



Citation: Valecchi, V. (2025). Codici visivi nei libri per bambini: dalla narrazione simbolica e astratta alle opere illustrate contemporanee. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 131-139. doi: 10.36253/rse-16860

Received: November 23, 2024

Accepted: February 3, 2025

Published: June 5, 2025

© 2024 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Editor: Chiara Lepri, Università degli Studi Roma Tre.

Codici visivi nei libri per bambini: dalla narrazione simbolica e astratta alle opere illustrate contemporanee

Visual Codes in Children's Books: from Symbolic and Abstract Narration to Contemporary Illustrated Works

VALENTINA VALECCHI

Università degli studi Roma Tre, Italia
valentina.valecchi@uniroma3.it

Abstract. This paper examines a selection of emblematic works of children's literature characterized by the use of abstract imagery, composed exclusively of shapes and colors that invite readers to engage in symbolic decoding to interpret characters and settings. The aim is to explore significant examples from the early 1920s to contemporary productions, highlighting how this distinctive mode of representation can provide valuable insights from historical-educational and visual literacy perspectives.

Keywords: children's literature, visual narrative, abstraction, visual literacy.

Riassunto. Il contributo esamina alcune emblematiche opere letterarie per l'infanzia caratterizzate dall'uso di immagini astratte, composte esclusivamente da forme e colori che invitano il lettore a una decodifica simbolica per interpretare personaggi e ambientazioni. Si propone quindi di esplorare esempi significativi dai primi anni Venti del Novecento fino alle produzioni contemporanee con l'obiettivo di evidenziare come questa peculiare modalità di rappresentazione possa offrire ricchi spunti di riflessione sul piano storico-educativo e della formazione al visivo.

Parole chiave: letteratura per l'infanzia, narrazione visiva, astrattismo, *visual literacy*.

NOTE INTRODUTTIVE

Un ambito ancora poco esplorato nella storia della letteratura illustrata è rappresentato dall'analisi delle modalità con cui l'astrazione – intesa in questo contesto come non figurazione¹ – si è espressa nelle immagini destinate

¹ Occorre una precisazione terminologica: «astrarre» (dal latino *ab* e *trahere*) significa letteralmente «tirar fuori, estrarre qualcosa dalla realtà naturale». Ciò non corrisponde alle reali intenzioni di molti artisti del Novecento, i quali, non attingendo al dato reale, hanno via via preferito

al pubblico infantile, dagli inizi del Novecento fino ai giorni nostri. Questo contributo si propone di approfondire, in particolare, le scelte artistiche, stilistiche e concettuali di quegli illustratori che hanno adottato la non figurazione per valorizzare le potenzialità simboliche offerte da forme e colori ai fini narrativi (Valecchi 2023a, Valecchi 2023b).

La proposta di riunire in un unico *corpus* d'indagine quei libri che fanno un uso esteso e variegato della non figurazione consente di delineare una nuova categoria tassonomica ancora in via di definizione. Questa categoria offre spunti di riflessione particolarmente significativi sia dal punto di vista storico che comunicativo e educativo, aprendo a prospettive innovative e ricche di potenziale sul piano della *visual literacy*.

Analizzando opere che adottano un linguaggio visivo completamente astratto, ovvero privo di riferimenti realistici, si pongono in evidenza innanzitutto le connessioni e le influenze tra settori artistici solitamente trattati separatamente, come la grafica, l'arte e l'illustrazione.

L'astrazione ha manifestato ben presto qualità intrinseche proprie di un fenomeno rizomatico. La rivoluzione avviata dalle teorie enunciate dai protagonisti dell'arte astratta dai primi del Novecento è stata di tale portata che anche gli artisti impegnati in differenti sperimentazioni nel campo visuale sono stati spesso fortemente influenzati nella propria produzione da questo nuovo modo di esprimersi e sono stati da questo invitati a sondare nuovi settori di ricerca attraverso i rispettivi *medium*. Le ricerche degli astrattisti hanno travalicato i confini della pittura e della scultura per arrivare a invadere numerosi altri linguaggi artistici: la fotografia, il cinema, la grafica, il fumetto e il libro d'artista e, infine, l'illustrazione.

A proposito della presenza dell'astrazione visiva nell'illustrazione scrive Philippe Kaenel: «L'expression "illustration abstraite" pourrait sembler paradoxale ou meme oxymorique: sel ouvrages de référence (historires, catalogues de bibliothèques ou de collections...) sur l'illustration au XX siècle ignorent la catégorie "abstraction" tandis que les travaux sur l'abstraction semblent rejeter la notion d'illustration» (Kaenel 2015, 63). Se l'idea di "illustrazione astratta" può apparire paradossale o persino ossimorica, e se effettivamente molti testi sull'illustrazione del XX secolo sembrano ignorare completamente la categoria della non figurazione, come scri-

ve Kaenel, risulta importante esaminare più approfonditamente il concetto di astrazione nei libri dal momento che ci muoviamo in un'area di studio relativamente trascurata, che merita ulteriori indagini. L'apparente contraddizione tra illustrazione e astrazione affonda le sue radici da una parte su un'idea tradizionale dell'illustrazione, individuata come mezzo per rendere visibile, attraverso le immagini, un contenuto narrativo o concettuale che ha origine in un testo scritto o verbale. L'illustrazione, in questo senso, si è storicamente legata alla rappresentazione, fornendo una "traduzione visiva" del racconto o del messaggio, spesso riconoscibile e ancorata al reale. L'astrazione, intesa come non figurazione, al contrario, nasce come un processo di distacco dal dato visibile e tangibile, giungendo attraverso un nuovo linguaggio, a esprimere idee, emozioni o concetti in forme non rappresentative.

Quando illustrazione e astrattismo, parole apparentemente antitetiche, si incontrano nei libri per bambini e bambine, sembra d'altra parte aprirsi lo spazio per una grande sperimentazione, dove l'immagine non si limita più a supportare o espandere il testo, ma assume una funzione autonoma e simbolica.

Durante la seguente analisi, diventerà evidente come l'apertura all'astrazione nel mondo dell'illustrazione sia stata principalmente guidata dal contributo di illustratori grafici e artisti del Novecento, i quali hanno saputo trasportare i risultati delle loro ricerche visive in opere letterarie particolarmente influenti. Questo fenomeno è particolarmente evidenziato anche nel volume *Children's Literature and the Avant-Garde* (Druker, Kümmerling-Meibauer 2015), in cui si pongono in evidenza le tracce di connessione tra la letteratura per l'infanzia e le correnti del modernismo, del postmodernismo e dell'avanguardia. Gli autori, tra cui le curatrici del volume Elina Druker e Bettina Kümmerling-Meibauer, sottolineano come le idee più innovative nei libri per bambini siano spesso correlate ai movimenti artistici contemporanei, oltre che ai cambiamenti nei processi educativi e istruttivi, nei sistemi sociali e nelle ideologie. Come d'altronde ricorda Marcella Terrusi, «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» (Terrusi 2012, 109).

Sondando nella specifica categoria dei libri caratterizzati da un uso importante della non figurazione, è possibile identificare ulteriori sottocategorie ricorrenti e casi peculiari che consentono di far emergere le potenziali sfide emergenti nel momento in cui l'astrazione, la straordinaria rivoluzione visiva che ha travolto tutte le discipline visive del Novecento (Finizio 2012), è approdata nelle pagine destinate ai giovani lettori.

le espressioni di arte "concreta", "non figurativa", "non oggettiva" o "aniconica". Poiché, nonostante queste precisazioni, sono rimasti prevalenti nell'uso comune i termini di "astratto" e "astrazione", in questa sede utilizzeremo queste stesse espressioni anche per indicare genericamente le immagini non figurative oggetto del nostro studio, seppure si tratti di un termine talvolta impreciso e non sempre perfettamente coerente con il reale significato.

La categoria predominante tra gli oltre duecento testi analizzati nel corso dell'indagine che ho svolto sull'astrazione nei libri per bambini può essere definita con l'espressione "libri dalla narrazione visiva simbolica", una denominazione utile a identificare quei volumi in cui l'astrazione si rivela, in realtà, solo apparente, come verrà illustrato più avanti (Valecchi 2022). In questi testi, le immagini non si limitano a riprodurre una realtà mimetica, ma si presentano come correlativi non realistici dei referenti narrativi, aprendo a significativi spunti di riflessione. Questi testi stabiliscono, dunque, un'associazione simbolica tra forme colorate e personaggi, provenienti sia dalle fiabe della tradizione sia da racconti inediti: un invito per il giovane lettore a interpretare e fare connessioni. Il lettore non riceve risposte visive precostituite, ma è chiamato a generare un proprio significato.

ALCUNI MODELLI IN ORDINE DIACRONICO

Un primo esempio rilevante, emblematico tra i libri della categoria individuata, è *Un racconto suprematista di due quadrati*, il prezioso libro-manifesto del 1922 di El (Eliezer Markovich) Lissitzky², composto da appena una decina di pagine. Si tratta di un volume che segna una rottura radicale con i canoni estetici dell'epoca e ridefinisce il concetto stesso di "libro illustrato per bambini". Attraverso una grafica che richiama la stilizzazione cubo-futurista, l'autore propone una grammatica visiva basata su forme essenziali, in grado di comunicare in modo immediato e universale. Le forme geometriche – quadrati, cerchi e triangoli – in bianco e nero sono disposte dinamicamente sulle pagine e accompagnate da testi-slogan di diverse dimensioni, creando un effetto visivo simile ai blocchi da costruzione di un bambino che occupano lo spazio in modo liberatorio. Se da un lato il testo rappresenta uno dei primi tentativi di avvicinare i bambini a un linguaggio astratto, dall'altro esso apre la strada a una nuova modalità di narrazione simbolica. Infatti, il testo non si limita a presentare una successione di tavole nello stile grafico e pittorico allora in voga, ma intende, ricorrendo al simbolismo delle forme e dei colori, raccontare la storia della "conquista" della sinistra (rappresentata dal quadrato rosso) sulla destra (rappresentata dal quadrato nero). Le due geometrie atterrano sulla Terra per rendere dinamica la vita del pianeta, rappresentato come una massa caotica di forme sovrapposte e disordinate che suggeriscono instabilità. Solo quando l'angolo del quadrato rosso "colpisce" il caos, l'ordine si ristabilisce, sostituendo il nero.

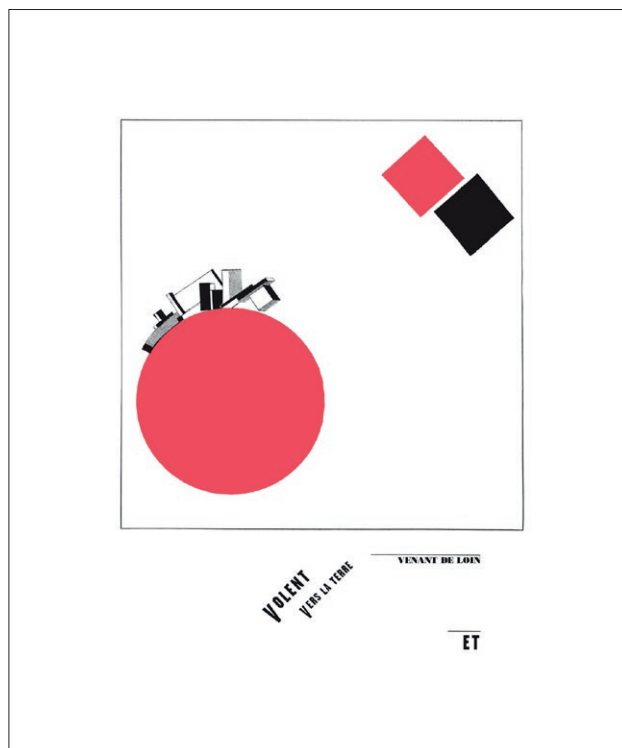


Figura 1. Lissitzky, El. 2013. *Les 2 carrés*. Parigi: MeMo - Les Trois Ourses.

L'apporto eccezionale di Lissitzky e degli altri autori sovietici dell'epoca si scontrerà con la disillusione stalinista, che porrà fine alle sperimentazioni artistiche e tecnologiche; tuttavia, l'opera di Lissitzky ha significativamente influenzato molti artisti e creativi nella produzione di libri per tutte le età. La forza innovativa di questo volume, così come tutte le innovazioni russe nel campo della letteratura per l'infanzia degli anni Venti, ha finito per esercitare un'influenza notevole sulla letteratura statunitense ed europea, con particolare riguardo a quella francese (Druker, Kümmerling-Meibauer 2015).

Anche in Italia, alla fine della Seconda guerra mondiale, viene pubblicato un libro illustrato di grande raffinatezza grafica che, almeno in parte, è possibile collocare all'interno della nostra categoria. Si tratta del celebre *I colori* dell'artista Luigi Veronesi (1945), coevo di Bruno Munari e membro attivo del MAC, Movimento Arte Concreta, un promotore di un astrattismo rigorosamente geometrico.

Nella prima parte del libro, le immagini associano i tre colori primari e i loro complementari a oggetti e animali (come un pulcino o un papavero), mentre la seconda parte, più audace e affine al "razionalismo lirico" dell'artista milanese, esplora un gioco di sovrapposizione degli stessi colori, dando vita a vere e proprie

² Il volume è stato rieditato da Gerhardt Verlag nel 1988 e da édition MeMo nel 2013.



Figura 2. Veronesi, Luigi. 1997. *I Colori*. Mantova: Corraini.

“opere” di pittura astratta. Il libro riflette chiaramente le ricerche sul fotomontaggio e sul cinema astratto compiute dall'autore dagli anni Trenta. In questo contesto, vediamo rappresentati semplici puntini gialli, macchie blu e triangoli che si intrecciano: «Un quadrato bianco è chiaro come la luce. Nel silenzio di questo bianco, un bel triangolo giallo si ferma a riposare. E subito il suo fratellino lo raggiunge» (Veronesi 1997, 15-17). Presto irrompe un veloce cerchio blu, creando scompiglio nella composizione; quando raggiunge il triangolo giallo, i due si mescolano e la loro intersezione diviene verde. La storia prosegue con un rigoroso sovrapporsi di forme e colori, fino al sopravvento del nero che si impone, riempiendo tutta la pagina e lasciando solo «il buio della notte» (Veronesi 1997, 29).

In questa breve carrellata dei più importanti libri appartenenti alla categoria studiata non può mancare una pietra miliare della letteratura per l'infanzia, ovvero *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni (1959)³ nelle cui tavole semplici forme colorate simboleggiano entità viventi non definite, facendo leva sulle capacità di astrazione simbolica o sulle attitudini animiste dei bambini (Terrusi 2012, 106). Realizzato con la tecnica del *collage*, usando delle macchie colorate disposte sulle pagine in modo da creare personaggi che si muovono ed entrano in relazione tra di loro, *Piccolo blu e piccolo giallo* è una storia semplice di un'amicizia che supera le differenze e abbatte i pregiudizi adulti. Leo Lionni amava raccontare la nascita di questo libro, pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti nel 1959: i nipoti Pippo

e Annie si annoiavano durante un lungo viaggio in treno; per intrattenerli, Lionni strappò da una rivista due pezzetti circolari di carta, uno blu e l'altro giallo, e iniziò a farli muovere costruendo un racconto. Ne nascerà un capolavoro destinato a vivere ben oltre la prima versione. Annullando qualsivoglia componente didascalica e banalmente illustrativa, con questa intuizione l'autore ha messo in evidenza come si possa lasciare carta bianca alle potenzialità di forma e colore, un tema che era in fondo già stato anticipato dal Bauhaus.

Come osserva Lorenzo Cantatore, dal punto di vista storico «il lavoro di Lionni è una testimonianza storica di disagio e disubbidienza, di acuta insoddisfazione verso i modelli scolastici e familiari, conformisti, conservatori, perbenisti, gerarchici, autoritari, così come verso tutti i dispositivi di controllo» (Cantatore 2020, 26); si tratta, questa, di una considerazione che può essere estesa anche ad altri testi qui osservati.

Un altro esempio significativo degli anni Sessanta è *Flicts* (Ziraldò 1969), il primo libro per bambini di Ziraldò, celebre autore per l'infanzia di lingua portoghese, pubblicato in Italia da Emme Edizioni nel 1973. Il volume, tradotto in tutto il mondo e adattato per teatro e televisione, esplora temi universali come la ricerca di identità, l'esclusione e l'appartenenza. Il protagonista, un colore raro e triste di nome Flicts, cerca il proprio posto nell'arcobaleno, trovando alla fine la sua vera natura e offrendo una lezione sull'importanza della diversità. Con uno stile poetico e invenzioni visive originali, Ziraldò intreccia racconto e grafica, alternando pagine monocromatiche a bande di colore e composizioni geometriche. *Flicts* anticipa lo spirito di sperimentazione degli anni Settanta, contribuendo al rinnovamento dell'iconografia tradizionale del libro illustrato, un cambiamento promosso in Italia da figure come Rosellina Archinto.

Negli stessi anni, Warja Lavater⁴ reinterpretava fiabe tradizionali attraverso un sofisticato codice visivo, in cui semplici forme geometriche e colorate simboleggiavano personaggi, oggetti e ambientazioni. Questa innovativa idea era nata dal contatto dell'artista svizzera con il vivace e caleidoscopico mondo della pubblicità americana, che la spinse a esplorare le potenzialità dei pittogrammi come nuova forma di linguaggio visivo. «At a very early stage she felt that the combination of codes and signs linked to forms and colours could create a kind of new language that would no longer be verbal, but visual», scrive Sandra Beckett (2012, 42).

Il primo libro pubblicato da Warja Lavater con il suo originale linguaggio visivo fu *William Tell*, (1962) dedi-

³ Leo Lionni era un artista poliedrico e inafferrabile, scultore, pittore, grafico pubblicitario, incisore, illustratore; fu autore, tra l'altro, di un manuale per artisti, grafici e designers dal titolo *Designs for the printed page* (1960), in cui mostrava efficacemente il potere espressivo delle forme astratte.

⁴ Nata a Winterthur, in Svizzera, nel 1913 e scomparsa a Zurigo nel 2007, Lavater fu illustratrice, artista e grafica, fortemente influenzata dai movimenti del Costruttivismo russo e del Bauhaus.

cato al leggendario eroe svizzero. Tuttavia, già prima di questo volume, Lavater aveva ideato il prototipo di quella che sarebbe diventata la sua celebre serie di libri d'artista a soffietto, conosciuti in Francia come *Imagiers*⁵ e in Germania e Svizzera come *folded stories* (Lavater 1965a, 1965b, 1968, 1974, 1976, 1982). La sua trasformazione di personaggi, oggetti e ambientazioni in un sistema simbolico visivo, privo di riferimenti figurativi, prende avvio con *Cappuccetto Rosso*, una delle fiabe più iconiche (Lavater 1991, 43-44). La narrazione per segni, visualizzata da una prospettiva zenitale – come se i personaggi fossero osservati dall'alto – rappresenta una strategia innovativa che Lavater avrebbe continuato a sviluppare durante tutta la sua carriera, suscitando interesse per le sue potenziali applicazioni educative (Falconi 2020).

Come osserva Christophe Meunier (2013), Lavater era profondamente consapevole della struttura delle fiabe, tanto che riusciva a rappresentare nello spazio in modo tale da renderle immediatamente leggibili. Un elemento centrale della sua progettazione, come dichiarato dalla stessa autrice, è il forte legame con le celebri ricerche di Rudolph Arnheim sulla percezione (Meunier 2013). Il noto studioso tedesco, che scrisse anche l'introduzione al saggio *Perzeptionen* di Lavater (1973), sosteneva che il pensiero è stimolato dal visibile, enfatizzando così l'importanza del linguaggio visivo nel suo approccio.

Sandra Beckett (2012, 33) ritiene che gli *Imagiers* non siano soltanto semplici libri ma che le loro caratteristiche li avvicinino piuttosto alla categoria dei "libri oggetto" o dei "libri scultura", mentre Daniele Colistra osserva come i leporello di Warja Lavater siano una forma ibrida di comunicazione, non ancora del tutto studiata, collocandosi tra grafica, pittura, letteratura e *design* (Colistra 2022, 106). L'autrice, lontana dal considerarsi un'illustratrice quanto piuttosto una "creatrice di immagini", riscrive di fatto le storie tramite un nuovo codice esclusivo che pone di fronte a numerose riflessioni e spunti educativi:

The coding is not entrusted exclusively to the author of the illustrations: the images must be interpreted by the reader according to his own point of view, and therefore the reader himself becomes a narrator who renews the orality of the story by adapting it to his own experience and sensitivity. The code is made up of elementary signs,

easy to understand and that do not require special knowledge: it is a universal code that transcends geographical and cultural boundaries (Colistra 2022, 107).

Le forme geometriche e i colori che, a un primo sguardo, potrebbero sembrare disposte in modo casuale, come in un quadro astratto, sono in realtà il risultato di una struttura narrativa attentamente studiata e tradotta in immagine dall'artista. In questo processo, l'immagine assume la funzione della scrittura, e la scrittura diventa immagine. Il codice visivo è spiegato all'inizio di ogni leporello attraverso una legenda, ma lo studio accurato che sta alla base della comunicazione visiva è spesso così efficace che il racconto può essere compreso anche senza di essa.

Come osserva Sandra Beckett (2012, 33), anche Jean Ache ha usato un simile codice visivo, da lui chiamato "astrazione narrativa" per dare una nuova forma a diverse fiabe come in *Le monde des ronds et des carrés* (1975), pubblicato in Giappone, e in *Des Carrés et des ronds* (1974). Interessante notare, tra l'altro, come anche questo autore inizi la sua sperimentazione con la fiaba di *Cappuccetto Rosso*. Similmente, i francesi Chaîne e Pichelin, autori della serie di libri "Raconte à ta façon" (ed. Flammarion Jeunesse; Chaîne, Pichelin, 2016, 2017a, 2017b, 2017c), in anni recenti hanno utilizzato la stessa modalità di espressione grafica di Lavater. Anche in questo caso sono stati utilizzati dei pittogrammi per rappresentare le fiabe della tradizione, ma per quanto riguarda alcuni simboli – in



Figura 3. Grossi, Nicola. 2013. *Orso, buco!* Reggio Emilia: Minibombo.

⁵ A partire dal 1963, Adrien Maeght, celebre editore d'arte parigino, pubblicò la collana dell'autrice dedicata alle fiabe di Perrault in una serie di raffinatissimi libri, stampati da litografie originali dell'artista, oggi venduti come libri d'artista di grande valore: *Il brutto anatroccolo*, *Biancaneve*, *Cappuccetto Rosso*, *La bella addormentata nel bosco*, *Cenerentola*. Il sodalizio con Maeght si protrasse fino agli anni Novanta mentre altri esperimenti nello stesso stile verranno pubblicati da Basilius Presse (Basilea) e da Editions Schlegel (Zurigo).

nali di una letteratura per bambini spesso moralizzante, introducendo temi come l'identità personale che si sviluppa attraverso l'incontro con la diversità, la libertà e l'indipendenza, utilizzando semplici macchie di colore al posto di animali o personaggi umani (Lepri, Canals Botines 2018, 166-167). Questo approccio innovativo, privo di espliciti riferimenti al genere, rompe con la tradizionale polarizzazione iconografica ancora presente nell'editoria per ragazzi, dove i colori e i ruoli sono spesso distinti in base alle differenze di sesso (Heems 2004).

Ciò è oltretutto accennato anche da Warja Lavater, che sottolinea le ampie possibilità di immaginazione e immedesimazione a partire da un punto, al di là degli stereotipi:

Les signaux suffisaient à construire la trame de l'histoire, mais permettaient aussi une interprétation personnelle. Surtout, le lecteur n'est pas assujéti aux stéréotypes de l'illustration habituelle. Après avoir vu les grand-mères new yorkaises avec leurs perruques bleu ciel vissées sur la tête et leur maquillage, qui ressemblaient si peu aux grandmères de nos montagnes, ridées et vêtues de noir, j'ai compris qu'il fallait continuer avec le mode de représentation tout simple: le point. Ainsi chaque enfant s'imaginera sa grand-mère à lui (Lavater 1991, 43-44).

L'inclusività è data anche dalla modalità di rappresentazione semplice, facilmente traducibile in versioni tattili (si veda la versione tattile di *Le Petit Chaperon Rouge* realizzata per Les Doigts qui Rêvent, 2008); risulta un linguaggio visivo adatto anche a chi ha difficoltà di comprensione, facilmente riproducibile anche da chi ha ridotte capacità manuali (Heems 2004, 7-15). In questi libri l'interdipendenza dei codici appare imprescindibile. Nonostante le illustrazioni possano comunque essere lette nei loro passaggi fondamentali, senza il testo la narrazione non sarebbe completa. Il lettore procede per inferenza, leggendo e interpretando le metafore visive che si rifanno alle potenzialità di significato di forme e colori.

The abstract images of *Little blue and little yellow* are supported by the verbal text and need prolonged stops, thoughtful silences before they can settle deep down. They will be, then, untangled, developed, linked to other experiences, until they can build, not only a sense set, but also a tool to emancipate from the literal sense substantiated by a personal attitude to freely ponder what is new, unfamiliar, different (Lepri, Canals Botines, 2018, 11).

Per alcuni dei casi analizzati la definizione di illustrazione non è forse del tutto adeguata: «L'illustration n'a plus pour fonction d'éclairer le texte, elle le remplace en se faisant discours à l'aide de quelques symboles géométriques: l'image exhibe sa fonction de signe»,

afferma Haquet (2015) a proposito del lavoro di Lavater, per la quale lo scopo non è quello di accompagnare il testo conosciuto ma di proporre una scrittura in pittogrammi che possa essere interpretata dallo spettatore secondo il suo punto di vista: «reading, therefore, becomes a performative activity and invites the reader to find a place in the space of the story. Symbols take the place of figuration, which is completely absent», scrive Daniele Colistra (2022, 108). Questa tipologia di riscrittura visiva apre dunque all'interpretazione di chi legge, si offre come “opera aperta”. Il lettore diventa, anche in questo caso, egli stesso un narratore e il cerchio dalla rappresentazione su carta che spesso ha cristallizzato le fiabe della tradizione orale ritorna così alla tradizione dei racconti orali.

Se, come afferma Jonathan Gottschall (2018), gli esseri umani hanno un “istinto di narrare” e un bisogno innato di immergersi in mondi di finzione, ciò è particolarmente evidente nei libri qui considerati. La tendenza a esplorare mondi alternativi è così forte che siamo in grado di creare storie anche osservando semplici forme geometriche colorate, prive di collegamenti diretti con la realtà. Un esempio lampante di ciò fu dato dall'esperimento condotto nel 1944 da Fritz Heider e Marianne Simmel dello Smith College in Massachusetts. Il loro studio *An Experimental Study of Apparent Behaviour* (Heider, Simmel, 1944) rappresenta una pietra miliare nella comprensione dell'impulso umano a vedere storie e narrazioni ovunque, anche dove, in realtà, non ci sono. Nel test somministrato dai ricercatori, i partecipanti osservavano un video in cui semplici figure geometriche – due triangoli e un cerchio intorno a un quadrato – si muovevano. La maggioranza degli intervistati vi riconobbe una narrazione chiara, come una storia d'amore tra il cerchio e uno dei triangoli minacciati da un antagonista (l'altro triangolo), o addirittura una trama più complessa di abusi, invidia o inganni. Solo il 3% descrisse il video semplicemente come ciò che realmente mostrava: forme geometriche in movimento. L'esperimento dimostrò, dunque, la tendenza umana a interpretare le immagini vedendo in esse esistenze in azioni e cercando di interpretarne i motivi. L'esigenza di vedere, creare e pensare per storie è un fatto “naturale”, forse innato, peculiare dell'essere umano.

Se, evidentemente, una rappresentazione visiva estremamente semplificata può dunque liberare l'immaginazione e permettere interpretazioni personali, l'ap-prodo dell'astrazione nel mondo dei libri per l'infanzia non rappresenta solo un arricchimento visivo del panorama editoriale, ma apre la strada a una riflessione più ampia sul ruolo dell'educazione visiva nei primi anni di vita. In un'epoca in cui l'immagine è sempre più centrale nei processi di apprendimento e di comunicazione, è

cruciale che anche i più giovani siano esposti a un ventaglio di esperienze visive variegata, che includano non solo rappresentazioni realistiche ma anche forme astratte e sperimentali.

Questo tipo di illustrazione possiede un grande potenziale nel favorire un approccio più ricco e diversificato volto allo sviluppo cognitivo e sensoriale, stimolando al contempo nei bambini una maggiore consapevolezza della pluralità dei linguaggi visivi e del loro funzionamento. L'illustrazione astratta e simbolica dei modelli esaminati funge in sostanza da catalizzatore per lo sviluppo del pensiero metaforico, legandosi alle possibilità espressive e comunicative di forme e colori; incoraggiando i bambini e le bambine a esplorare, interpretare e riflettere a partire da un linguaggio visivo ridotto ai minimi termini, si arricchisce l'esperienza di lettura, contribuendo anche allo sviluppo di una mentalità creativa, aperta e flessibile, ingrediente fondamentale della buona crescita intellettuale e personale.

LETTERATURA CRITICA

- Bang, Molly. 2000. *Picture This. How Picturebooks Work*, San Francisco: Chronicle Books.
- Beckett, Sandra L. 2012. *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, New York: Routledge.
- Colistra, Daniele. 2022. "Performative Readings. Warja Lavater's Wordless Tales." *img journal* 7: 100-125.
- Druker, Elina e Bettina Kümmerling-Meibauer. 2015. *Children's Literature and the Avant-Garde*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Falconi, Alessandra. 2020. *Immaginari. Comunicare con le immagini nella scuola primaria*. Trento: Erikson.
- Finizio, Luigi Paolo. 2012. *Elogio dell'astrattismo*. Milano: Mimesis.
- Gottschall, Jonathan. 2018. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Hamaide-Jager, Eléonore. 2019. "L'album codé: un outil d'apprentissage des genres." *Ondina/Ondine. Revista de Literatura Comparada Infantil y Juvenil. Investigación en Educación* 4: 40-61.
- Haquet, Alice. 2015. "Le jeune lecteur dans le bois des signes trois adaptations intersémiotiques du Petit Chaperon Rouge." *Milli folklor dergisi*, 14(108): 84-91.
- Heems, Patrice. 2004. "Et le petit rond rouge rencontre le grand rond noir au milieu des ronds verts." *Recherches* 41: 7-15.
- Heider, Fritz, e Marianne Simmel. 1944. "An Experimental Study of Apparent Behavior." *The American Journal of Psychology* 57(2): 243-259.
- Kaenel, Philippe. 2015. *L'illustration abstraite au XXe siècle: un paradoxe lessingien?* In *The Imaginary: Word and Image/ L'imaginaire: Texte et Image*, a cura di Clüver Matthijs Engelberts, Véronique Plesch. Leida: Brill Academic Pub.
- Lavater, Warja. 1973. *Perzeptionen*, Zurigo: Adolf Hürli-mann.
- Lepri, Chiara, e Mireia Canals Botines. 2018. "Lionni's Little blue and little yellow: the joy of the encounter." *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* 21: 166-167.
- Meunier, Christophe. 2020. "Des albums-géographes au service de la pensée spatiale. L'exemple des imageries de Warja Lavater." *Géocarrefour* 94/4.
- Meunier, Christophe. 2013. "Les imageries de Warja Lavater: une mise en espace des contes..." *Les territoires de l'album*. <http://lta.hypotheses.org/396>. Accesso gennaio 2025.
- Ortega, Ofelia, Tomas Muller, e Louis-François Fléri. 2004. "New technologies and iconography language in the creativity process." *PCST International Conference*. <https://hal.science/hal-02932444v1>. Accesso gennaio 2025.
- Piaget, Jean. 1991. *La formazione del simbolo nel bambino. Imitazione, gioco e sogno. Immagine e rappresentazione*. Firenze: La Nuova Italia.
- Poisard, Caroline, Delphine D'Hondt, Hélène Hili, Laurence Le Corf, Gwenaëlle Riou-Azou, e Claire Tréguier. 2015. "Albums de littérature de jeunesse et mathématiques. L'exemple des albums codés: typologie, savoirs et tâches." *Grand N. Revue de mathématiques, de sciences et technologie pour les maîtres de l'enseignement primaire* 95: 23-38. <https://hal.science/hal-01213432v1>. Accesso gennaio 2025.
- Rauch, Andrea. 2012. "Tracce per una storia dell'albo." In *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, a cura di Hamelin. Roma: Donzelli.
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Roma: Carocci.
- Valecchi, Valentina. 2022. "Libri come passeggiate in spazi silenziosi: Libri d'artista, Libri illeggibili, Prelibri e loro eredi/Books That Are Like Walking in Quiet Spaces: Artist's Books, Unreadable Books, Prebooks and Their Heirs." *Img Journal* 4(7): 328-347.
- Valecchi, Valentina. 2023. "La rappresentazione astratta nei libri illustrati. Indagini storiografiche e prospettive di sviluppo." In *Giornata della ricerca 2021 del Dipartimento di Scienze della Formazione*, vol. 2, a cura di Barbara De Angelis, Francesco Pompeo, Liliosa Azara, e Vincenzo Carbone, 165-173. Roma: Roma TrE-Press.

- Valecchi, Valentina. 2023. "Immagini astratte nei libri destinati all'infanzia. Indagini storiografiche e prospettive di sviluppo." In *La serie del Dottorato TRES*, a cura di Cinzia Angelini e Concetta La Rocca, 112-121. Roma: Roma TrE-Press.
- Veronesi, Luigi. 1997. *I Colori*. Mantova: Corraini.
- Zirardo. 1969. *Flicts*. Rio de Janeiro: Editora Expressao e Cultura.

OPERE LETTERARIE

- Ache, Jean. 1974. *Des carrés et des ronds: fables et contes* [de Jean de La Fontaine et Charles Perrault]. Parigi: André Balland.
- Ache, Jean. 1975. *Le monde des ronds et des carrés*. Tokyo: Librairie Ça et Là.
- Colin, Myriam. 2008. *Le Petit Chaperon Rouge*. Parigi: Les Doigts Qui Rêvent.
- Crushiform&Gazhole. 2021. *Il était une forme*. Lione: Maison Georges.
- Chaine, Sonia, e Adrien Pichelin. *Boucle d'or*. Parigi: Flammarion Jeunesse.
- Chaine, Sonia, e Adrien Pichelin. 2017. *Le chat botté*. Parigi: Flammarion Jeunesse.
- Chaine, Sonia, e Adrien Pichelin. 2017. *Le Petit Chaperon Rouge*. Parigi: Flammarion Jeunesse.
- Chaine, Sonia, e Adrien Pichelin. 2017. *Le petit poucet*. Parigi: Flammarion Jeunesse.
- Chaine, Sonia, e Adrien Pichelin. 2017. *Les trois petits cochons*. Parigi: Flammarion Jeunesse.
- Grossi, Nicola. 2013. *Orso, buco!* Reggio Emilia: Minibombo.
- Lavater, Warja. 1965. *Le Petit Chaperon Rouge*. Parigi: Maeght éditeur.
- Lavater, Warja. 1965. *Le Petit Poucet*. Parigi: Maeght éditeur.
- Lavater, Warja. 1968. *La Fable du Hasard*. Parigi: Maeght éditeur.
- Lavater, Warja. 1974. *Blanche Neige*. Parigi: Maeght éditeur.
- Lavater, Warja. 1976. *Cendrillon*. Parigi: Maeght éditeur.
- Lavater, Warja. 1982. *La Belle au Bois Dormant*. Parigi: Maeght éditeur.
- Lionni, Leo. 1959. *Little Blue and Little Yellow*. New York: Mcdowell, Obolensky.
- Lissitzky, El (Eliezer Markovich). 1922. *Pro Va Kvadrata*. Berlino: Skifu.
- Lissitzky, El (Eliezer Markovich). 2013. *Les 2 carrés*. Parigi: MeMo/Les Trois Ourses. Loupy, Christophe. 2013. *Suis le chemin des fourmis*. Tolosa: Milan.
- Néouanic, Lionel. 2005. *Piccola Macchia*. Bologna: Stoppani.
- Veronesi, Luigi. 1945. *I Colori*. Milano: M.A. Denti editore.