dal west a tante scuole di campagna. Credo che questa immagine diventerà una icona, positiva, lieta, coraggiosa e per fortuna anche bene augurante.

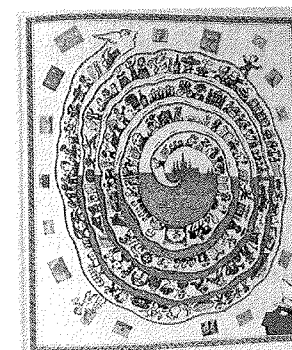


S. Hole, *Garmanns Sommer*, Cappelen Forlag, Oslo 2006.
E. Hopper, *Morning Sun*, 1952.

Il premio Non Fiction nell'anno successivo, nel 2008, fu attribuito a *The Wall*³⁷ di Peter Sis, un picturebook autobiografico per ragazzi declina-

to in molti livelli diversi di lettura, che narra la formazione dell'artista, nato a Praga e cresciuto oltre la cortina di ferro. Durante l'incontro rituale al Caffè emerse l'occasione per sottolineare l'importanza complessiva della dimensione civile dell'arte e della letteratura.

Cosa fa di così unico Peter Sis da aver meritato questo importante premio? Mette i sogni di un bambino all'interno del terrificante dolore di una atroce dittatura. Riesce con la sua meravigliosa grafia limpida e con questo capolavoro della struttura tipografica per l'impaginazione, per soluzione, a mettere la forma e la narrazione al servizio dell'impossibile perché, mentre si sono sempre raccontate le sofferenze dei resistenti, degli eroi, contro le dittature, si è quasi sempre taciuto su quello che le dittature creano di terribile, di orrendo, così come Orwell ci ha insegnato, cioè l'uccisione sistematica dei sogni dei bambini. La resistenza del bambino protagonista è una resistenza di sogno. La dimensione grafica gli serve per combattere.

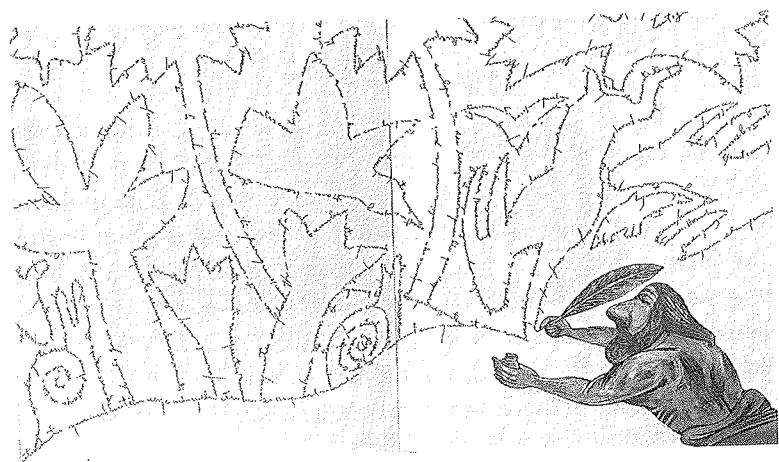


P. Sis, *Il muro*, Rizzoli, Milano 2008.

Nel 2009 il premio Fiction viene attribuito ad un picturebook senza parole, un albo-romanzo straordinario: il *Robinson Crusoe*³⁸ di Aju-bel. Pubblicata dalla casa editrice catalana Media Vaca, da molti anni impegnata in una ricerca di alto livello nell'ambito del libro illustrato, in particolare dei silent book, cioè albi senza parole, questo Robinson si inserisce nella serie quasi infinita delle "robinsonades", cioè dei rifacimenti di questo classico che ha il primato di essere il più riscritto e rinarrato della storia letteraria. La giuria internazionale presieduta da Faeti ne riconosce immediatamente l'eccezionalità³⁹, relativa alla qualità dinamica delle immagini, all'equilibrio fra narrazione ed evocazione e alla novità di formato e concezione, nella riscrittura visiva del classico.

È un romanzo di immagini, da leggere con gli occhi, con il respiro ampio e ritmato dell'albo, e al tempo stesso è una grande poesia visiva dedicata all'icona del naufrago quale possibile metafora di ogni uomo gettato nell'esistenza. Dal punto di vista visivo Ajubel ha condensato il romanzo in immagini che riprendono e combinano diverse culture pittoriche, citando i muralistas messicani, Rocco e la sua scuola, Diego Rivera e la Pop Art. I grandi temi come lo stupore, la conoscenza e la scoperta della dicibilità e del desiderio di narrazione, l'esigenza di raccontare il mondo e dargli realtà attraverso nomi e segni, spiccano nella dimensione nuda (e tanto stimolante per la letteratura) di un uomo su un'isola deserta. E questa storia antica e moderna insieme, è narrata senza parole, perfettamente letteraria e leggibile.

Ci potrebbe essere, e ci deve essere, un dubbio, di tipo pedagogico e non estetico perché dal punto di vista estetico questo è un libro che non suggerisce dubbi, suggerisce applausi, è una cosa molto diversa!, ma dal punto di vista pedagogico il dubbio sorge, ed è quello relativo al fatto che non ci sono parole e quindi si potrebbe dire che in un'epoca come la nostra, piena di urli, piena di chiasso, piena di orrori ma vuota di parole, il libro presentasse anche una sua quota di pericolo. Ci si può rifare in questo caso a quel grande filosofo cinese, spesso citato dal presidente Mao, il quale diceva che un'immagine vale mille parole. Però bisogna conoscere quelle parole. E allora certamente qui il valore pedagogico è talmente alto da rovesciare i dubbi, perché qualunque bambino vedrà questo capolavoro della visione sarà indotto inevitabilmente a immergersi nella dimensione libraria che è quella da cui in origine scaturisce Robinson.



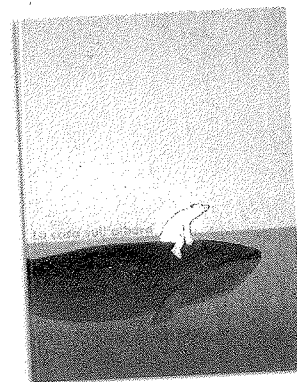
Ajubel, *Robinson Crusoe*, Media Vaca, Valencia 2008.

Le immagini del Robinson di Ajubel raccontano anche questo, la dicibilità, la visibilità del mondo e la necessità dell'uomo non solo di vedere ma di vedere consapevolmente e dunque di narrare e ascoltare, leggere e rileggere per mettere alla prova lo sguardo e la parola e per interrogarsi sul senso della propria esistenza. Robinson scrive, e la sua grafia disegna un paesaggio interiore e visibile insieme.

Nel 2010 vince il BolognaRagazzi Award nella sezione Fiction nuovamente un libro senza parole, un albo incentrato, di nuovo, su un *topos* classico della letteratura e dell'immaginario infantile: *La casa sull'albero*⁴⁰.

L'andata sull'albero ha un grande significato filosofico e anche pedagogico, nel senso che per esempio vive sugli alberi il personaggio principe della narrativa di Italo Calvino, Cosimo Piovasco di Rondò, che a un certo punto lascia questo suo secolo, il Settecento, pieno di orpelli, pieno di trine, pieno di ricami, pieno anche di menzogne convenzionali della civiltà, come tante volte si è detto, e va sull'albero. Perché si va sull'albero rifiutando una dimensione della civiltà e della cultura? Perché l'albero è un'altra cultura, non perché si regredisca, non perché si impoverisca la propria vita. L'albero è un solenne simulacro abitativo di per sé.

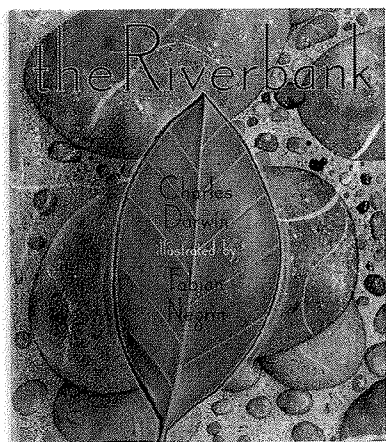
Presto tradotto e pubblicato anche in Italia, l'albo va successivamente in ristampa molto velocemente, il che significa che incontra l'apprezzamento dei lettori. *La casa sull'albero* nasce dalla collaborazione di Ronald Tolman, uno stimato pittore (la regina d'Olanda possiede alcuni dei suoi dipinti!) con la figlia illustratrice.



M. Tolman, R. Tolman, *La casa sull'albero*, Lemniscaat, Milano 2011.

Le loro invenzioni grafiche si stratificano nelle pagine: una pregevole incisione del primo, la stessa immagine in ogni pagina, ritrae un albero fra i cui rami si trova una casetta sospesa. Su questa immagine "fissa" il pennello lieve Marje, in ogni pagina crea le "variazioni sul tema" che costruiscono la storia: la pagina si anima, con l'arrivo di due orsi, e poi il cielo si riempie di creature, fra cui fenicotteri rosa, mentre i due orsi su quell'albero abitano insieme, vivono, leggono, si guardano o si voltano le spalle per una pagina soltanto.

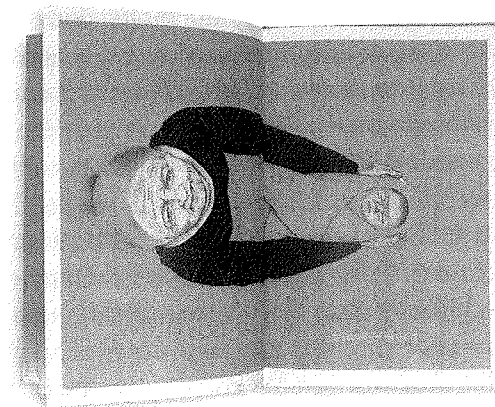
Così l'albo è una poesia sulle radici e sulle ali, sull'equilibrio e il movimento, sull'incontro e la vicinanza con l'altro. Come racconta l'editore Jean Christophe Boele van Hensbroek al Caffè degli Illustratori, questo albo suscita molte e diverse interpretazioni: c'è chi lo considera una storia di amicizia, per esempio, chi invece ci vede un racconto di viaggio. I due orsi che vivono insieme sull'albero raccontano anche una storia d'amore, dove c'è una casa, il mondo naturale fuori da scoprire, dove la bellezza del mondo sta proprio in quelle piccole variazioni che gli autori rendono visibili e manifeste: nei colori, nelle diversità e nelle differenze, nella imprevedibilità del domani, nella lievità insostenibile della distanza e della vicinanza dalla terra. Nello stesso anno il premio Non Fiction va ad un albo di assoluta originalità, pubblicato dal medesimo americano editore coraggioso che pubblica oltreoceano Roberto Innocenti ed Etienne Delessert, cioè Tom Peterson di Creative Editions. Si tratta di *The Riverbank* di Fabian Negrin⁴¹.



C. Darwin, F. Negrin, *The Riverbank*, Creative Editions, Mankato (MN) 2009.

Il testo è il passo conclusivo estratto dalla rivoluzionaria opera scientifica di Darwin, che Negrin trasforma in un albo illustrato strabiliante per ricchezza di stili e profondità di poetica, per quella varietà che Antonio Faeti identifica come tratto caratteristico dell'illustratore: «un registro di notazioni visive molto complicato e molto vario con molte evidenti citazioni pittoriche con tecniche anche diverse nella stessa immagine, con passaggi da un tipo di poetica ad un'altra: Fabian opera in questo modo, è interessato alla varietà delle poetiche e delle tecniche, è questa la sua cifra stilistica più autentica e più vera».

Nel 2011 viene premiato a Bologna, nella sezione Non Fiction, dedicata tradizionalmente alla divulgazione scientifica, un albo singolare che nasce ancora una volta da un intreccio di mani e di pensiero, in una combinazione di culture lontane e diverse come la tradizione figurativa polacca ed europea e la sensibilità poetica e la filosofia orientale del testo, coreano. *A House of the Mind: Maum*⁴² è un albo coreano illustrato da un'artista polacca.



K. Hee-Kyung, I. Chmielewska, *A House of the Mind: Maum*, Changbi Publishers, Paju (Republic of Korea) 2011.

Il testo è poetico, rarefatto, evocativo e parla della mente umana come di una casa, con finestre, locali, zone d'ombra. Le immagini hanno un gusto spiccatamente surrealista e metafisico, dove l'uso del contrografismo e del corpo del libro sono al centro del progetto. La linea di separazione delle due pagine, l'inclinazione delle due pagine fra loro, il gioco di vuoti e di pieni delle nuvole e *trompe l'oeil* che illudono con sfondamenti e aperture sono elementi utilizzati con assoluto rigore

dall'illustratrice per narrare e raffigurare, parallelamente al testo, l'imprendibilità e i paradossi della mente umana, della sua interiorità che è insieme casa e aria, contenitore di spazio delimitato e infinito e apertura alla comprensione delle sue tante e irriducibili contraddizioni.

Il risultato è un albo che provoca stupore e meraviglia, attivando nell'esperienza estetica l'esplorazione dello spazio narrato, cioè il tramite fra il dentro e il fuori, attraverso lo sguardo, la narrazione e il piacere della tenerezza, come quando sull'abisso fra una pagina e l'altra si stendono le braccia di un'anziana signora che tiene sospeso un neonato; chiudendo e aprendo il libro la donna culla il bambino.

La differenza non è una sottrazione

I libri sono educatori silenziosi.
Jella Lepman

I buoni libri per bambini contengono molte potenzialità, di tipo non solo estetico e pedagogico, o didattico, ma sociale, politico, etico. Esprimono il proprio valore nella combinazione con lettori attivi, capaci di condividere e moltiplicare le risorse vitali e salvifiche della letteratura inventando e difendendo le occasioni in cui i libri possono unire e pacificare.

Jella Lepman è la giornalista tedesca che, incaricata dal governo americano di occuparsi della tragica situazione di donne e bambini nella Germania postbellica piagata dal nazismo, dalla guerra, dalla miseria materiale e spirituale, rientra nel suo paese, lasciato drammaticamente alcuni anni prima, e inventa il primo grande progetto internazionale di cooperazione fra le nazioni basato sui libri per bambini ⁴³.

All'inizio si tratta solo di una mostra bibliografica itinerante di libri internazionali per bambini, inviati da quattordici nazioni contattate da Jella: una collezione di picturebook in varie lingue allestita tra le macerie per creare un'occasione dedicata al pensiero e alla speranza, per i bambini, le donne, gli uomini sopravvissuti. Da vent'anni i bambini tedeschi non avevano la possibilità di accedere a libri di altri paesi. La paradossale richiesta di libri per i bambini tedeschi obbliga il mondo a pensare cosa può seguire alla guerra, alla pace, al desiderio di ricostruire e inventare un futuro. In seguito, la mostra bibliografica,

attraverso l'adesione al progetto e tanto lavoro, diventerà una collezione permanente, una biblioteca che ricoprirà un fondamentale ruolo di luogo di accoglienza, di aggregazione, di cultura, il laboratorio sociologico, artistico e politico della Internationale Jugendbibliothek⁴⁴ (Biblioteca Internazionale per Bambini di Monaco).

L'intuizione di Jella Lepman fu che i libri per bambini, come luogo in cui gli adulti sono costretti a pensare al futuro, possono essere un simbolo e uno strumento per la comprensione internazionale e contemporaneamente sono il primo e più urgente nutrimento per le anime e le menti per far sopravvivere e rinascere un paese i cui adulti hanno tolto, con l'aberrazione del nazismo, speranza, prospettiva, cibo e dignità. Le richieste brucianti e mute degli occhi dei bambini tedeschi affamati e logori per le strade avevano bisogno di essere colmate con nutrimento per il pensiero e per l'anima. Con il sentimento di questa urgenza, Jella Lepman è stata in grado di scavalcare le burocrazie e coinvolgere politici potenti, editori, autori, lettori, attorno ad un progetto finalizzato a ripensare un futuro attraverso i libri, in particolare i picturebook, finestre aperte e accessibili su lingue e culture diverse. La sua storia è narrata in una appassionante autobiografia capace di dare motivazione a chiunque abbia a cuore il mondo della letteratura per l'infanzia, dell'educazione, della cooperazione internazionale. Grazie all'impegno di Jella e delle altre persone che la sostennero e aiutarono (fra cui Eleanor Roosevelt) nell'Europa postbellica si tenne il primo convegno internazionale dedicato ai libri per bambini, nel 1951, aperto da una prolusione del filosofo Ortega Y Gasset. Il comitato internazionale che fu istituito a seguito di questo incontro si chiamò IBBY, International Board on Books for Young People, formalizzato nel 1953 come tavolo internazionale di lavoro e osservatorio sullo stato del libro per ragazzi, in qualità di termometro democratico e di strumento di difesa della pace e della libertà di ognuno. Rifondata in Italia nel 2003, la sezione italiana della rete internazionale esiste grazie all'impegno dei soci fondatori ⁴⁵ riunitisi non a caso a Bologna, luogo di tradizionale e speciale attenzione per la letteratura per l'infanzia.

L'impegno del comitato mondiale, che riunisce più di settanta paesi, conferisce premi importanti come l'Hans Christian Andersen Award e sostiene progetti di promozione alla lettura in situazioni e paesi che vivono emergenze naturali e politiche o in condizioni disa-

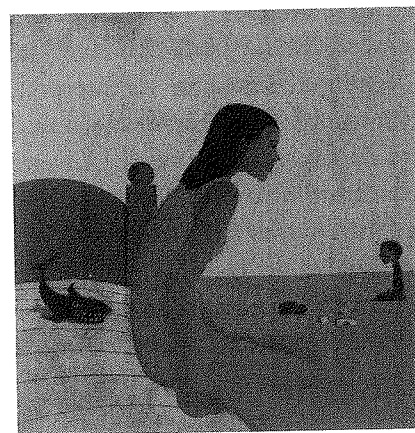
giate. La rete internazionale ha l'importante funzione di favorire un dialogo allargato che esuli dalle angustie nazionali, anche fra le pagine del periodico quadrimestrale "Bookbird. A Journal of International Children's Literature". La riflessione e il confronto critico sui temi della letteratura per l'infanzia, delle figure dei libri, delle buone pratiche per la produzione e diffusione di buoni libri, della difesa del diritto alla lettura di tutti i bambini sono la sostanza comune di questa comunità internazionale. Al tema della differenza dei lettori, delle minoranze, delle tante barriere da superare grazie all'aiuto dei libri, per difendere il diritto alla lettura, l'organizzazione guarda con particolare attenzione (dedica al tema delle minoranze il Congresso Biennale del 2010, *A forza das minorias*; al tema della traduzione e delle barriere *Crossing Boundaries: Translations and Migrations* a Londra nel 2012).

Jella Lepman descrive così il suo primo incontro con alcune ragazze non vedenti in visita alla Biblioteca di Monaco, nel 1950:

In un primo pomeriggio d'inverno un gruppo di ragazze apparve con la loro insegnante nella sala mostre. Le ragazze erano cieche ma si muovevano comunque da un quadro all'altro e ascoltavano senza respiro la descrizione che la loro accompagnatrice vedente faceva di ogni quadro. Era emozionante guardarle ed essere testimone dell'interpretazione dei quadri dell'insegnante e del modo in cui usava la lingua come se stesse realizzando una scultura. Nero e bianco, rosso e verde, per lei significavano molto di più di quanto noi avremmo immaginato normalmente. «Le bambine vorrebbero iscriversi alla sua biblioteca mentre siamo qui», mi disse l'insegnante. Fui presa da un panico momentaneo. Così domandai alle bambine «quali libri preferite?». «Gli stessi preferiti dalle altre bambine», rispose una ragazzina. «Non storie di santi o di bravi bambini». Queste bambine cieche, con la loro straordinaria capacità di fare esperienza, divennero presto delle frequentatrici regolari⁴⁶.

Al tema dei libri per ragazzi in relazione alle disabilità, di cui scrive anche Jella Lepman, raccontando del suo primo incontro con bambine cieche alla biblioteca, è dedicato il lavoro di un Centro di Documentazione IBBY che si trova ad Oslo. Ogni due anni il centro, diretto dalla bibliotecaria Heidi Cortner Boiesen, produce una mostra bibliografica internazionale basata sulla selezione delle candidature dei diversi paesi. *Outstanding Books for Young People with Disabilities*, questo il nome della selezione internazionale, viene tradizionalmente presentata in anteprima alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, e poi viaggia nei

paesi e nei luoghi che ne fanno richiesta. Nella selezione internazionale non vi sono solamente i libri che si avvalgono di codici aumentativi, di Braille per non vedenti, di progettazione tattile sapiente (fra cui premeggiano le ricerche e i progetti editoriali di Philippe Claudet, *Le doigt qui rêve*, in Italia di Pietro Vecchiarelli della Fondazione Pro-ciechi) o di linguaggi specifici come i simboli Pics o Bliss; hanno ampio spazio i libri che rappresentano la disabilità, racconti capaci di favorire l'integrazione e la conoscenza delle diversità o anche libri accessibili e facili che possono rivolgersi a bambini con diverse esigenze di lettura ed esperienze di vita. Il picturebook si rivela una delle forme in cui la narabilità di questi temi trova migliore espressione: citiamo ad esempio *Il mondo è anche di Tobias*⁴⁷, *È non è*⁴⁸, *Adabbracciarnessuno*⁴⁹, *Maria ed io*⁵⁰, dove gli artisti Michele Ferri, Chiara Carrer, Arianna Papini e Miguel Gallardo hanno saputo creare un mondo visibile per storie di silenzio e di invisibilità, che riguardano l'autismo e la diversità, con una sensibilità capace di includere la differenza nel catalogo delle umane possibilità nelle figure, nella raccontabilità dei suoi infiniti destini. La sezione italiana di IBBY ha promosso su questi temi una pubblicazione dal titolo *La differenza non è una sottrazione*⁵¹ che, cogliendo l'occasione del catalogo bibliografico della mostra internazionale, ha invitato docenti universitari, ricercatori, editori, autori e bibliotecari a comporre un mosaico di pensieri ed esperienze legate al tema del libro in relazione alle disabilità dei ragazzi.



E. Spagnoli Fritze, M. Ferri, *Il mondo è anche di Tobias*, Lapis, Roma 2009.

Una delle illustrazioni di Michele Ferri, qui riprodotta, è stata usata da Manuela Trinci per la voce *Autismo* nell' *Enciclopedia della mente* Treccani, per la sua capacità di rappresentare l'ambivalenza e la complessità del rapporto fra madre e figlio.

Il libro è, per le persone portatrici di disabilità fisica o psichica, la possibilità di aprirsi al mondo, di incontrare altre voci, di essere parte di una comunità e di trovare piacere e conforto nella letteratura. A partire dall'esperienza pilota di Monaco, dal 1949 in avanti, quando la biblioteca per ragazzi fu possibilità di vita e di socializzazione per bambini che non sapevano dove altro andare, si può osservare come il picturebook sia una forma privilegiata per lavorare oltre le barriere, quelle linguistiche, per affrontare temi controversi e difficili, per confrontarsi fra lettori, per conoscersi e approfondire concetti quali l'identità, la diversità, il viaggio, l'integrazione, la differenza, la difficoltà del quotidiano, il conflitto delle relazioni, le parole dei sentimenti. Jella Lepman scrive che i picturebook rappresentano spesso i migliori aspetti dei paesi di provenienza. Le caratteristiche fondamentali del picturebook, fra cui la sua costitutiva versatilità e rapidità e la sua inclinazione verso le tematiche del profondo, hanno stimolato la creazione di diversi progetti e ricerche.

Possiamo citare, ad esempio, il progetto internazionale sull'identità europea curato da Penni Cotton, una collezione di "picturebook per l'Europa", su cui lavorare per la costruzione di una identità comune⁵².

L'interessante progetto *Visual Journeys with Migrant Readers*, attraverso la lettura di alcuni silent book strapremiati come *Flotsam* di David Wiesner⁵³ e la graphic novel *L'approdo* di Shaun Tan⁵⁴, esplora i modi con cui i bambini leggono le immagini e l'interpretazione e la produzione di racconto con bambini migranti delle scuole elementari. Questo progetto, capitanato da Evelyn Arizpe dell'Università di Glasgow, ha finora coinvolto ricercatori in Arizona, Spagna, Australia, e si sta allargando anche ad un contributo di ricerca italiano.

Attorno alle potenzialità dei primi libri e dei libri con figure e picturebook si fonda tanto del lavoro portato avanti da *Nati Per Leggere*, il grande progetto italiano (ispirato ad una esperienza americana) dedicato all'infanzia zero-sei. «Amare la lettura attraverso un gesto d'amore: un adulto che legge una storia. Ogni bambino ha diritto ad essere protetto non solo dalla malattia e dalla violenza ma anche dalla mancanza

di adeguate occasioni di sviluppo affettivo e cognitivo. Questo è il cuore di Nati per Leggere», come si legge sul sito del progetto. Nato nel 1999, NPL ha l'obiettivo di promuovere la lettura ad alta voce ai bambini di età compresa tra i primissimi mesi di vita e i 6 anni attraverso un'alleanza fra pediatri e bibliotecari e fornisce materiale informativo attraverso massicce campagne rivolte in primo luogo ai genitori.

La flessibilità, la molteplicità e la diversità del picturebook contemporaneo, di cui abbiamo parlato, sono le ragioni della versatilità e della ricchezza di questa forma artistica, che può muovere all'interesse per i suoi esiti impreveduti e classici e all'ampliarsi della sua valorizzazione in ambito educativo e formativo.

Gli albi illustrati, come luogo fisico e metaforico di pratica educativa, possono ispirare diverse attività e perfino l'organizzazione spaziale di un nido nelle sue diverse connotazioni⁵⁵ di spazio flessibile e polivalente, spazio stabile, privato, personale, sociale, spazio che favorisce le autonomie, la creatività/l'esplorazione creativa, l'educazione alla memoria. Come? Attraverso la lettura di alcuni albi illustrati si riflette sulla rappresentazione simbolica dello spazio, fra pagine e infanzia reale, sulle metafore di infanzia (il nido degli uccellini, l'albero o la mela per il bruco, la stanza che si dilata nel gioco), sulla caratterizzazione del movimento, che avviene nella successione delle pagine. Il carattere narrativo può essere un elemento centrale nella progettazione di uno spazio concreto destinato alla vita dei bambini e degli educatori e fra spazio fisico e spazio simbolico si possono dipanare i fili delle proposte educative legati ai temi fondamentali della metamorfosi, della protezione e della cura, della gioia della scoperta e del gioco e della condivisione⁵⁶.

Note

1. A. Facti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Donzelli, Roma 2011 (1ª ed. Einaudi, Torino 1972).
2. J. Berger, *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano 2009 (1ª ed. it. 1998); Id., *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972.
3. I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1999 (1ª ed. Einaudi, Torino 1972).
4. Cfr. M. Manini in M. G. Contini (a cura di), *Tra impegno e utopia*, CLUEB,

Bologna 2005; G. M. Bertin, *Educazione e alienazione*, La Nuova Italia, Firenze 1973; Id., *Educazione al cambiamento*, La Nuova Italia, Firenze 1981.

5. G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi Ragazzi - EL, San Dorligo della Valle (TS) 1997, p. 88.

6. Calvino, *Le città invisibili*, cit.; sulla dimensione visiva nell'opera di Calvino, il "visualismo" calviniano, cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.

7. La lettera di Calvino si riferisce ad uno scritto di Whal apparso sulla "Revue de Paris" nel settembre 1960 come introduzione al racconto di Calvino *L'aventure d'un poète*. La citazione è tratta da I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Einaudi, Torino 1991, p. 350.

8. Faeti, *Guardare le figure*, cit., p. 212.

9. S. Wilson, *Decadent and Modern*, in "Illustration", n. 14, 2007.

10. Cfr. J. M. Barrie, *Peter Pan*, Mondadori, Milano 2003.

11. Faeti, *Guardare le figure*, cit., pp. 212 ss.

12. Cfr. I. Calvino, prefazione ad A. Rubino, *Viperetta*, Einaudi Ragazzi-Edizioni EL, San Dorligo della Valle (TS) 1993; «Tanto che viene da stupirsi che la sua fortuna non sia stata molto maggiore, e da chiedersi se non sia un libro fatto per essere letto oggi più che alla data in cui uscì (1919)». Sarebbe interessante sapere se Domenico Modugno conosceva questa bambina tutta italiana quando cantava (nel 1955): «Picchi da ogni ricciu te caccia 'nu capricciu... la donna riccia nun la vogliu no».

13. A. Lindgren, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano 2009.

14. Quino, *Tutto Mafalda*, Magazzini Salani, Milano 2009.

15. V. Vinci, *La Bambina Filosofica*, Kappa edizioni, Bologna 2004; cfr. anche: AA.VV., *Alchimie*, Giannino Stoppiani edizioni, Bologna 2006.

16. Calvino, nell'introduzione di Rubino, *Viperetta*, cit.

17. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari 1972.

18. Il riferimento è alla scuola junghiana, ad opere come: M. L. von Franz, *L'etero fanciullo. L'archetipo del Puer aeternus*, Red Edizioni, Como 1989; J. Hillman, *Puer aeternus*, Adelphi, Milano 1999.

19. L. Marchetti, *Il fanciullo e l'angelo. Sulle metafore della redenzione*, Sellerio, Palermo 1996; J. Villette, *L'ange dans l'art d'Occident du XI^e au XVI^e siècles: France, Italie, Flandre, Allemagne*, H. Laurens, Paris 1940.

20. A. Faeti, *Il piccolo cavaliere Aklín*, postfazione ad A. De Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, Bompiani, Milano 1994.

21. G. Grilli, *Guardare (oltre) le figure*, introduzione ad A. Faeti, *Specchi e riflessi. Nuove letture per altre immagini*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2005.

22. *Ibid.*

23. Cfr. G. Sadoul, *Storia del cinema*, Einaudi, Torino 1955.

24. Berger, *Questione di sguardi*, cit.

25. *Ibid.*

26. Cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2002, p. 240: «Ipotiposi o descrizione [...] è il porre davanti agli occhi, in evidenza appunto, l'oggetto della comunicazione, mettendone in luce particolari caratteristiche, per concentrare su di esso l'immaginazione».

27. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

28. Questa necessità nasce nell'infanzia, prestissimo, attraverso l'atto deittico, cfr. E. Cabrejo-Parra, *Lingua, letteratura e costruzione di sé*, in H. Zoughebi (a cura di), *La letteratura dall'Alfabeto*, Giannino Stoppiani edizioni, Bologna 2004, p. 47: «Nell'atto di nominare, si vede come sia necessario un lavoro psichico a due: il bambino mostra, e l'adulto nomina la cosa alla quale il bambino fa riferimento. L'atto di mostrare introduce, ugualmente, tutta la simbologia umana: poiché l'atto deittico opera una segmentazione simbolica del mondo oggettivo, l'oggetto mostrato viene automaticamente localizzato e separato da tutti gli altri oggetti che lo circondano. L'essere umano comincia ad agire sul mondo senza toccarlo».

29. Cfr. Faeti, *Specchi e riflessi*, cit.; Id., *L'estate del lianto*, Topipittori, Milano 2009; Id., *Bologna. I portici raccontano*, Minerva, Bologna 2009.

30. W. Disney, *Fantasia*, 84', 1940.

31. A. M. Ripellino, *Praga magica*, Einaudi, Torino 2005.

32. E. Zolla, *Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano 1994.

33. M. Cottin, R. Faria, *Il libro nero dei colori*, Gallucci, Roma 2011.

34. S. Hole, *L'estate di Garmann*, Donzelli, Roma 2011.

35. V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000.

36. G. Grilli, *L'infanzia malinconica*, in AA.VV., *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna 2001.

37. P. Sis, *Il muro*, Rizzoli, Milano 2008 (ed. or. *The Wall*, Farrar & Giroux, New York 2007).

38. Ajubel, *Robinson Crusoe*, Media Vaca, Valencia 2008.

39. La giuria era composta da Cristina Paterlini (direttrice della Biblioteca Europea di Roma) e Leonard S. Marcus.

40. M. Tolman, R. Tolman, *La casa sull'albero*, Lemniscaat, Milano 2011.

41. C. Darwin, F. Negrin, *The Riverbank*, Creative Editions, Mankato (MN) 2009 (trad. it. *In riva al fiume*, Gallucci, Roma 2010).

42. K. Hee-Kyung, I. Chmielewska, *A House of the Mind: Maum*, Changbi Publishers, Paju, Republic of Korea 2011.

43. J. Lepman, *La strada di Jella. Prima fermata Monaco*, "Zona Franca", Sinnos, Roma 2009.

44. www.efors.eu/monaco-biblioteche-it.

45. Associazione Italiana Biblioteche, Associazione Italiana Editori, Comune di Bologna-Biblioteca Salaborsa Ragazzi, Dipartimento di Scienze dell'Educazione G. M. Bertin-Università degli studi di Bologna, Fiera del Libro per Ragazzi, Giannino Stoppiani Cooperativa Culturale, Hamelin Associazione Culturale.

46. Lepman, *La strada di Jella*, cit., p. 58.

47. E. Spagnoli Fritze, M. Ferri, *Il mondo è anche di Tobias*, Lapis, Roma 2009.

48. M. Berrettoni Carrara, C. Carrer, *È non è*, Kalandraka Italia, Firenze 2011.

49. A. Papini, *Adabbracciarnessuno*, Fatatrac, Firenze 2010.

50. Miguel Gallardo, Maria Gallardo, *Maria e io*, Comma 22, Bologna 2009.

51. M. Terrusi, S. Sola (a cura di), *La differenza non è una sottrazione. Libri per ragazzi e disabilità*, Lapis, Roma 2009.

52. Cfr. P. Cotton, *The Europeaness of Picture Books*, in M. Neek (ed.), *Children's Literature and National Identity*, Trentham, London 2001; P. Cotton, *An Analysis of Settings in Selected European Picture Books*, in "Bookbird: Picture Books and Global Trends", 40, 2002, pp. 6-13.

53. D. Wiesner, *Flotsam*, Clarion Books-Houghton Mifflin, New York 2006. David Wiesner (1956 Bridgewater, NJ) ha ricevuto la Caldecott Medal per i suoi picturebook per ben tre volte durante la sua carriera, nel 2007 per questo albo (www.hmhbooks.com).

54. S. Tan, *L'approdo*, Elliot, Roma 2008. Shaun Tan (Perth, Australia, 1974) è un genio poliedrico: illustratore, pittore, fotografo, regista cinematografico, animatore, scrittore, commediografo e scultore riceve alti riconoscimenti per la sua opera, fra cui questa struggente storia di viaggio narrata per immagini (www.shauntan.net).

55. M. Manini, B. Q. Borghi (a cura di), *Da zero a sei anni*, La Nuova Italia, Firenze 1991; cfr. in particolare il capitolo sullo spazio scritto da Franca Marchesi e Paola Vassuri (pp. 65-86).

56. Un laboratorio di progettazione degli spazi del nido ispirato alla lettura di alcuni albi illustrati si svolse nell'ottobre del 2008 nell'ambito del corso di Pedagogia generale della docente Milena Manini.

Parte quarta

Esercizi di lettura

7 Ritratti d'infanzia



B. Alemagna, *La gigantesca piccola cosa*, Donzelli, Roma 2011.

L'albo illustrato può essere considerato in qualche misura "romanzo d'infanzia"? Tre opere molto diverse, il capolavoro di Leo Lionni, un grande albo francese con una struttura non lineare, le semplici storie di un monello tedesco hanno in comune il fatto di narrare l'infanzia quotidiana, gli affetti, le prime esplorazioni nei territori dell'autonomia, fuori dai percorsi protetti, i primi incontri con l'altro per scoprire l'amicizia, la differenza come risorsa, la gioia della scoperta infantile che vive dentro e fuori le pagine. Gli albi che prendiamo in considerazione nei seguenti "esercizi di lettura" monografici, necessariamente limitati ad una scelta arbitraria, possono abitare uno scaffale ideale di letture dalla fascia di età 0-6. Naturalmente abbiamo qui incluso solo alcuni titoli fra i molti che avrebbero avuto ragione di essere presi ad esempio, per la loro qualità o ricchezza espressiva o per il tipo di tematica o di linguaggio accolti; ci piace pensare che dalla lettura di questi pochi albi possano nascere modi possibili e proposte critiche e auspichiamo soprattutto che emerga l'idea che nella varietà delle narrazioni "visibili" si possano celare sorprese e possibilità imprevedute, per temi, forme, esperienze da proporre e condividere con i bambini.

Autobiografia di un Tuim

La mia valle di Claude Ponti è un grande albo il cui titolo e concezione complessiva ricordano un grande romanzo della tradizione francese, *La vita: istruzioni per l'uso*¹.

Si può considerare forse questo albo come un libro-bussola per orientarsi in una infanzia desiderabile, nella cartografia immaginaria della propria esistenza, nella morfologia delle origini e del ricordo. La magnifica visione d'insieme del paesaggio presente già nella copertina, dove il protagonista appare librato in volo, sospeso ad un bizzarro ombrello animato, dotato di sacchetti di zavorra ma anche delle forbici utili per liberarsene, è il *leitmotiv* dell'albo. Tutto si svolge in quello spazio fra cielo e terra che sta al centro esatto dell'immagine. Una prospettiva simbolica ed esistenziale, capace di abbracciare con lo sguardo una visione aerea.

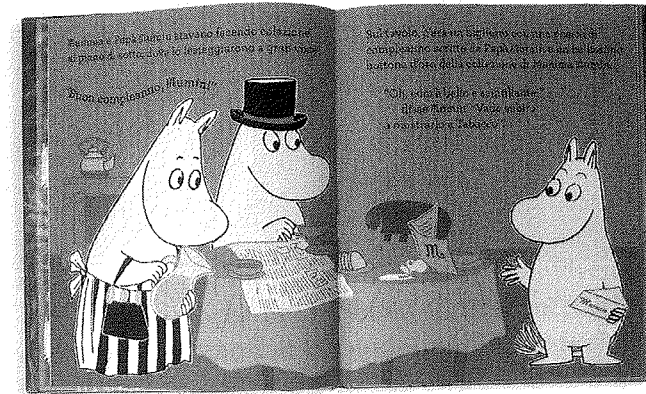


C. Ponti, *La mia valle*, Babalibri, Milano 2001.

L'immagine della valle ricorre per ben quattordici volte nel libro, ritratta in differenti situazioni climatiche e "dipinta" dal colore mutevole delle stagioni; frammentata, ridotta di scala impercettibilmente, abitata da un gigante o ritratta da un pittore immaginario, costituisce l'unità di luogo del racconto.

La scenografia creata dall'autore è l'ambientazione necessaria perché il piccolo Tuim, il narratore Pussy Blu, possa raccontare di sé. L'autobiografia illustrata di questo abitante fantastico della valle è altamen-

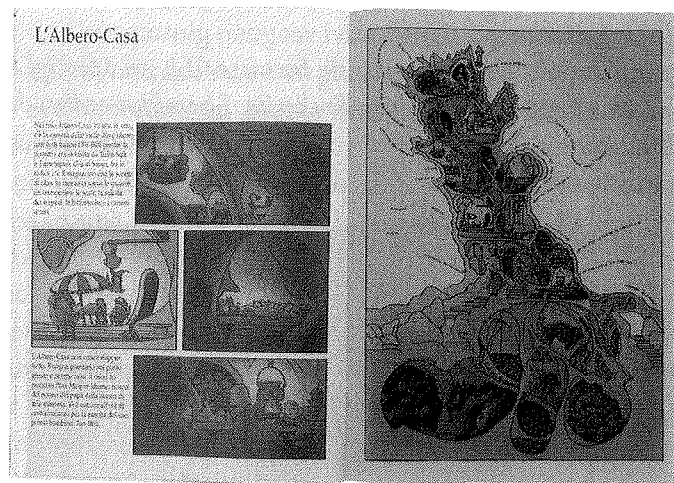
te narrativa e viva in ogni immagine, perché ospita figure e fisionomie del ricordo. I riferimenti significativi vengono giustapposti in capitoli, e occupano doppie pagine di grande formato: *La mia famiglia*, *L'Albero-Casa*, *La foresta del Bambino Smarrito*, *I bambini caduti dal cielo*. Pussy Blu nomina il suo mondo e racconta un'infanzia desiderabile, immaginifica, ricca di senso.



T. Jansson, *Racconti della valle dei mumin*, Salani, Milano 1995.

Il gusto per l'invenzione linguistica, in particolare nella composizione di nomi significativi o allusivi, caratterizza l'intera produzione di Claude Ponti e lo iscrive in una tradizione culturale vicina al surrealismo e alle avanguardie poetiche. Comporre parole fantastiche è un modo per giocare con i suoni e le associazioni mentali e rivestire il mondo di smalto nuovo. I nomi propri dei personaggi di *La mia valle*: la mamma Mirmilla Mume, i fratelli Soliotta, Tressa-Nuc, Blunotto, Mus Babà, Olli-Billi, sono invenzioni stuzzicanti². Nutriti di rimandi al lessico infantile e a echi letterari alludono ad esempio ai nomi del classico *I Mumin*³ (evocato anche nell'iconografia), o creano altrove bizzarre combinazioni e neologismi.

Dal punto di vista formale questa doppia pagina si compone di un testo e alcune illustrazioni sulla facciata sinistra, e un'illustrazione a piena pagina nella facciata destra. Il rapporto che si definisce fra le due pagine è interessante. La sezione longitudinale dell'albero-casa presenta, come una mappa catastale, i diversi luoghi. La nomenclatura si riferisce al diverso uso delle stanze. È visibile il mobilio della casa, ci sono segni di vita, ma nessun abitante. Nella facciata sinistra invece, insieme al



C. Ponti, *La mia valle*, Babalibri, Milano 2001.

racconto di Pussy Blu, quattro immagini presentano la vita quotidiana vissuta nell'albero-casa, i piccoli Tuim che leggono, giocano, dormono, fanno colazione con la mamma. Il testo sottolinea la valenza affettiva del racconto:

L'Albero-Casa non cresce dappertutto. Bisogna piantarlo nel posto giusto e averne cura. Il mio l'ha piantato Pota-Mai più-Mume, nonna del nonno del papà della nonna di mia mamma. Vi è entrata all'età di centodue anni per la nascita del suo primo bambino Ton-Bilù.

Tutto il libro invita il lettore a riempire di senso l'immagine attraverso il confronto e il dialogo fra le figure; a completare con le informazioni narrative l'immagine offerta; a spostare lo sguardo dal particolare al generale, e inscrivere idealmente le azioni descritte nel testo nella facciata sinistra nell'immagine di insieme della casa. Il tempo in *La mia valle* non risponde ad una percezione lineare, né logica, né biologica, né cronologica. Evolve "a tempo di infanzia" secondo il ritmo della memoria, in una successione rapsodica di istantanee del ricordo, sebbene contenga, a volte, l'idea della crescita, della progressione, quando un bambino nasce o un albero cresce. Un tempo del racconto che, nel ricostruire la mappa del sé, già guarda alle sue frontiere, al limitare dei

suoi confini, nella spinta ad attraversarli, verso l'età adulta, verso altri ricordi. È un tempo, come scrive Ivanne Chenouf, rivolto al futuro:

Le récit propose une sorte d'inventaire des réserves nécessaires aux transitions, provisions qui ne s'épuisent pas, contrairement [...] s'enrichiront par l'action continue de la mémoire⁴.

Nel suo saggio *Lire Claude Ponti encore et encore* l'autrice evidenzia filiazioni artistiche, valenze simboliche, indicazioni filosofiche e riconosce nell'opera di questo autore per bambini molto amato ampi riferimenti culturali: l'*Imagerie d'Epinal*⁵ e gli scritti di George Perec, ma anche l'opera di Marcel Proust, di François Rabelais, la figura di Charlot e la mappa del Regno di Oz.

Da colto figurinaio, Claude Ponti ha il dono di saper declinare una grammatica espressiva altamente poetica che, nel descrivere con «precisione e realismo cose che non esistono», come racconta lui stesso, ha l'obiettivo tutto esistenziale di proporre coordinate simboliche in cui il piccolo lettore sia spinto a ritrovarsi e a infrangere frontiere nella personale interpretazione.

Le mie storie sono racconti ambientati nel meraviglioso che parlano di vita interiore, di emozioni e di infanzia così che ogni bambino abbia la possibilità di leggere ciò che vuole nelle illustrazioni: in questo modo, i personaggi e i sogni diventano i suoi⁶.



In *La mia valle* incontriamo esseri fantastici, un gigante triste, un albero che custodisce segreti, una pietra che canta (la Pietra Filosofale forse?), esseri fatati dall'aspetto di funghi di nome Muss Rum (l'immagine ricorda i funghi onirici di Little Nemo), e perfino un artista, un pittore di nome C'Onsumè Song. È l'unico, il pittore Song, ad essere stato nel Paese-che-è-Dietro. Abita di diritto il terreno dell'invenzione fantastica e del sogno. Non vediamo lui in persona, vediamo le sue suggestive tavole, del genere pittura di paesaggio. La pagina di Claude Ponti è duttile, si fa tela, mappa geografica, cartina catastale, albero genealogico, è uno specchio per immaginare e ricordare, è un tributo alla pittura surrealista quando un albero-casa sradicato da terra passa in volo sulla valle e ne cadono bambini, una sorta di dono celeste per la comunità che li accoglierà.

I bambini del cielo hanno adottato una famiglia (tutte li volevano). In tasca avevano dei semi di Albero-Abarca che nessun Tuim conosceva.

La pagina ospita una sorta di geologia potenziale, quando illustra come il mare sia riempito attraverso vasche da bagno comunicanti. Propone figure di felicità, immagini che descrivono un benessere infantile legato alle sensazioni positive dell'essere sospesi, librati, dondolati; descrive il gioco sfrenato dell'immaginario che deforma e trasforma la realtà, il mondo fantastico dei Tuim dove l'albero maestro di una nave è fiorito e le vele sono foglie arrotolate, se si tratta, come annunciato, di un Albero-Abarca.

La mia valle è una mappa topografica affettiva e simbolica, sospesa com'è fra vista aerea e cartina stradale, fra geografia fisica e costruzione personale dei riferimenti affettivi. In questa cartografia incoerente sono visibili al contempo le anse del fiume, fino al delta, e la verità botanica degli alberi, le foglie, i frutti. La toponomastica (*Dune della cugina, Sentiero della sveglia, Teatro delle collere, Fosso vigliacchino*), come la riduzione in scala, segue la storia personale, ma anche la pura suggestione, la forza creatrice dell'immaginazione. La mappa degli affetti nomina anche luoghi in cui né lettore, né protagonista si avventureranno mai.

Ponti ha detto, ad esemplificare la sua idea di educazione estetica e la sua poetica, che l'immaginazione, come la bicicletta, è esercizio che si apprende nell'infanzia e non si dimentica più. L'albo si chiude con

un dubbio e una promessa: «Se la mia valle è piccola piccola dentro una valle più grande, allora un giorno andrò a vedere».

La mappa, consapevole di non essere il territorio, suggerisce di spingersi oltre l'orizzonte.

SUGGERIMENTI DI LETTURA – ISTRUZIONI PER L'USO

L'albo si presta a una varietà di suggestioni operative, può essere pretesto per:

- Impostare un lavoro approfondito e ricco sul tema dell'autobiografia, punto di partenza nel metodo di didattica della storia più all'avanguardia nella scuola primaria italiana. Durante il primo ciclo della scuola primaria, il bambino ripercorre il metodo degli storici e ricostruisce, grazie al reperimento di fonti orali, scritte, visive e materiali, come documenti, certificati, fotografie ma anche resoconti e ricordi familiari, la traccia della propria nascita e della propria storia personale. Il procedimento di appropriazione autobiografica si amplia e comprende anche la ricerca sul proprio ambiente e sulla collocazione geografica della propria storia.
- Stimolare la scrittura e il racconto di sé, proporre modi plurali per vedere la Storia e le storie, alla ricerca di una propria autentica voce espressiva.
- Creare un libro con i bambini, un diario illustrato, creare biografie immaginarie in cui rispecchiarsi o raccogliere ipotesi narrative.
- Cogliere l'invito a guardare con attenzione: a trovare i personaggi, nella chioma degli alberi, ad esempio; a individuare i cimiteri e giardini nominati nel testo, i paesi sullo sfondo, a immaginarli e disegnarli.
- Raccontare di sé all'albero dei segreti o attraverso la maschera della rabbia; giocare al gioco del telefono arabo, o telefono senza fili: il vento è una bella immagine della trasmissione orale, che trasforma le storie, tramanda versi in rima o frasi musicali.
- Inventare nomi fantastici, di isole immaginarie, di luoghi, di storie.
- Osservare il paesaggio naturale, dal vero o nelle sue rappresentazioni, nelle mutazioni di luce delle stagioni, nelle scelte con cui viene ritratto dagli artisti. Realizzare illustrazioni e pitture dal vero, nell'osservazione *en plein air* se possibile, e per conoscere la più classica pittura di pae-

saggio, quella francese di Corbin, e dei "pittori moderni" come Turner, ma anche del surrealismo.

– Stilare la lista delle cose utili che i papà e le mamme dovrebbero imparare; quella dei maestri, degli amici...

Cronache bambine

Camillo, bambino creato dalla felice mano del giovane disegnatore tedesco Ole Könnecke, affronta asperità e avventure del quotidiano con serietà e leggerezza, sulle ali dello stupore. Vive in albi per la prima infanzia ⁷ che mettono in scena storie minime, storie che si svolgono a "bordo piscina di sabbia", che raccontano di bambini piccoli alle prese con le prime amicizie, con il pensiero magico, il segreto, l'atmosfera della festa.

Camillo entra in scena e già dalla copertina di *Camillo e le bambine*, il primo libro dei quattro pubblicati in Italia, è chiaro che sarà protagonista assoluto delle proprie avventure.

Ecco Camillo: nella prima pagina una sorta di "c'era una volta" introduce alla biografia di un ordinario bambino esemplare, fulgido condensato d'infanzia. Siamo introdotti a un genere che potremmo forse definire come "storie diurne", "cronache bambine", "avventure di una personcina".

Ecco la cronaca quasi in diretta di una vita di bambino, e non di uno qualsiasi, sembra dire l'incipit. Siamo invitati ad assistere, nelle pagine, con inquadratura rigorosamente ad altezza bambino, ai suoi quotidiani e al contempo prodigiosi esperimenti. Nel caso del primo albo sono squisitamente sociali, nel caso dell'albo *Camillo e il turbante magico*, come dice l'aggettivo, soprannaturali, nel caso di *Camillo ha un segreto*, fiabeschi e visionari, nel caso dell'ultimo nato, *Camillo e il regalo di Natale*, stagionali, avventurosi e regalizi.

Ma torniamo al primo, *Camillo e le bambine*: l'incontro si preannuncia spinoso già dal titolo. Lui, così soggettivo e identitario da un lato, e Loro antitetico, anonime e sconosciute, tutte racchiuse nell'appartenenza di genere, chiuse nel quadrato di sabbia, serie e concentrate nel gioco, dall'altro. Non solo l'inclinazione del suo naso rispetto all'orizzonte ma i suoi altri attributi di appartenenza infantile, l'auto giocattolo, la pala, il cappelluccio, il suo incedere rotondo e baldanzoso

in mezzo ad un paesaggio di natura cittadina, da aiuola condominiale, ci dicono che Camillo abita una prima infanzia mediamente serena e normalmente egocentrica. Il narratore ci rassicura sin dal principio: il nostro è un tipo in gamba e lo sa.

Camillo è promettente prima di tutto perché è una felice figura di bambino, stagliata con l'assoluta e indubitabile perentorietà del segno nero su uno sfondo bianco, universo luminoso, luogo di possibilità infinite. Camillo basta alla pagina, basta a se stesso, è nuovo di zecca, sprigiona l'energia pura dell'infanzia. Se non bastasse, evoca da subito una somiglianza elettiva con Charlie Brown ⁸, con Calvin (e Hobbes) ⁹ anche se non abita le affollate strip del fumetto ma le pagine di un albo per bambini molto piccoli. A tal proposito, non è un caso che l'autore Ole Könnecke abbia ricevuto il prestigioso Max und Moritz, premio intitolato ai due celebri monelli di inchiostro di Wilhelm Busch, premio tedesco per il miglior fumettista, nel 2002.

Fra infanzia, segno e personalità, per Camillo potrebbe in effetti forse valere quello che il giornalista Michele Serra ha scritto a proposito dei Peanuts, e cioè che conquista il lettore perché incarna «l'universalità dell'infanzia, la divina età, insieme fragile e megalomane, in cui l'uomo non ha mai secondi fini, essendo troppo urgente il primo: quello di esistere e di essere felici» ¹⁰.

Che i Peanuts siano gli ideali compagni di gioco e progenitori del Nostro, è suggerito dalle proporzioni fisiche del ritratto, dalle inclinazioni esistenziali, e soprattutto dal punto di vista del narratore, dedito a raccontare un mondo bambino in cui gli adulti sono esclusi dall'inquadratura, quindi inesistenti.

L'infanzia ha necessità, lo ricorda la psicologia, e la letteratura per l'infanzia l'ha sempre saputo, di un *giardino segreto*, uno spazio in cui si combattano i primissimi incontri a tu per tu con gli altri, con il mondo, con se stessi, al riparo dagli sguardi adulti, esposti al rischio dell'errore, della delusione, dell'inciampo. Certo, passo passo.

Camillo è ottimista e operoso. Il quadrato di sabbia dove giocano le bambine costituisce un limite netto, un ostacolo alla sua prestanza, al suo coraggio di scivolatore al contrario, alla sua espansione, territoriale e personale, e soprattutto al suo desiderio di essere accolto e coinvolto nel gioco. Le bambine non lo degnano di uno sguardo, e per Camillo quello sguardo, conferma stessa della sua esistenza, diviene il massimo

oggetto di desiderio. Le bambine niente. Eppure Camillo sa fare molte cose, è virtuoso, creativo, atletico. Il ramo su cui esercita i muscoli, la pala, l'auto giocattolo non servono a niente. Nel suo mondo, di cui è stato sovrano assoluto fino a poco, pochissimo tempo fa, il desiderio dell'attenzione altrui diviene urgente. La noncuranza delle bambine, creature così lontane, nel vicino spazio di gioco, è per Camillo una prospettiva incomprensibile. Poche spanne, ma c'è un abisso fra loro. La differenza di genere, la psicologia maschile, l'incontro con l'altro, le prime dinamiche della socialità: con quanta aggraziata ironia Ole Könnecke, con pochi segni di pennino, descrive gli esordi di questioni mai veramente risolte!

«Camillo si arrabbia», aggrotta le sopracciglia, riunisce i suoi tesori, concentra le sue energie in un progetto grandioso, «la casa più grande del mondo» riponendo (a torto) fiducia nella potenziale eccezionalità di una performance ancora totalmente autoreferenziale e «magica». Infatti, fallimento. «La casa crolla», Camillo piange, la devastazione investe ogni cosa: il cappelluccio è a terra, rovesciato. La pala, il ramo, la sedia, la macchinina, ogni cosa è abbandonata. Gli oggetti, come Camillo, si sono arresi. Ora piange, come un bambino qualunque, sulla propria disfatta.

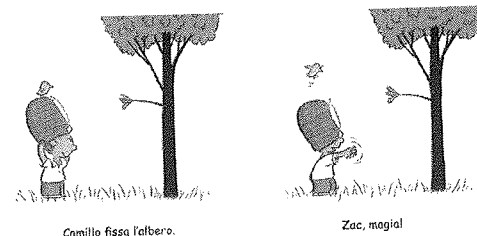
«Adesso sì che le bambine lo guardano», addirittura lo nutrono con un biscotto, lo coinvolgono nei loro giochi, lo accettano e lo ospitano nel quadrato di sabbia: luogo per iniziati, desiderabile arena dell'essere non più soli anzi con Loro, seppur in un ruolo che non era esattamente quello che si era immaginato.

Quando tutto sembra pacificato, e Camillo si diverte, coccolato in questa nuova integrazione, sorpresa ancora, irrompe un evento decisamente avversativo: *Ma ecco Luca*. Luca indossa un enorme e affascinante sombrero, porta una pala gigante, e la sua auto, un riconoscibile (ed elegante) modello da corsa, non solo è più grande di quella di Camillo, ma per fugare ogni dubbio (e ogni speranza) reca perfino impresso sul fianco il numero uno. Immaginiamo un seguito, anche se la storia qui si chiude. Possiamo sciogliere in un sorriso affettuoso l'epica quotidiana del nostro Camillo. Possiamo condividere l'ironia¹¹ di Ole Könnecke, come proposta di una chiave salvifica e pedagogicamente preziosa in grado di alleggerire ogni avventura esistenziale, un trucco molto utile per attraversare i piccoli drammi e le asperità inevitabili di

ogni crescita, di ogni vita, di ogni avventura. Quella leggerezza definita da Calvino come la «speciale modulazione lirica che permette di contemplare il proprio dramma dal di fuori»¹².

Camillo è un personaggio amato e tradotto in diversi paesi (si chiama di volta in volta Anton o Anthony) e attraversa col suo passo danzante gli albi che tessono la trama di un piccolo romanzo di infanzia. In *Camillo e le bambine* il visivo è improntato a semplicità e chiarezza. Il formato quadrato e la scelta del bianco e nero, in questo primo, seguono la strada di un rigore formale elegante per una storia semplice e ben costruita che è sobrio preludio di tante altre, che avranno altre forme, e colori, e ambientazioni, nel medesimo formato.

Camillo e il turbante magico è una storia molto divertente che propone, con la grazia visiva e lo humour tipici di questo autore, una vicenda infantile incentrata sulla modalità di funzionamento dell'apparato psichico nota come «pensiero magico», il cui primo teorico è stato Jean Piaget¹³, con la sua teoria dello sviluppo cognitivo nel bambino. Camillo in copertina indossa già il copricapo esotico, sta di fronte ad un uccellino violetto, lievemente flesso verso di lui. I due si guardano negli occhi, l'uccellino sembra perplesso. Nel frontespizio, Camillo di spalle contempla un manifesto realistico che rappresenta un mago indiano, dotato di turbante e diadema: si apprende per imitazione, poi non resta che provare da sé. Nelle pagine che seguono, questa volta colorate, Camillo indossa l'imponente turbante magico, e dà saggio delle proprie abilità, nel tentativo di attuare magia di sparizione di vari oggetti.



O. Könnecke, *Camillo e il turbante magico*, Beisler, Roma 2006.

L'uccellino violetto, che ricorda un po' il celebre Woodstock di Snoopy, è un vero aiutante magico, compare e scompare sempre al momento più opportuno. Camillo ritrova Luca e le bambine (chiamate confiden-

zialmente per nome, d'ora in avanti amiche, Nina e Carla) e in questa piccola storia esilarante può dimostrare di essere un vero mago e trionfare sull'antagonista Luca. L'uccellino di Carla è fuggito dalla gabbia e i bambini lo cercano con apprensione: per un caso fortunato, che tutti credono magia, è proprio Camillo a farlo ricomparire. Il lettore ammicca, credere al turbante magico è un gioco, ma non scontato. La forza di volontà si allena, l'energia desiderante anche. Dunque, come la fiaba fa da sempre, anche l'albo per piccoli può raccontare una magia tanto più vera quanto simbolica e interiore.

Meccanismo narrativo interessante e già complesso è l'ironia narrativa tale per cui il lettore conosce, della vicenda, qualcosa in più del personaggio: quando l'uccellino vola via, o Luca si allontana e Camillo è convinto che la sua magia abbia funzionato, il testo accentua il gioco di opposizione e afferma qualcosa di diverso rispetto all'immagine, conferendole così forza e autonomia, e suscitando complicità e attenzione nel lettore. Il pensiero bambino trasforma le cose, l'egocentrismo infantile è il perno per un mondo-giostra ancora unidirezionale, l'immaginazione dei primi anni di vita (in particolare i primi due, come da lezione di Piaget) corrisponde anche alla mancata consapevolezza di un limite netto fra realtà e fantasia. Ma frequentare il pensiero magico come materia di narrazione, come fa da sempre la fiaba, non potrebbe essere utile per discutere il mondo, inventare nuove possibilità, coltivare il pensiero divergente, giocare nel senso più alto di un termine già alto, investendo di senso gli oggetti della realtà?

Caratteristiche dello stile grafico di Ole Könnecke sono: il segno, fresco e fluido nel disegnare immagini dai contorni neri e netti; la estrema essenzialità delle immagini, tutte densamente narrative, dove ogni oggetto è utile, in una composizione chiara e razionale; la ricchezza e varietà di espressioni e posture dei personaggi. Luca, l'antagonista, sfoggia varie pose, da vero mimo: aria di sufficienza con mani in tasca, scatto fra stupore e protesta con braccia protese in avanti. Camillo, nell'indossare un turbante alto quanto lui, assume una fisionomia quasi esoterica, vagamente faraonica, è alto, ha le braccia protese verso il cielo, ha lo sguardo fisso in avanti di un vero mago, di uno stregone, di uno sciamano.

Camillo si fa consapevolmente albo per mani bambine, per scandire nella semplicità di composizione e nella giustapposizione sinco-

pata di immagini e parole un tempo di lettura rivolto ai suoi coetanei, bambini dell'asilo nido. Su lezione di Sendak, Ole Könnecke compone graficamente un albo semplice ma movimentato. Si alternano, con funzioni espressive diverse, sfondi di colore a tutta pagina, oblò che incorniciano la figura, il segno nudo del pennello a china sul fondo bianco. A volte l'illustrazione riempie una facciata, a volte si dilata nello spazio della doppia pagina. L'albo è disegnato, così come è scritto, per rivolgersi con chiarezza e leggerezza a bambini piccoli, che infatti lo amano molto. In questo leggiadro racconto di un bambino alle prese con la magia del quotidiano gli adulti possono scorgere la duplice proposta di prendere sul serio la vita infantile nelle sue prime esperienze e l'invito a seguire un tipo esemplare nelle sue vicissitudini letterarie tenere e buffe, per i suoi effetti d'allegria, un candido Camillo pronto alla risata come al pianto, al melodramma e all'ironia, alla fiducia e al pensiero magico, come ogni bambino vero.

La figuretta di Camillo regna anche nell'inusuale *Camillo ha un segreto*, dove il protagonista si perde quasi subito, andando ai giardinetti, e attraversa un paesaggio rarefatto che ha il segno irrealistico dei pastelli; per poi approdare in pagine vuote in cui il testo e la mimica di Camillo suggeriscono immagini che il piccolo lettore è invitato a comporre, creando le sue figure disegnando direttamente sul libro. Il libro è non-finito, come l'opera postmoderna. Ole Könnecke, a colpo sicuro, evoca nel testo per Camillo luoghi pieni di rimandi letterari classici, mostri, pirati, tesori, uccelli con cui volare come il celebre monello nordico Nils Holgersson¹⁴, una principessa, una fossa di coccodrilli, una strega e, siamo pur sempre nel terzo millennio, perfino un robot. Dopodiché si può ritrovare la strada per i giardinetti, momentaneamente smarrita nelle lande dell'immaginario, dove Luca, Nina e Carla, gli amici ormai immancabili, lo aspettano nel quadrato di sabbia. Ma l'avventura è mistero, Camillo non parla. Eccolo il segreto di Camillo, avere uno spazio tutto per sé, per immaginare.

In *Camillo e il regalo di Natale* cambia la relazione fra testo e immagine: il primo è narrato in prima persona, si è dilatato e ha un respiro più narrativo; la seconda si è riempita di colore, a creare paesaggi e sfondi che servono a un racconto più articolato e rappresentano un orizzonte più vasto di esperienza. Camillo sembra quasi un po' cresciuto, in questa dimensione liquida e misteriosa, mentre, all'insegu-

mento di una slitta, compie un viaggio perfettamente rotondo che non esclude timore, incertezza, ambiguità, mentre accoglie le suggestioni delle leggende nordiche e delle storie di Natale, che si raccontano e si sfogliano al calduccio, sognando di avventure nella neve. Sono evidenti i richiami al bambino sognatore *Little Nemo*¹⁵ di Winsor McCay e ai suoi paesaggi onirici e visionari, e forse anche ai celebri albi di Dr. Seuss.

Camillo si allontana da casa e il piccolo lettore scopre qui che la pagina è una quinta scenica dove le immagini creano mondi sconosciuti e dove ci si può muovere, con circospezione o con coraggio. Le immagini nella nebbia sono quasi fantasmi, bestie mitologiche e immaginarie si fondono con le sagome conosciute dei piccoli amici. Attraverso una peripezia da sogno, forse una fantasticheria nell'attesa dei doni e di una notte speciale, l'albo invita a guardare in modo diverso, per rinnovare lo sguardo, per potersi stupire ancora, anche di un oggetto così consueto oggi come un regalo di Natale.

SUGGERIMENTI DI LETTURA – ISTRUZIONI PER L'USO

– Le storie di Camillo favoriscono l'identificazione del bambino con il personaggio del libro e stimolano la narrazione di piccole storie personali. La centralità del personaggio è utile per costruire un percorso di lettura e di racconto con narrazioni diverse: animazioni drammatiche, disegni, modellini di plastilina possono essere modi per raccontare Camillo.

– Si può anche creare un modellino di cartone, piccolo o a grandezza bambino, e giocare a cambiargli i vestiti, a condividere giochi con lui, per immaginare e raccontare altre avventure. Cosa farebbe Camillo al cinema? Dal dottore? Camillo con un fratellino? Cosa farebbe Camillo in una fiaba classica? L'albo di *Camillo ha un segreto*, in questo senso, è già concepito come proposta operativa per il bambino e suggerisce diverse modalità di completamento dell'immagine attraverso l'illustrazione.

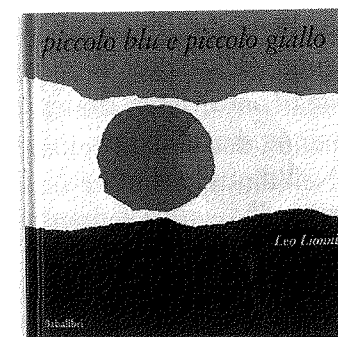
– Si potrebbe creare uno spazio ideale e fisico, un manifesto ad esempio, dove collocare Camillo, insieme ad altre icone di piccoli eroi del quotidiano che gli somigliano un po', magari anche bambine: la piccola principessa di Tony Ross, Olivia, ma anche la Pimpa, la Pina, Eloise.

Queste figure potrebbero comporre, mano mano che le letture si succedono nel tempo, un paesaggio immaginario di amici letterari, una sorta di calendario delle storie lette insieme, un ventaglio di possibilità esistenziali e fantastiche.

Un classico

Nato durante un viaggio in treno come dono per Annie e Pippo, nipoti dell'artista, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*¹⁶ è un capolavoro destinato a vivere ben oltre quella prima versione, fatta di bolli di carta ritagliati da una rivista. L'avventura dei due protagonisti e della loro amicizia diventa un classico amatissimo nei molti paesi in cui viene tradotto, per diverse generazioni di lettori. L'autore è un artista poliedrico che si è confrontato in maniera fertile con tutti i campi della comunicazione visiva: vicino al futurismo in età giovanile, pittore, inventore di botaniche immaginarie, scultore, graphic designer, scrittore e creatore di albi per bambini, Leo Lionni è capace di narrare, con fantasie visive di alto pregio artistico, storie che possiedono l'afflato di una visione poetica dell'uomo. Pensiamo al già citato *Federico*¹⁷, apologia del lavoro intellettuale, in particolare del poeta, *Pezzettino*¹⁸ e *Il sogno di Matteo*¹⁹, la ricerca dell'identità e il ritratto di un topo artista da giovane.

Negli albi di Lionni è sempre essenziale il rapporto fra il progetto grafico – razionale, lindo – e la suggestione poetica, aperta al senso dell'assurdo e alla tenerezza, alla nobiltà di spirito, al senso dell'umorismo e allo stupore.



L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 1999.

Piccolo Blu e Piccolo Giallo, pubblicato per la prima volta in USA nel 1959, è un'opera che sta sola, nella sua eccellenza, nel panorama storico internazionale del picturebook. La storia dell'amicizia fra due macchie di colore, avvincente e fortemente emotiva, è narrata in una sintassi visiva in cui prendono forma, nel perfetto equilibrio, i diversi ingredienti espressivi costitutivi della forma artistica dell'albo illustrato. Il testo è breve, chiaro, essenziale; i personaggi, le scenografie, tutte le immagini sono fortemente iconiche, sintetiche perché astratte.

Rosellina Archinto racconta che, quando uscì:

Naturalmente in Italia il libro ebbe vita difficile. I genitori italiani erano perplessi di fronte a un modo di raccontare così inusuale. Potrei quasi dire che il successo del libro è stato decretato dai bambini più che dai genitori. Se oggi, a distanza di tanti anni *Piccolo Blu e Piccolo Giallo* continua a ottenere importanti riconoscimenti, probabilmente è perché esprime valori forti, ancora validi per le nuove generazioni e perché, come tutti sappiamo, i buoni libri non hanno tempo²⁰.

Le ragioni di questa fortuna sono da ricercare nel grande amore che i lettori, fin dai due-tre anni, riservano a questo albo, un amore-stupore, un incanto intatto dopo tanti anni, che si riproduce ogni volta che un lettore, di qualsiasi età, prende in mano l'albo quadrato creato dal genio di Lionni.

Piccolo Blu e Piccolo Giallo sono due vivi protagonisti fin dal titolo. E se vivono con mamma blu e papà blu, mamma gialla e papà giallo, se vanno a scuola, giocano con gli amici, si vogliono bene, è chiarissimo che sono due bambini. Il loro antropomorfismo è tutto morale, psicologico: sono icone astratte solo in apparenza, in realtà contengono la sostanza di personaggi veri e concreti. Esistono in quanto lanciati nella vita, fuori di casa, in un'avventura di crescita apparentemente minimale, come tutti i primi passi.

Le scene in cui abitano i due bolli di colore sono ritratti puntuali della vita infantile. Nell'illustrazione che ritrae l'aula scolastica: la disciplina, il luogo chiuso, la struttura foucaultiana di sorveglianza e contenzione incasella forme rotonde frementi di vita e di colore, tutte diverse, in una immobilità geometrica che non riesce a contenerle del tutto.

Aspettiamo il suono della campanella, quando nel giardino, nel

gioco, nel tempo libero i protagonisti trovano riscontri di forme a loro più congeniali, tunnel, salite, geometrie naturali arrotondate.

Nel girotondo, che ricorda *L'escargot* (1953), opera a collage di Henri Matisse solo di qualche anno più giovane dell'albo, la forma primigenia del cerchio, motivo visivo fondamentale del racconto, è immagine del gioco, della danza, dell'armonia sociale. L'immagine comunica l'energia pura del bambino, la lucente bellezza del colore, la scintilla indomabile dell'energia infantile.

Forme e colori sono protagonisti di una metamorfosi fantastica che narra una storia di crescita e mette in scena un accadimento affettivo e psicologico.

È vero che siamo tutti diversi, ma è anche vero che le alchimie, gli incontri, le relazioni ci mettono in discussione, ci formano nel cambiamento, facendoci diventare noi stessi nel tempo. Così, all'attribuzione non priva di significato (anche razziale, anche politico, anche ideologico) di un colore per ogni famiglia, fa da contrappunto la sorpresa: quando *Piccolo Blu e Piccolo Giallo* si abbracciano, diventano verdi. Con lo slancio di chi ha temuto di perdersi, di chi ha cercato di corsa, con l'affanno, in molti luoghi e pagine diverse, nere e rosse e vuote, l'oggetto amato, non trovandolo, i due amici si ri-incontrano e finalmente si fondono, nell'affetto, in una entità unica, perfetta immagine dell'empatia.

Quello slancio, oltre ogni tavolozza primaria, tinge i nostri due beniamini di un colore che nasce dalla mescolanza, dalla confusione, dall'invenzione e dalla scoperta di uno spazio comune (oltretutto da una concreta legge fisica che ogni bambino può essere invitato a verificare).

Al loro ritorno a casa, meta di ogni eroe fin dalla notte dei tempi, il dramma: i genitori non riconoscono la prole, letteralmente trasfigurata dal contatto con il mondo esterno. Ma il tutto dura solo un attimo. Quando dai due protagonisti scaturiscono frammenti di colore simili a piccole tessere di mosaico, nessun lettore, soprattutto se giovanissimo, ha il minimo dubbio: i due stanno piangendo.

Ma lo stupore è tutto per la chimica di sottrazione che li fa tornare al colore originario, perché i genitori possano riconoscerli. La sottile ironia nel testo, «infine si ricomposero», allude proprio alla metafora del controllo di sé, dell'integrità, della dignità. L'incontro non è negato, tutt'altro. Quando i genitori gioiscono e abbracciano i piccoli

a loro volta, la magia del colore, la trasfigurazione affettiva avviene di nuovo e divenendo, tutti, verdi si svela l'arcano, si ricostruisce l'accaduto, si condivide la conquista di un mistero.

La lezione sul valore della differenza viene dai bambini. La verità è sperimentata, non imposta. La relazione educativa è reciproca, gli adulti imparano dai bambini, i bambini imparano dall'esperienza. Gli adulti, in un'autentica e auspicabile prospettiva pedagogica, incoraggiano autonomia e ricerca di senso, e propongono l'esperienza della scoperta. Cercano il senso, quindi, insieme ai bambini, perché il mondo è complesso e in continua trasformazione. La metamorfosi, tema fiabesco per eccellenza, appartiene alle diverse età della vita, ai colori, alle visioni, alle forme, è un ingrediente proprio del pensiero stesso, dell'identità, del confronto.

L'albo può essere interpretato anche come un invito al pensiero antidogmatico, uno stimolo a vedere il mondo con partecipazione affettiva, a giocare e a cercare con caparbia anche e soprattutto ciò che sarà in grado di cambiarci.

Questo classico è una prima galleria d'arte, una sorprendente avventura dello sguardo e del racconto che molto può apportare nella relazione educativa, a proposito della quale molto altro resta da dire, da inventare, da leggere ²¹.

L'albo di Lionni può essere senza dubbio il primo di un ideale scaffale d'infanzia, a partire dal nido, per condividere letture creative che siano di stimolo per esperienze e riflessioni sui temi dell'amicizia, dell'intercultura, della diversità e dell'identità, oltreché sulle leggi del colore, l'arte astratta, la tecnica del collage.

SUGGERIMENTI DI LETTURA – ISTRUZIONI PER L'USO

Piccolo Blu e Piccolo Giallo stimola esperienze e riflessioni sui temi dell'amicizia, dell'intercultura, della diversità e dell'identità, oltreché sulle leggi del colore e sullo spazio della pagina.

Può essere prezioso spunto per una quantità di attività, per esempio per:

– Sperimentare con i bambini le relazioni fra i colori primari e quelli composti, facendo loro creare le combinazioni attraverso la manipola-

zione di diversi materiali: tempera, acrilico, carta velina, retini o acetati da proiettare sovrapposti.

- Provare a rappresentare i giochi, dopo nascondino e girotondo, sempre con un linguaggio visivo sintetico come il collage.
- Attraverso semplici domande sul testo, suscitare nei bambini riflessioni sulla libertà, sull'autonomia, sull'identità, sulla diversità, sul gioco, sulla famiglia e sulla vita sociale, a scuola e nel tempo libero. Chiedere loro di raccontare quella volta in cui si sono allontanati da casa o dai genitori, oppure in cui hanno cercato una persona a lungo per poi trovarla, oppure quella volta in cui si sono sentiti diversi.
- Proporre ai bambini la visione e la libera interpretazione di opere astratte come quelle di Miró, Kandinsky, Henri Matisse, Paul Delaunay, Piet Mondrian.
- Lavorare con la tecnica del collage, con attenzione speciale agli spazi, al rapporto fra pagina e forme, fra movimento e spazi vuoti. Anche una pagina vuota, come insegnano i libri illeggibili e i *Pre-libri* di Munari, a seconda del colore, dello spessore, della forma, racconta.
- Stimolare la narrazione e l'interpretazione, incoraggiando i bambini a dare un titolo alle immagini composte e a raccontare la storia delle loro macchie di colore o forme ritagliate, quando si sovrappongono, si intrecciano, escono dalla pagina. Si possono anche prendere le immagini composte dai bambini e raccontare loro delle possibili storie attraverso le figure e chiedendo la collaborazione di tutti.
- Animare la storia di *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, attraverso travestimenti o giochi di luce.
- Rintracciare, nello scaffale dei picturebook, altri testi fortemente iconici, per essere lettori attivi e indovinare le storie dalle immagini, ad esempio avventurandosi nella lettura di albi senza parole, i cosiddetti silent book.

Note

1. G. Perec, *La vita: istruzioni per l'uso*, BUR, Milano 1984. La presenza dell'universo poetico e linguistico di Perec nel lavoro di Ponti è tangibile. Sono comuni i riferimenti dei due alle atmosfere surrealiste e alla letteratura potenziale dell'OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle, www.ouliipo.net).

2. La magnifica traduzione italiana del testo è di Giovanni Gandini, fondatore

della rivista "Linus", colui che ha portato in Italia illustratori come Copi, Frank Dickens (autore di Bristow) e tanti altri.

3. T. Jansson, *Racconti della valle dei mummin*, Salani, Milano 1995. Tove Jansson, insignita anche del premio Hans Christian Andersen Award nel 1966, è l'autrice finlandese della notissima serie, nata nel 1945.

4. I. Chenouf, *Lire Claude Ponti encore et encore*, Éditions Être, Paris 2007, p. 41: «Il testo propone una sorta di inventario per le risorse necessarie alla transizione, provviste che non si consumano nel tempo ma al contrario [...] si arricchiscono nell'azione continua della memoria» (trad. Emiliano Schmidt Fiori).

5. Tempio dell'iconografia e dell'arte popolare, fondato nel 1796, di cui Ponti è stato direttore artistico negli anni ottanta (www.imagerie-epinal.com).

6. Videointervista disponibile sul sito dell'editore www.ecoledesloisirs.fr (trad. mia).

7. O. Könnicke, *Camillo e le bambine; Camillo e il turbante magico; Camillo ha un segreto; Camillo e il regalo di Natale*, Beisler, Roma 2005, 2006, 2007, 2008.

8. C. Schultz, *Il grande libro dei Peanuts. Tutte le strisce degli anni '60*, Baldini e Castoldi Dalai, Milano 2004.

9. B. Watterson, *Calvin e Hobbes*, Comics, Modena 1999.

10. M. Serra, *Charlie Brown, in morte dell'eterno bambino*, in "la Repubblica", 15 dicembre 1999.

11. F. Cambi, E. Giambalvo, *Formarsi nell'ironia: un modello postmoderno*, Sellerio, Palermo 2008.

12. I. Calvino, *Lezioni americane*, Oscar Mondadori, Milano 1993, p. 24.

13. O. Andreani-Dentici, G. Gorla, *Jean Piaget. Dal bambino all'adolescente. La costruzione del pensiero*, La Nuova Italia, Firenze 1969.

14. S. Lagerlof, *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson*, Mondadori, Milano 2005.

15. W. McCay, *Little Nemo*, Garzanti, Milano 1969.

16. L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 1999.

17. Id., *Federico*, Babalibri, Milano 2005.

18. Id., *Pezzettino*, Babalibri, Milano 2006.

19. Id., *Il sogno di Matteo*, Babalibri, Milano 2007.

20. AA.VV., *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editrice*, Giannino Stoppioni edizioni, Bologna 2005, p. 57.

21. Cfr. P. Vassalli (a cura di), *Leo Lionni*, in Dossier Pedagogici, Servizi Educativi, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2009.

Storie liminari

L'infanzia è una "terra di mezzo", un tempo di reminiscenze e fondazioni, uno spazio liminare, cioè di transizione, di soglia, fra mondi e condizioni diverse. Molti sono i personaggi della letteratura per l'infanzia, Mary Poppins¹ fra tutti, ma anche Peter Pan, il Piccolo Principe e tanti abitanti delle fiabe, che interpretano questo carattere sciamanico e in qualche misura doppio: abitanti del cielo e della terra essi stanno sospesi, e possono comunicare con le due dimensioni, attraverso il gioco, l'immaginazione, l'avventura del volo. Conoscono il linguaggio degli animali e hanno un privilegiato accesso all'anima del mondo, al regno dei morti, all'emancipazione dal peso dell'essere. Un'anima liminare esiste anche, è fortemente presente, negli albi illustrati, nella soglia ulteriore fra immagine e parola in cui si producono i racconti nelle pagine illustrate. Storie liminari per temi e per modi dunque. Storie che raccontano condizioni sospese e temporanee, sfuggenti e interiori, come il sogno, il conflitto, il cambiamento, l'identità, la malattia, la crescita, la morte. Luoghi di chiaroscuri dove vive anche la malinconia dell'infanzia, luoghi di cambiamento dove ogni cosa è dinamica, luoghi dove le soglie da attraversare sono sempre soglie definitive, perché sono spesso riti di passaggio, da cui si torna cambiati per sempre. Per fortuna il libro si può chiudere e riaprire, per ripartire e illudersi di poter riattraversare quelle porte, come fantasmi, come fanciulli alati, come presenze magiche capaci di mettere insieme mondi lontani mantenendone la memoria. Temi apparentemente indicibili e inaspettati trovano spazio e visibilità in alcuni albi, rari e pregevoli per capacità di narrare, di dare voce e immagine a contenuti controversi, come la malattia e la morte².

Fra questi troviamo *L'angelo del nonno*³ di Jutta Bauer, che narra con gli acquerelli dell'illustratrice tedesca una vicenda che intreccia la storia individuale e familiare alla storia dell'uomo, attraverso la messa

in immagini del racconto autobiografico di un nonno malato a suo nipote. I pericoli della vita sono in agguato, ma un angelo si impegna silenziosamente a tenere chiusa la bocca dello squalo, a proteggere il ragazzo della storia dagli orrori della guerra e della fame, a spingerlo a guardare invece alle cose belle, a quelle importanti, alla forza vitale del desiderio, per costruire la sua vita senza soccombere alla crudeltà della guerra. Quello stesso angelo poi seguirà il nipotino, quando uscirà dalla camera di ospedale che si è dilatata nel racconto del nonno. La vita continua, dice la storia. E sarà bellissima, delicata e struggente, piena di paradossi e delizie, dicono le immagini.

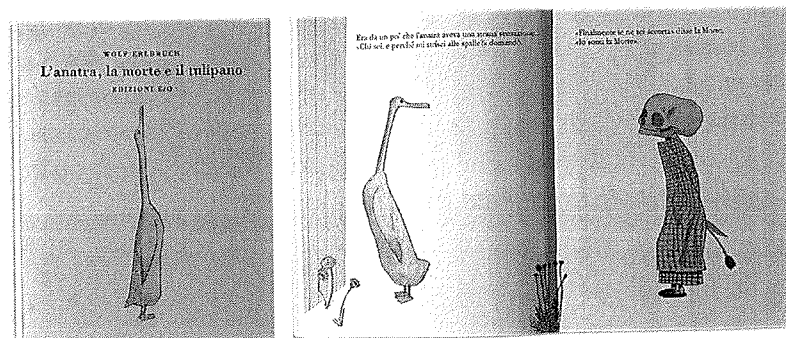
*L'anatra, la morte e il tulipano*⁴ di Wolf Erlbruch è un albo che mette in scena il personaggio della Morte addirittura nel titolo. Nella copertina c'è un'immagine quasi stilizzata, tutta volta al cielo: una elegante, iconica e innocente anatra. La dimensione di purezza, nel vuoto tutto metafisico dell'immagine, rimanda ad una fiaba filosofica, ad una profonda dimensione spirituale che in effetti caratterizza l'albo.

L'autore sa bene che non c'è età più filosofica dell'infanzia e che quindi è su questo piano che si deve lavorare. I suoi libri affrontano sempre grandi temi: la creazione dell'universo, la nascita dell'individuo, il desiderio di riprodursi, il mistero del vivere, la morte; e si ha l'impressione che ridurre l'importanza del tema sia il primo passo per tradire i piccoli lettori. Per loro solo i grandi temi hanno significato, perché in loro solo grandi domande trovano spazio, per quanto noi adulti non siamo sempre in grado o disponibili a sufficienza per riconoscerle⁵.

In effetti avevamo già incontrato i due personaggi del libro, in un albo precedente di Wolf Erlbruch, *La grande domanda*⁶. La galleria di personaggi, gatti, piloti, nonni, pugili e marinai che in quelle pagine offrono al lettore una loro risposta alla più difficile delle domande sull'esistenza, cioè la ragione per cui siamo qui, vedeva sfilare fra gli altri anche loro due. Due personaggi decisamente contrapposti, l'anatra e la morte, il più leggero, potremmo dire, e il più pesante. L'anatra, candida, rispondeva «non ne ho la più pallida idea». La morte, lapidaria, «sei qui per amare la vita».

In *L'anatra, la morte e il tulipano* invece sono sole, loro due, e dialogano in pagine rarefatte di distillata bellezza, dove anche il decoro è necessariamente narrativo, dove il vuoto, di ispirazione giapponista, è

calibrato, è sospensione scenografica necessaria all'enfasi del racconto. La morte indossa una vestaglia da nonnina, l'anatra si protende al cielo con la grazia di una ballerina. Fra le due si svolge una *danse macabre* che ha un sapore ancestrale, un'amicizia fatale. Indescrivibilmente dolce è il loro abbraccio. La nota finale di Erlbruch è pedagogica, un requiem che senza timore contrappunta alla morte dell'anatra, al suo sonno e al suo viaggio finale sul fiume, di sapore orientale, con saggezza popolare: «ma così era la vita». Il tono è rassicurante. Questa è una storia tra le storie, nell'infinito ciclo della vita del mondo, dell'alternarsi di notte e giorno, di morte e cominciamento.



W. Erlbruch, *L'anatra, la morte e il tulipano*, e/o, Roma 2007.

E, per chi nutrisse ancora dubbi pedagogici sulla presenza di un tale personaggio in un libro per bambini, Erlbruch ritrae nell'ultimissima pagina, un'ultima volta, la dolce signora in vestaglia, in compagnia di una volpe e di un coniglio, proprio là in mezzo al loro naturale e infinito girotondo, come dire che è là che ella abita da sempre, nella più antica narrazione del mondo dalla fiaba in poi.

Un classico

Quando *Nel paese dei mostri selvaggi* appare per la prima volta, nel 1963 negli Stati Uniti (e nel 1967 in Italia), l'inconscio infantile, popolato da personificazioni simboliche e fiabesche, debutta ufficialmente nell'albo illustrato⁷. La storia creata da Maurice Sendak, lungamente covata, nelle varie edizioni, per alcuni anni, prima della forma definiti-

va, prende avvio da un bambino in costume da lupo che «ne combina di tutti i colori».



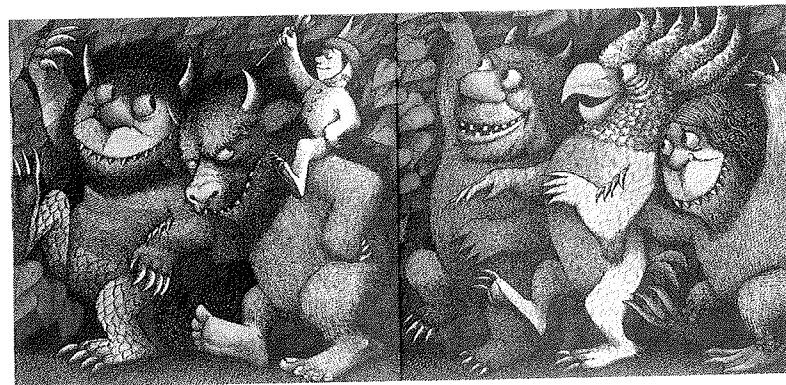
M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano 1999.

Il piccolo Max è scatenato: impicca un pupazzo di peluche, calpesta i libri, brandisce un martello, agita verso il soffitto artigli mostruosi, risponde aggressivamente a sua madre, minacciandola addirittura di volerla sbranare. Maurice Sendak, grande illustratore che ha dato il suo sguardo e le sue visioni a molti libri scritti da altri, prima di questo, decide che Max, proprio in quel frangente di ribellione e resistenza a "pubblico genitore", si candidi per essere il protagonista di una grande avventura. La sanzione per l'inqualificabile comportamento del bambino è vecchio stile: «a letto senza cena!». Partirà da lì, dalla reclusione forzata del piccolo mostro e da una ribellione repressa che diviene tutta interiore, il suo viaggio strabiliante nell'altrove. La cameretta di Max si tramuta nella soglia magica della fiaba e quindi nell'orizzonte infinito del viaggio solitario e impervio dell'eroe.

Ogni pagina dell'albo introduce a una dimensione letteralmente, e graficamente, diversa. Sendak sa che un albo può anche essere molto noioso, come ha dichiarato, e quindi tutta la sintassi, verbale, visiva e grafica, è tesa a narrare all'insegna della varietà e del dinamismo. Nel rigore progettuale, le forme, le figure, le proporzioni sono narrazioni che dialogano in maniera polifonica con il testo scritto, piegandosi ad

una stessa e assoluta direzione, quella dell'autore che sceglie regia, ritmo, scenografia e sceneggiatura per un'opera a più voci e strumenti.

Veleggia la barchetta di Max nel trionfo della fuga. Essa trasforma la casa, il rifugio, la solitudine, la cameretta da bambino in uno spazio sconosciuto da esplorare. Non può mancare, in questo spazio ancestrale e quasi epico, l'isola: luogo avventuroso per eccellenza, abitata dai mostri, alter ego moltiplicati del piccolo Max. Hanno gli stessi artigli del suo travestimento, hanno le corna come ogni animale mitologico o immaginario che si rispetti. Finalmente Max può impersonificare la prepotenza, l'autorità, il potere e così indirizza verso questi abitanti del suo mondo segreto il suo nuovo fluido morale: «li doma con il trucco magico di guardarli negli occhi gialli senza batter ciglio». La sua calma è solo apparente, come nei sogni il paradosso è in agguato; Max, sussiegoso nella sua posa da neo-eletto re dei mostri selvaggi, con tanto di scettro e corona, come prima decisione del suo governo proclama l'inizio di una «rida selvaggia!».



E qui l'arte della composizione del picturebook si esprime nella scelta inusuale di affidare completamente, alla metà esatta dell'albo, e all'apice emotivo della narrazione, la voce del racconto alle immagini, che invadono completamente la doppia pagina. Ululando alla luna, in una successione di tre celebri tavole di entusiasmante efficacia, i mostri e Max danzano. I ballerini mostruosi si scatenano, dondolando ai rami come scimmioni (Sendak dichiara di aver avuto in mente le immagini di King Kong mentre disegnavo), con occhi chiusi come in trance.

Queste tre pagine senza testo peraltro non sono affatto silenziose. Sarà Max stesso, improvvisamente, a dichiarare: «Ora basta!».

bambino caccia i mostri a letto senza cena e poi, per la prima volta, si sente solo e prova nostalgia di casa, così, guidato da un buon profumo di cibo, abdica il trono mostruoso. Non resta che affrontare il commiato dai suoi sudditi. Mentre a bordo della barchetta saluta con la mano i bestioni, saranno loro a gridare «oh non andartene – noi ti vogliamo mangiare – così tanto ti amiamo!» come parenti troppo affettuosi e invadenti. Il tema dell'oralità e del cibo, filo rosso dell'albo, ritorna qui a evocare il possesso e l'amore parentale, fonte di sentimenti contrastanti in ogni bambino. I mostri di Max si propongono sia come antagonisti sia come aiutanti, sudditi e poi complici. Possiamo forse apparentarli alla figura fiabesca dell'orco, non del tutto negativa, caratterizzata da costitutiva ambivalenza e dalla ricorrente tendenza al divoramento fisico del bambino: «noi così tanto ti amiamo...».

Sendak racconta di essersi ispirato, per i mostri di Max, a suoi parenti dell'Europa dell'est che, in visita alla sua famiglia a Brooklyn, prima si rimpinzavano di cibo, facendo fuori tutte le delizie che la madre aveva preparato, poi strizzavano le guance del piccolo Maurice e dichiaravano di volerselo mangiare⁸. Il ritorno di Max è consapevole e indolore: serenamente viaggia a ritroso, a occhi chiusi in uno spazio e in un tempo lunghissimi «fino a quella sera nella sua stanzetta dove trovò la cena ad aspettarlo». Non solo l'immagine è progressivamente tornata nel suo più consueto spazio della pagina destra, ma qui, nel momento in cui sentiamo il profumo di casa e cibo, ci abbandona alle parole: nell'ultima pagina non ci sono figure, c'è solo una riga scritta, una frase sulla cena «che era ancora calda». La minestra è là, non la vediamo perché forse, con Max, abbiamo chiuso gli occhi per assaporare il ritorno a casa, il ritorno in noi dopo il viaggio, o il sogno, o la fantasticheria. Il viaggio è terminato, il silenzio degli occhi è quello del tempo che segue l'avventura, uno spazio apparentemente vuoto, ma denso di segreti, di ricordi, di vita vissuta. Un tempo di congedo complice e dolce. Il lettore sa, con Max, che potrebbe tornare sull'isola in qualsiasi momento, un luogo segreto di mostri privati di cui lui e solo lui può essere sovrano assoluto. Basta riaprire il libro. Si viene accolti da un ritmo quasi organico, da pagine che cadenzano lo sguardo, il silenzio e la narrazione. Il testo, anche nella traduzione italiana del poeta Antonio Porta, possiede ritmo, musicalità, una sintesi poetica stupenda, una fortuna espressiva che sta, nella combinazione dei co-

dici, come ulteriore miracolo di perfezione creativa. L'albo, grazie alla sapienza compositiva di Sendak, è anche una piena esperienza fisica che coinvolge occhi, orecchie, respiro.

Nella storia dell'albo illustrato, e nel libro di Max, il conflitto e l'aggressività non vengono più risolti in chiave moralistica o pedantesca come accadeva in tanta letteratura per l'infanzia sette-ottocentesca, in cui al bambino capriccioso o rabbioso corrispondeva puntualmente un esito narrativo punitivo se non mortale. Dopo Max altri bambini di carta hanno interpretato l'ambivalenza dell'animo umano. Lui, il bambino travestito da lupo che riuscì a domare perfino i mostri selvaggi, ne è il capofila indiscusso e merita la fama planetaria che lo circonda. Il suo viso, in una varietà di espressioni tutte godibili, è indimenticabile; arrabbiato, compunto, estatico, trasfigurato, stoico, quasi sonnambulo, è sacerdote di un rito speciale, iniziatico e fondamentale per ogni infanzia: l'incontro con i propri mostri privati.

SUGGERIMENTI DI LETTURA – ISTRUZIONI PER L'USO

Ci sono molti motivi, e molti modi, per leggere un classico come *Nel paese dei mostri selvaggi*. Come scrive Calvino «un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso». Pertanto ogni lettore, o rilettore di questo albo, saprà trarne suggestioni per leggerlo, o rileggerlo, con i bambini:

- Per immaginare e narrare nuovi mostri.
- Per chiedere loro di raccontare quella volta che la loro stanza si è trasformata in... Quella volta in cui hanno incontrato degli esseri strani, quella volta in cui si sono arrabbiati così tanto che...
- Per ballare e animare la ridda selvaggia, cantare e inventare canzoni adatte per le tre pagine. Durante la lettura infatti è impossibile non immaginare suoni e movimenti di questa scena, tanto è viva e dinamica.
- Per diventare altro da sé, costruendo maschere mostruose.
- Per lavorare con i bambini sullo spazio della pagina, sull'illustrazione che si dilata nella pagina, sull'effetto diverso che hanno le dimensioni delle immagini.

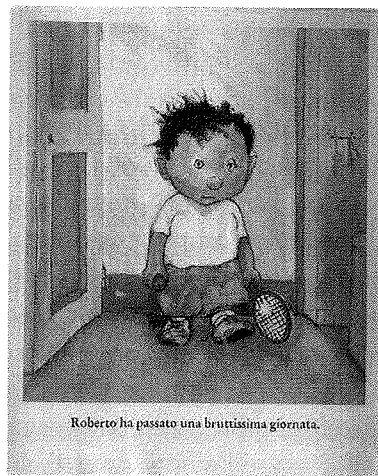
Into the wild

Allo spazio delle pulsioni aggressive e distruttive, all'incontro con la componente più istintuale della nostra psiche la letteratura offre da sempre un accesso privilegiato. Alcuni degli albi illustrati più apprezzati, più amati e premiati, sia in Italia sia all'estero, narrano di bambini alle prese con i territori selvaggi, affascinanti e antichi del non-detto, dei tabù del corpo, del linguaggio, delle emozioni troppo forti.

CHE RABBIA!

Gestire i propri sentimenti, essere a tu per tu con una emozione forte, fronteggiare un'ondata di rabbia non è mai semplice e non finisce mai il tirocinio di comprensione della vita interiore che si intraprende nella prima infanzia. Da sempre l'uomo prova a esprimere i movimenti caotici dell'interiorità e a dargli forma. A questo scopo arte, poesia, letteratura offrono linguaggi più duttili, universali e accessibili, anche all'infanzia, rispetto alle teorie scientifiche che si pongono gli stessi obiettivi.

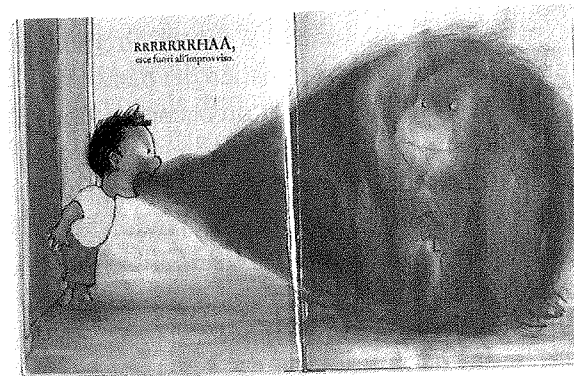
Mireille D'Allancé, autrice e illustratrice, ha creato un albo dove il tema della rabbia infantile si traduce in una dimensione narrativa e iconica capace di rappresentare con efficacia la parabola interiore di un bambino alle prese con la propria rabbia.



M. D'Allancé, *Che rabbia!*, Babalibri, Milano 2000.

In copertina, un bambino dall'aria inerme e sbalordita fronteggia un mostro informe, sorta di scimmione-fantasma rosso dallo sguardo torvo, più ottuso che aggressivo, a ben vedere. I risguardi dell'albo sono rosso-rabbia, e così il frontespizio, dove una scatola azzurra da cui esce una poco identificabile zampa rossa allude alla dimensione dell'ignoto, dell'incongruo, della sorpresa, incuriosendo il lettore. Poi, quando comincia la nostra storia, ritroviamo il bambino della copertina, quasi irriconoscibile.

Ha una espressione minacciosa: «Roberto ha passato una bruttissima giornata», ci avverte il testo. Una giornata storta, si potrebbe dire, visto che il bambino appare, incorniciato dalla porta di casa, tutto asimmetrico, con un occhio più chiuso dell'altro, scarmigliato, sporco. La racchetta che ha in mano è sfondata, una delle due scarpe è slacciata, la postura è lievemente ingobbita. Rientra in casa, lasciando impronte sudicie sul pavimento, e non si degnava nemmeno di salutare il padre, affaccendato in cucina. Roberto lancia sgarbatamente le scarpe in corridoio e poi, costretto a tavola, si rifiuta di mangiare gli spinaci, così viene velocemente spedito in camera sua. A questo punto, una spaventosa trasformazione coinvolge fisicamente il bambino. Esattamente dal centro del suo volto si dilata una macchia, un nervosismo terribile prende forma in un rossore rabbioso, che gli monta dentro mentre lui sta impietrito, dando le spalle alla porta chiusa.



La «Cosa terribile», di cui il testo evidenzia la difficile identificazione, sale, sale, fino a quando, all'improvviso, esce fuori: ha la forma di un essere informe, peloso e rosso, che riempie la doppia pagina per due terzi, e che, uscito così enorme dalla bocca del piccolo Roberto, lascia

esterrefatti i lettori. Inoltre, il tratto che lo delinea non è netto come quello che ha tracciato la figura di Roberto, ma è sfumato, mobile, fantasmatico. Questo essere, scaturito dal profondo del bambino, è evidentemente fatto di un materiale diverso dal suo. Avviene subito uno scambio interessante: Roberto ha mutato di espressione, è incuriosito, è distratto da se stesso, rilassato e appare, anzi, improvvisamente ben disposto al confronto con l'altro.

Voltata pagina, la Cosa, già ridimensionata rispetto alla pagina precedente, ha assunto invece l'espressione torva di Roberto e, dopo averlo fronteggiato, rivolge la sua attenzione distruttiva alla cameretta. Le sue intenzioni, appare chiaro dall'espressione scimmiesca e crudele, non sono pacifiche. La Cosa è animata da forza brutta e volontà vandalica: si scatena contro gli oggetti, li fa volare. Non si ferma davanti a niente, sradica gli scaffali della libreria e con un colpo solo, spettacolare, lancia per aria il mappamondo, il pallottoliere, l'astuccio, la penna stilografica, la sveglia, i simboli del sapere scolastico verrebbe da notare, ma anche quelli del tempo libero, come lo yo-yo, la collezione di francobolli, gli acquerelli.

Il bambino, e il lettore con lui, è profondamente affascinato da questa dimostrazione di magnifica forza brutta. Poi, però, il mostro si dirige verso il baule dei giochi e qui Roberto comincia a non essere d'accordo con l'operazione. Sembra tornato in sé, e determinato a difendere il proprio territorio. La Cosa non si ferma, e scatena la sua rabbia contro il suo camion preferito. Così, Roberto si rivolge direttamente al giocattolo, personificato nel modo caratteristico dei bambini: «Che cosa ti ha fatto, quel brutto bestione? Non ti preoccupare, ti aggiusterò io. E tu vattene via, cattivo!».

Nell'attitudine della cura, Roberto guarda gli oggetti in modo nuovo. Il ritmo dell'albo accelera e la pagina così si suddivide ad ospitare più immagini scontornate, in successione: il bambino recupera, aggiusta e sistema i suoi giocattoli, che la Cosa ha sciupato; il bestione, intanto, è uscito di scena e si è ridimensionato ulteriormente, fino a nascondersi sotto una sedia; ispira anche tenerezza ora, così piccolo e imbronciato.

Roberto decide di rinchiuderlo in una scatola, una scelta significativa che ben rappresenta la volontà di una collocazione consapevole dell'esperienza, prima di scendere di sotto e chiedere gentilmente al padre se «è rimasto un po' di dolce». Fiducioso che la risposta sarà

positiva. Alla fine dell'albo si torna alla cura, al nutrimento, al raccoglimento nel luogo domestico, proprio come succede per Max, che trova il piatto fumante nella sua cameretta dopo il viaggio periglioso.

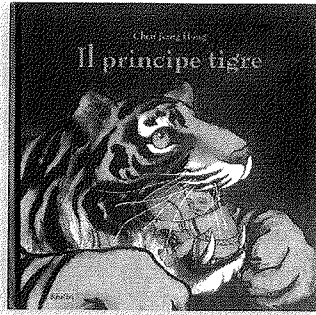
Uno dei mostri selvaggi, si direbbe, può essere la personificazione stessa della rabbia, sentimento di cui non ci interessa qui conoscere le cause quanto, piuttosto, cosa comporti e come si comporti. Figurarselo così, con sembianze fisiche, è già un esercizio immaginativo notevole. Sapere che può accadere di ingaggiare una lotta fra sé e sé, oppure con un'emozione difficile da controllare, è già una lezione importante.

Il bambino subisce la rabbia fino a che non la vede come altro da sé e non raccoglie le proprie forze per reagire. La cura degli oggetti investiti d'affetto è una chiave per tornare in sé. L'idea di rappresentare un'emozione con un volto, un aspetto proprio, delle azioni caratterizzanti è una bella proposta educativa ed estetica, che sembra accogliere le suggestioni metaforiche del linguaggio. Si dice infatti «fronteggiare una emozione», «gestire la rabbia», «essere invasi da un sentimento». Qui il lettore è invitato a percorrere la metafora, nella sua cifra conoscitiva, nel suo spessore immaginativo, come occasione di esperienza e di trasformazione.

Mireille D'Allancé è interessata a mostrare il fiabesco delle persone ordinarie, il movimento del quotidiano in apparenza piatto. È particolarmente attenta alle avventure interiori, lei che è una grande viaggiatrice, che ha vissuto a lungo in Africa, dove, dice, ha scoperto l'illustrazione nella savana. Una porta scardinata le serviva da tavolo da disegno, e i materiali le furono procurati grazie all'arrivo di un aereo militare pieno di pennelli e carta. L'amore per le persone, i bambini in particolare e per quegli aspetti della vita che non vanno mai dati per scontati, perché sono zone delicate, da affrontare con dolcezza e ironia, la accompagna, anche ora che vive a Lille, in Francia, dove ha uno studio, e dove incontra tanti piccoli lettori, innamorati dei suoi albi. L'autrice francese riesce con l'immagine a dare voce e forma a storie universali come questa, per condividere con i bambini uno sguardo di attenzione e conoscenza nei confronti delle emozioni, per intraprendere l'avventura della scoperta di sé, di una necessaria alfabetizzazione dei sentimenti, di confronto immaginifico e piacevole sui contenuti del mondo interiore⁹.

IL PRINCIPE TIGRE

In copertina, su elegante sfondo nero, una tigre maestosa protegge nelle sue fauci un bambino addormentato. Lo sguardo dell'animale è mansueto, le sue zanne possenti.



C. Jiang Hong, *Il principe tigre*, Babalibri, Milano 2005.

Le grandi zampe, in cui si indovinano artigli poderosi, protettive nei confronti del piccolo. Nei risguardi, in fondo al libro, un'annotazione di Chen Jiang Hong, una delle chiavi utili per affacciarsi al ricco universo culturale da cui questo albo è generato:

Questa storia mi è stata ispirata da un bronzo del secolo XI a.C., fine della dinastia Shang. Questo tipo di recipiente è chiamato "You". Questo in particolare, detto "La Tigre", è conservato al Museo Cernuschi, a Parigi. Una leggenda cinese racconta che un bebè di nome Ziwen fu cresciuto da una tigre.

Un piccolo imperatore viene adottato da una tigre. Del suo apprendistato nella foresta conserva un ricordo così indelebile e importante da voler affidare, tanti anni dopo, suo figlio alla stessa tigre, perché anche lui possa giovare di questa esperienza fondamentale «per diventare un principe». I richiami letterari e mitici, per un lettore occidentale, sono molti. Il protagonista appartiene infatti alla folta schiera dei bambini allevati dagli animali: Mowgli, Tarzan, Romolo e Remo per citare solo i più noti di una piccola stirpe longeva che attraversa la letteratura e il mito con il respiro e l'inesauribile impeto vitale dell'archetipo. La tigre richiama il lontano Oriente di molta letteratura avventurosa, primo fra tutti l'immane Salgari.

Il tema fantastico del bambino selvaggio, adottato, sostenuto, preso in cura da un animale, ha generato e genera storie ricche di fascino; esso appartiene all'ambito ampio del rapporto letterario e simbolico fra uomo e animale: «Il motivo animale simboleggia, in genere, la natura primitiva e istintiva dell'uomo»¹⁰. Il tirocinio di un cucciolo d'uomo fra gli animali è anche un'occasione di salvezza dalle degenerazioni della civilizzazione per una riconquista dell'istintualità, dell'esperienza, della solidarietà capace di travalicare le differenze, della natura primigenia di animale. Tutto questo, in contrapposizione alle «scuole di buone maniere», agli abiti troppo stretti delle convenzioni sociali, alle ipocrisie che ritengono pedagogicamente importanti solo le «piccole virtù»¹¹ e non i valori più profondi, di rispetto per la vita, di incontro con il pericolo, di coraggio e ardimento nel confronto con la natura e la natura delle cose.

Il totem animale, in particolare, si incontra e si fonde nell'immagine di ogni madre, legata alla terra, alla prole, alla vita e alla morte più di ogni altro essere vivente. Dalle pagine della raccolta di saggi junghiani sui simboli, leggiamo di come esso possa declinarsi, nei diversi esiti narrativi:

Nell'uomo, il suo "essere animale" (che vive in lui e si manifesta nella sua psiche istintiva) può divenire pericoloso se non venga riconosciuto e integrato nella vita globale del soggetto. L'uomo è l'unica creatura che abbia il potere di controllare i suoi istinti con la volontà; ma può anche riuscire a sopprimere, a distorcere, a ferire i propri istinti – e l'animale, per parlare metaforicamente, non è mai tanto pericoloso come quando è ferito. Gli istinti repressi possono assumere il controllo dell'uomo; possono arrivare a distruggerlo completamente¹².

L'immagine della madre-tigre, centrale nella fiaba illustrata di Chen, richiama dunque, a ragione, simboli ancestrali e figure del mito. La tigre, madre ferita, cui gli uomini hanno ucciso i cuccioli, è al tempo stesso il terrore dei villaggi e, in qualche modo, l'antidoto alla cecità dell'uomo, alla sua ignoranza e alla sua distanza dall'istinto, dalla natura, dalla terra cui appartiene. Il controveleno alla malattia della repressione degli istinti, attuata in nome della civiltà, spesso proprio nella pratica educativa, dedicata in gran parte a «sorvegliare e punire»¹³. Il gravoso pegno da pagare, per ristabilire l'equilibrio compromesso, è l'elemento

più lontano dalle conquiste degli uomini, dal denaro, dagli eserciti, dalla forza: è l'infanzia stessa, incarnata nel piccolo figlio dell'imperatore, Wen. Una volta preparato al viaggio, nelle sontuose stanze del palazzo imperiale, lavato, profumato, protetto dalle parole amorose della madre l'imperatrice, il bambino viene accompagnato, dal padre, sulla soglia della foresta. Al confine con il territorio della tigre soltanto lui, il bambino, può procedere. Solo, come in ogni rito iniziatico, cammina fino a quando, stanco, si addormenta ai piedi di un albero.

Quando la tigre trova il bambino ha un moto di rabbia, ma, subito dopo, nell'atto di prendere Wen tra le fauci, ricorda il suo stesso gesto come gesto di madre che solleva i suoi cuccioli, e riconosce in lui, con l'immediatezza dell'istinto e della memoria, l'infanzia e la prole. L'enorme animale si avvicina al bambino e lo accoglie vicino a sé, ancora dormiente, per offrirgli la propria protezione. Hanno inizio così il tirocinio di Wen e la sua vita selvaggia.

Adottato dalla tigre, viene immesso tramite una soglia segreta nel territorio incantevole nascosto nel cuore della foresta. Lo sguardo del bambino è pronto all'incanto, già libero dalla paura e aperto alla conoscenza e alla contemplazione. Le sue braccia levate esprimono la gioia nella scoperta. La doppia pagina è l'esperienza di uno spazio ampio, rigoglioso, dove la vita occhieggia fra i rami, dove la presenza vitale dell'acqua è centrale, dove la natura offre lo spettacolo della propria bellezza incontaminata, invisibile allo sguardo dell'uomo. L'amore materno della tigre è ambivalente e maestoso: il ricordo della ferita infertale dagli uomini è tangibile come la punta di freccia che ha ancora nel fianco. Il piccolo Wen teme la sua rabbia e conosce la metamorfosi violenta e rapidissima che può avvenire nello sguardo materno. In una ulteriore sequenza, il volto del bambino e il muso di un cucciolo di tigre appaiono quasi identici, per la proporzione degli occhi, ma anche e soprattutto per lo sguardo materno che il taglio dell'immagine restituisce al lettore.

Le lacrime del bambino e della madre-tigre sono le stesse lacrime. Paura e dolcezza devono necessariamente convivere. La madre è minaccia e consolazione, nascita e morte insieme, limite supremo e maestra di vita. Il bambino è l'altro polo della costellazione simbolica che, ristabilita, può restituire la tranquillità al villaggio, è il pegno, il contrappeso, il protagonista di un cambiamento non indolore, che lo vede

crescere, nel susseguirsi delle stagioni, e diventare ragazzo nella foresta. Ma la tristezza di un'altra madre, della madre umana, per il distacco, è troppo forte: viene inviato un esercito, immemore del patto, per riprendersi il piccolo imperatore con la forza. La doppia pagina di Chen costruisce scenografie corali di respiro epico, il fuoco inonda la pagina di giallo e di arancio. Tra il fuoco e i soldati armati di frecce stanno, in uno spazio vuoto rosseggiante e spaventoso, la tigre e il ragazzo. È una voce femminile a farsi largo, a gridare, a sfidare lo spazio inviolabile della paura per raggiungere il suo bambino: l'imperatrice. Così, il giovane Wen può fieramente pronunciare parole che uniscono anime lontane, esseri diversi eppure conciliabili:

Tigre, ecco l'altra mia madre. Voi siete le mie due mamme, quella della foresta e quella del palazzo. Ora devo tornare a palazzo per imparare ciò che sanno i principi. Ma tornerò spesso, perché non voglio dimenticare ciò che conosco le tigri.

E così, dato un senso personale e profondo alla sua esperienza, Wen può congedarsi dalla tigre che, ancora una volta, con gesto materno e doloroso, lo spinge verso la madre umana. Il giovane principe tornerà ogni anno in quel luogo, sul limitare del territorio segreto della tigre, fino a quando condurrà con sé suo figlio perché sia lei a insegnargli «tutto ciò che deve sapere una Tigre. Solo così potrà diventare un Principe».

Chen Jiang Hong è pittore, illustratore, autore di libri per bambini. Ha studiato a Pechino e dal 1987 vive a Parigi. I suoi libri mantengono un forte legame con la tradizione figurativa e narrativa del suo paese. Le chine, i rossi, gli interni, raccontano della Cina e della sua antica e ricca identità culturale, in particolare seguendone il respiro leggendario e mitico, i simboli antichi che hanno ancora un potere profondo. *Il principe tigre* ha un sapore ancestrale. La scansione della pagina dialoga talvolta con il fumetto creando pagine in cui le sequenze e i punti di vista sono quasi cinematografici, per sapienza compositiva ed efficacia narrativa. Altrove, in un'alternanza sapiente che orchestra una narrazione dal ritmo incalzante, la pagina, sempre inondata di immagini fino ai bordi, è una finestra scenografica di grande respiro, dove non si vede l'orizzonte perché si è calati nel cuore del paesaggio. Il lettore, come il protagonista, si avventura in un viaggio totale, nell'esplorazio-

ne rischiosa e affascinante di un territorio sconosciuto. I tratti del pennello sono a volte ben definiti, e disegnano contorni, altrove la china si allarga in macchie nere che contengono acqua, inondano il foglio, raccontano con l'eloquenza dell'arte l'ambientazione interiore e struggente di questa storia. La rappresentazione della natura o degli interni domestici non segue la strada del realismo (la prospettiva è quasi assente), quanto piuttosto della condensazione sintetica e significativa di tratti e figure che divengono così emblemi.

SUGGERIMENTI DI LETTURA – ISTRUZIONI PER L'USO

Questo albo è molto amato dai bambini per la sua semplicità di lettura e il suo respiro mitico e fiabesco e perché mette in gioco la sfida e il coraggio della vita selvaggia e naturale, incarnati in un'avventura e in una figura ambivalente, la bestia selvaggia, la fiera, la tigre. Il libro si presta quindi a molte letture e a molte attività.

Alcune di queste potranno seguire le proposte tematiche del libro, ed essere dedicate quindi all'approfondimento del tema dell'adozione, della riconciliazione o convivenza di mondi distanti, del pericolo della violenza e della ricerca di soluzione nei conflitti attraverso la ricerca di punti di contatto.

– L'albo si presta alla valorizzazione del patrimonio culturale, orale, fiabesco e visivo dei bambini, in un'ottica interculturale, alla scoperta della Cina, ad esempio, e di altri paesi. Al confronto fra diversi oggetti che appartengono ad una medesima tradizione, ad esempio un vaso, un dipinto, un libro, o alla ricognizione di immagini al fine di trovarne elementi comuni, come il colore, il segno, la rappresentazione dell'animale o del bambino.

– La storia del principe tigre può essere spunto per giochi e travestimenti, sulle tracce del proprio totem animale e per l'espressione, giocata e teatralizzata, della propria componente istintuale. Per conoscersi meglio, ad esempio, e creare un gruppo; oppure per un percorso di letture sul tema della madre, che ne metta in luce ambivalenze e declinazioni inedite, e che dia spazio ai bambini per confronto, domande, ricerca di senso in particolare rispetto al conflitto, all'autorità, all'esperienza educativa.

Il solletico delle pagine

FIABE ROVESCIATE

Per Mario Ramos un libro illustrato è imperniato su una buona idea, cioè un'occasione per ridere, per pensare, discutere il reale attraverso l'immaginazione.

La passeggiata di un giovane lupo grigio, piuttosto pieno di sé, attraverso il bosco è l'occasione per una sua inchiesta personale: "Chi è il più forte?" domanda ai vari personaggi che incontra. Le risposte, forse per i suoi modi da sbruffone, il suo aspetto minaccioso, il suo modo di apostrofare i malcapitati, confermano invariabilmente la sua convinzione, già svelata dal titolo. Ma c'è sempre un momento in cui le cose non sono più certe come prima, e una specie di piccolo rospo decide di rispondere la verità, come il bambino della fiaba che dice «Il re è nudo!».



M. Ramos, *Sono io il più forte!*, Babalibri, Milano 2002.

Mario Ramos è cresciuto tra le foreste del Belgio e il sole del Portogallo. Disegnare è sempre stata la sua passione, fin da bambino. Racconta che, inquieto qual era, il disegno ha rappresentato per lui una vera salvezza. Ecco perché non ha mai smesso. Lavora per la pubblicità, per la grafica e la comunicazione ma ha trovato la sua collocazione più congeniale nel campo dell'editoria per l'infanzia. Ramos ama le contraddizioni, i piccoli inciampi nel reale, i personaggi che vedono le cose al

contrario, i travestimenti animali che, come nelle fiabe di La Fontaine, permettono di narrare le traversie e le infinite debolezze degli uomini.

I suoi albi hanno una struttura semplice e giocosa e un ritmo veloce e sono adatti a lettori di pochi anni. L'umorismo, «la più civile risposta alla disperazione», come spiega l'autore¹⁴, è una cifra vivace del suo lavoro¹⁵. Le illustrazioni sono attraenti e, soprattutto, alla base di ogni libro e di ogni disegno stanno intuizioni narrative forti: un'idea, che lasci la possibilità di essere raccontata per immagini.

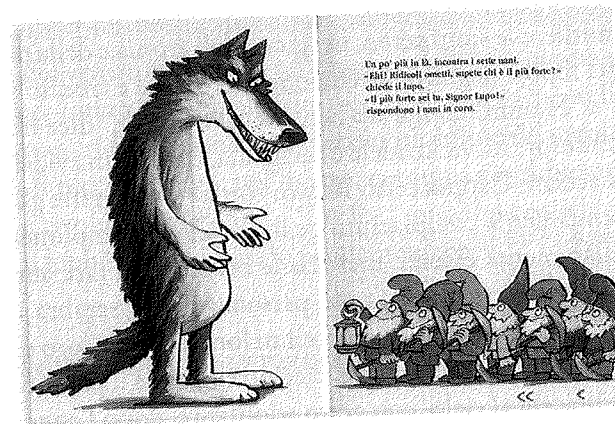
Ramos ama raccontare, con leggerezza e brillante ironia, in un linguaggio verbo-visuale capace di conquistare immediatamente i bambini, minute storie esemplari, dove attraverso la trovata umoristica si può sorridere anche e soprattutto del potere, della prepotenza, del sopruso. In uno dei suoi albi, *Il re è occupato*¹⁶, nelle pagine di un libro-gioco con finestrelle il lettore cerca il re, che non si trova. Alla fine, nascosto dietro una porta elegante, il sovrano compare, seduto non proprio sul trono, impegnato in una faccenda, diciamo così, escatologica.

I bambini sperimentano presto, già nella mini società di una classe, nel tempo di una ricreazione, le dinamiche della competizione, le gerarchie, l'esclusione o l'inclusione nel gruppo e nelle culture dei pari. Sono a stretto contatto con questioni fondamentali, pongono domande sulla guerra, sull'ingiustizia, sui rapporti di forza. A Ramos piace rovesciare lo stereotipo, mostrare il paradosso e la coesistenza dei contrari, cercare il piacere di un finale a sorpresa che sovverta l'ordine delle aspettative per promuovere uno stato di permanente rivolta costruttiva.

Gli strumenti della sua sovversione sono china, acquerelli, acrilici, molta attenzione per la scelta del colore, il confronto continuo con l'editore, con il grafico, i numerosi e pazienti passaggi necessari per l'edizione definitiva di ogni testo, la ricerca della semplicità espressiva che, paradossalmente, è sempre frutto di molto lavoro. Il lavoro continuo dell'illustratore, un mestiere che Ramos definisce serissimo ancorché piacevole, è rivolto a scrivere, riscrivere, disegnare e ridisegnare, cercare e correggere il colore, cercare la linea giusta, la tonalità adatta, sviluppare l'idea in modi sempre migliori, così da far sorridere e pensare. Ramos incontra spesso i bambini. Dedicò loro incontri e letture nelle classi, li incanta con la sua sensibilità e con loro discute di storie e figure, per crearne altre ancora.

Il lupo è convinto di essere il più forte, fra tutti gli esseri del bosco (ma anche *il più bello*, in un altro albo). Attraversa il bosco, *topos* fiabesco per eccellenza¹⁷. Il lettore può, in questa prima fase della storia, identificarsi anche nel suo desiderio di ricevere complimenti e conferme per le sue qualità.

Al contempo un uccellino rosso, presenza discreta ma costante fra i rami, che osserva prudentemente il lupo, con un'aria quasi da grillo parlante, è un altro possibile alter ego del lettore. Come questi è testimone dell'evento, ne fa parte ma non ha voce in capitolo. È l'interlocutore in attesa, parte fondamentale del racconto di ogni storia divertente che si rispetti.



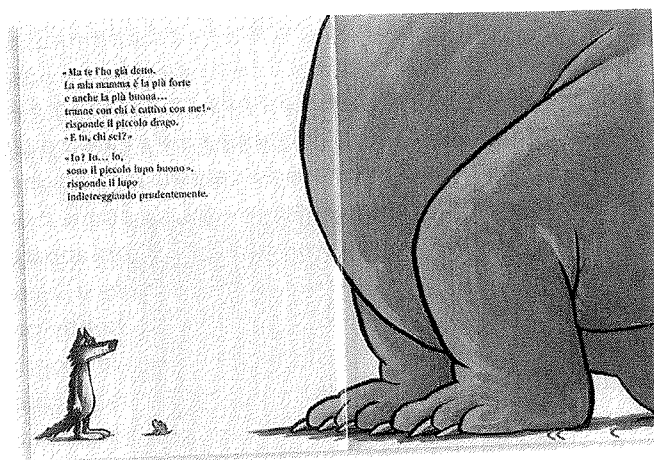
Dal punto di vista formale l'albo alterna, con ritmo regolare, una doppia pagina occupata interamente dall'immagine del bosco, su sfondo piuttosto pieno e scuro, ad una ripartita invece in due zone distinte, facciata destra e sinistra, dove le figure sono scontornate su fondo bianco. In queste il lupo abita sempre la pagina di sinistra, il suo interlocutore la pagina destra. Non c'è mai un reale contatto fra i due personaggi, c'è piuttosto un fronteggiarsi in cui il lupo mantiene, nella prossemica, un'espressione fisicamente minacciosa.

Fra un dialogo e l'altro il lupo procede monologando, circondato dai fusti degli alberi, solo nel suo compiacimento, se si esclude la presenza dell'uccellino, perplesso, quasi mimetizzato nel paesaggio. Il volatile, buffa figuretta rossa, scandisce cambiando posto ad ogni tavola la successione temporale della storia. Lo sguardo del bambino lettore andrà a cercarlo, mentre il lupo incede totalmente preso da sé. Quando

entrano in scena altri personaggi, e avviene l'incontro, l'attenzione del lettore è tutta alla dinamica del dialogo fra i personaggi, che si fronteggiano: le figure spiccano sul fondo bianco; il lupo appare trasfigurato ed enorme (quasi tocca con le orecchie il limite superiore della pagina) e i suoi malcapitati interlocutori, intimiditi da tali sicumera e boria, si fanno ancor più piccoli.

Si tratta degli abitanti del bosco, una vera «insalata di favole» per usare una espressione rodariana: un coniglietto selvatico, Cappuccetto Rosso, i Tre Porcellini, i Sette Nani! Nel contesto fiabesco le parole sprezzanti che il lupo pronuncia assumono un valore parodico irresistibile («ehi tu mocciosa» oppure «ditemi, cicciottelli», «ridicoli ometti») perché sono indirizzate verso figure note del patrimonio culturale infantile, e le smitizzano, nel gioco dell'ironia e della parodia. La mimica del lupo è degna di attenzione: fiero di sé e tronfio socchiude gli occhi: ««Humm! Come sto bene nella mia pelle» dice fra sé e sé». Assume una espressione crudele e accigliata, e mette in evidenza le fauci per minacciare Cappuccetto Rosso; torna in sé, sgrana gli occhioni tondi ingenuamente compiaciuto quando riceve i complimenti, anche se li ha chiaramente estorti. Incrocia le braccia con fare autoritario e paternalista quando apostrofa tre personaggi che sembra conoscere molto bene: «Cosa vedo? Tre porcellini lontano dalle loro case! È imprudente da parte vostra! Ditemi, cicciottelli, chi è il più forte?».

Alza le braccia al cielo, con gesto trionfante, dopo l'ennesima conferma della propria forza. Assume una compunta aria di sufficienza per rivolgere la stessa domanda a sette piccoli minatori. Ma l'arco delle sue espressioni si tende ancora, quando, con sguardo di estrema commiserazione, rivolge la domanda ad «una specie di piccolo rospo»: «Ciao orribile cosa. Suppongo che tu sappia chi è il più forte». Ma il piccolo anonimo pseudo-anfibio risponde con candore assoluto: «Sì, certamente, è la mia mamma». A quel punto il lupo invade la pagina di destra. Il piccolo rospo scompare letteralmente. La scena è invasa dalla rabbia del lupo, il testo la esprime dal punto di vista lessicale in modo irresistibile. L'immagine incute timore, mentre il testo è decisamente divertente. La combinazione è perfettamente riuscita. La parodia (il lupo potrebbe apparentarsi anche a una figura di adulto, pieno di certezze, a confronto con le icone infantili) fa ridere e fa pensare, e demistifica il conflitto mettendo in ridicolo l'aggressività.



La figura del ventre enorme di un drago, e delle sue zampe, si affaccia e invade per intero la pagina destra, sconfinando anche nella sinistra. Il lupo, ormai ridimensionato, è piccolo piccolo nell'angolo in basso a sinistra. Il piccolo drago, nel mezzo, con sguardo fiducioso, e interrogativo, è rivolto verso di lui: ««Io? Io... sono il piccolo lupo buono», risponde il lupo indietreggiando prudentemente».

SUGGERIMENTI DI LETTURA – ISTRUZIONI PER L'USO

La struttura stessa di questo albo lo rende adatto per bambini piccoli, e si presta alla lettura animata e alla drammatizzazione.

- Può rivelarsi utile per affrontare con i bambini piccoli conflitti e asperità nei rapporti, per discutere di atteggiamenti poco ragionevoli, per raccontare piccoli drammi con ironia, per immaginare, ancora una volta, di incontrare, fuori contesto, i personaggi delle fiabe.
- Introducendo il concetto di un universo letterario, di un mondo fantastico in cui si possono rimescolare gli elementi noti, quindi dell'immaginario collettivo, come contenitore di immagini e sogni, il testo invita ad intraprendere percorsi di lettura, all'insegna dell'humour, dell'ironia, della sorpresa, in stretta relazione con le fiabe classiche, quindi con le relazioni ancestrali fra gli uomini e le molte forme del loro racconto.

SORPRESE

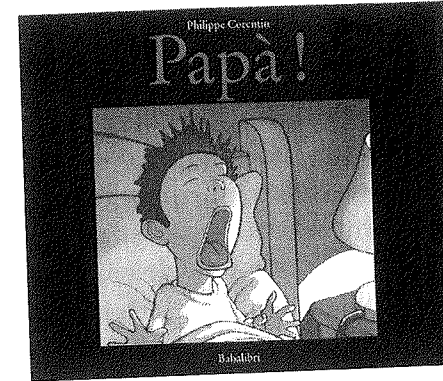
Philippe Corentin, maestro di humour e parodia, invita a ridere e a stupirsi fra le pagine. Incoraggia l'infrazione dello stereotipo e gioca con le aspettative del lettore, a scopo di diletto letterario e artistico, naturalmente.

Philippe Corentin è una figura singolare, nel panorama della letteratura per l'infanzia europea contemporanea, una figura appartata che crea albi illustrati per bambini (con formati sempre diversi) alternando il lavoro sulle tavole alla potatura delle rose, e al suo hobby preferito, la siesta. Ama scherzare, è pronto a giocare anche con le proprie scelte (serissime) di illustratore. Si definisce «uno che scarabocchia». Poi cita Raymond Queneau: «Non esiste solo l'arte, esiste anche il divertimento». Il suo mestiere, dice, è una scelta dettata da un progetto ben preciso: «abitare in campagna e restare a casa mia a rifinire i ricordi d'infanzia di mia figlia»¹⁸. Philippe Corentin, nato nel 1936 a Parigi, ha idee molto chiare su cosa sia un libro per bambini:

Il mio obiettivo è far ridere i bambini, è tutto qui. Non sopporto la retorica stupida e melensa delle letture serali fatte a letto per addormentarli [...]. Bisogna fare il contrario: bisogna risvegliarli con storie che fanno ridere. I bambini adorano il solletico, allora solletichiamoli sin dal mattino con dei libri veramente solleticanti!

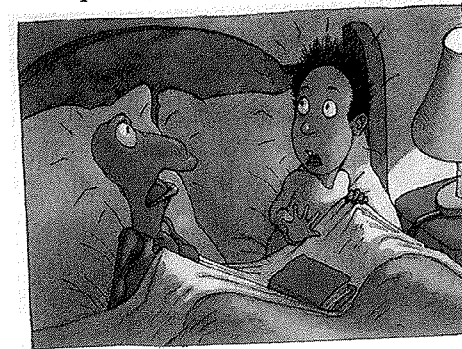
Corentin è un vero maestro del rovesciamento e della carnevalesizzazione dei temi fiabeschi e ha creato testi dotati di straordinaria freschezza, ricchi di influenze colte riconoscibili, come la cifra surrealista, il dialogo artistico continuo con i classici del cartoon, il disegno umoristico, la caricatura, il gioco di parole e il gusto del paradosso. I suoi personaggi sono esilaranti e si muovono perfettamente a loro agio nello spazio dell'assurdo. Il mondo che Corentin crea è dominato dall'a-simmetria fantastica, dal gusto per la risata, dall'effetto sorpresa e dal meccanismo estetico dello straniamento, il capovolgimento del punto di vista. Uno dei suoi albi più acclamati è il formidabile *Babbo Natale e le formiche*¹⁹, la geniale storia natalizia, puntuale risposta letteraria alla domanda infantile: perché Babbo Natale non si vede? La soluzione di Corentin utilizza il trucco della gulliverizzazione, una delle figure del fantastico che gioca con le dimensioni del molto piccolo o del molto grande, per inventare visioni potenziali. Babbo Natale non si vede perché è molto molto piccolo.

Nell'albo intitolato *Papà!*²⁰, fortunato, premiato e irresistibile, si dispiegano i temi classici del "notturno infantile": la paura del buio, la soglia del sonno, la richiesta di aiuto e attenzione, e, soprattutto, i primi rapporti con l'altro, che sia un fratello, un mostro, una proiezione di sé, un sogno, un incubo in carne ed ossa²¹.



P. Corentin, *Papà*, Babalibri, Milano 1999.

Il lettore viene accolto nelle primissime pagine dell'albo da un testo quasi didascalico (esempio di quella categoria di testo che ha un rapporto "simmetrico", "congruente" e dunque ridondante, rispetto alle immagini, perché dice ciò che l'immagine rappresenta), che contraddice l'impatto della copertina e suona fintamente rassicurante: come per una temporanea tregua narrativa, invita il lettore ad affidarsi al patto finzionale, che immediatamente si fa audace, ironicamente combinato con l'immagine, vera protagonista della narrazione fantastica.



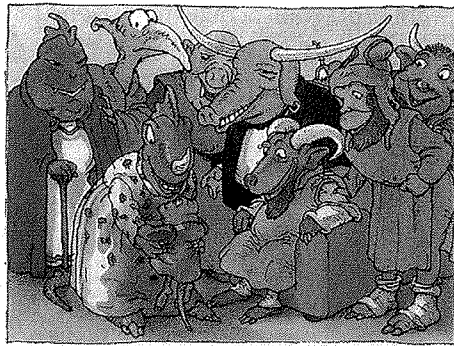
D'ora in avanti i protagonisti saranno due: un bambino e un bambino-mostro. Siamo in pieno territorio teratologico. Il legame mostro/bam-

bino, nel fiabesco come nella letteratura tutta, è solido, profondo, ed è in grado di sovvertire l'ordine del quotidiano, delle pareti domestiche, per aprire allo spazio ignoto e imprevedibile dell'istinto, del rimosso, del brivido di ciò che non si conosce.

Il bambino dell'albo e il mostro hanno lo stesso letto e mondi che coesistono, la cameretta ha infatti porte fantastiche che si aprono in pareti opposte. Bambino e creatura verde stanno, speculari e vicini, simili per statura ed espressione, nella stessa postura, sotto le lenzuola: giusto un istante di sbigottimento, il tempo di guardarsi in faccia allibiti e a bocca aperta e poi, produrre, a due voci, il grido: «papà!». Ogni universo parallelo può nascondere parentele insospettate: l'altro è diverso, vicino, alieno, ma forse fragile e timoroso, bisognoso delle medesime attenzioni, dello stesso totale soccorso e di cura di ogni bambino piccolo. L'altro è, spesso, *alter ego*. È solo nella doppia pagina seguente che vediamo affacciarsi da una porta, prima estranea alla scena, un papà mostro. Prende per mano il suo piccolo e lo conduce fuori dalla cameretta, per portarlo a salutare la mamma, per fugare quello che definisce con rassicurante certezza «un brutto sogno».

Il bambino assiste, muto, a questa imprevista uscita di scena. Relegato a bordo pagina, rannicchiato sotto le lenzuola, senza capire bene cosa stia accadendo, sta istintivamente attento a dissimulare la sua presenza.

Così lo stupefacente rovesciamento può continuare, lo sfondamento fantastico ci conduce in salotto, alla festa dei genitori-mostri, con invitati più o meno eleganti, dotati di proboscidi, creste, zanne, canini sporgenti.



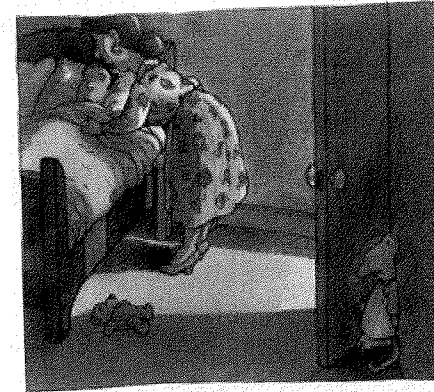
«Sì, andiamo a letto. Dai la buona notte a tutti», dice la mamma.

La mamma-mostro, nel suo grazioso vestito decorato con fragole su fondo chiaro, ha un sorriso dolce, sotto il corno, e riaccompagna il fi-

glio in camera da letto, tenendolo per mano, imputando il brutto sogno alla più classica spiegazione fisiologica ²² in versione mostruosa: «Hai mangiato troppa torta di millepiedi».

Poi il piccolo rimane solo. Nella pagina successiva, già si spaventa di nuovo, si vede dall'espressione, muta, ancora una volta terrorizzata ma, questa volta, l'urlo prorompe dalla bocca dell'altro. La scena si sposta sull'altra sponda del letto, la stanza ha una seconda porta. Si affaccia un papà umano, disegnato in stile caricaturale, che prende per mano il bambino e lo accompagna in salotto dalla mamma. Gli invitati umani, forse perché potrebbero apparire davvero spaventosi, troppo realistici, più alieni dei mostri, agli occhi dei bambini, in quanto adulti (*adultus* significa etimologicamente terminato, *momstrum* significa invece straordinario) sono esclusi dalla pagina, tagliati fuori ad altezza polpaccio, come accade nei cartoni animati di *Tom & Jerry*.

La modalità del rientro a letto si ripete. Questa volta l'altro sta nascosto dietro la porta. Mentre la mamma rimbecca le coperte al bambino, fra il piccolo mostro e il letto, sul pavimento, sta un oggetto transizionale ²³: un orsacchiotto.

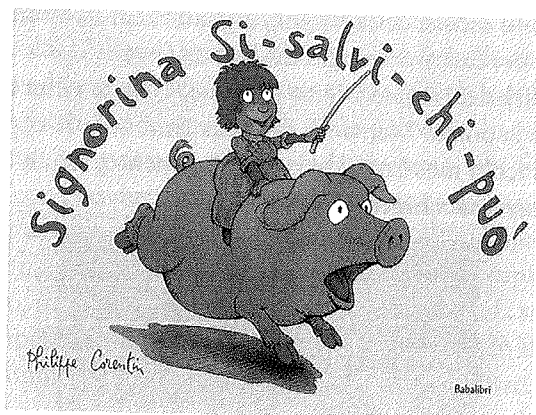


«Cerca di dormire.»

La voce del testo è ora quella di un narratore esterno, onnisciente, che si sorprende davanti alla scena che segue: «Oh! ecco che arriva l'altro...», mentre l'immagine mostra i tre cuccioli, di uomo, di mostro e di orso, abbracciati e pacificamente addormentati.

La felicità di quest'albo non sta solo nel perfetto ritmo e nell'alternanza sapiente di testo e immagine, nell'ironia narrativa, nella capacità di stupire e far ridere il lettore, ma anche nel mettere in scena

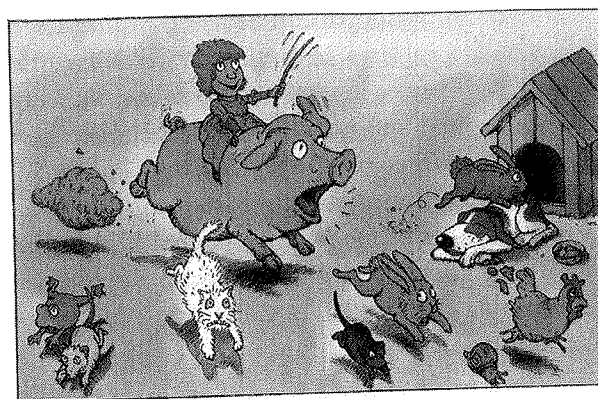
dinamiche così basilari che diventano paradigmi di rapporti diversi. Bambino e mostro possono essere, sono, molto probabilmente, fratelli, legati dalla classica ambivalenza complicità-antagonismo, solidali in una sorta di fantasticheria sulla soglia del sonno. Possono essere due aspetti dello stesso bambino; l'incarnazione della paura di addormentarsi, la proiezione del desiderio, che ogni bambino ha, di procrastinare il momento del distacco notturno. Vero trucco narrativo, cifra stilistica di Corentin, è l'effetto sorpresa, l'ironia che l'autore rivolge verso il lettore, con un ammiccamento insieme dispettoso e cosciente, come un maestro burbero che abbia bene idea di quello che fa; mentre pone indovinelli provoca il dubbio nei bambini, per scardinare gli stereotipi, affidandosi alla potenza catartica della risata.



P. Corentin, *Signorina Si-salvi-chi-può*, Babalibri, Milano 2000.

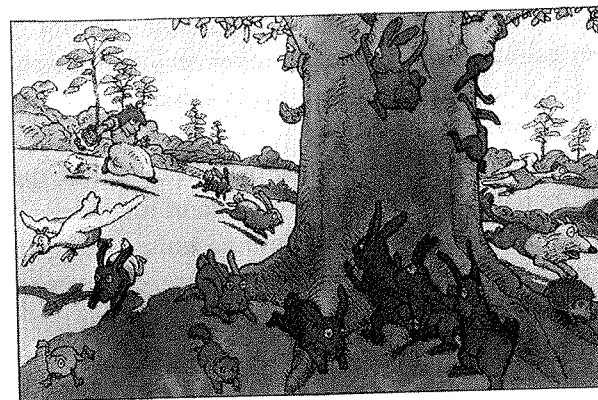
La figura del rovesciamento parodico è centrale in un altro albo di Corentin²⁴, che dialoga abilmente con la fiaba: *C'era una volta una bambina* è un inizio classico, rassicurante. Se non fosse che la Nostra già nella prima pagina è ritratta mentre sta facendo il rodeo su un maiale, circondata da animali che non sembrano affatto contenti: persino una lumaca si dà alla fuga!

Nella seconda pagina, mentre lei appicca il fuoco alla coda del cane, il testo scritto lo dice: «È una piccola strega!». Brandisce infatti un oggetto che allude a una bacchetta magica, strabuzza gli occhi, insegue gli animali terrorizzati. È perfida, diabolica, e i suoi scherzi continui esasperano tutti, compresa sua madre. Ed ecco la consegna materna: nel bosco, dalla nonna, con un cestino.



C'era una volta una bambina che era davvero assai birichina.

L'immagine seguente, con un albero in primo piano e la bambina che incede minacciosa in secondo, riprende e rovescia una nota scena della riscrittura disneyana della fiaba: Biancaneve sperduta nel bosco e gli animaletti che la scortano con affettuosa curiosità, la seguono per indicarle la strada, la fanno sentire protetta. Qui invece, tutte le bestie scappano a gambe levate e si nascondono al passare della bambina. Un coniglietto ammicca al lettore (nel cinema si direbbe "guarda in macchina") e con un dito premuto sul muso sembra pregare: "non fatela venire da questa parte!".

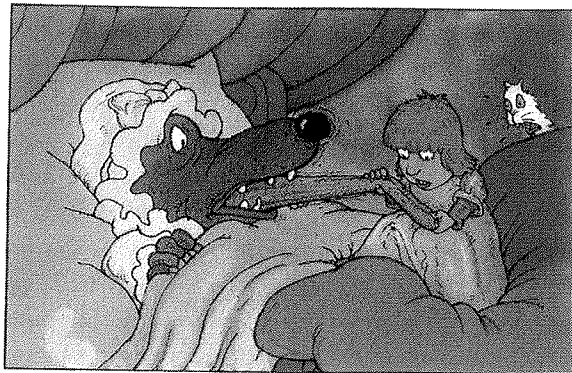


Eccola partita in meno di un minuto. «La peste sta arrivando! Aiuto, aiuto!»

Giunta alla porta della nonna scopriamo il suo nome: Signorina Si-salvi-chi-può. Qui comincia a snodarsi in dettaglio la parodia della fiaba. L'inquadratura fissa fa risaltare le incongruità e i movimenti nella

scena, ricca di dettagli. Nella parte destra dell'immagine, dietro una tenda-sipario, adagiato nel letto, in camicia da notte, sta un lupo. Mentre la bambina cerca la nonna in ogni angolo della casa, il lupo si alza, i gatti di casa si muovono, ognuno secondo una ben precisa coreografia che rende passo passo la tensione della vicenda.

La terribile bambina si appresta a preparare uno scherzo per la nonna: annodarle le lenzuola, come in una caserma! L'inquadratura cambia, il celebre dialogo fra il lupo e Cappuccetto Rosso avviene questa volta con la bambina che tira la lingua al lupo e la scena è tesa allo smascheramento finale.



«E la lingua? Dai, fammi vedere. Sì, è un po' bianca e lunga che è un piacere!»

Signorina Si-salvi-chi-può brandisce un forcone e il lupo, messo alle strette, viene salvato dall'arrivo della nonna, ecologista a sorpresa, che dichiara: «Lascialo stare! È un lupo un po' affamato. L'ho trovato nel bosco e l'ho salvato».

Così, ecco una ulteriore versione, parodica, inedita, quasi crudele, della celebre fiaba. Nel confronto con i tanti finali della tradizione, quello popolare, cruento, dove la bambina finisce mangiata e quello man mano edulcorato della riscrittura borghese, dove appare un guardiacaccia o cacciatore che salva nonna e bambina, stupisce e fa ridere questo, dove il lupo mangia il ragù con la nonna mentre la bambina ha (finalmente) lasciato le pagine. Un finale contemporaneo, che contiene un'accezione ecologica che fa riflettere sulla figura del lupo, non più icona minacciosa per i bambini di oggi, ma animale da proteggere, in pericolo di estinzione, un abitante che si incontra oramai più nelle fiabe che nel bosco. L'ironia è rivolta anche contro gli stereotipi gene-

razionali, allude anche all'ipocrita accettazione totale che viene riservata a volte agli atteggiamenti dei bambini, mentre, in verità, anche loro possono risultare antipatici! *Signorina Si-salvi-chi-può* dà spazio all'ambivalenza del bambino (ancor di più: della bambina!), al suo desiderio inconfessato di tradire le aspettative, di essere diverso da come gli si richiede di essere, di infrangere le morale, di ridere sugli aspetti bassi delle cose, per poter sperimentare direttamente che alto e basso, errore e conflitto, rischio e peripezia appartengono tutti alle complesse geometrie della vita.

SUGGERIMENTI DI LETTURA – ISTRUZIONI PER L'USO

Gli albi di Coentini invitano a:

- Ridere e giocare con il linguaggio, con la parodia, con il rovesciamento narrativo, sperimentando giochi e attingendo dall'infinitamente ricco baule del fiabesco, per contaminare le storie, per sottolineare atmosfere, per creare effetti di sorpresa.
- Confrontarsi sulla diversità e sull'identità: chiedere ai bambini secondo loro chi è il mostro verde, quali sono differenze e somiglianze, non solo fisiche, fra loro e le persone di famiglia.
- Inventare storie mettendo in scena molte delle situazioni narrative proposte da Coentini, proponendo versioni inedite di storie note e fiabe classiche, o giochi di ruolo e di interpretazione.

Note

1. Cfr. G. Grilli, *In volo, dietro la porta*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2002.
2. M. Fabbri, *Per non estraniarsi nel silenzio che segue...*, in "Infanzia. Rivista di studi ed esperienze sull'educazione 0-6", n. 2, 2009, pp. 117-23.
3. J. Bauer, *L'angelo del nonno*, Salani, Milano 2003. L'autrice ha ricevuto il premio Hans Christian Andersen nel 2010.
4. W. Erlbruch, *L'anatra, la morte e il tulipano*, e/o, Roma 2007.
5. E. Varrà, *La grande domanda: l'opera di Wolf Erlbruch*, in "Infanzia. Rivista di studi ed esperienze sull'educazione 0-6", n. 12, 2007, pp. 86-9.
6. W. Erlbruch, *La grande domanda*, e/o, Roma 2004. L'albo ha ricevuto il Bo-

lognaRagazzi Award nel 2002, nell'edizione francese pubblicata *La grande question*, Éditions Être, Paris 2003.

7. Contributo apparso in "Infanzia. Rivista di studi ed esperienze sull'educazione 0-6", n. 2, 2009, con il titolo *Lo scaffale dei libri selvaggi*, pp. 97-101.

8. Cfr. S. Lanes, *The Art of Maurice Sendak*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1980; T. Kushner, *The Art of Maurice Sendak (1980 to present)*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1993; anche in M. Sendak, *Caldecott and Co. Notes on Books & Pictures*, Michael di Capua Books, New York 1988.

9. M. G. Contini, M. Fabbri, P. Manuzzi, *Non di solo cervello. Educare alle connessioni mente-corpo-significati-contesti*, Raffello Cortina, Milano 2006; M. G. Contini, *Per una pedagogia delle emozioni*, La Nuova Italia, Firenze 1992.

10. A. Jaffé, *Il simbolismo nelle arti figurative*, in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Edizioni Casini, Firenze-Roma 1967.

11. N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 2005.

12. Jaffé, *Il simbolismo nelle arti figurative*, cit.

13. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.

14. Da una videointervista disponibile sul sito www.ecoledesloisirs.fr.

15. Cfr. P. Zannoner, *Libro, facci ridere! Ricette di lettura e scrittura umoristica*, Mondadori, Milano 2001.

16. M. Ramos, *Il re è occupato*, Babalibri, Milano 2004.

17. Cfr. M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, Bononia University Press, Bologna 2007.

18. Le citazioni di Corentin provengono dalle sue interviste sul sito www.babalibri.it.

19. P. Corentin, *Babbo Natale e le formiche*, Babalibri, Milano 2001.

20. Id., *Papà*, Babalibri, Milano 1999.

21. G. Pontremoli, *Giocando parole. La letteratura e i bambini*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2005.

22. Ricorda la spiegazione che veniva data alla fine di ogni tavola, a Little Nemo, dalla voce fuori campo di genitori o nonni: «hai mangiato troppa torta di mele», dicevano ad esempio. Qui la ricetta è declinata in forma mostruosa, ma il concetto è lo stesso: i bambini vedono cose che agli adulti sono precluse. Sull'alterità della visione infantile, tema ricorrente nell'immaginario collettivo, cfr. W. Etlbruch, *La notte, e/o*, Roma 2006; ma anche il film diretto da M. Night Shyamalan, *Il sesto senso* (1999) e i capolavori di Hayao Miyazaki: per esempio *Il mio vicino Totoro* (1988).

23. D. Winnicott, *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze 1975; Id., *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma 1974.

24. P. Corentin, *Signorina Si-salvi-chi-può*, Babalibri, Milano 2000.

Appendice

Una memoria del libro

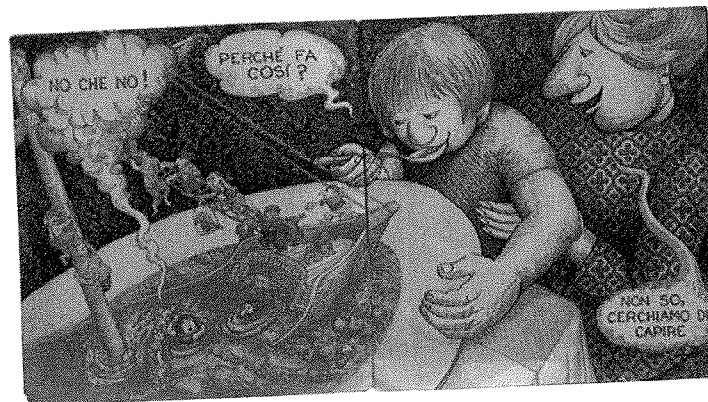
Per questo breve contributo conclusivo il pronome non può che restringersi per dichiarare la singolarità della mia storia personale.

Ho imparato a guardare tardi.

Il senso salvifico del libro mi è stato trasmesso da una frase di mia madre: «Se non leggo non mi addormento». Il piacere della lettura, del racconto, e dell'ascolto fin da molto piccola, dalle persone a me più care.

Sempre mia madre, maestra marxista militante nelle contrade remote fra i trulli della Valle d'Itria, leggeva a me e ai suoi scolari Gianni Rodari, i libri di Munari, tante storie diverse per Tantibambini.

E raccontava tante storie vere e inventate, più spesso mescolate, fra giochi di parole e ricerche etnografiche, con una spiccata diffidenza ideologica per la superstizione e la magia, sempre al contrario con limpida confidenza nelle virtù della ragione.

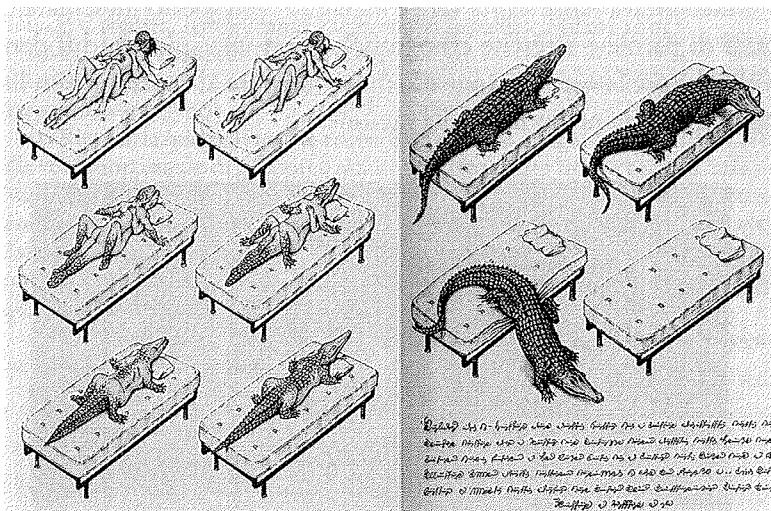


N. Orenco, C. Lastrego, F. Testa, *Nochenò*, "Tantibambini", Einaudi, Torino 1974.

Mio padre, silenzioso e costante cercatore di libri, ha provveduto sempre che in casa, per osmosi incessante, entrassero libri di tutti i tipi e

le forme. Libri di storia politica, economica, religiosa, collane di letteratura, enciclopedie, libri e riviste. E poi mi portava ogni sabato in libreria. Ricordo, davanti a una vetrina di Franco Maria Ricci di Ancona, che le immagini raffinate, e spesso erotiche, e tutta quella presenza di nero lucido, avevano su di me bambina una suggestione profonda e perturbante, che mi attraeva e respingeva insieme. Nel 1981, quando vidi in quella vetrina la copertina del *Codex Seraphinianus*, quella sequenza si impresso silenziosamente e segretamente nella mia memoria, come esempio della pericolosa doppiezza delle immagini, dell'ambiguità che era per me terreno sconosciuto.

Il mondo adulto era per me un mondo di immagini molto più del mio, fatto di giochi, di sogni ad occhi aperti, di romanzi letti nei lunghi pomeriggi marini, sullo scoglio, sulla terrazza, sotto lo stendipanni, sui rami della casa sull'albero fatta con le cugine gemelle e le coperte a quadri, oppure nella solitudine indisturbata della mia camera, sull'armadio, in coffa d'albero per così dire, invisibile agli occhi di chi veniva a cercarmi.



L. Serafini, *Codex Seraphinianus*, Rizzoli, Milano 2006.

Questo mondo di ascolto e condivisione letteraria aveva eroi domestici: mia sorella, a leggere e rileggere per me le *Fiabe Italiane*, in particolare la mia preferita, la siciliana *Grattùla Beddattula*, e a raccontare

storie inventate, sempre e in continuazione, e canzoni e filastrocche prese dai libri dei Quindici; e nella prima infanzia mio nonno Pietro, unico esemplare di nonno da me conosciuto, nonno campestre e ballerino che lasciati i dirupi e i capperi e i fienili e la tartaruga che viveva dietro il suo portaombrelli a Castellaneta Marina, veniva a trovare il figlio maggiore divenuto urbano e bancario, e a raccontare le storie di Compare Lupo e Comare Volpe alle sue bambine.

In seguito il libro per me è stato sempre codice cifrato, magia privata che scaturisce da piccoli segni neri sul foglio, e dal tempo, mai prevedibile, promesso e richiesto dallo spessore dal volume, in quello spazio di assoluta solitudine extraterritoriale ed extratemporale in cui ci si trova quando si legge. Il tempo del romanzo, oppure il tempo della poesia, che esige animo attento alle gocce di parole sul tetto del mondo.

Molto tardi ho incominciato a guardare. Negli anni di romanzi, quando mi addormentavo con i volumi dei classici Mursia in faccia, nella canicola estiva, le illustrazioni non mi interessavano e, anzi, a volte mi infastidivano. Erano sempre diverse da quelle della mia immaginazione e pertanto mi risultavano come maldestri tentativi di creare incursioni pubbliche in visioni del tutto private. Credo che la pedagogia aniconica, attraverso mia madre, in qualche modo possa aver influenzato questo vezzo iconoclasta che mi faceva snobbare le immagini.



Solo i fumetti, dominio esplicito e incontrastato delle figure, lettura di ritmo veloce, a metà fra il mondo e il segno, non totalmente immersi, così a pelo d'acqua, non creavano in me resistenza ma puro piacere.

la superficie, la bellezza stupefacente e silenziosa delle creature della barriera corallina, il silenzio della sabbia e la scoperta improvvisa della sogliola, il nero rilucente dei ricci e il blu inebriante senza fondo, gli occhi ipnotici di pesci che sporgono da minuscoli fori nella roccia, l'arte del grande designer che ha progettato le creature del mare, la capacità narrativa del polpo.

Klaus Flugge, editore dell'elefantino Elmer e di tanti capolavori anglosassoni, ha detto che ha scelto di fare i libri per bambini perché da bambino non ne aveva, Rosellina Archinto perché ne voleva di bellissimi per i suoi bambini, altri custodi di immagini e avventure dell'immaginario per altre profonde e personali motivazioni. Io mi sono interessata di albi illustrati perché in questi libri vedo ancora l'indecifrabilità del mistero dell'immagine (l'indecifrabile bellezza del mondo delle cose sensibili) racchiusa nel sistema per me rassicurante dell'oggetto libro, e nella struttura che mi è più familiare della narrazione; vedo un'offerta affettuosa, un invito visivo non minaccioso e rapido al gioco e al racconto, un dono di tempo dedicato allo spirito, al senso e al non-senso, da condividere, che mi viene a prendere ancora bambina lassù sul mio armadio interiore, e mi fa desiderare di leggere e sfogliare "il libro del mondo" ancora e ancora, e condividere il piacere della scoperta, di ogni aurora, che è la nostra inesauribile risorsa di infanzia.

Bibliografia

Albi

- AGOSTINELLI MARIA ENRICA, *Sembra questo, sembra quello*, Salani, Milano 2002.
 AJUBEL, *Robinson Crusoe*, Media Vaca, Valencia 2008.
 ALEMAGNA BEATRICE, *Che cos'è un bambino*, Topipittori, Milano 2008.
 EAD., *La gigantesca piccola cosa*, Donzelli, Roma 2011.
 ALTAN TULLIO F., *Pimpa con chi gioca?*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2005.
 ANDERSEN HANS CHRISTIAN, ZWERGER LISBETH, *Mignolina*, Nord-Sud, Milano 2004.
 BACHELET JILLES, *Il mio gatto è proprio matto*, Il Castoro, Milano 2006.
 ID., *Ultime notizie del mio gatto*, Il Castoro, Milano 2010.
 BANYAI ISTVAN, *Dall'altra parte*, Il Castoro, Milano 2004.
 BARRY FRANCES, *Le anatine di Anatrella. Un libro per contare da 1 a 10*, Ape Junior, Milano 2005.
 BAUER JUTTA, *Urlo di mamma*, Salani, Milano 2002.
 EAD., *L'angelo del nonno*, Salani, Milano 2003.
 BERNER ROTRAUT SUSANNE, *Buongiorno, Carletto!*, Emme Edizioni, San Dorligo della Valle (TS) 2001.
 BERRETTONI CARRARA MARCO, CARRER CHIARA, *È non è*, Kalandraka Italia, Firenze 2011.
 BICHONNIER HENRIETTE, PEF, *Il mostro peloso*, Emme Edizioni, San Dorligo della Valle (TS) 2004.
 BLAKE QUENTIN, *You Are Only Young Twice*, Andersen Press, London 2008.
 BLAKE QUENTIN, CASSIDY JOHN, *Disegnare. Corso per geniali incompetenti incompetenti*, Editoriale Scienza, Trieste 2005.
 BOISROBERT ANOUC, RIGAUD LOUIS, SORMAN JOY, *Popville*, Corraini, Mantova 2009.
 BONNIOL MAGALI, *Aldo*, Babalibri, Milano 2010.
 BORSANI AMBROGIO, BIANCHETTO PAOLA, *Una pipa temporalesca*, "Tantibambini" (n. 56), Einaudi, Torino 1976.
 BOUTAVANT MARC, *Il giro del mondo di Mouk*, Fabbri, Milano 2007.

- BRIGGS RAYMOND, *Il pupazzo di neve*, Edizioni EL, San Dorligo della Valle (TS) 2003.
- BROWN ANTHONY, *Voices in the Park*, Dorling Kindersley, London 2001.
- ID., *Into the Forest*, Candlewick, London 2004.
- BUONGIORNO TERESA, DE CONNO GIANNI, *Abul Abbas - Elefante Imperiale*, Lapis, Roma 2009.
- BUSCH WILHELM, *Max e Moritz e altre storie*, Lerici Editore, Roma 1968.
- BUZZI ALDO, FRIGERIO COCA, *Segui la pista...*, "Tantibambini" (n. 15), Einaudi, Torino 1973.
- CALDECOTT RANDOLPH, *The House that Jack Built*, Frederick Warne, London-New York 1878.
- ID., *Hei Diddle Diddle and Baby Bunting*, Frederick Warne, London-New York 1883.
- CALÌ DAVIDE, BLOCH SERGE, *Io aspetto*, Emme Edizioni, San Dorligo della Valle (TS) 2006.
- CARLE ERIC, *The Very Hungry Caterpillar*, World Publishing Company, New York 1969.
- ID., *The Art of Eric Carle*, Philomel Books, New York 2002.
- ID., *Il piccolo Bruco Maisazio*, Mondadori, Milano 2008.
- CARRER CHIARA, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano 2005.
- EAD., *Zazà, i numeri e le lettere*, Donzelli, Roma 2006.
- CARTER DAVID A., *E... un punto rosso*, Franco Cosimo Panini, Modena 2004.
- CELIJA MAJA, *Chiuso per ferie*, Topipittori, Milano 2006.
- CHEN JANG HONG, *Il cavallo magico di Han Gan*, Babalibri, Milano 2004.
- ID., *Io e Mao*, Babalibri, Milano 2008.
- CHILD LAUREN, *Hubert Orazio Boldi Barozzi del Duca*, Ape Junior, Milano 2004.
- CINQUETTI NICOLA, MONACO OCTAVIA, *Giulietta e Romeo*, Edizioni Arka, Milano 2002.
- COLAONE SARA, *Ciao ciao bambina*, Kappa Edizioni, Bologna 2010.
- COOPER SUSAN, RIGLIETTI SERENA, *The Magician Boy*, Margaret K. Elderry Books - Simon & Schuster, New York 2005.
- CORENTIN PHILIPPE, *Papà*, Babalibri, Milano 1999.
- ID., *Signorina Si-salvi-chi-può*, Babalibri, Milano 2000.
- ID., *Babbo Natale e le formiche*, Babalibri, Milano 2001.
- COTTIN MENENA, FARÌA ROSANA, *El libro negro de los colores*, Ediciones Tecolote, San Miguel Chapultepec, Mexico 2007 (trad. it. *Il libro nero dei colori*, Gallucci, Roma 2011).
- CULOT FRISCH DANIELA, *Le dita nel naso*, Zoolibri, Reggio Emilia 2009.
- D'ALLANCÉ MIREILLE, *Che rabbia!*, Babalibri, Milano 2000.

- DARWIN CHARLES, NEGRIN FABIAN, *The Riverbank*, Creative Editions, Mankato (MN) 2009 (trad. it. *In riva al fiume*, Gallucci, Roma 2010).
- DELAUNAY SONIA, *Alfabeto*, Emme Edizioni, Milano 1974.
- DEMI, *Il vaso vuoto*, Rizzoli, Milano 2010.
- DICKENS CHARLES, NEGRIN FABIAN, *Capitan Omicidio*, Orecchio Acerbo, Roma 2006.
- DIDIER CLAIRE, *L'enciclopedia dei buchi*, Editoriale Scienza, Trieste 2007.
- DUNBAR POLLY, *Perché non parli?*, Mondadori, Milano 2008.
- DUPRAT GUILLAUME, *Il libro delle terre immaginate*, Ippocampo Junior, Milano 2009.
- ERLBRUCH WOLF, *Remue-Ménage chez Madam K*, Milan, Paris 1996.
- ID., *La grande question*, Éditions Être, Paris 2003 (trad. it. *La grande domanda*, e/o, Roma 2004).
- ID., *La notte*, e/o, Roma 2006.
- ID., *L'anatra, la morte e il tulipano*, e/o, Roma 2007.
- FALCONER IAN, *Olivia*, Giannino Stoppa edizioni, Bologna 2001.
- FRIGERIO COCA, *Joe Virus*, "Tantibambini" (n. 44), Einaudi, Torino 1974.
- GÁG WANDA, *Millions of Cats*, Coward McCann, New York 1928.
- GALLARDO MIGUEL, GALLARDO MARÍA, *Maria e io*, Comma 22, Bologna 2009.
- GALLAZ CRISTOPHE, *Rosa Bianca*, ill. di Roberto Innocenti, C'era una volta, Portofino 2006.
- GOMI TARO, *Scarabocchi*, Corraini, Mantova 1990.
- GRAVETT EMILY, *Il Grande Libro delle Paure*, Valentina Edizioni, Milano 2011.
- GRAY KES, SHARRAT NICK, *Mangia i piselli*, Salani, Milano 2002.
- GREENAWAY KATE, *Under the Window*, Routledge, London 1879.
- GRIMM JACOB, GRIMM WILHELM, *Hansel e Gretel*, ill. di Květa Pacovská, Nord-Sud, Milano 2009.
- GRIMM JACOB, GRIMM WILHELM, PACOVSKÁ KVĚTA, *Cappuccetto Rosso*, Nord-Sud, Milano 2008.
- IDD., *Hansel e Gretel*, Nord-Sud, Milano 2009.
- GUARNACCIA STEVEN, *Riccioli d'oro e i tre orsi*, Corraini, Mantova 2002.
- ID., *I tre Porcellini*, Corraini, Mantova 2009.
- HALE IRINA, *Diciotto l'orsacchiotto*, "Tantibambini" (n. 30), Einaudi, Torino 1974.
- HARING KEITH, *Il grande libro delle piccole cose*, Mondadori, Milano 2007.
- HARRIS ISOBEL, FRANÇOIS ANDRÉ, *Il piccolo Marroncini*, "Tantibambini" (n. 11), Einaudi, Torino 1972.
- HEE-KYUNG KIM, CHMIELEWSKA IWONA, *A House of the Mind: Maum*, Changbi Publishers, Paju (Republic of Korea) 2011.
- HEINE HELME, *Ciccio porcello domani si sposa*, Edizioni EL, San Dorligo della Valle (TS) 2004.

- HIAWYN ORAM, SATOSHI KITAMURA, *Angry Arthur*, Andersen Press, London 1982.
- HOBAN TANA, *Shape and Things*, Simon & Schuster, New York 1970.
- ID., *Look Book*, Greenwillow Books, New York 2004.
- HOFFMANN ERNST T. A., NEGRIN FABIAN, *L'uomo della sabbia*, Principi & Principi, Faella, Pian di Scò (AR) 2010.
- HOFFMANN HEINRICH, *Pierino Porcospino*, Hoepli, Milano 1882.
- HOLE STIAN, *Garmanns Sommer*, Cappelen Forlag, Oslo 2006 (trad. it. *L'estate di Garmann*, Donzelli, Roma 2011).
- HOLZWARTH WERNE, ERLBRUCH WOLF, *Chi me l'ha fatta in testa?*, Salani, Milano 2011.
- HOUDART EMANUELLE, *Mostri ammalati*, Il Castoro Bambini, Milano 2005.
- EAD., *I meravigliosi viaggi della fata brillina*, Motta Junior, Milano 2006.
- EAD., *Dedans*, Thierry Magnier, Paris 2006.
- JANISCH HEINZ, MARLIN SOGANCI SELDA, *Regalami le ali*, Donzelli, Roma 2011.
- JANOSCH, *Ti guarisco io, disse l'orsetto*, AER, Bolzano 1997.
- JANSSON TOVE, *Racconti della valle dei mumin*, Salani, Milano 1995.
- JEFFERS OLIVER, *L'incredibile bimbo mangialibri*, Zoolibri, Reggio Emilia 2009.
- JIANG HONG CHEN, *Il principe tigre*, Babalibri, Milano 2005.
- JOHNSON CROCKETT, *Harold e la matita viola*, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 2000.
- KEMOUN HUBERT B., GIREL STÉPHANE, *Il ventre della cosa*, Kyte edizioni, Padova 2008.
- KNUDSEN MICHELLE, HAWKES KEVIN, *Un leone in biblioteca*, Nord-Sud, Milano 2007.
- KÖNNECKE OLE, *Camillo e le bambine*, Beisler, Roma 2005.
- ID., *Camillo e il turbante magico*, Beisler, Roma 2006.
- ID., *Camillo ha un segreto*, Beisler, Roma 2007.
- ID., *Camillo e il regalo di Natale*, Beisler, Roma 2008.
- ID., *Il grande libro delle figure e delle parole*, Babalibri, Milano 2011.
- LAI MARIA, *Il dio distratto*, filo su stoffe, 1992.
- LASTREGO CRISTINA, TESTA FRANCESCO, *I tarocchi col porcello*, "Tantibambini" (n. 31), Einaudi, Torino 1974.
- LEAR EDWARD, *Il libro dei nonsense*, Einaudi, Torino 1970.
- LEGRAND EDY, *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*, Éditions Circonflexe, Paris 2000.
- LEPSCKY IBI, ROSELLI LUCIANA, *Voglio una mela blu*, "Tantibambini" (n. 24), Einaudi, Torino 1973.
- LIONNI LEO, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 1999.
- ID., *Federico*, Babalibri, Milano 2005.

- ID., *Pezzettino*, Babalibri, Milano 2006.
- ID., *Il sogno di Matteo*, Babalibri, Milano 2007.
- LOBEL ARNOLD, LOBEL ANITA, *On Market Street*, Greenwillow Books, Harper Collins, New York 1981.
- LOSSANI CHIARA, MONACO OCTAVIA, *Vincent Van Gogh e i colori del vento*, Edizioni Arka, Milano 2010.
- LUJÀN JORGE, SADAT MANDANA, *Sera d'inverno*, Boheme, Trieste 2006.
- LYSTAD MARY, CHESS VICTORIA, *Marcellina il mostro*, Emme Edizioni, Milano 1968.
- MAJAKOVSKIJ VLADIMIR, COSTANTINI FLAVIO, *Il cavallino di fuoco*, Emme Edizioni, Milano (s.d.).
- MARANTONIO UGO, *Nemici amici*, "Tantibambini" (n. 45), Einaudi, Torino 1974.
- MARI IELA, *Il palloncino rosso*, Emme Edizioni, Milano 1967.
- EAD., *La mela e la farfalla*, Emme Edizioni, Milano 1970.
- EAD., *Mangia che ti mangio*, Babalibri, Milano 2010.
- MARIOTTI MARIO, *Animani*, Fatatrac, Firenze 1980.
- MCCAY WINDSOR, *Little Nemo*, Garzanti, Milano 1969.
- MCKEE DAVID, *Non rompere, Giovanni*, Emme Edizioni, Milano 1980.
- ID., *Elmer l'elefante variopinto*, Mondadori, Milano 1995.
- MIGLIORATI SILVANA, *A ognuno la sua casa*, "Tantibambini" (n. 52), Einaudi, Torino 1975.
- MUNARI BRUNO, *Cappuccetto Bianco*, Corraini, Mantova 1999.
- ID., *Libro illeggibile MNr*, Corraini, Mantova 2000.
- ID., *Le macchine di Munari*, Corraini, Mantova 2001.
- ID., *Mai contenti*, Corraini, Mantova 2001.
- ID., *Storie di tre uccellini*, Corraini, Mantova 2001.
- ID., *Toc toc. Chi è? Apri la porta*, Corraini, Mantova 2003.
- ID., *Disegnare un albero*, Corraini, Mantova 2004.
- ID., *Il venditore di animali*, Corraini, Mantova 2004.
- ID., *L'uomo del camion*, Corraini, Mantova 2004.
- ID., *Rose nell'insalata*, Corraini, Mantova 2004.
- ID., *I Prelibri*, Corraini, Mantova 2008 (3ª ed.).
- ID., *Nella notte buia*, Corraini, Mantova 2008 (1ª ed. per Corraini 1996).
- NEGRIN FABIAN, *In bocca al lupo*, Orecchio Acerbo, Roma 2005.
- ID., *Occhiopin*, Orecchio Acerbo, Roma 2006.
- ID., *Mille giorni e una notte*, Orecchio Acerbo, Roma 2008.
- ID., *Favole al telefonino*, Orecchio Acerbo, Roma 2010.
- ID., *Chiamatemi Sandokan!*, Salani, Milano 2011.
- NICHOLSON WILLIAM, *The Pirate Twins*, Andrew Jones Art, London 2005.

- ORENGO NICO, LASTREGO CRISTINA, TESTA FRANCESCO, *Nochenò*, "Tantibambini" (n. 47), Einaudi, Torino 1974.
- OXENBURY HELEN, *Tom e Pippo leggono una storia*, Emme Edizioni, Torino 1987.
- PACOVSKÁ KVĚTA, *Il piccolo re dei fiori*, Salani, Milano 2006.
- PAPINI ARIANNA, *Adabbracciarnessuno*, Fatatrac, Firenze 2010.
- PERRAULT CHARLES, INNOCENTI ROBERTO, *Cenerentola*, C'era una volta, Pordenone 2008.
- PITTAU FRANCESCO, GERVAIS BERNADETTE, *Le puzze dell'elefante*, Il Castoro, Milano 2001.
- PIUMINI ROBERTO, RIGLIETTI SERENA, *Rosaspina*, Fabbri, Milano 2003.
- POMMAUX YVAN, *Quando non c'era la televisione*, Babalibri, Milano 2003.
- PONTI CLAUDE, *L'album d'Adèle*, Gallimard, Paris 1986.
- ID., *La mia valle*, Babalibri, Milano 2001.
- ID., *Biagio e il castello di compleanno*, Babalibri, Milano 2005.
- ID., *Catalogo dei genitori per i bambini che vogliono cambiarli*, Babalibri, Milano 2009.
- POTTER BEATRIX, *Il mondo di Beatrix Potter*, Sperling & Kupfer, Milano 2002.
- QUARENGHI GIUSI, CARRER CHIARA, *E sulle case il cielo*, Topipittori, Milano 2007.
- QUINO, *Tutto Mafalda*, Magazzini Salani, Milano 2009.
- RACKHAM ARTHUR, *Peter Pan in Kensington Gardens*, Hodder & Stoughton, London 1906.
- RAMOS MARIO, *Sono io il più forte!*, Babalibri, Milano 2002.
- ID., *Il re è occupato*, Babalibri, Milano 2004.
- RAVISHANKAR ANUSHKA, BISWAS PULAK, *Una tigre?! Su un albero?*, Corraini, Mantova 2003.
- RAY JANE, *Biancaneve. Libro pop-up*, Il Castoro, Milano 2009.
- REYNOLDS PETER H., *Il punto*, Ape Junior, Milano 2003.
- RODARI GIANNI, MUNARI BRUNO, *Favole al telefono*, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 2009.
- RODARI GIANNI, TESTA FULVIO, *La strada che non andava in nessun posto*, Edizioni EL, San Dorligo della Valle (TS) 2010.
- ROSEN MICHAEL, OXENBURY HELEN, *A caccia dell'orso*, Mondadori, Milano 2001.
- RUBINO ANTONIO, *Viperetta*, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 1993.
- ID., *Tic Tac overrossia l'orologio di Pampalona*, Giunti Marzocco, Firenze 1984 (1ª ed. Vitagliano, Milano 1922).
- SAKI, *El contador de cuentos*, ill. di Alba Marina Rivera, Ekarè, Caracas 2007.
- SATRAPI MARJANE, *Il drago Aidar*, Mondadori, Milano 2003.
- SCARRY RICHARD, *Il libro dei mestieri*, "I libri di Richard Scarry", Mondadori, Milano 1986.

- ID., *Il libro dei numeri*, "I libri di Richard Scarry", Mondadori, Milano 2007.
- ID., *Il libro delle parole*, "I libri di Richard Scarry", Mondadori, Milano 2008.
- ID., *Tuttoruote*, "I libri di Richard Scarry", Mondadori, Milano 2008.
- SCHULTZ CHARLES, *Il grande libro dei Peanuts. Tutte le strisce degli anni '60*, Baldini e Castoldi Dalai, Milano 2004.
- SCIALOJA TOTI, *Tre chicchi di moca*, Lapis, Roma 2002.
- SEDAK MAURICE, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano 1999.
- ID., *Luca, la luna e il latte*, Babalibri, Milano 2000.
- SERAFINI LUIGI, *Codex Seraphinianus*, Rizzoli, Milano 2006.
- SEUSS DR., *Il gatto e il cappello matto*, Giunti Junior, Firenze 2008.
- SHAUN TAN, *L'approdo*, Elliot, Roma 2008.
- SHYAM BHAJJU, DURGA BAI, RAM SINGH URVETI, *La vita segreta degli alberi*, Salani, Milano 2008.
- SHYAM BHAJJU, RAO SIRISH, WOLF GITA, *Il libro della giungla a Londra*, Adelphi, Milano 2004.
- SIMÉON JEAN-PIERRE, TALLEC OLIVIER, *Questa è la poesia che fa guarire i pesci*, Lapis, Roma 2007.
- SÌS PETER, *L'albero di Darwin*, Fabbri, Milano 2005.
- ID., *Il muro*, Rizzoli, Milano 2008.
- SMEE NICOLA, *Faccia Buffa*, Ape Junior, Milano 2006.
- SPAGNOLI FRITZE ELENA, FERRI MICHELE, *Il mondo è anche di Tobias*, Lapis, Roma 2009.
- STEIG WILLIAM, *Silvestro e il sassolino magico*, Mondadori, Milano 2006.
- TAN SHAUN, *The Arrival*, Arthur A. Levine Books, Scholastic, New York 2007.
- ID., *L'approdo*, Elliot, Roma 2008.
- THOMPSON KAY, *Eloise*, Piemme, Milano 1999.
- TOFANO SERGIO, *Novantanove storie del Signor Bonaventura*, Garzanti, Milano 1965.
- TOLMAN MARIJE, TOLMAN RONALD, *La casa sull'albero*, Lemniscaat, Milano 2011.
- TÖPFFER RODOLPHE, *Le storie del signor Jabot e del signor Crepin*, Lerici Editori, Roma 1968.
- TULLET HERVÉ, *Un libro*, Franco Cosimo Panini, Modena 2010.
- TURKOWSKI EINAR, *Es war finster und merkwürdig still*, Atlantis Verlag, Zürich 2005.
- TYSON ANNETTE, TAYLOR TALUS, *L'arca dei Barbapapà*, Piemme, Milano 2008.
- UNGERER TOMI, *I tre briganti*, Nord-Sud, Milano 2007.
- ID., *L'uomo della luna*, Nord-Sud, Milano 2007.
- ID., *Le avventure della famiglia Mellops*, Donzelli, Roma 2011.

- VALENZA VALERIA, *Chi ha mangiato il miele?*, Emme edizioni, San Dorligo della Valle (TS) 2011.
- VANDER ZEE RUTH, *La storia di Erika*, ill. di Roberto Innocenti, C'era una volta, Pordenone 2003.
- VANETTI GIORGIO, MANTEGAZZA GIOVANNA, *Brucoverde*, Coccinella, Milano 1998 (1ª ed. 1977).
- VERNA GABRIELLA, *Storia di due scarpe*, "Tantibambini" (n. 35), Einaudi, Torino 1974.
- VINCI VANNA, *La Bambina Filosofica*, Kappa edizioni, Bologna 2004.
- WATTERSON BILL, *Calvin e Hobbes*, Comics, Modena 1999.
- WIESNER DAVID, *Flotsam*, Clarion Books-Houghton Mifflin, New York 2006.
- WILLIS JEANNE, ROSS TONY, *Il dottor Xorgol. Il grande libro dei cani terrestri*, Edizioni EL, San Dorligo della Valle (TS) 1997.
- WISE BROWN MARGARET, HURD CLEMENT, *Goodnight Moon*, Harperrytroph, New York 1977.
- IDD., *The Runaway Bunny*, Harper Collins, New York 2006.
- WOLF ERLBRUCH, *L'anatra, la morte e il tulipano*, e/o, Roma 2007.

Altre letture

- AA.VV., *The Art of Květa Pacovská*, Michael Neugebauer Verlag-North South Books, Gossau Zürich-New York 1994.
- AA.VV., *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna 2001.
- AA.VV., *L'imperatore è i suoi vestiti!?*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna 2002.
- AA.VV., *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editrice*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna 2005.
- AA.VV., *Alchimie*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna 2006.
- AA.VV., *Benvenuto Mr. David! A tribute to David McKee*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna 2006.
- AA.VV., *Artist to Artist. 23 Major Illustrators Talk to Children about Their Art*, Philomel Books, New York 2007.
- AA.VV., *Children's Corner*, Corraini, Mantova 2007.
- AA.VV., *Un autobus con la proboscide. Libri indiani per bambini e ragazzi*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna 2008.
- AA.VV., *Rodari fullcolor*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna 2009.
- ALMANSI GUIDO, FINK GUIDO, *Quasi come. Letteratura e parodia*, Bompiani, Milano 1976.

- ANDREANI-DENTICI ORNELLA, GORLA GIOIA, *Jean Piaget. Dal bambino all'adolescente. La costruzione del pensiero*, La Nuova Italia, Firenze 1969.
- Annual 2008 Bologna-Illustrator's of Children's Books*, Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, Bologna 2008.
- ANTONIAZZI ANNA, *Romagna Incantata*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2003.
- ARAGONA RAFFAELE (a cura di), *Oplepliana. Dizionario di letteratura potenziale*, Zanichelli, Bologna 2002.
- ARIZPE EVELYNE, STYLES MORAG, *Children Reading Pictures. Interpreting Visual Text*, Routledge Falmer, London 2002.
- ARNHEIM RUDOLF, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1984.
- BACHELARD GASTON, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006.
- ID., *Psicoanalisi dell'aria*, Red Edizioni, Como 2007.
- BADDELEY PAM, EDDERSHOW CHRIS, *Not so Simple Picture Books, Developing Response to Literature with 4-12 Years Old*, Trentham Books, London 1994.
- BADER BARBARA, *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, Macmillan Publishing, New York 1976.
- BALDACCI VALENTINO, RAUCH ANDREA, *Pinocchio e la sua immagine*, Giunti, Firenze 2006.
- BANG MOLLY, *Picture This. How Pictures Work*, Chronicle Books, San Francisco 2000.
- BARONI DANIELE, *Un oggetto chiamato libro. Breve trattato di cultura del progetto*, Sylvestre Bonnard, Milano 2009.
- BARR JOHN, *Illustrated Children's Books*, British Library, London 1986.
- BARRIE JAMES MATTHEW, *Peter Pan*, Mondadori, Milano 2003.
- BARTHES ROLAND, *La retorica antica*, Bompiani, Milano 1993.
- ID., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi, Torino 1998.
- BATESON GREGORY, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977.
- ID., *Mente e natura*, Adelphi, Milano 1984.
- BELPOLITI MARCO, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.
- BENJAMIN WALTER, *Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati*, in *Critiche e recensioni. Tra avanguardie e letteratura di consumo*, Einaudi, Torino 1979.
- ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- ID., *Infanzia berlinese intorno al novecento*, Einaudi, Torino 2001.
- BERGER JOHN, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972.
- ID., *Sul disegnare*, Scheiwiller, Milano 2007.
- ID., *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano 2009 (1ª ed. it. 1998).
- BERNARDI MILENA, *Infanzia e fiaba*, Bononia University Press, Bologna 2007.
- BERTIN GIOVANNI MARIA, *Educazione e alienazione*, La Nuova Italia, Firenze 1973.
- ID., *L'ideale estetico*, La Nuova Italia, Firenze 1974.

- ID., *Nietzsche, L'Inattuale. Idea pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze 1977.
- ID., *Disordine esistenziale e istanza della ragione. Tragico e comico, violenza e eros*, Cappelli, Bologna 1981.
- ID., *Educazione al cambiamento*, La Nuova Italia, Firenze 1981.
- ID., *Costruire l'esistenza. Il riscatto della ragione educativa*, Armando Editore, Roma 1983.
- BESEGHI EMY, *Nel giardino di Gaia*, Mondadori, Milano 1994.
- EAD., *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna 2008.
- BESEGHI EMY, GRILLI GIORGIA (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma 2011.
- BICHSEL PETER, *Al mondo ci sono più zie che lettori*, Marcos y Marcos, Milano 1989.
- BIRDSALL DEREK, *Notes on Book Design*, Yale University Press, New Haven (CT) 2004.
- BISUTTI DONATELLA, *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Mondadori, Milano 1992.
- BISUTTI DONATELLA, AGLIARDI ALLEGRA, *Le parole magiche*, Feltrinelli, Milano 2008.
- BLAKE WILLIAM, *Canti dell'innocenza e dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 2009.
- BLEZZA PICHERLE SILVIA (a cura di), *Raccontare ancora, la scrittura e l'editoria per ragazzi*, Vita e pensiero, Milano 2007.
- BOERO PINO, DE LUCA CARMINE, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- BONDIOLI ANNA, *Ludus in fabula: per una pedagogia del narrare infantile*, Edizioni Junior, Bergamo 2004.
- BOOKER CRISTOPHER, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, Continuum International Publishing Group, New York 2005.
- BRUSCAGLIONI MASSIMO, *Persona empowerment. Poter aprire nuove possibilità nel lavoro e nella vita*, Franco Angeli, Milano 2007.
- BUONGIORNO TERESA, *Dizionario della letteratura per ragazzi*, Fabbri Editori, Milano 2001.
- CALVINO ITALO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Einaudi, Torino 1991.
- ID., *Lezioni americane*, Oscar Mondadori, Milano 1993.
- ID., *Le Fiabe Italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni*, Oscar Mondadori, Milano 1995.
- ID., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1999 (1ª ed. Einaudi, Torino 1972).
- ID., *Il Barone Rampante*, ill. di Maria Enrica Agostinelli, Mondadori, Milano 2001.
- CAMBI FRANCO, GIAMBALVO EPIFANIA, *Formarsi nell'ironia: un modello postmoderno*, Sellerio, Palermo 2008.

- Cambridge International Dictionary of English*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- CARDARELLO ROBERTA, *Libri e bambini. La prima formazione del lettore*, La Nuova Italia, Firenze 1995.
- CARROLL LEWIS, *Alice nel paese delle meraviglie*, Testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano 2002.
- ID., *Alice nel paese delle meraviglie*, ill. di Sir John Tenniel, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 2007.
- ID., *Alice nel paese delle meraviglie*, ill. di Arthur Rackam, Nuovi Equilibri, Viterbo 2008.
- CHAMBERS AIDAN, *Siamo quello che leggiamo. Crescere tra lettura e letteratura*, Equilibri, Modena 2011.
- CHENOUF IVANNE, *Lire Claude Ponti encore et encore*, Éditions Être, Paris 2007.
- CHIA BEPPE, PISCITELLI DANIELA (a cura di), *Design Per. Settimana internazionale della grafica*, AIAP edizioni, Napoli 2010.
- CONTINI MARIA GRAZIA, *Per una pedagogia delle emozioni*, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- EAD., *Figure di felicità. Orizzonti di senso*, La Nuova Italia, Firenze 1993.
- EAD. (a cura di), *Tra impegno e utopia*, CLUEB, Bologna 2005.
- CONTINI MARIA GRAZIA, BERTIN GIOVANNI MARIA, *L'educazione alla progettualità esistenziale*, Armando Editore, Roma 2004.
- CONTINI MARIA GRAZIA, FABBRI MAURIZIO, MANUZZI PAOLA, *Non di solo cervello. Educare alle connessioni mente-corpo-significati-contesti*, Raffaello Cortina, Milano 2006.
- CONTINI MARIA GRAZIA, MANINI MILENA, *La cura in educazione. Fra famiglie e servizi*, Carocci, Roma 2007.
- CORSARO WILLIAM A., *Le culture dei bambini*, Il Mulino, Bologna 2003.
- COTTON PENNI, *Picture Books Sans Frontières*, Trentham Books, London 2000.
- DAL GOBBO ANGELA, *La definizione del picturebook e Glossario*, in "Liber", 75 (luglio-settembre 2007).
- DALLARI MARCO, *La dimensione estetica della paideia. Fenomenologia, arte, narrazionalità*, Erickson, Trento 2005 (rist. 2008).
- ID., *In una notte di luna vuota*, Erickson, Trento 2008.
- DALLARI MARCO, FRANCUCCI CRISTINA, *L'esperienza pedagogica dell'arte*, La Nuova Italia, Firenze 2001.
- DE MAURO TULLIO, *Guida all'uso delle parole*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- DE MAURO TULLIO, MANCINI MARCO, *Dizionario Etimologico*, Garzanti, Milano 2000.
- DEMETRIO DUCCIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano 1995.

- DEMOZZI SILVIA, *La struttura che connette. Gregory Bateson in educazione*, ETS, Pisa 2011.
- DILTHEY WILHELM, MATTEUCCI GIOVANNI (a cura di), *Estetica e poetica*, Franco Angeli, Milano 1992.
- DI PIETRO ANTONIO, *Ludografie. Riflessioni e pratiche per lasciare tracce con il gioco*, La Meridiana, Bari 2003.
- DOONAN JANE, *Looking at Picture in Picture Books*, Thimble Press, Lockwood 1993.
- DOUGLAS MARTIN, *The Telling Line, Essays on Fifteen Contemporary Book Illustrators*, Julia Mc Rae Books, London 1989.
- DURAND GILBERT, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1972.
- ECO UMBERTO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- ID., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.
- ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 2000.
- ID., *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004.
- ID. (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007.
- EISNER WILL, *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, Tamarac (FL) 1985.
- ELZBIETA, *L'enfance de l'art*, Éditions De Rouergue, Paris 2005.
- ENDE MICHAEL, *La storia infinita*, Longanesi, Milano 1981.
- EVANS DILYS, *Show & Tell: Exploring the Fine Art of Children's Book*, Chronicle Books, London 2008.
- FAETI ANTONIO (a cura di), *Gli acquerelli di Lisbeth Zwerger*, Giannino Stoppiani edizioni, Bologna 1990.
- ID., *Il piccolo cavaliere Aklin*, postfazione a Antoine de Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, Bompiani, Milano 1994.
- ID., *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Bompiani, Milano 1995.
- ID., *La casa sull'albero. Orrore, mistero, infanzie in Stephen King*, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 1998.
- ID., *Segni e sogni*, Il Ponte Vecchio, Cesena 1998.
- ID., *Specchi e riflessi. Nuove letture per altre immagini*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2005.
- ID., *Bologna. I portici raccontano*, Minerva, Bologna 2009.
- ID., *L'estate del lianto*, Topipittori, Milano 2009.
- ID., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Donzelli, Roma 2011 (1ª ed. Einaudi, Torino 1972).
- FANELLI GIOVANNI, GODOLI EZIO, *L'illustrazione Art Nouveau*, Laterza, Roma-Bari 1989.

- FARINA LOREDANA, *Il libro gioco. Un po' mestiere, un po' passione*, testo autoprodotta, Milano 2004.
- FARNÈ ROBERTO, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna 2002.
- FEAVER WILLIAM, *When We Were Young, Two Centuries of Children's Book Illustration*, Holt, Rinehart and Winston, London 1977.
- FINCE ELI, *Visual Puns in Design*, Watson, Guptill Pub, New York 1982.
- FOCHESATO WALTER, *Libri illustrati: come sceglierli?*, Mondadori, Milano 2000.
- FOUCAULT MICHEL, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.
- FOX WEBER NICHOLAS, *Babar, l'opera e l'arte di Jean e Laurent de Brunhoff*, Garzanti, Milano 1989.
- FRABNONI FRANCO, FAETI ANTONIO, *Il Lettore ostinato. Libri, biblioteche, scuole, mass-media*, La Nuova Italia, Firenze 1983.
- FREUD SIGMUND, *Opere*, vol. 3, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- GENETTE GÉRARD, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1997.
- GHERARDI VANNA, MANINI MILENA (a cura di), *I bambini e la lettura*, Carocci, Roma 1999.
- GIACOBBE MARIA, *Maschere e angeli nudi. Ritratto d'un'infanzia*, Il Maestrale, Nuoro 1999.
- EAD., *Diario di una maestrina*, Il Maestrale, Nuoro 2003.
- GIANINI BELOTTI ELENA, *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*, Feltrinelli, Milano 1973.
- GINZBURG NATALIA, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 2005.
- GOETHE JOHANN WOLFGANG, *Teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- GOTTI GRAZIA, ROVERSI TIZIANA, SOLA SILVANA, TARTARINI GIAMPAOLA (a cura di), *Album illustrato, autori collane personaggi*, Giannino Stoppiani edizioni, Bologna 1998.
- GRANDI WILLIAM, *Infanzia e mondi fantastici*, Bononia University Press, Bologna 2007.
- GRILLI GIORGIA, *In volo, dietro la porta*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2002.
- HAJDU DAVID, *Maledetti fumetti!*, Tunué, Latina 2010.
- HANDLER SPITZ HELLEN, *Libri con le figure. Un viaggio tra parole e immagini*, Mondadori, Milano 2001.
- HAZARD PAUL, *Uomini ragazzi libri. Letteratura infantile*, "I problemi della pedagogia", Armando Editore, Roma 1967.
- HILLMANN JAMES, *Saggi sul Puer*, Raffaello Cortina, Milano 1988.
- ID., *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano 1997.
- ID., *Puer aeternus*, Adelphi, Milano 1999.

- HORNING KATHLEEN T., INNERST STACY, *From Cover to Cover: Evaluating and Reviewing Children's Books*, Harper Collins, London 1997.
- JUNG CARL GUSTAV, *L'uomo e i suoi simboli*, Edizioni Casini, Firenze-Roma 1967.
- KHOL HERB, *Should We Burn Babar. Essays on Children's Literature and the Power of Stories*, New Press, New York 1965.
- KIPLING RUDYARD, *Il libro della giungla*, Fabbri, Milano 2005.
- KORCZAK JANUSZ, *Quando ridiventerò bambino*, Luni editrice, Milano 2005.
- KUSHNER TONY, *The Art of Maurice Sendak (1980 to present)*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1993.
- LAGERLOF SELMA, *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson*, Mondadori, Milano 2005.
- LANES SELMA, *The Art of Maurice Sendak*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1980.
- LEPMAN JELLA, *La strada di Jella. Prima fermata Monaco*, Sinnos, Roma 2009.
- LEWIS DAVID, *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*, Routledge, New York 2001.
- LINDGREN ASTRID, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano 2009.
- LIONNI LEO, *L'immaginario come mestiere*, Electa, Milano 1990.
- LITOWINSKY OLGA, *It's A Bunny-Eat-Bunny World: A Writer's Guide to Surviving and Thriving in Today's Competitive Children's Book Market*, Walker, London 2001.
- LORANT-JOLLY ANNICKE, VAN DER LINDEN SOPHIE, *Images des livres pour la jeunesse: lire et analyser*, Éditions Thierry Magnier/CRDP, Paris 2006.
- LUMBELLI LUCIA, SALVADORI MARGHERITA, *Capire le storie, un modo di usare i racconti illustrati nella scuola dell'infanzia*, "Il Puntoemme", Emme Edizioni, Milano 1977.
- LURIE ALISON, *Non ditelo ai grandi. Libri per bambini: tutto ciò che gli adulti (non) devono sapere*, Mondadori, Milano 1993.
- MAFFEI GIORGIO, *Munari. I libri*, Sylvestre Bonnard, Milano 1992.
- ID. (a cura di), *Il libro d'artista*, Sylvestre Bonnard, Milano 2003.
- MANINI MILENA, BORGHETTI BATTISTA QUINTO (a cura di), *Da zero a sei anni*, La Nuova Italia, Firenze 1991.
- MARCHETTI LAURA, *Il fanciullo e l'angelo. Sulle metafore della redenzione*, Sellerio, Palermo 1996.
- MARCUS LEONARD S., *Dear Genius. The Letters of Ursula Nordstrom*, Harper Collins Publishers, New York 1998.
- ID., *A Caldecott Celebration. Six Artists Share Their Paths to the Caldecott Medal*, Walker Books for Young Readers, New York 1999.
- ID., *Margaret Wise Brown. Awakened by the moon*, Harper Collins, New York 1999.

- ID., *Ways of Telling. Conversations on the Art of the Picture Book*, Dutton Children's Books, New York 2002.
- ID., *Golden Legacy: How Golden Books Won Children's Hearts, Changed Publishing Forever, and Became an American Icon along the Way*, Random House Children Books, New York 2007.
- ID., *Minders of Make-believe. Idealist, Entrepreneurs, and Shaping of American Children's Literature*, Houghton Mifflin Co., Boston-New York 2008.
- MAZZOLENI ARCANGELO, *L'ABC del linguaggio cinematografico*, Dino Audino Editore, Roma 2002.
- MCCLOUD SCOTT, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio, Torino 1988.
- MEYER SUSAN E., *A Treasury of the Great Children's Books Illustrators*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1983.
- Mille e una notte*, Einaudi, Torino 2006.
- MORIN EDGAR, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina, Milano 2001.
- MORTARA GARAVELLI BICE, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2002.
- MUNARI BRUNO, *Fantasia*, Laterza, Roma-Bari 1977.
- ID., *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*, Laterza, Roma-Bari 1983 (1ª ed. 1968).
- ID., *Disegnare il libro*, Scheiwiller, Milano 1988.
- ID., *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Roma-Bari 2004.
- ID., *Laboratori tattili*, Corraini, Mantova 2004.
- MUNARI BRUNO, CORONA FLORENZIO, *L'esempio dei grandi, "Tantibambini" (n. 57)*, Einaudi, Torino 1976.
- NIKOLAJEVA MARIA, *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*, Scarecrow Press, New York 2005.
- NIKOLAJEVA MARIA, SCOTT CAROLE, *How Picturebooks Work*, Routledge, New York-London 2001.
- NODELMAN PERRY, *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*, University of Georgia Press, Athens 1988.
- NONVELLIER GIORGIO (a cura di), *Le arti visive e l'educazione, problemi ed esperienze di arti visive nella scuola*, Accademia di Belle Arti di Venezia, Canova, Treviso 1992.
- PALLOTTINO PAOLA, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna 1988.
- EAD. (a cura di), *L'irripetibile stagione de "Il giornalino della domenica"*, Bononia University Press, Bologna 2008.
- PASCOLI GIOVANNI, *Il fanciullino*, Feltrinelli, Milano 1996.
- PEREC GEORGE, *La vita: istruzioni per l'uso*, BUR, Milano 1984.
- ID., *Wo il ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino 2005.

- PERROT JEAN, *Art baroque art d'enfance*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1995.
- PINTO MINERVA FRANCA, VINELLA MARIA, *Arte e creatività, fiabe e giochi di Maria Lai*, AD Arte Duchamp, Cagliari 2007.
- PONTREMOLI GIUSEPPE, *Giocando parole. La letteratura e i bambini*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2005.
- PROPP VLADIMIR, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000.
- PYLES MARIAN, *Death and Dying in Children's and Young People's Literature*, McFarland, London 1988.
- RAIMONDI EZIO, *Un'etica del lettore*, Il Mulino, Bologna 2007.
- RAUCH ANDREA, VASSALLI PAOLA (a cura di), *Etienne Delessert* (testi di Achille Bonito Oliva), Edizioni Carte segrete, Roma 1991.
- REAGAN KEVIN, *Alex Steinweiss: The Inventor of the Modern Album Cover*, Taschen, Köln 2009.
- RICHTER DIETER, *Il bambino estraneo*, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- RIPELLINO ANGELO MARIA, *Praga magica*, Einaudi, Torino 2005.
- RODARI GIANNI, *Il cane di Magonza*, Editori Riuniti, Roma 1982.
- ID., *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle (TS) 1997 (1ª ed. 1973).
- ID., *I cinque libri*, Einaudi, Torino 2005.
- ROSSI PAOLO, *I filosofi e le macchine 1400-1700*, Feltrinelli, Milano 2002.
- RUSKIN JOHN, *Pittori moderni*, Einaudi, Torino 1998.
- SALISBURY MARTIN, *Illustrating Children's Books. Creating Pictures for Publication*, A & C Black Publisher, London 2004.
- ID., *Play Pen. New Children's Book Illustration*, Laurence King Publishers, London 2007.
- SCHIFFRIN ANDRÉ, *Editoria senza editori*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- SCHRITTER ISTVAN, *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, Lugar editorial, Buenos Aires 2005.
- SCHWARCZ JOSEPH H., *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, American Library Association, Chicago (IL) 1982.
- SCHWARCZ JOSEPH H., SCHWARCZ CHAVA, *The Picture Book Comes of Age. Looking at Childhood Through the Art of Illustration*, American Library Association, Chicago (IL) 1991.
- SENDAK MAURICE, *Caldecott and Co. Notes on Books & Pictures*, Michael di Capua Books, New York 1988.
- SHULEVITZ URI, *Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books*, Watson Guptill, Random House, New York-London 1985.
- SILVEY ANITA, *Children Books and Their Creators (20 Century)*, Houghton Mifflin Company, New York 1995.

- EAD., *100 Best Books for Children*, Houghton Mifflin, Boston-New York 2004.
- STACCIOLI GIANFRANCO, *Ludobiografia: raccontare e raccontarsi con il gioco*, Carocci, Roma 2010.
- TERRUSI MARCELLA, SOLA SILVANA (a cura di), *La differenza non è una sottrazione. Libri per ragazzi e disabilità*, Lapis, Roma 2009.
- VALENTINO MERLETTI RITA, *Leggere ad alta voce*, Mondadori, Milano 1996.
- EAD., *Libri e lettura da 0 a 6 anni*, Mondadori, Milano 2001.
- VAN DER LINDEN SOPHIE, *Lire l'album*, Édition L'Atelier du Poisson Soluble, Le Pui-en-Velay 2006.
- VASSALLI PAOLA (a cura di), *Tomì Ungerer*, Edizioni Carte segrete, Roma 1991.
- EAD. (a cura di), *Leo Lionni*, in Dossier Pedagogici, Servizi Educativi, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2009.
- VASSALLI PAOLA, COCHET MICHELE, *Roberto Innocenti. Le prigionie della storia*, Grafis, Bologna 1989.
- VASSALLI PAOLA, FRANCUCCI CRISTINA, *Educare all'arte*, Mondadori Electa, Milano 2005.
- VERMEULEN MARITA, *Coloring Outside the Lines*, Flemish Literature Fund, Antwerp 2003.
- VILLETTE JEANNE, *L'ange dans l'art d'Occident du XII^e au XVI^e siècles: France, Italie, Flandre, Allemagne*, H. Laurens, Paris 1940.
- VON FRANZ MARIE-LOUISE, *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer aeternus*, Red Edizioni, Como 1995.
- WILSON SIMON, *Decadent and Modern*, in "Illustration", n. 14, 2007.
- WINNICOTT DONALD, *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma 1974.
- ID., *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze 1975.
- WORDSWORTH WILLIAM, *Poesie scelte*, testo inglese a fronte, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999.
- ZANNONER PAOLA, *Libro, facci ridere! Ricette di lettura e scrittura umoristica*, Mondadori, Milano 2001.
- ZIPES JACK, *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Mondadori, Milano 2004.
- ZOLLA ELÉMIRE, *Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano 1994.