



**Citation:** di Biasio, S. (2025). Letteratura senza parole: guardare il narrare nei *silent books*. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 141-150. doi: 10.36253/rse-16862

**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.

## Letteratura senza parole: guardare il narrare nei *silent books*

### Wordless Literature. Seeing the Narrative in Silent Books

SIMONE DI BIASIO

Università degli Studi Roma Tre, Italia  
simone.dibiasio@uniroma3.it

**Abstract.** The wordless book is, by nature, a rather singular narrative device: telling a story without the use of words, but only through illustrations, it is an “open work” (Eco 1962) not only to high polysemy, but also to very different, transgenerational, transnational audiences. The silent book shows obvious kinship links with art, painting, photography, silent cinema, addressing readers who are also “watchers”: this is how this visual narrative also ends up contributing to a broader definition of what literature is, children’s literature specifically. Yet: how does one describe without words an object, a feeling, an individual? Literature is also that which does not resort to verbiage, although it must necessarily resort to verbalizing the iconic component. In this essay we intend to investigate precisely the ability of the image in wordless books to make itself word and literature through a skillful use of graphic description, which in turn traces the attempts of so much literature (even limiting ourselves to Italian) of the second half of the twentieth century to make itself image through verbal description. A few significant examples read in the light of visual studies will be examined, which have so much to do with a living world «under an uninterrupted rain of images» (Calvino 2010, 46), what writer Daniele Del Giudice calls the «Epoch [...] of the widest visibility there has ever been» (2023), meaning by visibility precisely our visual-oriented “objects”, including books. Do we still read images in a historical moment of high visual saturation? The “illustrauthors” of silent books help us on this path of recovering a visual literacy as urgent as ever for us reader-watchers.

**Keywords:** wordless book, children’s literature, images, visual culture, Shaun Tan.

**Riassunto.** Il *silent book* – o *wordless book* – è, per statuto, un dispositivo narrativo piuttosto singolare: raccontando una storia senza l’utilizzo di parole, ma solo attraverso le illustrazioni, è una “opera aperta” (Eco 1962) non solo a elevata polisemia, ma anche a pubblici assai differenti, transgenerazionali, transnazionali. Il *silent book* mostra evidenti legami di parentela con l’arte, la pittura, la fotografia, il cinema muto, rivolgendosi a lettori che sono anche “guardatori”: è così che questa narrativa visuale finisce anche per contribuire a una definizione più ampia di cosa sia la letteratura, quella per ragazzi nello specifico. Eppure: come si fa a descrivere senza parole un oggetto, un sentimento, un individuo? È letteratura anche quella che non fa ricorso alla verbalità, sebbene necessariamente debba ricorrere alla verbalizzazione della componente iconica. In questo saggio si intende indagare proprio la capacità dell’im-

magine nei *wordless book* di farsi parola e letteratura attraverso un uso sapiente della descrizione grafica, che ricalca a sua volta i tentativi di tanta letteratura (anche limitandoci alla italiana) del secondo Novecento di farsi immagine attraverso la descrizione verbale. Saranno presi in esame alcuni esempi significativi letti alla luce dei *visual studies* che tanta parte hanno in un mondo vivente «sotto una pioggia ininterrotta di immagini» (Calvino 2010, 46), quello che lo scrittore Daniele Del Giudice chiama l'«Epoca [...] della più ampia visibilità che ci sia mai stata» (2023), intendendo con visibilità proprio i nostri “oggetti”, libri inclusi, *visual-oriented*. Sappiamo ancora leggere le immagini in un momento storico di forte saturazione visiva? Gli “illustratori” dei *silent book*, come Tan (2011) e Greder (2024) ci aiutano in questo percorso di recupero di una *visual literacy* sempre più urgente per noi lettori-guardatori.

**Parole chiave:** *Silent book*, letteratura per l'infanzia, immagini, cultura visuale, Shaun Tan.

«L'occhio attento rende il mondo misterioso».

C. Simic, *La vita delle immagini* (2017)

«Ma vedere è difficile, si impara a farlo solo quando manca tutto il resto».

P. Sorrentino, *Parthenope* (2024)

#### VECCHI E NUOVI ANALFABETISMI: SAPER LEGGERE LE IMMAGINI

Nel saggio che chiude *Miti d'oggi*, Roland Barthes scrive che il mito è una parola e una parola è un messaggio, chiarendo che «intenderemo per linguaggio, discorso, parola, ecc., ogni unità o sintesi significativa, verbale o visiva che sia» (1974, 143). È un passaggio cruciale perché connota l'iconografia come testo da leggere: «l'immagine, certo, è più imperativa della scrittura, impone la significazione di colpo, senza analizzarla, senza disperderla; ma non è una differenza costitutiva. L'immagine diviene una scrittura a partire dal momento in cui è significativa: come la scrittura essa richiede un *lexis*» (Barthes 1974, 192-193), una grammatica. Aveva intercettato questa necessità di una lettura critica delle immagini un altro intellettuale ubiquo, capace di trascendere i confini tra le discipline: nei suoi scritti raccolti in *Figure dell'infanzia* (2012), Walter Benjamin ci comunica un interesse specifico per due categorie: i bambini e i libri a loro dedicati e ispirati. Criticando l'opera di quegli esperti che lavorano appositamente “per” un certo fine, si dice convinto che, di fronte alla pedante letteratura pedagogica in voga fino a metà Ottocento, solo «l'illustrazione [...] sfuggiva al controllo delle teorie filantropiche e rapidamente artisti e bambini si sono capiti alle spalle dei pedagogisti» (Benjamin 2012, 90). In particolare in un articolo intitolato “Leggere” Benjamin aggiunge: «La grande fortuna è stata che i pedagoghi hanno per lungo tempo riservato poca attenzione alla parte iconografica dei libri [...]. Per cui in questo settore è rimasto vivo ciò che invece nella letteratura è sempre più raro: il puro rigore della maestria e la pura gioia ludica

del dilettante [...]» (Benjamin 2012, 124), caratteristiche tipiche dei narratori visuali.

L'intellettuale tedesco scrive i suoi testi sull'infanzia tra gli anni Venti e Trenta, mentre Barthes pubblica i *Miti d'oggi* nel 1957: siamo al centro di un'irreversibile rivoluzione sociale e culturale, quella che infine sfocerà nei moti sessantottini, in cui, tra i molti slogan, campeggia non a caso “L'immaginazione al potere”. È difatti in quegli stessi anni che si comincia a indagare un nuovo campo, i *visual studies*, all'interno del più vasto ambito dei *cultural studies*. Su questa scia nei primi anni Novanta W.J.T. Mitchell conia il concetto di *pictorial turn* (1980; 2012), la svolta epistemologica secondo cui l'immagine, il linguaggio grafico avrebbe preso il sopravvento rispetto alla forma del discorso scritto (Cometa 2012; 2020). Secondo lo studioso di iconologia la

teoria dell'immagine deriva dal rendersi conto del fatto che la distinzione dei diversi modi in cui si può realizzare il nostro essere spettatori (il guardare, lo sguardo fisso, lo sguardo rapido, le pratiche dell'osservazione, la vigilanza e il piacere visivo) [...] può rivelarsi un problema spinoso come nel caso dell'analisi delle varie forme di lettura (decifrazione, decodifica, interpretazione, ecc.) e che l'“esperienza visiva”, o “alfabetizzazione visiva”, potrebbe non essere completamente comprensibile attraverso il modello della testualità (Mitchell 2012, 16).

Vi sono, in altre parole, significati espressi dall'iconografia che non sono sempre esprimibili allo stesso modo dal linguaggio, orale o scritto. Dopo il *linguistic turn* teorizzato da Rorty (1967), siamo dunque alla svolta iconica, all'epoca in cui l'immagine sovrasterebbe la parola per presenza, pervasività, diffusione: televisione, cinema entrano con le immagini via via dentro ogni casa. Una svolta iconica confermata negli anni a seguire dall'avvento di tecnologie e dispositivi orientati al visivo come il personal computer, internet, lo smartphone, per non parlare dei *social media*. Inevitabilmente anche la narrativa si rinnova e si apre a contaminazioni con le nuove grammatiche visuali, come confermato dalla sem-

pre maggiore attenzione all'educazione dei bambini e delle bambine attraverso lo strumento dell'albo illustrato (Hamelin 2012).

È proprio negli anni Sessanta che per la prima volta in Italia giungono tipologie di libri che in Inghilterra e negli Usa aveva già cominciato a farsi largo: albi illustrati e senza parole. Diversamente dal libro illustrato diffuso almeno sin dalla metà dell'Ottocento, il *picture book* di matrice angloamericana è un dispositivo verbo-visuale in cui parola e immagine s'intersecano tanto inestricabilmente che la narrazione si sostiene solo tenendo conto di entrambi i codici nello stesso tempo (Nodelman 1996; Hamelin 2012, 24). Gli studiosi (Farné 2002; Terrusi 2012; Lepri 2016; Cantatore *et al.* 2022) – sulla scia di Benjamin – riconoscono una svolta e un primo esempio di educazione con parole e immagini nell'*Orbis sensualium pictus*, il manuale illustrato per bambini di Jan Amos Komensky (Comenio) del 1658. Secondo Bending, esperto di scuola e *media*, Comenio fu determinante nell'affermare l'importanza delle illustrazioni nella lettura non solo a scuola, ma già nelle case:

la stampa ha accresciuto il potenziale della pedagogia, e la sua importanza è chiara per chiunque legga. La parola stampata, tuttavia, non produsse un effetto immediato sul processo educativo, eccetto il fatto di introdurre strati sociali sempre più ampi nelle scuole elementari che si andavano allora creando. Tuttavia la stampa produsse un fattore, passato allora quasi inosservato, ma che doveva avere un effetto profondo nei secoli che seguirono: l'uso delle illustrazioni stampate (Bending 1975, 8).

Due secoli prima di Comenio era apparso in Germania un libro illustrato, *Der Edelstein* (*La gemma*, 1461), che presentava favole con tavole xilografiche (Tuzzi 2006; Terrusi 2017), una innovazione che si svilupperà a seguito del perfezionamento della tecnologia della stampa e che inaugura di fatto una stagione nuova per l'uso e la riproduzione delle immagini. Nel 1700 sarà un pittore, William Hogart, a influenzare l'evoluzione in chiave moderna di molta della letteratura per l'infanzia anche a venire (Muir 1954; Terrusi 2017, 78-79). È evidente che lo sviluppo dell'albo illustrato sia corso (e corra) di pari passo con altre coeve innovazioni artistico-tecnologiche visuali, su tutte la fotografia, che dalla seconda metà dell'Ottocento comincia a imperversare e contribuisce a una prima idea di maggiore riproducibilità delle immagini: la celebre sequenza *The Horse in Motion* del 1878 di Muybridge aveva mostrato tutta la forza degli esperimenti sulla cattura e la resa di immagini in movimento. Nel frattempo Randolph Caldecott, John Tenniel, Walter Crane, Kate Greenaway e Arthur Rackam diventano tra gli interpreti più accurati e straordinari del connubio

parola-immagine, illustrando capolavori, ma anche consegnandoci la viva voce delle sole immagini (Muir 1954, 179-183). E poi il cinema, in particolare i film muti degli anni Venti del Novecento, di cui maestri indiscussi sono, tra gli altri, Charlie Chaplin e Buster Keaton, antesignani delle narrazioni visuali: il poster italiano di *Luci della città* (1931) reca una specifica interessante, "Riderete da ragazzi, piangerete da adulti". È proprio in questi stessi anni che difatti fiorisce anche il "romanzo per immagini" (Terrusi 2017, 97-98) con artisti d'avanguardia come Frans Masereel, che disegnava storie senza parole sin dal 1918, Rockwell Kent (*Wilderness*, 1919), Lynd Ward, autore di "romanzi a incisione" come *God's man* (1929; *A novel in woodcut*, reca il sottotitolo), e Otto Nückel (*Destin*, 1930). Non sono libri destinati ai ragazzi, perlomeno non esplicitamente (com'è spesso accaduto nella storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza): il primo *silent book* pensato per bambini è con tutta probabilità di Ruth Carroll, che disegna una storia di sole immagini con protagonista un fanciullo e un fox terrier, dal titolo *What Whiskers Did* (1932). Il successo dell'opera non arriva subito, piuttosto quando viene ristampata negli Usa nel 1965, inaugurando una nuova stagione per questi libri visuali. Un primo esempio di *silent in* verità aveva visto la luce già nel 1898 con *The sad tale of Bazouge* di Theophile Alexandre Steinlen, che però conobbe una certa diffusione – come nel caso di Carroll – solo con la ristampa del 1961 (Terrusi 2017, 99): la storia narra, senza parole, di un corvo che entra in una casa con una tavola imbandita e finisce per ubriacarsi bevendo il vino rimasto nei bicchieri.

Il *silent book* è più nello specifico un libro di sole immagini capace di esaltare il silenzio e al contempo il rumore della lettura, il cui nome traduce l'anglofono *wordless book*, o *silent narrative*. Un dispositivo sfuggente sin dal nome: in Germania sono chiamati *Wimmelbücher*, "libri affollati", "brulicanti"; in Corea, *Geul upnun grimchack*, "libri illustrati senza testo"; in Francia *album sans parole*. Il termine, nel nostro Paese, è stato adottato da Marcella Terrusi (2017) e Giovanna Zoboli<sup>1</sup>: la traduzione letterale parla di "libri silenziosi", o "silenti" (alludendo anche al *Mutus Liber* del 1677 di Altus), ma la selva di definizioni di questa particolare tecnica narrativa ci porta dentro un mondo di difficile inquadramento, eppure oggi di grande circolazione e valore artistico-letterario, il cui vocabolario «si muove fra i vertici di un ideale triangolo costruito tra infanzia come pulsione estetica e interiore, forma (arte visiva) e racconto del mondo» (Terrusi 2017, 32). Ma cos'è e come si legge un *silent book*? Perché lo pensiamo rivolto solo

<sup>1</sup> Giovanna Zoboli è fondatrice della casa editrice Topipittori e studiosa di letteratura per l'infanzia, nonché autrice di *picture books*.

ai più giovani? In che maniera riusciamo a verbalizzare il testo delle immagini? L'oggetto in questione – e di "oggetto libro", in effetti, si tratta – è spesso trascurato negli studi di letteratura *tout court*, mentre trova maggiore spazio in discipline come l'arte e la letteratura per l'infanzia, inscritte in una cornice più storico-pedagogica e con riferimenti all'arte nelle sue espressioni grafiche. Per parafrasare un lavoro del designer Peter Mendelsund (2020): cosa leggiamo quando vediamo? E ancora, come si chiede il regista Mark Cousins, «Guardiamo troppo, in modo troppo frammentario? Il guardare sta prendendo il posto del pensare?» (Cousins 2017, 9).

Gli anni Sessanta rappresentano, si diceva, un momento di svolta culturale per il settore anche in Italia, grazie all'avventura editoriale pionieristica di Rosellina Archinto, fondatrice nel 1963 della Emme edizioni, specializzata in letteratura illustrata per bambini, che apre editorialmente e culturalmente la strada a questo genere narrativo nel nostro Paese. Vengono lanciati sul mercato internazionale artisti di primissimo piano, tra i quali Enzo e Iela Mari, straordinari interpreti di una nuova stagione per il *silent book* (e per l'attenzione rivolta all'infanzia più in generale, se Ellen Key (2019) definì il Novecento "il secolo del bambino"), Leo Lionni, Emanuele Luzzati, Maurice Sendak e, soprattutto, Bruno Munari, che già nel 1949 aveva progettato i suoi "libri illeggibili", opere composte di soli fogli colorati di diversi tagli, per un primo approccio all'oggetto libro e al racconto visuale. Sono anni in cui si impongono nel settore via via artisti internazionali del calibro di Warja Honegger-Lavater, Katsumi Komagata, Květa Pakovská (da poco scomparsa), fino ai contemporanei Hervé Tullet, Shaun Tan, Armin Greder, David Wiesner, Aaron Becker, Peter Van den Ende, illustratori che mettono in discussione la nostra idea di "libro", di letteratura, nonché le nostre idee sull'infanzia.

Ma a quale genere appartengono gli albi illustrati? *Picture books* e *silent books* trovano difficilmente collocazione ancora oggi nelle classifiche di vendita, etichettati riduttivamente come prodotti per l'infanzia (Grilli 2022): più in generale è l'immagine a scontare ancora questa sorta di ostracismo, un vero e proprio aniconismo che poi si è tramutato in analfabetismo visuale. Come annota Serafini, già «Lewis has referred to the narrative picturebook as the 'chameleon in the jungle of children's publishing' alluding to the flexibility and innovative spirit in the instantiation of narratives in picturebook forms» (2024, 244). La studiosa Viñas Valle, riferendosi ancora al critico Lewis, preferisce parlare di "liminalità" piuttosto che di "marginalità" per l'albo illustrato, perché più vicino al concetto di "soglia", questa sorta di frattura da sanare tra parola e immagine da parte del

lettore: «in this sense, the liminal features of the picture-book places a reader in a liminal position too. The reader becomes something between reader and spectator» (2001, 172). Non si tratta di una mera bizantina questione, perché "liminale" deriverebbe da "limen", che appunto significa soglia, eppure strettamente imparentato con "limes", che invece allude sì a una soglia, ma nel senso di limite, confine, chiusura. Una precisazione non da poco, in quanto ci permette di cogliere l'ambiguità del dispositivo che qui stiamo analizzando, la sua duplice e molteplice natura (Hamelin 2012, 21-25): resta dunque a noi lettori la scelta, se considerare questa soglia un inizio o una fine di una comunicazione nel senso letterale del termine, mettere in comune, e mettere in dialogo la parola e l'immagine. Anche quando la parola è "fisicamente", graficamente assente, come nel caso dei *silent books*, in verità non è assente concettualmente, vista la necessità di leggere quelle immagini, tradurle in parole: è questo l'esercizio di *visual literacy* più urgente.

Lo sguardo infantile, infatti, non è affatto ingenuo nel senso deteriore che il termine spesso assume, rimandando implicitamente a una mancanza di esperienza (del mondo, del linguaggio) o di abilità interpretativa, né in quello altrettanto riduttivo dell'incanto acritico per l'universo del visibile o l'esistenza tutta che nel senso comune accompagna l'idea dell'infanzia: è al contrario uno sguardo capace di attenzione minuziosa ai segni del visibile e l'ingenuità di cui è effettivamente portatore è da leggersi come apertura alle possibilità nella ricerca del significato, rappresentando un movimento dell'attenzione di segno opposto rispetto a quella chiusura pregiudiziale governata dalle esperienze di visione pregresse che troppo spesso negli adulti si cristallizza in filtro interpretativo obbligato (Negri 2021, 175).

Da almeno un decennio a questa parte il settore dell'editoria più fiorente, per tirature e vivacità culturale, è non a caso la letteratura "giovanile", quella per bambini e adolescenti (i lettori più "forti" nel nostro Paese), la categoria in cui più spesso vengono accolti *picture books* e *silent books*, così come fumetti e *graphic novel*. Non è semplice estrapolare dati puntuali utili a questo discorso dalla serie di statistiche elaborate da enti come l'Associazione Italiana Editori. Possiamo certo dire che è proprio il fumetto il "genere narrativo" più venduto in Italia nel 2021 con 11 milioni copie, quasi due in più rispetto alla narrativa di genere straniera e 5,5 in più rispetto alla narrativa di genere italiana (sostanzialmente "doppiata"). Un dato che, ad avviso di chi scrive, è passato troppo sotto traccia, e che invece conferma il discorso attorno al *pictorial turn* della nostra epoca, alla "crisi" della letteratura e della lettura, perlomeno in senso tradizionale, cioè esclusivamente legata al testo scritto, e della relativa

diffusione di una narrativa per immagini e con le immagini. Mutuando una nota definizione di Beseghi e Grilli, siamo al cospetto di una «letteratura invisibile» (2012), ed è piuttosto paradossale se pensiamo al fatto che si tratti di libri in cui la “visibilità” è decisamente centrale. Ciò che in tale contesto ci interessa, ad ogni modo, non è analizzare l’andamento del settore editoriale italiano, piuttosto sottolineare la necessità di strumenti critici per una *visual literacy* (Lewis 2001; Elkins 2008), un’alfabetizzazione visuale che, come per la lettura di libri “tradizionali”, tenga in debito conto la lettura delle immagini, così decisive non soltanto nella specifica fascia d’età giovanile, ma ben oltre, dal momento che non sappiamo identificare univocamente il pubblico di questi prodotti.

Può risultare utile a questo punto definire un “evento visivo”, quale va considerata la lettura di immagini: Nicholas Mirzoeff lo intende come «la triangolazione che si verifica fra tre elementi principali: il segnale visivo, la tecnologia che origina e supporta quel segnale, e l’osservatore. Nel postmoderno l’evento visivo assume l’importanza che la stampa e la parola scritta avevano nel XIX secolo» (2021, 12). Legando questo concetto alla definizione di McLuhan (1967) per cui ogni tecnologia è un mezzo che estende le nostre facoltà mentali o fisiche, il libro (e così alfabeto e stampa) funge da estensione dell’occhio, motivo per cui la lettura sarebbe da intendersi di per sé come un evento in prima istanza visivo. Poi certo, nel caso di libri illustrati, di sole immagini, la questione visiva si fa anche esperienza letteraria, artistica, estetica. Eppure all’interno dei *visual studies* quasi mai troviamo analisi di quei *mixed media* quali sono il *picture book* e il *silent book*. Quando pensiamo alle nuove tecnologie, ci riferiamo facilmente a uno schermo retroilluminato, e il libro non è retroilluminato sebbene la pagina stessa possa considerarsi uno schermo. Alcuni studi sugli iconotesti si soffermano così perlopiù su libri d’arte o fotografici (Berger 2017), con scarsa attenzione, invece, a quei generi che finiscono sotto la categoria letteratura per l’infanzia. Il fenomeno dell’ibridazione di un testo letterario con le immagini pare «sin da subito e quasi “spontaneamente” offrirsi a una molteplicità di approcci differenti, anzitutto chiamando in causa lo stesso statuto letterario di quel testo (vale a dire la sua “purezza” in senso epistemico e la sua possibile rilevanza estetica), mettendo in discussione l’autorialità del testo [...], chiamando in causa una “spazialità” del testo assai differente dalla pura e semplice impaginazione tipografica» (Tedesco 2018, 85-86). Anche nel libro, dunque, una delle tecnologie più antiche e pervasive, pur “assorbita” da altri nuovi *media*, si fa evidente questa ibridazione e contaminazione di linguaggi e il «configurarsi di una nuova idea di visua-

lità [...] in un’ottica che potremmo definire “postmediale”» (Ugenti 2018, 108-109).

#### COLMARE LACUNE: LETTERATURA E ASSENZA

Il *silent book*, nonostante l’assenza soltanto fisica del testo, è un insostituibile strumento di promozione della lettura, se solo pensiamo alla teoria della *intrinsic motivation*, per cui la spinta a fruire di un prodotto artistico «nasce nella interazione con oggetti e attività che siano per l’individuo non totalmente familiari né assolutamente ignoti, ma abbastanza nuovi da essere impegnativi per lui. Anche il libro di figure è un oggetto capace di attivare la “motivazione esplorativa”» (Cardarello, Chiantera 1989, 16). Ciò perché

Il *silent book* svela fin da subito ai giovanissimi lettori un segreto: la letteratura è sempre lacunosa perché non è che una traccia silenziosa dei luoghi, discorsi e visioni possibili, uno spazio di movimento per il corpo creativo del lettore. La notizia pedagogicamente rilevante è che ognuno, fin dal principio, bambino, straniero, migrante, dislessico, muto, oppure muta, bambina, donna, è protagonista e responsabile di questo antico esercizio di racconto: la sua storia di lettore debutta e si celebra anche attraverso passeggiate narrative di pure immagini (Terrusi 2017, 36-37).

Relativamente al nuovo rapporto che viene a imporsi tra parola e immagine in ambito letterario, riprendiamo una pagina delle *Lezioni americane* di Italo Calvino, autore di romanzi diventati classici anche della letteratura per ragazzi, che a proposito di “Visibilità” della scrittura (e del reale) appunta riflessioni ancora rilevanti nelle loro implicazioni artistiche e pedagogiche:

L’esperienza della mia prima formazione è già quella d’un figlio della “civiltà delle immagini”, anche se essa era ancora agli inizi, lontana dall’inflazione di oggi. [...] Il mio mondo immaginario è stato influenzato per prima cosa dalle figure del “Corriere dei Piccoli”, allora il più diffuso settimanale italiano per bambini. Parlo d’una parte della mia vita che va dai tre anni ai tredici, prima che la passione per il cinema diventasse per me una possessione assoluta che durò per tutta l’adolescenza. [...] Io che non sapevo leggere potevo fare benissimo a meno delle parole, perché mi bastavano le figure. [...] Quando imparai a leggere, [...] Comunque io preferivo ignorare le righe scritte e continuare nella mia occupazione favorita di fantasticare dentro le figure e nella loro successione. Questa abitudine ha portato certamente un ritardo nella mia capacità di concentrarmi sulla parola scritta (l’attenzione necessaria per la lettura l’ho ottenuta solo più tardi e con sforzo), ma la lettura delle figure senza parole è stata certo per me

una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine (Calvino 2016, 93-96).

Credo debba far riflettere quanto scrive Calvino a proposito della pervasività delle immagini, ma soprattutto sulla loro capacità di generare discorso, verbalizzazione, lui che peraltro si è cimentato come illustratore e vignettista prima di esordire con *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947). E mentre i suoi romanzi sono stati spesso accompagnati da illustrazioni, Calvino non ha mai scritto un libro con le figure, ma nel suo percorso intellettuale c'è larga traccia della memoria di una letteratura visuale, di quella "visibilità" che ha saputo a tal punto tradurre a parole da aver reso difficoltosa un'operazione inversa: resta, ad oggi, tra i pochissimi grandi scrittori del Novecento a cui non sia spettata una versione cinematografica di una propria opera<sup>2</sup>, nonostante il grande amore mai celato dell'autore nei confronti della settima arte (Calvino 2023). Calvino confessa poi una particolare predilezione per le descrizioni, e lo fa perché è certamente la parte più visuale della scrittura, e quindi la più ardua per uno scrittore. Nelle pagine delle *Lezioni americane* dedicate all'Esattezza leggiamo un riferimento alla lacunosità della letteratura di cui parlava Terrusi a proposito dei *silent books*:

[...] nel render conto della densità e continuità del mondo che ci circonda il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa in meno rispetto alla totalità dell'esperibile. [...] Così negli ultimi anni ho alternato i miei esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione, arte oggi molto trascurata. Come uno scolaro che abbia avuto per compito "Descrivi una giraffa" o "Descrivi il cielo stellato", io mi sono applicato a riempire un quaderno di questi esercizi e ne ho fatto la materia di un libro. [...] Anche in Italia un approccio visivo è l'elemento comune di alcuni degli ultimi nuovi scrittori che ho letto (Calvino 2016, 75-76).

Le risorse attivate dalla lettura di un *silent book* possono concorrere a un ampliamento della *visual literacy*, non essendovi testi (ma paratesti certamente) che aiutano la lettura delle figure. Sin dagli anni Ottanta era stata rilevata una limitata predisposizione alla lettura dei dati figurativi, spesso peraltro accostati a dati testuali (Lemonnier-Shallert 1980; Jahoda *et al.* 1976). Antonio Faeti, pioniere di questi studi sul rapporto tra parola e immagine nei libri (1972) ancora agli inizi del nuovo Millennio fa notare che «L'impovertimento del lessico,

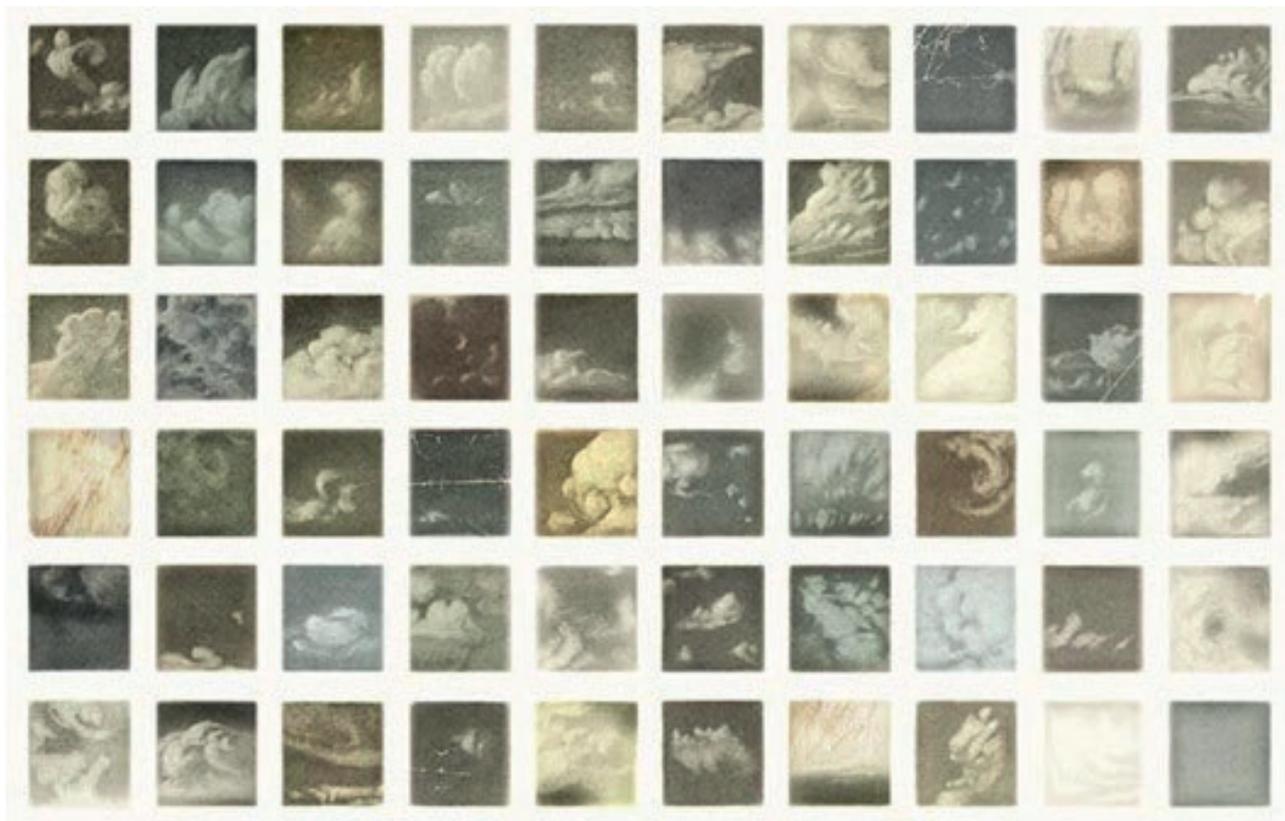
tanto spesso denunciato da studi disperati e disperanti, si collega strettamente con tutto quanto riguarda il visivo e l'immagine. Il saper vedere si mostra solo con le parole, perché ogni opera di interpretazione si compie unicamente quando le parole si stringono alle immagini che solo allora esistono, in quanto solo allora sono viste» (2004, 9). Come se il nostro sguardo fosse un inestricabile albo illustrato, in cui attingere dall'immagine e dalla parola a seconda del linguaggio che più si addice a tradurre un'esperienza sensibile complessa, a tratti inestricabile, labirintica (Campagnaro, Dallari 2012).

#### PER UN'ANALISI DELLA CAPACITÀ DI DESCRIZIONE VISIVA DEI *SILENT BOOK*

Se i *picture books* non sono – non soltanto – libri illustrati, ma dispositivi in cui la narrazione procede di pari passo tra immagini e testo, nei *silent books* – non semplicemente libri di sole immagini, ma testi di immagini – accade qualcosa che sembra essere nuovo, e invece così nuovo in fondo non è. Perché quello che abbiamo definito *pictorial turn* non è proprio esclusivamente della nostra epoca, ma ha caratterizzato diverse fasi della storia dell'umanità. Se torniamo a guardare alla colonna di Traiano a Roma, o alla Cappella degli Scrovegni di Giotto a Padova, pur con i dovuti distinguo legati al supporto, alla fruizione e al contesto storico e socio-culturale, non possiamo negare si trattasse di opere realizzate proprio per permettere a tutti di "leggere" certi racconti, che se fossero stati scritti non sarebbero risultati accessibili alla gran parte della popolazione in condizioni di analfabetismo, ma evidentemente non analfabetismo visuale. Oggi, al contrario, in un'epoca di massiccia alfabetizzazione, ma meno di alfabetizzazione visuale, la letteratura sperimenta proprio attraverso un ritorno all'uso dell'immagine, oltre che dell'immaginazione: il testo e il libro (si) ibridano (in) nuovi spazi di discorsività e la descrizione narrativa – e la narrazione descrittiva – è affidata sempre più frequentemente a iconotesti.

Davvero saper leggere le immagini è più semplice rispetto a leggere un testo? Proviamo a considerare uno dei capolavori tra i *silent book* degli ultimi anni, *The Arrival* di Shaun Tan (2008), tra i più significativi illustratori contemporanei, che in questa opera di letteratura visuale narra dell'avventura migratoria di un uomo al cospetto di un mondo nuovo. Un tema attuale, ma che l'autore e illustratore ("illustratore") declina con esplicito riferimento alle migrazioni di fine Ottocento e inizio Novecento, di cui lui stesso è peraltro figlio. Le vicende del protagonista appaiono strettamente legate proprio alla riconoscibilità dei segni: alfabetici, simbolici, visuali.

<sup>2</sup> Se si eccettua l'operazione sperimentale de *Il cavaliere inesistente*, film in tecnica mista del 1970 ispirato all'omonimo romanzo del 1959 diretto da Pino Zac e prodotto dall'Istituto Luce, che combina attori in carne ed ossa e personaggi di animazione utilizzando la tecnica della Stop-Motion.



**Figura 1.** Due pagine di S. Tan, *L'approdo* (2008), in cui la narrazione visuale è affidata alla raffigurazione di nuvole.

Lingue nuove, paesaggi nuovi, forme nuove. Lo scoglio del vedere è sempre nel saper vedere, nell'aprire lo sguardo al non-ancora-visto. La descrizione della narrazione de *L'approdo* procede con immagini dettagliate esattamente come potremmo ritrovarla in un romanzo testuale. In particolare vorrei soffermarmi su una illustrazione che nel "testo" del libro si presenta due volte a doppia pagina: la minuziosa, elegantissima descrizione visuale di nuvole.

Divise a mo' di fotogrammi-fototessere, sono disposte come in un grande rettangolo cromaticamente dalle tinte seppia (al pari dell'intera narrazione): cosa ci dicono? Qual è il testo che si può verbalizzare dalla lettura di queste immagini? Pur ponendo al centro l'interpretazione "aperta" (Eco 1962) della rappresentazione, queste si fanno portavoce della descrizione e narrazione dei giorni e delle notti di navigazione: con pochi, decisi e straordinari tocchi grafici l'autore descrive il tempo, oltre che lo spazio, attraversato da tutte le persone salite a bordo della nave che presto si troveranno di fronte a una riva che parla una lingua nuova. Possiamo interpretare quelle immagini (60) come la narrazione/descrizione dei giorni che occorre per raggiungere la terraferma (da uno

a due mesi), segnati dal ritmo scostante dei fenomeni atmosferici, della luce, delle lune. Questa lettura è corroborata dalle pagine che la precedono e la seguono (paratesti): nella tavola a doppia pagina precedente, infatti, la nave su cui viaggia il protagonista si trova sulla linea dell'orizzonte sulla sinistra, con una nuvola incombente minacciosa nel cielo; dagli sbuffi di fumo dalle ciminiere "leggiamo" che si sposta verso destra, verso oriente (ci orienta), e difatti nella tavola che segue quella qui raffigurata, Tan "trasporta" la nave più a est sull'orizzonte: l'imbarcazione si è mossa, si è avvicinata a una meta. Sono appena poche pagine in cui ci si potrebbe soffermare per molto più tempo di quello che crediamo essere lo "spazio" della lettura della narrazione visuale, poiché ricche di dettagli che spesso a noi, occidentali aniconici accecati dalla "testolatRIA", sfuggono a una prima visione d'insieme. Tempo e temporali, oscurità e luce, tristezza e nostalgia, paura, coraggio, freddo, sogni, libertà, vento, contentezza: ogni frammento di quel puzzle di nuvole deve saperci parlare, saperci dire più di una semplice nube, o frammento di cielo rappresentati (Falcinelli 2020). Solo così, con un costante, lento e paziente esercizio di *visual literacy*, si può evitare, citando ancora Benjamin, di avere

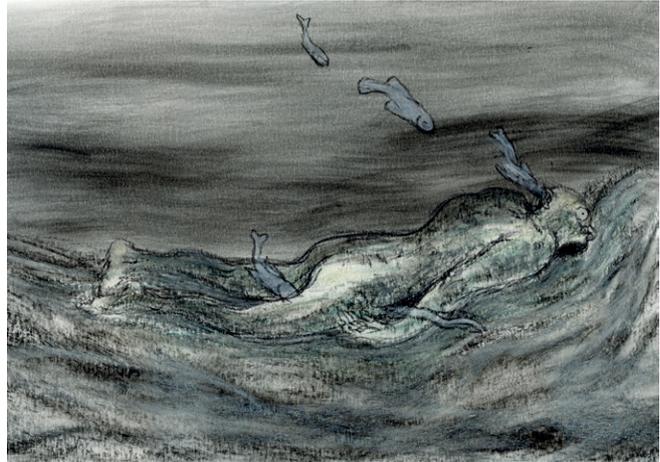


Figure 2 e 3. Le due tavole finali di A. Greder, *Voi* (2024), che chiudono, senza parole, la narrazione.

«libri di figure da guardare che introducono il bambino nel nuovo linguaggio dei segni tipico del commercio e perfino della statistica» (2012, 123).

In un'intervista a David Wiesner, illustratore vincitore di due Caldecott Medal, così l'artista descrive il suo lavoro: «Io scrivo con le immagini» (di Biasio 2023). In inglese usa un termine che, come per la definizione di *silent book* di cui è straordinario autore con opere come *Sector 7* o *Flotsam*, non trova un esatto corrispettivo in italiano: l'artista parla di *wordlessness*. Potremmo tradurlo con “mancanza di parole”, ma rodarianamente possiamo chiamarla “senzaparolità”, per rifarci alla sua “Fantastica” della *Grammatica della fantasia* (1973). Wiesner svela inoltre quali siano alcune delle sue ispirazioni, tra cui indimenticabili scene dai film di Stanley Kubrick. Ma ci sono anche scrittori *tout court* che un illustratore come lui ama allo stesso modo, per la stessa capacità di evocare immagini potenti attraverso il testo, autori che hanno una scrittura particolarmente visiva, confermando il felice accordo tra parole e immagini:

Io visualizzo tutto ciò che leggo. [...] Tutti visualizzano in qualche misura ciò che leggono, ma credo che se si chiedesse loro, per esempio, che aspetto ha il protagonista di un libro, la risposta sarebbe piuttosto vaga. So che “vedo” più chiaramente l'ambiente di una storia che i personaggi. La fantascienza per prima mi ha catturato, scrittori come Arthur Clarke e Isaac Asimov. Ma sono stati i libri di Ray Bradbury e poi di Kurt Vonnegut a conquistarmi davvero, c'era più, diciamo, personalità nella loro scrittura. Bradbury, in particolare, era così visivo per me. Riuscivo a vedere chiaramente le persone e i luoghi di cui scriveva, in un modo molto cinematografico: illuminazione, composizione, movimento. *Le città invisibili* di Italo Calvino è un altro libro straordinariamente visivo. [...] È travolgente nella sua descrizione (di Biasio 2023).

La letteratura visuale deve possedere questa capacità: de-scrivere e ri-scrivere il nostro mondo così fittamente abitato da immagini (Calvino 2010). In qualche modo lo destruttura e lo ristruttura, lo decostruisce e lo ricostruisce nell'avventura del lettore. Perché anche la scrittura – la letteratura – ha bisogno di descriversi e risciversi, destrutturarsi e ristrutturarsi, in un'epoca in cui, grazie alle tecnologie, è divenuta un'attività, da culturale, quasi “naturale” per la stragrande maggioranza degli uomini e delle donne (non lo era solo fino a un secolo fa). Come? La scrittura deve farsi sempre più trasparente e ambiziosa. Secondo Daniele Del Giudice, narratore “scoperto” da Calvino, «C'è un limite fondamentale nel *flatus vocis*, così come nella riga scritta: una parola viene dopo l'altra, non si possono dire due parole contemporaneamente, non si possono dire più cose contemporaneamente, che è quello che uno vorrebbe dire davvero» (2013, 29), e che è quello che invece un illustratore può fare, che ad esempio fa Rébecca Dautremer con il suo recente leporello *Un attimo soltanto* (2023), esplicito sin dal titolo – tutto accade simultaneamente. E a proposito di descrizione narrativa, Del Giudice aggiunge parole illuminanti in un libro che non a caso s'intitola *In questa luce* (la radice di “illustrare” fa riferimento proprio al fare luce): «Nominare, descrivere – quando diciamo bottiglia o cravatta o nuvola – è come fare un piccolo cono di luce, che porta immediatamente con sé una parte d'ombra, l'ombra di ogni parola. [...] Io credo che uno scrittore “vede” veramente solo quando scrive» (Del Giudice 2013, 30). E un lettore-spettatore di *silent books* vede veramente solo quando legge. A questo lettore è chiesto, in un certo modo, non soltanto di leggere, ma anche di tradurre, dunque di riscrivere la storia che l'autore ha raccontato attraverso l'apparato iconografico. Esiste naturalmente un certo margine di libertà, pur entro

la gabbia dell'immagine, che ha però sbarre più larghe: finestre, porte, visioni (Manganelli 1977).

In uno scritto intitolato "Narrare e vedere", l'autore di *Atlante occidentale* (1985) sostiene l'idea per cui il lavoro dello scrittore consta nel «rendere visibile costruendo nuovo invisibile» (2024, 207). Impossibile non pensare a un altro protagonista del *silent book* contemporaneo, Armin Greder, che ha scelto il suo strumento, l'illustrazione, per affrontare temi cruciali come le migrazioni e i rapporti di potere. Lo fa, diversamente da Tan, prendendo molto di petto le questioni razziali, come se non volesse raccontare una storia, ma la Storia. Anche nel suo ultimo *Voi* (2024) – già nel titolo riecheggia un decisivo posizionamento da artista e cittadino del mondo – pur essendoci un testo che lo rende un albo illustrato, Greder riesce a creare un ibrido straordinario, giocando ancora col limite delle pagine, con le frontiere – fisiche e simboliche – e dunque con la liminalità. La chiusura – così come la parte centrale – del suo ultimo lavoro è affidata in parte a pagine senza parole, a pagine silenziose, eppure crude ed evocative. «Così abbiamo chiuso gli occhi», leggiamo nelle prime pagine del suo albo, alludendo a una riapertura dello sguardo: infine nella notte del mondo, mentre qualcuno – *Noi* – dorme al fondo dei suoi sogni, altri dormono per sempre sul fondo di un sogno divorato da acqua e pesci. In questo modo il *silent book* riesce a evocare non solo l'invisibile, ma anche l'illeggibile, e ciò che non è scrivibile, non è dicibile, non è ancora parola. Greder, non a caso, sull'isola di Lampedusa ha "illustrato" le tombe anonime di alcuni naufraghi morti prima di arrivare a destinazione: un'immagine potente, ma soprattutto un modo per evocare chi o cosa è invisibile, e anche ciò che non era leggibile, come un nome, un'identità, un volto umano, ora finalmente osservabili attraverso la luce del disegno.

#### BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. 1974. *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi.
- Becker, Aaron. 2014. *Scoperta*. Milano: Feltrinelli.
- Bending, C.W. 1975. *Mezzi di comunicazione e scuola*. Firenze: La Nuova Italia.
- Benjamin, Walter. 2012. *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*. Milano: Raffaello Cortina.
- Berger, John. 2017. *Sul guardare*. Milano: Il Saggiatore.
- Beseghi, Emy, e Giorgia Grilli, cur. 2012. *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*. Roma: Carocci.
- Calvino, Italo. 2010. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo. 2016. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo. 2023. *Guardare*. Milano: Mondadori.
- Campagnaro, Marnie, e Marco Dallari. 2013. *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*. Trento: Erickson.
- Cantatore, Lorenzo, Nicola Galli Laforest, Giorgia Grilli, Martino Negri, Giordana Piccinini, Ilaria Tontardini, e Emilio Varrà. 2022. *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*. Parma: Edizioni Junior.
- Cardarello, Roberta, e Angela Chiantera. 1989. *Leggere prima di leggere. Infanzia e cultura scritta*. Firenze: La Nuova Italia.
- Cometa, Michele. 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Cometa, Michele. 2020. *Cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Cousins, Mark. 2017. *Storia dello sguardo*. Milano: Il Saggiatore.
- Dautremer, Rébecca. 2023. *Un attimo soltanto*. Milano: Rizzoli.
- Del Giudice, Daniele. 2013. *In questa luce*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele. 2024. *Del narrare*. Torino: Einaudi.
- di Biasio, Simone. 2023. "L'arte di scrivere un libro senza usare le parole." <https://www.rivistastudio.com/silent-book/>. Accesso 11 novembre 2024.
- Doonan, Jane. 1993. *Looking at Pictures in Picture-Books*. Stroud: Thimble Press.
- Eco, Umberto. 1962. *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Elkins, James. 2008. *Visual Literacy*. London: Routledge.
- Faeti, Antonio. 1972. *Guardare le figure*. Torino: Einaudi.
- Faeti, Antonio. 2004. "L'erba del cambiamento." *Hamelin. Narrare per immagini* 4, 10: 7-15.
- Falcinelli, Riccardo. 2020. *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*. Torino: Einaudi.
- Farné, Roberto. 2002. *Iconologia didattica: le immagini per l'educazione dall'Orbis Pictus a Sesame Street*. Bologna: Zanichelli.
- Farné, Roberto. 2021. *Pedagogia visuale. Un'introduzione*. Milano: Raffaello Cortina.
- Gombrich, Ernst. 1999. *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*. Milano: Leonardo Arte.
- Greder, Armin. 2017. *Mediterraneo*. Roma: Orecchio acerbo.
- Greder, Armin. 2024. *Voi*. Roma: Orecchio acerbo.
- Grilli, Giorgia. 2022. *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*. Roma: Donzelli.
- Hamelin, cur. 2012. *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*. Roma: Donzelli.
- Hamelin, cur. 2021. *Stavo pensando: albo e filosofia*. Bologna: Hamelin.

- Key, Ellen. 2019. *Il secolo del bambino*. Parma: Edizioni Junior.
- Lemonnier-Schallert, Diane. 1980. *The Role of Illustration in Reading Comprehension*. In *Theoretical Issues in Reading Comprehension*, a cura di Rand J. Spiro, Bertram C. Bruce, e William F. Brewer, 503-524. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Jahoda, Gustav, Cheyne, William M., Deregowski, Jan B., Shinha, Durganand, e Collingbourne, Rachel. 1976. "Utilisation of Pictorial Information in Classroom Learning: A Cross Cultural Study." *AV Communication Review* 24(3): 295-315.
- Lepri, Chiara. 2016. *Le immagini raccontano. L'iconografia nella formazione dell'immaginario infantile*. Pisa: Edizioni ETS.
- Lewis, David. 2001. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London: Routledge Falmer.
- Lionni, Leo. 1967. *Piccolo blu e piccolo giallo*. Milano: Emme edizioni.
- Mancini, Michela, cur. 2011. *Leggere le immagini. La ricerca sulla cultura visuale*. Napoli: Scripta Web.
- Manganelli, Giorgio. 1977. *Pinocchio. Un libro parallelo*. Milano: Adelphi.
- McLuhan, Marshall. 1968. *Il medium è il massaggio*. Milano: Feltrinelli.
- Mendelsund, Peter. 2020. *Che cosa vediamo quando leggiamo. Una fenomenologia con illustrazioni*. Mantova: Corraini.
- Mirzoeff, Nicholas. 2021. *Introduzione alla cultura visuale*. Milano: Meltemi.
- Mitchell, William John Thomas. 1980. *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, William John Thomas. 2017. *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Muir, Percy. 1954. *English children's book (1600 to 1900)*. London: B.T. Batsford LTD.
- Nodelman, Perry. 1996. "Illustration and Picture-Books." In *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, a cura di Peter Hunt. London: Routledge.
- Rabbito, Andrea, cur. 2018. *La cultura visuale del ventunesimo secolo. Cinema, teatro e new media*. Milano: Meltemi.
- Rodari, Gianni. 1973. *Grammatica della fantasia*. Torino: Einaudi.
- Rorty, Richard. 1967. *La svolta linguistica*. Milano: Garzanti.
- Serafini, Frank. 2024. "The Complex Relationship of Words and Images in Picturebooks." *Journal of Visual Literacy* 43 (3): 233-249.
- Simić, Charles. 2017. *La vita delle immagini*. Milano: Adelphi.
- Tan, Shaun. 2008. *L'approdo*. Latina: Tunué.
- Terrusi, Marcella. 2017. *Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Tuzzi, Hans. 2006. *Libro antico libro moderno. Per una storia comparata*. Milano: Bonnard.
- Van den Ende, Peter. 2021. *Il viaggio*. Milano: Terre di Mezzo.
- Vecchini, Silvia. 2019. "Una frescura al centro del petto". *L'albo illustrato nella crescita e nella vita interiore dei bambini*. Milano: Topipittori.
- Viñas Valle, Laura. 2001. *Picture-Books as a Liminal Genre*. In *Hearts of Lightness: The Magic of Children's Literature*, a cura di Laura Tosi, 161-174. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.
- Wiesner, David. 2022. *Flutti*. Roma: Orecchio acerbo.
- Wiesner, David. 2022. *Sector 7*. Roma: Orecchio acerbo.