



**Citation:** Barsotti, S. & Cantatore, L. (2025). Illustrare la tradizione. Sui linguaggi di Emanuele Luzzati. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 65-76. doi: 10.36253/rse-16861

**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.

## Illustrare la tradizione. Sui linguaggi di Emanuele Luzzati

### Illustrating Tradition. About Emanuele Luzzati's Languages

SUSANNA BARSOTTI, LORENZO CANTATORE<sup>1</sup>

*Università degli Studi Roma Tre, Italia*

[susanna.barsotti@uniroma3.it](mailto:susanna.barsotti@uniroma3.it); [lorenzo.cantatore@uniroma3.it](mailto:lorenzo.cantatore@uniroma3.it)

**Abstract.** In the history of Italian illustration, Emanuele Luzzati (1921-2007) represents an extraordinary example of attention to childhood declined in multiple and interchangeable languages of visual culture. From set design to theatrical costume design, from figure theatre to animated cinema, from books to illustrated books, from applied arts to posters, from playbills to covers, the artist's work is characterised by a close relationship with the literary tradition (fairy tales, poems of chivalry, commedia dell'arte) of which he proposes a reinterpretation (which is also a rewriting and interpretation) in a figurative and verbal key. Luzzati's constant technical experimentation, based on the use of poor materials and on the technique of reusing the *objet trouvé*, in his products for children is translated into the gesture of tearing, cutting, collage and graphic-chromatic sign applied to artefacts that are simultaneously material (fabrics, paper) and immaterial (stories, characters, words). This strongly interdisciplinary approach requires a critical approach that can bring the structural analysis of the verbal text (mostly poetic and rhyming) into dialogue with the examination of the parallel iconographic rhythm. A crossroads of languages that meet in a playful mood. Children's works based on canonical stories and characters such as *The Magic Flute*, *The Thieving Magpie*, *Cinderella*, *Ali Babà*, *Pulcinella*, *Pinocchio*, *Rodari's corpus*, etc. become pretexts for assigning the tradition of the popular imagination a timeless pedagogical-educational function that, precisely in the children's book, encounters the possibility of coagulating into a sort of total work of art that makes the visual dialogue with the verbal, the musical and the physical action. In the rich critical bibliography of reference (mostly exhibition catalogues), there is still a lack of attention to Luzzati's publishing production exclusively for children.

**Keywords:** Emanuele Luzzati, fairy tale, picture book, illustrated book.

**Riassunto.** Nella storia dell'illustrazione italiana, Emanuele Luzzati (1921-2007) rappresenta uno straordinario esempio di attenzione all'infanzia declinata su molteplici e intercambiabili linguaggi della cultura visuale. Dalla scenografia al costume teatrale,

<sup>1</sup> Autrice e autore hanno condiviso le fasi di elaborazione e il contenuto del contributo; tuttavia, si precisa che Susanna Barsotti è autrice dei paragrafi *La fiaba tra tradizione e ri-uso* e *“Scarti” e “ritagli” come materiale narrativo* e Lorenzo Cantatore dei paragrafi *La perfetta imperfezione* e *I primi albi illustrati di Emanuele Luzzati: reinvenzione della tradizione e crocevia di linguaggi*.

dal teatro di figura al cinema d'animazione, dal libro all'albo illustrato, dalle arti applicate ai manifesti, dalle locandine alle copertine, l'opera dell'artista è caratterizzata da un serrato rapporto con la tradizione letteraria (la fiaba, i poemi cavallereschi, la commedia dell'arte) della quale egli propone una rilettura (che è anche riscrittura e interpretazione) in chiave figurativa e verbale. La costante sperimentazione tecnica luzzariana, basata sull'impiego di materiali poveri e sulla tecnica del riuso dell'*objet trouvé*, nei prodotti per l'infanzia si traduce nel gesto dello strappo, del taglio, del collage e del segno grafico-cromatico applicati a reperti che sono contemporaneamente materiali (stoffe, carte) e immateriali (storie, personaggi, parole). Tale impostazione, fortemente interdisciplinare, richiede un approccio critico che sappia far dialogare l'analisi strutturale del testo verbale (per lo più poetico e in rima) con l'esame del parallelo ritmo iconografico. Un crocevia di linguaggi che si incontrano all'insegna del *mood* ludico. I lavori per bambini nati da storie e personaggi canonici come il Flauto magico, la Gazza ladra, Cenerentola, Ali Babà, Pulcinella, Pinocchio, il corpus rodariano ecc. diventano pretesti per assegnare alla tradizione dell'immaginario popolare una funzione pedagogico-educativa intramontabile che, proprio nel libro per l'infanzia, incontra la possibilità di coagularsi in una sorta di opera d'arte totale che fa dialogare il visivo con il verbale, il musicale e l'azione fisica. Nella ricca bibliografica critica di riferimento (per lo più cataloghi di mostre) è ancora lacunosa l'attenzione alla produzione editoriale luzzariana destinata esclusivamente all'infanzia.

**Parole chiave:** Emanuele Luzzati, fiaba, albo illustrato, libro illustrato.

#### LA FIABA TRA TRADIZIONE E RI-USO

La fiaba è racconto e lo è primariamente, come ricorda Beatrice Solinas Donghi (2022)<sup>2</sup>. Essa, probabilmente, all'origine è anche rito, formula magica, spiegazione del suono, ma dopo diventa racconto; anzi, diremo, racconto orale, per lungo tempo esclusivo appannaggio di narratori analfabeti, nato forse nel momento in cui gli esseri umani hanno avvertito il bisogno di dare una spiegazione a ciò che destava meraviglia, a ciò che era nuovo e misterioso agli albori dell'umanità. Il tradizionale "C'era una volta" fa pensare a una comunità che si incontra per trasmettere e raccogliere esperienze sul mondo che la circonda e i fenomeni naturali cui assiste, dagli incendi, ai temporali, alla malattia e la morte dell'essere umano; oppure, in tempi più recenti, quell'inizio apre a casolari, a borgate in cui la sera ci si riunisce accanto al fuoco o nella stalla per ascoltare dalla voce del narratore o, molto più spesso, della narratrice, la storia di eventi lontani, spesso paurosi, truci, comunque incredibili e affascinanti. Con il loro sapore di rito iniziatico, le fiabe, soprattutto per i più giovani, assumevano il compito di trasmettere la saggezza antica, di documentare le vicende umane preparando così ad affrontare la vita con i suoi doni e le sue insidie. Quella della fiaba è una narrazione generata soprattutto da un'esigenza di tipo estetico, da un "piacere del testo" che forse più di ogni altro elemento contribuisce a opporla ad altri tipi di racconto. Le fiabe, private dei loro aspetti rituali e trasformate in genere di intrattenimento per fanciulli e persone incolte:

si trovarono nella necessità di perfezionarsi come racconto, sotto pena, altrimenti, di non essere tramandate affatto, dato che non c'erano più motivi rituali o culturali per farlo. Un mito, una leggenda, si sostengono su altre ragioni oltre quelle puramente narrative [...]. La fiaba non ha di questi ponteggi esterni: se non funziona come racconto, non esiste (*Ivi* 97).

La forza della sua struttura sta nella "bellezza della storia" che ne garantisce la resistenza all'oblio: «[...] una fiaba orale, se non sta insieme tanto da poter essere ricordata e non è viva e brillante tanto da farsi ascoltare volentieri, non può sopravvivere» (*Ivi*, 153).

[...] l'intreccio fiabesco potrebbe paragonarsi a una zattera messa insieme in epoche remote con pezzi di relitti ancora più antichi, residui di mondi e modi d'essere ormai inghiottiti dall'oceano del tempo e giunti fino a noi soltanto perché essa – la zattera, la fiaba – era così solidamente congegnata da galleggiare per millenni (*Ivi*, 232-233).

I narratori di fiabe sono sempre partiti da altre storie, da narrazioni precedenti, da reperti, anche da libri; si sono rifatti ad essi, incamerandoli e ricombinandoli nella nuova storia, o presunta tale, che stanno per raccontare, una storia che essi non inventano poiché c'è già, ma che comunque acquista, perde o modifica qualche elemento, qualche connessione determinando imprevedibili inferenze e interferenze con altri testi, all'interno del gioco costante che si instaura tra narratore e ascoltatore. Chi narra e chi ascolta, o chi legge e chi ascolta, diventano così un *lector in fabula* costruttore di altre narrazioni orali o scritte, dense di nuove implicazioni; il narratore racconta la propria storia ricomponendola tra altre ad essa imparentate, l'autore la scrive recuperandola e adattandola al proprio linguaggio e al proprio

<sup>2</sup> Lo studio *La fiaba come racconto*, oggi edito da Topipittori, è stato pubblicato per la prima volta nel 1976 dalla casa editrice Marsilio, poi riedito da Mondadori nel 1993.

sentire, l'ascoltatore-lettore la reinterpreta alla luce dei propri desideri. Ascoltatrice-lettrice per eccellenza della fiaba diventa nel tempo l'infanzia. Il processo di trasformazione al quale la fiaba è andata incontro dal momento della sua "caduta" verso l'infanzia in poi, ha subito una svolta significativa quando è divenuta più forte l'influenza della pedagogia ed è iniziata la trascrizione delle narrazioni orali. Il bambino, a partire dal XVII secolo, con il costituirsi della famiglia borghese, si differenzia progressivamente dall'adulto fino a divenire oggetto di interesse e quindi destinatario di preoccupazioni educative e di stretta tutela. La fiaba segue questo passaggio e attraversa trasformazioni che individuano la progressiva, graduale frattura tra mondo degli adulti e mondo dei bambini dei quali si avverte la sostanziale estraneità. È l'ipotesi suggerita in particolare da Dieter Richter, secondo il quale la fascinazione che la cultura alta prova, ad un certo momento della sua storia, nei confronti della cultura popolare, è frutto di un sentimento di estraneità che coinvolge anche l'infanzia percepita come altra e incomprensibile e quindi soggetta a essere educata, idealizzata e al contempo controllata (Richter 1992). Ancora Richter segnala che «Così come il "popolo" e i "bambini", anche la "loro" poesia è il risultato di una separazione culturale» (*Ivi*, 165), il fiabesco è ritenuto sciocco, è deriso dalla gente colta che pone dunque popolo, infanzia e fiaba al gradino culturale più basso; allo stesso tempo, però, ne riconosce una sua collocazione culturale e restituisce al fiabesco una valenza alta proprio nel consegnarlo completamente all'infanzia attraverso il libro, salvaguardando così, seppure sotto il controllo borghese, la sopravvivenza della fiaba stessa. Milena Bernardi ci invita a osservare la natura del rapporto tra infanzia e fiaba proprio da questo punto di vista in quanto consente di interpretare i mutamenti del testo fiaba incrociandoli con le trasformazioni sociali in atto.

L'infanzia riceve la fiaba [...] come fosse uno scarto ma con la sottaciuta raccomandazione di non gettarla via, di trattenerla nel cesto dei giochi, nello scaffale dei libri più cari, dove anche agli adulti sia possibile ritrovarla grazie alla mediazione salvifica e indulgente dei bambini (Bernardi 2007, 175).

Come se l'adulto volesse riannodare i fili di un legame con il passato d'infanzia «per mezzo della fiaba, "mezzo magico" tramandabile da un'infanzia all'altra» (*Ivi*, 22).

Con il loro sapore di rito iniziatico, le fiabe, soprattutto per i più giovani, assumevano il compito di trasmettere la saggezza antica, di documentare le vicende umane preparando così ad affrontare la vita con i suoi doni e le sue insidie. La fiaba crea un mondo fantastico,

stupisce l'uomo e il bambino che è in lui, il suo linguaggio è immediato, chiaro, lascia intravedere l'essenza intima degli esseri e delle cose; anche per questo permane nei millenni, nei secoli e continua a parlare a adulti e bambini di oggi.

La fiaba possiede una propria connaturata "transgenerità" che determina la migrazione dei suoi temi e delle sue icone non solo tra le epoche storiche ma anche tra i generi e le tecniche narrative. Il fiabesco permane come struttura testuale, come narrazione della storia dell'umanità, come sintesi e metafora del bisogno di sogni, di utopia e tuttavia essa muta nel contatto con le società e le culture che attraversa. Permanenza e metamorfosi, struttura e contenuti che ritornano quasi immutati nel tempo in una costante contaminazione tra i generi. La fiaba passa così dalla voce dei primi narratori orali alla penna dei suoi trascrittori prima e autori poi, fino al teatro di narrazione, alla pagina illustrata, al cinema, alle rivisitazioni, alle rappresentazioni degli artisti contemporanei.

Il viaggio della fiaba occidentale dal racconto orale alla pagina scritta vede un primo momento di svolta nell'operazione condotta alla corte francese da Charles Perrault: con lui la fiaba passa dall'oralità alla letteratura, diventa una ricostruzione dell'intreccio popolare con innesti e integrazioni di tipo colto e letterario determinando così il passaggio alla fiaba moderna, il cui modello rimane vivo fino almeno a tutto l'Ottocento (Cambi 1999). Il Novecento, ancora seguendo il ragionamento di Franco Cambi, in particolare con il racconto di Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe* (1943), sancisce il passaggio dalla fiaba moderna a quella contemporanea che si definisce per il suo carattere eminentemente letterario, molto sofisticato e non-popolare, legato all'esercizio intellettualizzato della fantasia e carico di significati filosofici, esistenziali, ludici. Si tratta di una fiaba forse più libera e creativa, ma non per questo meno fiaba poiché mantiene elementi narrativi di provenienza arcaica che permangono nella complessa storia della fiaba occidentale: il viaggio iniziatico, l'esperienza del mondo e nel mondo, il percorso di formazione ad esso relativo, le coordinate spazio-temporali astratte, indefinite e generiche tipiche della fiaba che favoriscono il processo di identificazione da parte del lettore-ascoltatore.

La dimensione ludica conferita al fiabesco è rilevabile senza dubbio nell'opera di Gianni Rodari e nel ri-uso che egli propone proprio della fiaba popolare. La parte centrale della *Grammatica della fantasia* (1973), infatti, è dedicata all'uso delle fiabe classiche come tecnica fantastica per l'invenzione di nuove storie; il racconto fiabesco, proprio per la sua capacità di mettere in moto la fantasia e nutrire l'immaginazione, può diventare materia prima per giocare con il materiale narrativo che esso

offre, così radicato nella memoria collettiva dell'umanità tutta, costruendo storie *per* bambine e bambini e *con* bambine e bambini: "A sbagliare le storie", "Fiabe a rovescio", "Insalata di favole" sono alcune delle "tecniche" rodariane applicate alle fiabe della tradizione per dare vita a nuovi racconti che da quelle prendono le mosse per giungere ad esiti nuovi, giocando con il testo, con le parole, con le figure del mondo magico della fiaba.

Degli stessi anni è la nascita, sotto la direzione editoriale di Bruno Munari, della collana Einaudi "Tantibambini" (1972-1978). Qui Munari pubblica la serie dei suoi Cappuccetti (*Cappuccetto Verde*, *Cappuccetto Giallo*, *Cappuccetto Blu*, *Cappuccetto Bianco*), albi illustrati che giocano con la ben nota fiaba di Cappuccetto Rosso, nella versione dei fratelli Grimm, facendo del colore il protagonista di immagini, testo e personaggi. L'autore plasma la materia fiabesca della tradizione ampliandone gli orizzonti, offrendo una varietà di tecniche artistiche che spaziano dal collage con inserzione di materiale giornalistico, alle fotografie, dai disegni a matita alle stampe e spunti narrativi costruiti su soluzioni lessicali e testuali inaspettate.

Con autori-artisti come questi, la tradizione si apre alla reinterpretazione "giocosa" del suo repertorio offrendosi alla manipolazione e al rimaneggiamento di temi, testi, figure, divenendo terreno privilegiato della contaminazione dei linguaggi artistici verbovisuali contemporanei.

#### I PRIMI ALBI ILLUSTRATI DI EMANUELE LUZZATI: REINVENZIONE DELLA TRADIZIONE E CROCEVIA DI LINGUAGGI

Una delle prospettive più interessanti e stimolanti dalle quali si può guardare all'opera di Emanuele Luzzati è il suo rapporto con la tradizione. Infatti, per pochi artisti come per Luzzati, la maggior parte del *corpus* visivo e verbale deriva da una rilettura, per lo più ludica e in chiave tragicomica, della tradizione del racconto popolare, rivisitato a partire sia dal repertorio fiabesco sia dalla commedia dell'arte, dall'epica, dal melodramma o dalle storie ebraiche. C'è uno sforzo fondamentale nel lavoro di Luzzati che chiama in causa la tradizione di personaggi, luoghi e situazioni che nutrono da secoli l'immaginario collettivo e che questo artista totale torna a vivificare con ricchezza e varietà di linguaggi, tecniche e stili. Per Luzzati, quello che Ernest Robert Curtius chiamava il «magazzino della tradizione» (Curtius 1992, 439) alimenta incessantemente l'officina dell'artista, permettendogli di radunare e rielaborare materiali verbali, musicali e iconografici reinventando e, nello stesso tem-

po, confermando la narrabilità, e quindi la classicità, di icone senza tempo. L'aspetto più straordinario di questo processo di continua riscrittura, che è sperimentale per antonomasia, è la circolarità che talvolta si registra nel passaggio da un linguaggio all'altro, da un medium all'altro. Leggiamo come Luzzati descrive il suo rapporto con il personaggio di Cenerentola e con l'omonima fiaba da lui portata in teatro, poi in due celebri *picture books* e, successivamente, ancora in teatro<sup>3</sup>:

*Cenerentola* è un'opera di Rossini che io avevo realizzato nel '79, mi pare, con Aldo Trionfo. Subito dopo è nato il libro illustrato per bambini edito dalla Emme Edizioni e poi ripreso da Mursia, dove, come per altri libri illustrati mi sono divertito a scrivere un breve testo in versi per rendere comprensibile la storia; il testo era costruito a commento delle immagini. Le 12 Cenerentole sono un'altra cosa. L'idea venne in mente a Rita Cirio di immaginare che 12 autori, dai tragici greci, passando per Alfieri, Beckett, a Garinei e Giovannini avessero scritto una storia di Cenerentola del loro tempo e secondo lo stile proprio di ogni autore. Ne facemmo un libro *Dodici Cenerentole in cerca d'autore*, che aveva come sottotitolo *Tutto il teatro in dodici lezioni*. Io disegnai le 12 Cenerentole corrispondenti agli autori e Rita Cirio scrisse i testi. Dopo il libro nacque lo spettacolo teatrale con la regia di Filippo Crivelli. Con lui, per mettere in scena lo spettacolo, abbiamo conservato la struttura e le suggestioni del libro, individuando solo qualche particolare scenico in più (AA.VV. 2003, 22-24).

La fiaba di *Cenerentola*, nel repertorio di Luzzati, è forse la storia che è stata più funzionale alla sperimentazione/ibridazione dei linguaggi. Nell'intervista rilasciata ad Andrea Mancini, Luzzati riconoscerà che «la fiaba [...] su cui ho girato di più è Cenerentola perché Cenerentola è la fiaba dei Grimm però c'è anche la *Cenerentola* di Rossini, che ho fatto, non solo come scenografo, esiste infatti anche il libro; poi c'è perfino nella *Regina in berlina* di Tofano, che forse è il primo spettacolo della mia vita, la *Regina in berlina* è Cenerentola» (Mancini 2003, 141)<sup>4</sup>. Nel caso delle scenografie per lo spettacolo di Filippo Crivelli, la precedente realizzazione dell'albo illustrato con Rita Cirio sembra un passaggio necessario: «un modo ancora diverso e se vuoi originale di fare scenografia: fare prima un libro. Con Crivelli, per mettere in scena lo spettacolo, abbiamo conservato la struttura e le suggestioni del libro [...]. Fare teatro, poi, è così sor-

<sup>3</sup> I due albi illustrati sono, rispettivamente, Cirio e Luzzati 1976 e Luzzati 1979. Lo spettacolo teatrale ispirato alle *Cenerentole* è stato allestito da Filippo Crivelli al Teatro della Tosse di Genova nel 1987.

<sup>4</sup> Si fa riferimento ai seguenti spettacoli: *La Cenerentola*, musica di G. Rossini, regia di C. Graham, direttore d'orchestra B. Thomson, Edimburgo, Scottish Opera, 1969 e *La regina in berlina*, di S. Tofano, regia di T. Conte, Genova, Teatro della Tosse, 1979. Cfr. AA.VV. 1990.

prendente almeno per me: non c'è mai una regola fissa a cui ubbidire, ogni volta si inventa un nuovo modo di procedere; si può partire benissimo da un libro» (Luzzati, Cirio 2000, 162).

Di questo procedimento, che è incontenibile e improrogabile nel lavoro quotidiano dell'Artista, e della sua efficacia comunicativa, si era lucidamente accorto Gianni Rodari: «In quel che fa sta sempre dentro tutto intero. Credo che sia per questo che i cartoni animati cui ha lavorato siano così belli tanto per gli adulti che per i bambini, e di qualità tanto alta i libri che poi ne ha ricavati, scegliendo tra i materiali del cartone quelli adatti a trasformarsi in illustrazioni e accompagnandoli con versetti a rima baciata che hanno il fascino delle filastrocche popolari ma appartengono fino in fondo al nostro tempo per gli umori che esprimono, lo spirito che li attraversa» (Rodari 1980, 17).

Occorre dunque tener conto di tale coesione e intercambiabilità fra linguaggi e media (ancora Rodari 1980, 17: «è come se uno non avesse una sola "lingua materna", ma tre, quattro») per avvicinarci con opportuna consapevolezza alla specifica produzione di libri per l'infanzia. Osserviamo alcuni esempi di albi illustrati degli anni Sessanta, ovvero i primi tre pubblicati per i tipi di Ugo Mursia e il quarto, pubblicato con Emme Edizioni di Rosellina Archinto. Si tratta di libri basati su quattro caratteristiche fondamentali della produzione luzzatiana rivolta all'infanzia: l'immaginario medievale, l'invenzione linguistico-letteraria di Gianni Rodari, l'opera musicale, la fiaba. Il primo di questi *picture book*, *I paladini di Francia ovvero il tradimento di Gano di Maganza*<sup>5</sup> (fig. 1), è uscito a distanza di due anni dall'omonimo film d'animazione, prodotto insieme a Giulio Gianini<sup>6</sup>. In quel caso Luzzati si misurava con il recupero della tradizione medievale e dell'epopea cavalleresca, a lungo al centro della sua creatività verbovisuale<sup>7</sup>. Egli riprende l'episodio della *Chanson de Roland* dove è descritto il tradimento di Gano di Maganza ai danni di Orlando, vi mescola figure e caratteri tratti da Boiardo e da Ariosto, come la figura di Rinaldo, uno dei dodici paladini di Francia protagonisti del ciclo carolingio, il suo fedele cavallo Baiardo, il re saraceno Gradasso, e vi aggiunge il personaggio di Biancofiore, desunto dalla leggen-

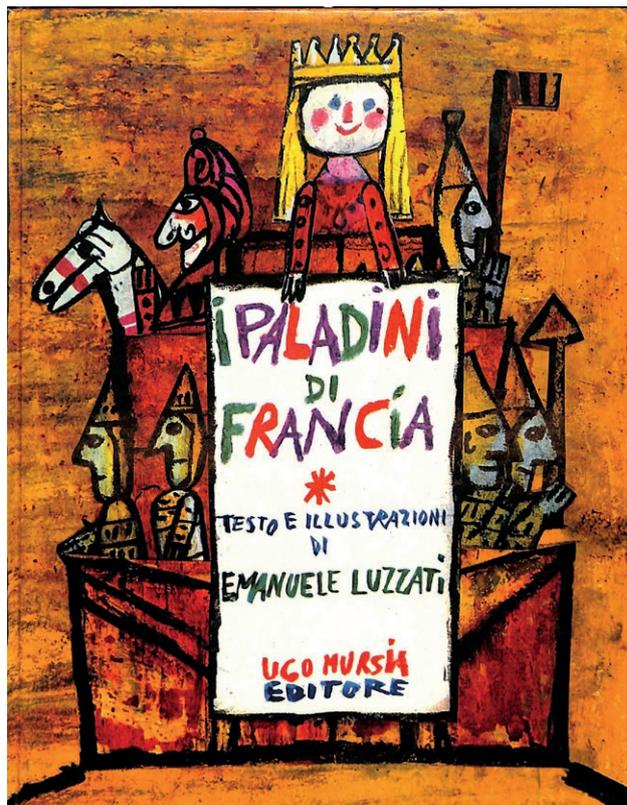


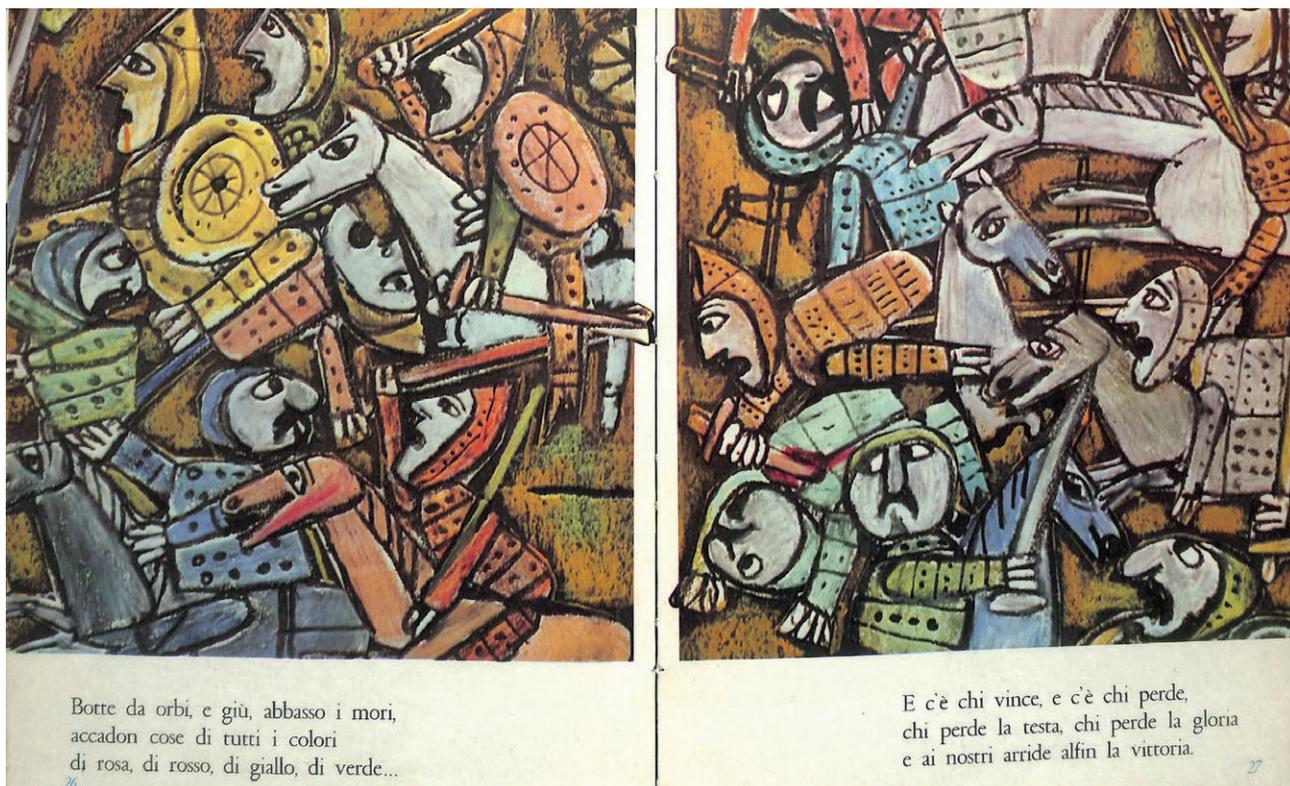
Figura 1. E. Luzzati, *I paladini di Francia ovvero il tradimento di Gano di Maganza*, Mursia, Milano 1962.

da medievale di Florio e Biancofiore. Il mago Urluberlù sarebbe invece d'invenzione luzzatiana. Dal punto di vista iconografico, non sfuggiranno indizi di possibili suggestioni provenienti da Paolo Uccello (la *Battaglia di San Romano*), da Piero della Francesca (la *Battaglia di Eraclio e Cosroe*), da Pablo Picasso (*Guernica*). Ci si riferisce, in particolare, alla densa tavola su doppia pagina dov'è rappresentata la battaglia fra mori e paladini (fig. 2), composta da figure di cavaliere e destrieri disegnate a pastello, ritagliate e incollate con numerose sovrapposizioni, un po' burattini un po' sagome di disegno animato. Si tratta, infatti, della medesima tecnica utilizzata nel cinema d'animazione, solo che qui siamo in assenza di movimento. Questo viene suggerito dalla tecnica stessa e dalle parole che scorrono al di sotto della tavola, ricche di anafore, ripetizioni e accumulazioni, con grande efficacia anche in termini di effetti musicali e di azione narrativa, ma anche scenica. Il codice verbale, insieme a quello visivo e in sinergia con la tecnica del ritaglio e della sovrapposizione delle sagome di personaggi e oggetti, tutto concorre a potenziare la forza comunicativa dell'azione narrativa. La tensione della storia, nel pieno rispetto della tradizione di riferimento, si sviluppa

<sup>5</sup> Luzzati 1962: copertina cartonata, formato cm 27.5x21.5; la stessa opera è stata poi ripubblicata per i tipi di Gallucci, Roma 2011, con varianti nella composizione della copertina e dei risguardi.

<sup>6</sup> *I paladini di Francia ovvero il tradimento di Gano di Maganza*, 12', 35 mm, colore, sonoro; regia, sceneggiatura: G. Gianini e E. Luzzati; fotografia, montaggio, animazione: G. Gianini; testo, disegno, scenografia: E. Luzzati; musica: G. Maselli; voce: A. Foà; produzione: Gianini e Luzzati 1960. Cfr. *Le mille e una scena*, cit. p. 112.

<sup>7</sup> Cfr. la mostra Luzzati. *Il Medioevo fantastico*, Genova, Palazzo Ducale, 3 giugno 2024 - 7 gennaio 2025.



**Figura 2.** E. Luzzati, *I paladini di Francia ovvero il tradimento di Gano di Maganza*, Mursia, Milano 1962, la battaglia fra i Mori e i paladini.

dall'incontro del tema della religione e della guerra con quello dell'amore e della virtù, amalgamati dalla presenza della magia, elemento tipicamente fiabesco, e dei poteri soprannaturali, caratteristici dell'epopea. Il racconto in versi è distribuito su un prologo e tre storie, tre tappe scandite dall'elemento magico. La tripartizione, fra l'altro, dal punto di vista narratologico, è un altro attributo caratteristico della fiaba.

All'anno successivo, il 1963, risale l'albo illustrato *Castello di carte* (fig. 3) che, ancora una volta, Ugo Mursia inserisce nella collana "Il giardino. Poesie e filastrocche", precisando che lo stile di Luzzati «sembra riflettere l'ingenuità e la spontaneità del disegno infantile ma con quella inventiva e quella malizia che fanno di lui uno dei più qualificati illustratori del nostro tempo» (Rodari e Luzzati 1963). Siamo di nuovo di fronte a un episodio di editoria per l'infanzia derivato da un omonimo film d'animazione di Gianini e Luzzati, del 1962<sup>8</sup>. Questa volta il testo di partenza è la fiaba moderna di Gianni Rodari,

una riduzione de *Le carte parlanti*<sup>9</sup>, cui Luzzati presta i suoi decisi segni neri e il suo vivace cromatismo. Siamo alle prime battute di quel rapporto creativo fra i due artisti che, successivamente, darà luogo a esiti sperimentali di grande innovatività. Nel 1976 la Rai produrrà l'omonimo programma televisivo con scenografie e costumi dello stesso Luzzati<sup>10</sup>. Un ulteriore caso di estensione massima del repertorio dei linguaggi possibili, fra i quali la tecnica dell'Artista sembra essere il tratto comune, adattabile ai diversi media: il cinema, l'editoria, la televisione.

Nel 1964 escono, a distanza di pochi mesi, il film d'animazione prima e l'albo illustrato (fig. 4) poi, ispirati a *La gazza ladra* di Gioacchino Rossini<sup>11</sup>. Anco-

<sup>9</sup> Cfr. *Cronologia* in Rodari 2020, CXXXII.

<sup>10</sup> Cfr. <https://www.teche.rai.it/1920/10/castello-di-carte/>. Accesso novembre 2024. Lo stesso Luzzati compare nel programma, colto nell'atto di montare le sue scenografie.

<sup>11</sup> Il film: *La gazza ladra*, 11', 35 mm, colore, sonoro; regia, sceneggiatura: G. Gianini e E. Luzzati; fotografia, montaggio, animazione: G. Gianini; disegno, scenografia: E. Luzzati; musica: G. Rossini; consulenza musicale: G. Maselli; produzione: Gianini e Luzzati 1964. Il *picture book* è Luzzati (1964) dove, in una nota a p. 2, si dichiara: «Tratto dal cartone animato dello stesso titolo di Giulio Gianini e Emanuele Luzzati vincitore del Premio Bergamo 1964 per il miglior film d'animazione. Ispirato all'omonima Sinfonia di Rossini».

<sup>8</sup> *Castello di carte*, 10', 35 mm, colore, sonoro; regia e sceneggiatura: G. Gianini e E. Luzzati; fotografia, montaggio, animazione: G. Gianini; disegno, scenografia: E. Luzzati; musica: G. Maselli; testo: G. Rodari; voce: P. Poli; produzione: Gianini e Luzzati 1962. Cfr. AA VV 1990, p. 112.



Figura 3. G. Rodari, E. Luzzati, *Castello di carte*, Mursia, Milano 1963.

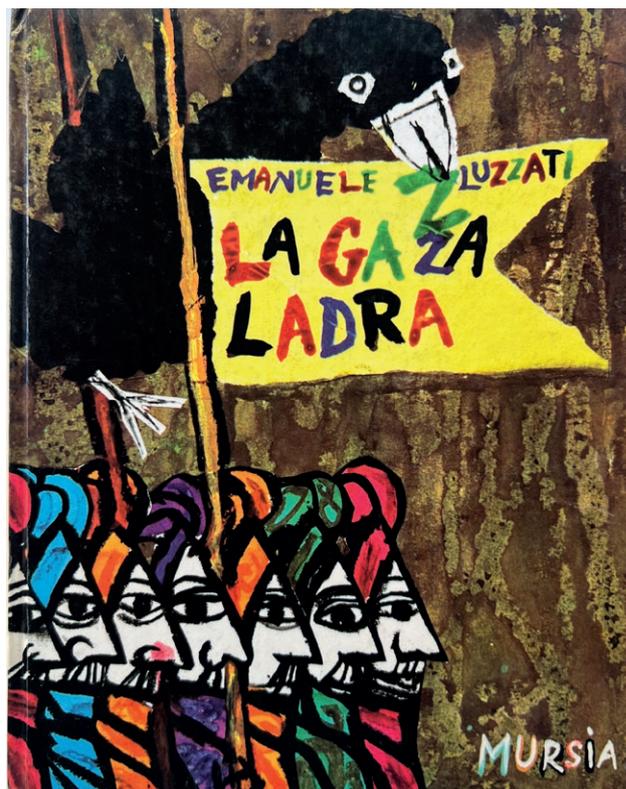


Figura 4. E. Luzzati, *La gazza ladra*, Mursia, Milano 1964.

ra gli inconfondibili ottonari di Luzzati (reminiscenza dell'antica lezione di Sergio Tofano, assorbita da Lele durante l'infanzia<sup>12</sup>) per questa storia pacifista, ambientalista, animalista, sulla tolleranza e l'inclusione, contro il dispotismo. Film e albo suggestionati dalla musica di Rossini, ma non dal libretto (Salotti 1990, 95), oramai dimostrano all'unisono che «il pretesto da illustrare (nel nostro caso alcune sinfonie di Rossini) diventa una semplice falsariga sulla quale il disegnatore traccia febbrilmente la sua fabula in forma perentoria, scoperta, perfino aggressiva» (Kezich 1990, 66), e ciò vale tanto per il film quanto per l'albo. L'ambientazione da cantastorie è introdotta dalla composizione delle immagini riprodotte sui fogli di guardia (fig. 5).

Il quarto albo degli anni Sessanta è *Alì Babà e i quaranta ladroni* (Luzzati 1968), «uno dei libri più allegri

<sup>12</sup> «Ancora oggi mi domando cosa sia scattato in me bambino ad una certa età per cui abbia adottato come "Credo" i versi di Sto e i suoi personaggi. *La regina in berlina* è stata la chiave per entrare in un mondo in cui mi sono riconosciuto e da cui poi non mi sarei più allontanato. Infatti quando mi chiedono da dove viene il mio modo di dipingere, di far teatro, di scrivere e illustrare libri, io rispondo sempre: "da Bonaventura"» (AA.VV. 1980, 7).

che Lele abbia mai fatto» (Archinto 1990, 83). La fiaba d'origine persiana è oggetto di una riscrittura ironica e vivacemente colorata, densa di espedienti retorici come la ripresa e l'accumulo già praticati nei testi precedenti (De Luca 1996, 18-19). In questo caso è l'albo illustrato che precede il film d'animazione, che è del 1970<sup>13</sup>, inaugurando quella potenzialità del libro come punto di partenza che, in anni successivi, come abbiamo visto, Luzzati sottolineerà a proposito di *Cenerentola*. Si conferma, così, per il *picture book* luzzatiano, quella caratteristica natura di opera d'arte totale, da cui possono prendere le mosse altre esperienze espressive di taglio più specifico, come il cinema d'animazione e il teatro. Incunabolo polisemico, concentrato di spunti narrativi, di intrecci verbovisuali, di ritmi e di esperienze comunicative, il *picture book* di Luzzati emerge da queste prime esperienze degli anni Sessanta come una sorta di sottotesto che è insieme approdo e origine di altre esperienze creative, condivise con ulteriori maestranze (registi, attori, musicisti, costumisti ecc. ecc.).

<sup>13</sup> *Alì Babà*, 10', 35mm, colore, sonoro; regia, sceneggiatura: G. Gianini e E. Luzzati; fotografia, montaggio, animazione: G. Gianini; testo, disegno, scenografia: E. Luzzati; musica: G. Maselli; voce: R. Montagnani; produzione: Gianini e Luzzati 1970.



Figura 5. E. Luzzati, *La gazza ladra*, Mursia, Milano 1964, foglio di guardia anteriore e frontespizio.

#### LA PERFETTA IMPERFEZIONE

Come abbiamo visto, *I paladini di Francia* è un albo illustrato in cui per la prima volta Emanuele Luzzati mette a punto la sua inconfondibile tecnica compositiva verbovisuale in un progetto editoriale destinato all'infanzia. Anticipata dalle immagini della prima e della quarta di copertina, come dalle risguardie istoriate a mo' di tabellone da cantastorie (fig. 6, personaggio richiamato fin dal primo verso), la storia è narrata in ottonari rimati, disposti in sestine secondo lo schema AAABBB. L'intera esperienza creativa di questo albo è segnata dal concetto e dalla prassi del recupero e della reinvenzione che, così come guidano la scelta delle storie ripescate dalla tradizione, vengono anche applicati ai materiali e alle tecniche che l'Artista riutilizza per restituire loro una dignità e una funzione estetica. La tecnica del collage (sostenuta da un amore incondizionato per la carta) è in Luzzati la sintesi concettuale, simbolica, morale e materiale di tutto ciò. Carmine De Luca osserva che egli

periodicamente [...] rinnova la sua scorta di materiali "poveri" impiegati per la costruzione di modellini per scenografie teatrali, per i disegni che illustrano i suoi

e altrui libri, per la creazione di sculture composite [...]. Per lo smodato uso di carte colorate le fonti di approvvigionamento diventano le più diverse. [...] trasferendo e riciclando, riutilizza per creare, a seconda dei colori e dei motivi, ora sontuosi abiti di re e regine, ora abbigliamenti casual di gente qualunque, ora squamosi corpi di mostri e splendidi uccelli di fuoco, ora scogli e rocce, guizzanti pesci d'argento, grandi corpi di balene, ricchi finimenti di cavalli in corsa (De Luca 1996, 15).

Dunque, il Luzzati artista-artigiano è un tutt'uno con il Luzzati-trovarobe che, proprio come quella figura teatrale descritta con parole imperdibili da Sergio Tofano (Tofano 1985, 59-61), cerca, seleziona, raccoglie, conserva, assembla e rielabora materiali secondo il medesimo metodo del riciclaggio teorizzato da Bruno Munari: ciò che scorre sotto i nostri occhi ci sollecita sempre a immaginare che cos'altro «potrebbe diventare o a che cosa d'altro potrebbe servire» (Munari 1996, 318). Nell'immaginario di Luzzati, quanto vale per le cose (le carte, gli oggetti, i tessuti) vale anche per le storie, le tradizioni, le forme del testo. Ci troviamo in un magazzino dove sono radunati contemporaneamente il materiale e l'immateriale; all'interno, l'artista-trovarobe, grazie a un

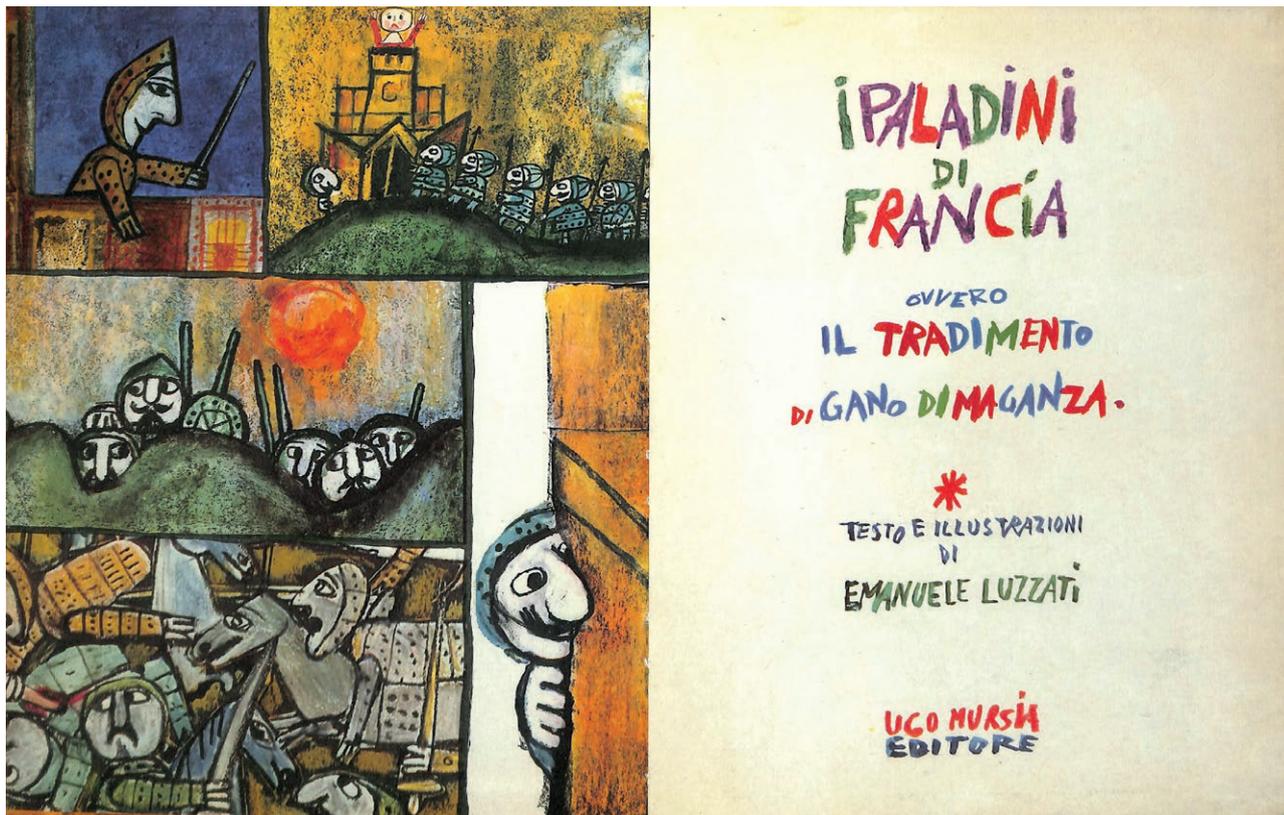


Figura 6. E. Luzzati, *I paladini di Francia ovvero il tradimento di Gano di Maganza*, Mursia, Milano 1962, foglio di guardia anteriore e frontespizio.

intuito straordinario, esplora con lo sguardo e con il tatto, esercitando la sua prodigiosa «capacità di reinventare e far rivivere sul piano fantastico gli oggetti più banali, perfino gli oggetti brutti» (Rodari 1980, 16).

L'esperienza segnico-grafica luzzatiana, così come quella segnico-verbale, sono evidentemente in stretta connessione con l'immaginario infantile, con il linguaggio e con le tecniche espressive tipiche di bambine e bambini. Sulla scia dello sperimentalismo delle avanguardie storiche e delle molteplici contaminazioni fra arte contemporanea e scoperta dell'infanzia, anche per Luzzati «l'arte infantile ha rivestito un ruolo importante nel lavoro di ricerca e nella sperimentazione» dando luogo a «un vocabolario di forme, colori e composizioni» che utilizzano «una molteplicità di mezzi espressivi» (Ammaniti 2004, 24), al centro dei quali si trova l'arte del collage vissuta in tutte le sue potenzialità e come esito di un vigoroso raptus creativo: «una vibrante materia organica in grado di far pulsare e trasmettere vita alle immagini» (Pallottino 1990, 14). Nell'artista genovese, questo rapporto con l'infanzia, oltre che risolversi in un percorso estetico inconfondibile, si declina prevalentemente lungo le coordinate della dimensione ludica, comica e ironica.

Ancora Massimo Ammaniti, a proposito della seduzione esercitata sugli artisti da parte del rapporto che i bambini stabiliscono contemporaneamente con il disegno e con il gioco: «Fra le diverse forme di espressione e di comunicazione umana, il disegno, al pari del gioco, assume un valore importante durante l'infanzia, nel periodo fra i 3 e i 9 anni circa, per poi esaurirsi con l'avvicinarsi dell'adolescenza. È una sorta di periodo aureo dell'espressione preverbale in cui il comportamento, il gioco e il disegno costituiscono i canali privilegiati per far emergere le spinte interiori e organizzarle secondo un lessico personale, prima che il linguaggio ne dia una traduzione condivisa e socialmente accettata» (Ammaniti 2004, 22). Ecco, Luzzati valorizza al massimo questa fase dello sviluppo infantile, la valorizza perché si incontra e dialoga con nessun'altro così bene come con i bambini compresi in quella fascia d'età. Con loro, nei contenuti e nelle forme, egli sa condividere la sua infaticabile vena narrativa apparentemente bassa, umile, grezza, eppure così acuta, allusiva, elegante, esattamente come condivide le sue composizioni figurative che appaiono a prima vista disordinate, sporche, imperfette, ma che, in verità, sono pulite, equilibrate, perfette.

## “SCARTI” E “RITAGLI” COME MATERIALE NARRATIVO

Luzzati, dunque, sa porsi dalla parte dell’infanzia, sa mettersi in ascolto, con rispetto, delle bambine e dei bambini ai quali si rivolge; facendo appello alla sua esperienza di uomo e di artista, trova la strada per parlare all’infanzia senza «bamboleggiamenti adultistici» (De Luca 1996).

Pino Boero e Carmine De Luca, nel loro lavoro sulla letteratura per l’infanzia pubblicato da Laterza nel 1995 e più volte riedito, tracciando “i percorsi degli autori” tra gli anni Settanta del Novecento e i giorni nostri, collocano Emanuele Luzzati nel gruppo degli illustratori-scrittori. I due studiosi guardano alla figura del Luzzati autore di rime, costruite sullo stile delle avventure di Bonaventura sul “Corriere dei Piccoli”, personaggio che lo stesso Luzzati dichiara di aver amato, che diventano un vero e proprio teatro con tanto di scenografie, le illustrazioni; sono rime che muovono dai temi fiabeschi della tradizione per arrivare a stravolgimenti e accostamenti inusuali (Boero, De Luca 2012).

Il “Luzzati artista-artigiano”, il “Luzzati-trovarobe” che opera su materiali di scarto, pare, secondo la bella analisi di Carmine De Luca (1996), caratterizzare anche il Luzzati autore di testi per bambini, particolarmente in versi. In questo caso, secondo De Luca, i materiali poveri, “bassi”, umili, vanno ricercati negli «elementi di base che alimentano alle radici le forme versificate del cosiddetto folclore infantile (filastrocche, tiritere, conte) e governano, in genere, le produzioni dei cantastorie» (*Ivi*, 16). Su di essi, equivalenti linguistici di ritagli e legnetti, come ne fossero i mattoni, Luzzati costruisce i suoi racconti in versi.

Dal punto di vista stilistico, Luzzati fa ampio ricorso alla rima, una rima semplice e immediata, quella baciata, che si fa cogliere con facilità dai suoi piccoli destinatari. La costruzione di versi diventa puro gioco al servizio dell’invenzione fantastica, senza alcun intento pedagogico, ma ricorrendo a rime strane e insolite che danno vita al suo personale teatro in rima partendo dai temi della tradizione popolare (Boero 1991).

Le rime in Emanuele Luzzati influenzano tutto il linguaggio dell’opera, le immagini stesse sembrano prender vita dalle rime che si susseguono in un continuo rimando. Pare interessante, da questo punto di vista, l’intervista a Luzzati condotta da Nico Orengo, negli spazi di un palcoscenico dove è in corso l’allestimento di una scenografia con prova costumi, per la trasmissione *Buonasera con Emanuele Luzzati* del 1979<sup>14</sup>. Nel breve

estratto reperibile sul sito di Rai Cultura, Luzzati spiega come nascono le sue fiabe. Ciò che muove il processo d’invenzione è la parola, ma più precisamente la rima:

A me aiuta molto la rima. Certe volte incomincio con la rima. Siccome devo far rima... per esempio, ombrellone deve far rima con piccione, allora viene dentro un piccione e dopo quel piccione vola in cielo... cosa avrà... una donna col velo e allora molte volte sono le parole, le rime che mi suggeriscono le immagini e quindi la storia (Rai Cultura 2024).

A questo punto Orengo chiede se illustrazione e racconto scritto procedono insieme, parallelamente; se Luzzati nella costruzione delle sue storie pensi per immagini o per parole. «Tutt’e due» è la risposta. Tuttavia, tiene a precisare che parlando di parola non intende racconto ma, semmai, “assonanza”: è sempre la parola che guida, è questa che fa venire in mente un’immagine e ciò che produce non è ancora una storia ma un nonsense: «vado avanti a nonsense, poi la storia viene lo stesso» (*Ibidem*). La molteplicità dei linguaggi agisce anche sulla scrittura, dalla parola all’immagine e viceversa e procedendo così, di parola in parola, di immagine in immagine, nella catena delle assonanze, come nella tecnica rodariana del “sasso nello stagno”, la storia prende forma.

Materiale di “scarto”, “ritaglio”, “residuo”, sono anche i contenuti delle storie per l’infanzia. “Ritagli” di storie già presenti in narrazioni più ampie e articolate o racconti della tradizione popolare: il *Decameron* per *Chichibio*, il ciclo arturiano per *I paladini di Francia*, mentre per *Alì babà e i quaranta ladroni* il tema è ripreso dalla raccolta delle *Mille e una notte*; e poi libretti d’opera, come nel caso di *Cenerentola* il cui modello è l’opera omonima di Gioachino Rossini su libretto di Jacopo Ferretti, e non la fiaba di Perrault o dei Grimm, fiabe antiche di tradizioni diverse, o motivi ricorrenti in molti racconti popolari, come quello dei tre doni alla base del racconto *Tre fratelli*.

Tuttavia il rapporto con le fonti non è di adesione passiva. Comporta, al contrario, la riscrittura secondo moduli nuovi e a volte trasgressivi. Come nel caso di *Pulcinella e il pesce d’argento* con la propria fonte, la fiaba dei fratelli Grimm *Il pescatore e sua moglie*. Luzzati si limita a prendere a pretesto la fiaba, la utilizza, appunto, come materiale di scarto e la riscrive in termini del tutto diversi. Nell’una e nell’altra il motivo dominante è la punizione dell’incontenibile volontà di ricchezza e potenza della moglie di un pescatore. Ma in Luzzati la serie dei desideri che la

<sup>14</sup> Cfr. *Luzzati: come nasce una fiaba*. <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2021/05/-Luzzati-come-nasce-la-fiaba-db8f8beff-1f33-461e-96db-78a4899582e7.html>. Accesso novembre 2024. Si tratta di una delle pun-

tate del programma televisivo per ragazzi *Buonasera con...*, trasmesso dalla rete 2 della RAI dal novembre del 1977 al giugno del 1982.

donna esprime diventa occasione ludica e umoristica, non reca alcun segno di moralismo (De Luca 1996, 20).

Al contrario della fiaba-fonte, in cui lo svolgimento della vicenda segue il crescendo delle richieste della donna al pesce magico fino all'epilogo "punitivo" finale che adombra il messaggio pedagogico rivolto ai destinatari del racconto: la morale consolatoria della fiaba ammonisce ad accettare quel che la sorte ci assegna. Luzzati, invece

libera il racconto da ogni elemento ideologico e moraleggiante e lo sposta su un asse di puro divertimento narrativo. Intanto dando al protagonista l'identità non di un anonimo pescatore, ma di un ilare e maldestro Pulcinella con moglie e otto figli; poi, facendo immaginare alla moglie, non desideri da universo fiabesco, ma capricci e voglie da casalinga piccolo-borghese dei nostri giorni [...] (*Ibidem*).

Le storie di Luzzati, dunque, prendono forma secondo la logica benjaminiana del ri-uso dello scarto di lavorazione.

[I bambini, ci dice Walter Benjamin] Sono irresistibilmente attratti dai materiali di scarto che si producono in officina, nelle attività domestiche o lavorando in giardino, nelle sartorie e nelle falegnamerie. Negli scarti di lavorazione riconoscono il volto che il mondo delle cose rivolge a loro, a loro soli. Con gli scarti di lavorazione i bambini non riproducono le opere degli adulti, tendono piuttosto a porre i vari materiali in un rapporto reciproco, nuovo e discontinuo. I bambini, in questo modo si costruiscono il proprio mondo oggettuale da sé, un piccolo mondo dentro a quello grande. Anche la fiaba è uno di questi prodotti di scarto, un residuo, forse il più potente tra quelli che si trovano nella storia spirituale dell'umanità, un residuo nel processo della nascita e della decadenza della leggenda. Il bambino, con il materiale delle fiabe, può lavorare in modo naturale e sovrano nella stessa maniera in cui dispone pezzi di stoffa o mattoncini delle costruzioni. Nei motivi delle fiabe il bambino costruisce il suo mondo combinandone, come minimo, gli elementi (Benjamin 2012, 89-90).

Anche Luzzati mette in rapporto tra loro questi materiali di scarto in modi nuovi e imprevedibili producendo storie che trovano la loro funzione nel puro piacere della fabulazione, funzione che Italo Calvino, nell'Introduzione alle *Fiabe italiane*, riconosce alle fiabe, una funzione che «va cercata [...] nel fatto di raccontarle e di udirle», nel puro «piacere del testo».

#### BIBLIOGRAFIA

AA.VV. 1980. *Una storia lunga un milione. Disegni, fotografie, spettacoli di Sergio Tofano*. Roma: Bulzoni.

- AA.VV. 1990. *Le mille e una scena. Teatro, cinema, illustrazione di Emanuele Luzzati*. Reggio Emilia: Provincia di Reggio Emilia.
- AA.VV. 2003. *Donne nel sipario magico di Emanuele Luzzati*. Roma: Coordinamento Nazionale Donne FISAC CGIL.
- Acone Leonardo, Barsotti Susanna, e Grandi William. 2023. *Da genti e paesi lontani. La fiaba nel tempo tra canone, metamorfosi e risonanze*. Venezia: Marcianum Press.
- Ammaniti, Massimo. 2004. "Bambini e artisti: è possibile un dialogo?" In *Les enfants terribles. Il linguaggio dell'infanzia nell'arte (1909-2004)*, a cura di Marco Francioli, 14-27. Milano: Silvana Editoriale.
- Archinto, Rosellina. 1990. "Lele Ali Babà." In *Le mille e una scena. Teatro, cinema, illustrazione di Emanuele Luzzati*. Reggio Emilia: Provincia di Reggio Emilia.
- Benjamin, Walter. 2012. *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Boero, Pino. 1991. "I versi diversi di Emanuele Luzzati." *Riforma della scuola* 11.
- Boero, Pino e Carmine De Luca. 2012. *La letteratura per l'infanzia* (3 ed.). Roma-Bari: Laterza.
- Cirio, Rita e Emanuele Luzzati. 1976. *Dodici Cenerentole in cerca d'autore*. Conegliano (TV): Quadrangolo Libri.
- Cambi, Franco, cur. 1999. *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*. Pisa: Edizioni ETS.
- Curtius, Ernst Robert. 1992. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia.
- De Luca, Carmine. 1996. "La poetica dello scarto e del ritaglio." In *Emanuele Luzzati illustratore*, a cura di Sergio Noberini, 15-23. Genova: Tormena Editore.
- Kezich, Tullio. 1990. *Emanuele Luzzati: trent'anni di animazioni*. In AA VV 1990, 63-66.
- Luzzati, Emanuele. 1962. *I paladini di Francia ovvero il tradimento di Gano di Maganza*. Milano: Ugo Mursia.
- Luzzati, Emanuele. 1964. *La gazza ladra*. Milano: Ugo Mursia.
- Luzzati, Emanuele. 1968. *Alì Babà e i quaranta ladroni*. Milano: Emme Edizioni.
- Luzzati, Emanuele. 1979. *La Cenerentola*. Milano: Emme Edizioni.
- Luzzati, Emanuele e Rita Cirio. 2000. *Dipingere il teatro. Intervista su sessant'anni di scene, costumi, incontri*. Roma-Bari: Laterza.
- Mancini, Andrea. 2003. *La mia scena è un bosco. Emanuele Luzzati il teatro e il mondo dei ragazzi*. Corazzano (PI): Titivillus.

- Munari, Bruno. 1996. *Da cosa nasce cosa. Appunti per una metodologia progettuale*. Roma-Bari: Laterza.
- Pallottino, Paola. 1990. "Ascoltare le figura. I linguaggi dell'illustrazione nel mondo dell'infanzia." In *Multipli forti. Sei illustratori contemporanei in Italia: Altan, Costantini, Innocenti, Lionni, Luzzati, Testa*, a cura di Paola Pallottino. Roma: Carte segrete, 11-15.
- Rai Cultura. 2024. *Luzzati: come nasce una fiaba*. Accesso novembre 2024. <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2021/05/-Luzzati-come-nasce-la-fiaba-db8fbef-1f33-461e-96db-78a4899582e7.html>.
- Richter, Dieter. 1992. *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*. Firenze: La Nuova Italia.
- Rodari, Gianni. 1980. "Luzzati e i bambini." In *Dipingere il teatro. Intervista su sessant'anni di scene, costumi, incontri*, a cura di Silvia Carandini e Mara Fazio, 15-18. Roma: Officina.
- Rodari, Gianni. 2020. *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi. Milano: Mondadori.
- Rodari, Gianni e Emanuele Luzzati. 1963. *Castello di carte*. Milano: Ugo Mursia.
- Salotti, Marco. 1990. "Emanuele Luzzati: elementi per una biografia." In *Le mille e una scena. Teatro, cinema, illustrazione di Emanuele Luzzati*, 91-101. Reggio Emilia: Provincia di Reggio Emilia.
- Solinas Donghi, Beatrice. 2022. *La fiaba come racconto*. Milano: Topipittori.
- Tofano, Sergio. 1985. *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, a cura di Alessandro Tinterri. Roma: Bulzoni.