



2025

Anno XII - n. 1 (n.s.)

2384-8294

# RIVISTA DI STORIA DELL'EDUCAZIONE

Journal of History of Education

THE OFFICIAL JOURNAL OF CIRSE



**Journal of History of Education RSE** is an international, peer-reviewed and open-access journal focused on the global significance and impact of history of education. It covers all the theoretical and practical aspects of the history of education, as well as scholarship and applied research. It is the official journal of CIRSE (Italian Center for History of Education), the field's leading scientific society in Italy, and has been published since 2014 (since 1982 with another title).

The journal is biannual and publishes both special and miscellaneous issues.

It encourages submissions from a range of intersecting sub-fields in intellectual, social, political, economic, and cultural history including (but not limited to): sociology of knowledge, history of childhood and youth, public and urban history, cultural and comparative history, history of ideas, history of emotions).

#### **Editors-in-Chief**

*Caterina Sindoni* (University of Messina), CIRSE president

*Carla Callegari* (University of Padua), CIRSE vice-president

*Stefano Oliviero* (University of Florence), CIRSE secretary

#### **International Scientific Committee**

*Georgina María Esther Aguirre Lora*, Universidad Nacional Autónoma de México (Messico)

*José-Manuel Alfonso-Sánchez*, Universidad Pontificia de Salamanca (Spagna)

*Hilda T.A. Amsing*, Rijksuniversiteit Groningen (Paesi Bassi)

*Gianfranco Bandini*, Università degli Studi di Firenze

*Alberto Barausse*, Università degli Studi del Molise

*Luciana Bellatalla*, Università degli Studi di Ferrara

*Bruno Bellerate*, già Università degli Studi Roma 3

*Milena Bernardi*, Università degli Studi di Bologna

*Emma Beseghi*, Università degli Studi di Bologna

*Carmen Betti*, già Università degli Studi di Firenze

*Francesca Borruso*, Università degli Studi Roma 3

*Catherine Burke*, University of Cambridge (Regno Unito)

*Antonella Cagnolati*, Università degli Studi di Foggia

*Luciano Caimi*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

*Maria Helena Camara Bastos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Brasile)

*Franco Cambi*, già Università degli Studi di Firenze

*Rita Casale*, Bergische Universität Wuppertal (Germania)

*Pierre Caspard*, già Institut national de recherche pédagogique – INRP di Parigi (Francia)

*Pietro Causarano*, Università degli Studi di Firenze

*Hervé Antonio Cavallera*, già Università del Salento

*Mirella Chiaranda*, Università degli Studi di Padova

*Mariella Colin*, Université de Caen (Francia)

*Maria Isabela Corts Giner*, Universidad de Sevilla (Spagna)

*Antón Costa Rico*, Universidade de Santiago de Compostela (Spagna)

*Carmela Covato*, Università degli Studi Roma 3

*Antonia Criscenti*, Università degli Studi di Catania

*Joaquim de Azevedo*, Universidade Católica Portuguesa di Porto (Portogallo)

*Fulvio De Giorgi*, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

*María del Mar del Pozo Andrés*, Universidad de Alcalá (Spagna)

*Inés Dussel*, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados – CINESTAV del Instituto Politécnico Nacional (Messico)

*Domenico Elia*, Università degli Studi D'Annunzio di Chieti-Pescara

*Rosella Frasca*, già Università degli Studi dell'Aquila

*Luca Gallo*, Università degli Studi di Bari

*Décio Gatti Júnior*, Universidade Federal de Uberlândia (Brasile)

*Angelo Gaudio*, Università degli Studi di Udine

*Carla Ghizzoni*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

*Angela Giallongo*, Università degli Studi di Urbino

*Gerald Gutek*, già Loyola University di Chicago (Stati Uniti d'America)

*José María Hernández Díaz*, Universidad de Salamanca (Spagna)

*José Luis Hernandez Huerta*, Universidad de Valladolid (Spagna)

*Tomáš Kasper*, Institut für Pädagogik und Psychologie di Liberec (Repubblica Ceca)

*Panagiotis G. Kimourtzis*, University of the Aegean (Rodi)

*Terciane Ângela Luchese*, Universidade de Caxias do Sul (Brasile)

*Justino Magalhães*, Universidade de Lisboa (Portogallo)

*Charles Magnin*, già Université de Genève (Svizzera)

*Eva Matthes*, Universität Augsburg (Germania)

*Christine Mayer*, Universität Hamburg (Germania)

*Juri Meda*, Università degli Studi di Macerata

*András Németh*, Eötvös Loránd Tudományegyetem – ELTE di Budapest (Ungheria)

*Attila Nobik*, Szegedi Tudományegyetem (Ungheria)

*Gabriela Ossenbach Sauter*, Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED di Madrid (Spagna)

*Joaquim Pintassilgo*, Universidade de Lisboa (Portogallo)

*Tiziana Pironi*, Università degli Studi di Bologna

*Edvard Protner*, Univerze v Mariboru (Slovenia)

*Fabio Pruneri*, Università degli Studi di Sassari

*Bela Pukansky*, János Selye University (Slovacchia)

*Geert Thyssen*, John Moores University di Liverpool (Regno Unito)

*Giuseppe Tognon*, Libera Università degli Studi Maria SS. Assunta – LUMSA di Roma

*Serge Tomamichel*, Université Lyon 2 (Francia)

*Giuseppe Trebisacce*, Università della Calabria

*Angelo Van Gorp*, Universiteit Gent (Belgio)

*Diana Gonçalves Vidal*, Universidade de São Paulo (Brasile)

*Carlos Eduardo Vieira*, Universidade Federal do Paraná (Brasile)

*Antonio Viñao Frago*, Universidad de Murcia (Spagna)

*Ignazio Volpicelli*, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»

*Johannes Westberg*, Uppsala Universitet (Svezia)

#### **Editorial Board**

*Paolo Alfieri* (Catholic University of the Sacred Heart, Milan), managing editor

*Stefano Oliviero* (University of Florence), managing editor

*Lucia Cappelli* (Catholic University of the Sacred Heart, Milan)

*Simona Finetti* (Sapienza University of Rome)

*Chiara Martinelli* (University of Florence)

*Rossella Raimondo* (University of Bologna)

#### **Managing Director**

*Caterina Sindoni* (University of Messina), CIRSE president

# **Rivista di Storia dell'Educazione**

**Journal of History of Education  
the official journal of CIRSE**

**anno XII - n. 1 (n.s.)  
2025**

Firenze University Press

***Journal of History of Education RSE***

<https://rivistadistoriadelleducazione.it>

ISSN 2384-8294 (print) | ISSN 2532-2818 (online)

Published two times a year

*Editor-in-Chief*

Caterina Sindoni (University of Messina), CIRSE president

Carla Callegari (University of Padua), CIRSE vice-president

Stefano Oliviero (University of Florence), CIRSE secretary

Direttore Responsabile: Caterina Sindoni, University of Messina, Italy



© 2025 Author(s)

**Content license:** except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

**Metadata license:** all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)



**Citation:** Lepri, C., Meda, J. & Negri, M. (2025). Letteratura, cultura visuale e infanzia: itinerari storici e prospettive ermeneutiche. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 3-10. doi: 10.36253/rse-17517

**Received:** March 24, 2025

**Accepted:** March 26, 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:** Paolo Alfieri, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

## Letteratura, cultura visuale e infanzia: itinerari storici e prospettive ermeneutiche

### Literature, Visual Culture and Childhood: Historical Itineraries and Hermeneutical Perspectives

CHIARA LEPRI<sup>1</sup>, JURI MEDA<sup>2</sup>, MARTINO NEGRI<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Università degli Studi Roma Tre, Italia*

<sup>2</sup> *Università degli Studi di Macerata, Italia*

<sup>3</sup> *Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia*

[chiara.lepri@uniroma3.it](mailto:chiara.lepri@uniroma3.it); [juri.meda@unimc.it](mailto:juri.meda@unimc.it); [martino.negri@unimib.it](mailto:martino.negri@unimib.it)

**Abstract.** This contribution presents the results of the call for papers “Literature, Visual Culture and Childhood: Historical Itineraries and Hermeneutic Perspectives”, collected with the intention of offering a reflection from a historical and interpretative perspective on the relationship between image, text and visual culture with particular reference to publishing forms aimed at an audience of young and young readers. The numerous proposals by authors – here divided into two sections: “Historical itineraries and hermeneutic perspectives” and “Iconic products of contemporaneity and hermeneutic perspectives” – has made it possible to ascertain on the one hand the wide interest developed today around the dimension of the visual dimension in children’s literature which increasingly requires scholars to resort to multiple and interdisciplinary methodological tools, on the other hand, the vitality and maturity of the historical-educational reflection on that evolutionary process that, over the last decades, has recognised the iconic language of books as having full artistic, narrative and semantic dignity.

**Keywords:** children’s literature, history of illustration, visual culture, image, childhood.

**Riassunto.** Il contributo presenta gli esiti della *call for papers* “Letteratura, cultura visuale e infanzia: itinerari storici e prospettive ermeneutiche”, raccolti nell’intenzione di offrire una riflessione in prospettiva storica e interpretativa sul rapporto tra immagine, testo e cultura visuale con particolare riferimento alle forme editoriali rivolte a un pubblico di piccoli e giovani lettori. La numerosità delle proposte di autori e autrici – qui suddivise in due sezioni: “Itinerari storici e prospettive ermeneutiche” e “Prodotti iconici della contemporaneità e prospettive ermeneutiche” – ha consentito di constatare da un lato l’ampio interesse oggi sviluppatosi intorno alla dimensione del visivo nella letteratura per l’infanzia, che sempre più impone allo studioso il ricorso a strumenti metodologici plurimi e interdisciplinari, dall’altro la vitalità e la maturità della riflessione di natura storico-educativa in merito a quel processo evolutivo che, nel corso degli ultimi decenni, ha riconosciuto al linguaggio iconico dei libri piena dignità artistica, narrativa e semantica.

**Parole chiave:** letteratura per l'infanzia, storia dell'illustrazione, cultura visuale, immagine, infanzia.

---

#### PREMESSA

Le immagini sono legate al narrare da tempo immemorabile, da molto prima che i racconti iniziassero a essere stampati all'interno di libri impreziositi – col passare dei secoli e il raffinarsi dei processi di stampa – da illustrazioni colorate e sempre più fitte di dettagli. Inizialmente – per ragioni di ordine tecnico ed economico – le immagini riprodotte all'interno dei libri erano poche e realizzate a partire da incisioni semplici nella struttura e rozze nel segno, stampate in bianco e nero; successivamente, grazie all'introduzione della stampa cromolitografica e dell'evoluzione della stampa xilografica a colori, nella seconda metà del XIX secolo, le immagini iniziarono a essere pubblicate con colori vivaci e in formati più ampi, ideali per affascinare i lettori, invitati ai piaceri dell'indugio, dell'immersione e del rapimento estetico.

Nella maggior parte dei casi, questi libri erano però accessibili esclusivamente ai rampolli delle famiglie più abbienti e uscivano in tirature quantitativamente limitate e a prezzi molto elevati. Il perfezionamento delle tecniche di stampa e l'abbattimento dei costi di produzione consentirono col tempo di pubblicare libri ampiamente illustrati a prezzi più contenuti, generando un nuovo fecondissimo mercato editoriale che iniziò a estendersi a un ambito socio-culturale più vasto; fin dall'antichità, del resto, le raffigurazioni pittoriche e scultoree avevano rappresentato una significativa forma di accesso alla cultura alta per il popolo illetterato.

La forza seduttiva delle immagini iniziò a questo punto a giocare un ruolo rilevante anche nella dimensione commerciale, diventando un potente elemento di richiamo per i giovani lettori e per gli adulti che acquistavano i libri per loro. Nella seconda metà degli anni Settanta del XIX secolo, grazie ad artisti come Walter Crane, Kate Greenaway e, soprattutto, Randolph Caldecott, nacque in Inghilterra la forma moderna del *picture book*, mentre in Italia, negli stessi anni, le immagini sempre più efficaci sul piano comunicativo realizzate dagli illustratori iniziarono a popolare l'immaginario collettivo, generando modelli figurativi e vere e proprie icone della moderna cultura di massa.

A partire dai primi decenni del XX secolo – inizialmente nei libri rivolti ai bambini più piccoli – le illustrazioni presero gradualmente il sopravvento sulle parole, mettendo in discussione lo storico rapporto di forza esistente tra testo e immagine all'interno del libro e favorendo l'imporsi di una nuova idea di autorialità, non cir-

coscritta al solo scrittore, ma estesa all'illustratore, legittimato nel ruolo di architetto di un dispositivo narrativo verbo-visuale significativamente connotato da un'articolata serie di elementi non solo iconici e grafici, ma anche materiali: dopo secoli al servizio della parola, al linguaggio iconico iniziava a essere finalmente riconosciuta una piena dignità artistica, narrativa e semantica.

Questa evoluzione può essere colta attraverso molteplici e complementari prospettive – editoriali, estetiche, letterarie, pedagogiche e semiotiche – in grado di rilevare i molteplici e multiformi legami esistenti tra letteratura, cultura visuale e infanzia, che solo uno sguardo multi-prospettico può tentare di interpretare, anche – sebbene non solo – nell'ambito di una riflessione di natura storico-educativa. La presente raccolta di studi intende mettere a fuoco, in una prospettiva diacronica, la ricchezza e la complessità di questo lungo e sfaccettato itinerario evolutivo, caratterizzato da audaci mutamenti di paradigma e bruschi rallentamenti in nome di una presunta superiorità del *lógos* sull'*eikón*.

#### AMBITI TEMATICI E FILONI D'INDAGINE

In fase di progettazione del presente numero monografico, pertanto, abbiamo tentato di individuare e proporre a studiosi e studiosi potenzialmente interessati a partecipare con un proprio contributo originale un'ampia gamma di tematiche, in grado di restituire lo sguardo multi-prospettico cui ci siamo appena riferiti. Le numerose proposte ricevute ci hanno consentito di constatare da un lato l'ampio interesse oggi sviluppatosi intorno alla dimensione del visivo nella letteratura per l'infanzia, che sempre più impone il ricorso a strumenti metodologici e ad approcci interpretativi interdisciplinari, e dall'altro la vitalità e la maturità della riflessione storiografica elaborata all'interno del nostro settore scientifico-disciplinare in merito ad alcune delle tematiche suggerite.

Nel contesto della riflessione critica italiana sulla storia dell'illustrazione editoriale, oggi così ricca e variegata, per oggetti di ricerca e metodologia di indagine, un posto speciale, da un punto di vista genealogico, è occupato da Antonio Faeti, col suo *Guardare le figure* (Einaudi, 1972), e Paola Pallottino, cui si deve la *Storia dell'illustrazione italiana* (Zanichelli, 1988). Bolognesi – il primo di nascita, la seconda d'adozione – hanno posto con il loro lavoro di ricerca due vere e proprie pietre miliari: Bologna, d'altra parte, è la patria della Fiera del Libro

per Ragazzi, nata nel 1964, e ha riservato fin dal 1967, con la Mostra Internazionale degli Illustratori, una specifica attenzione alla dimensione visiva. Maestro di scuola e in seguito primo docente universitario di Letteratura per l'infanzia, col suo pionieristico e per certi aspetti "mitico" «trattato di sociologia dell'immaginario [...] che prende a pretesto i libri per bambini» (Faeti 2001), come egli stesso lo definì, Faeti ebbe il merito grandissimo di aprire una pista, battere una strada che nessuno aveva ancora battuto – come il rodariano Martino Testadura – indicando una direzione di lavoro, anche da un punto di vista metodologico, lungo la quale si sarebbero incamminati, nei decenni successivi, studiosi e studiosi che rappresentano oggi una vera e propria "scuola" che ha nel paradigma indiziario di ginzburghiana memoria il suo fondamento epistemologico e rappresenta, non solo nel nostro Paese, un importante punto di riferimento. Storica dell'arte e illustratrice, Pallottino ha condensato il suo monumentale lavoro di ricerca e schedatura di autori, opere e tecniche nella *Storia dell'illustrazione italiana*, grande compendio storico che rappresenta un "classico della critica", ossia una lettura obbligata per "farsi le basi", anche per quanto riguarda le tecniche di riproduzione della immagini, cui fa da recente complemento un altro lavoro di ricerca meticolosa e necessaria sulla storia dell'illustrazione al femminile, pubblicato alcuni anni or sono: *Le figure per dirlo. Storia delle illustratrici italiane* (Treccani, 2019). Faeti ha aperto la strada della riflessione sul rapporto tra le figure presenti nei libri e le forme dell'immaginario di un'epoca e di una società, ma il suo fondamentale apporto, come quello di Pallottino, ha riguardato anche la dimensione dell'iconologia, ovvero della riflessione ermeneutica, della lettura e interpretazione delle immagini.

Se è vero che la "scuola bolognese" rappresenta una tradizione critica che ha lasciato e continua a lasciare il segno nell'ambito della riflessione sulla cultura visiva, sia dentro sia fuori dall'accademia – con le ricerche di Marco Dallari, Roberto Farné, Giorgia Grilli, Marcella Terrusi e i loro allievi, per un verso, per l'altro col lavoro sulla cultura visiva contemporanea dei membri dell'Associazione Culturale Hamelin – è altrettanto vero che, soprattutto negli ultimi vent'anni, altre studiosi e studiosi hanno affrontato in modo sempre più sistematico e approfondito, e da prospettive ermeneutiche differenti, il mondo dell'illustrazione e dell'editoria illustrata per l'infanzia assumendo a oggetti della propria ricerca prodotti culturali molto diversi tra loro come lo sono singole opere e riviste, problemi di ordine tematico, stilistico e testuale, autori e autrici, snodi storici e culturali, aspetti materiali della produzione editoriale, temi legati alla ricezione o al rapporto tra ricerca estetica e

tensione educativa. Per ragioni di spazio non è possibile, qui, tracciare una mappa esaustiva di tali ricerche, e dunque ci limitiamo a enumerare i nomi di coloro che negli ultimi decenni, e non necessariamente nel contesto accademico, hanno offerto ulteriori contributi alla riflessione sul rapporto tra immagini, parole e infanzia: Anna Antoniazzi, Marnie Campagnaro, Lorenzo Cantatore, Dorena Caroli, Walter Fochesato, Andrea Rauch, Francesca Tancini e Pompeo Vagliani.

Il numero monografico che presentiamo tocca tappe e protagonisti di quella "rivoluzione copernicana" che porta il tradizionale libro illustrato per l'infanzia ottocentesco a evolversi nel corso del ventesimo secolo verso nuove forme e formati, dall'albo illustrato o *picture book* al *silent book*, fino ai libri gioco, ai libri animati, ai *movable book*, a libri sempre più interattivi, all'interno dei quali l'immagine acquista un ruolo sempre più preponderante rispetto alla parola e ridefinisce la propria funzione nel variegato universo dei prodotti editoriali destinati all'infanzia, in una costante tensione tra tradizione e innovazione, tra dimensione estetica ed educativa, tra *fiction* e *non-fiction*.

Due ambiti di riflessione al centro di diversi contributi sono il rapporto testo-immagine e le tecniche di illustrazione. Il rapporto tra parole e figure nello spazio della pagina è esplorato da diverse prospettive: Luca Ganzerla lo affronta in una prospettiva schiettamente storica ed evolutiva, Claudia Alborghetti in quanto strumento funzionale a una messa a fuoco di questioni relative alla ricezione nell'ambito della traduzione letteraria e Giorgia Grilli in quanto perno della svolta "pittorica" che ha investito la produzione di *non-fiction picture book* negli ultimi due decenni. Elisa Marazzi fa esplicitamente riferimento alle tecniche di incisione impiegate nella realizzazione delle "stampe illustrate di larga circolazione" e – d'altro canto – Alessandra Mazzini e Lucia Paciaroni approfondiscono indirettamente con le loro ricerche l'organizzazione della forma e dello spazio nel quale sono disposti gli elementi testuali e iconici che compongono il progetto grafico di un determinato prodotto editoriale. Anche il contributo di Susanna Barsotti e Lorenzo Cantatore effettua un approfondimento sulle sperimentazioni delle tecniche di illustrazione con particolare riferimento all'impiego di materiali poveri e al riuso dell'*objet trouvé* propri di un maestro come Emanuele Luzzati, capace di innestare linguaggi all'insegna del *mood* ludico a partire dalla tradizione fiabistica e non solo.

Libri di pregio, libri-premio, libri fatti a mano costituiscono un altro dei possibili temi di indagine proposti nell'ambito della *call for papers* di questo numero monografico. Se non si è potuto sondare in profondità la variegata tipologia di prodotti editoriali che compon-

gono questa particolare categoria, il contributo di Alessandra Mazzini sui calligrammi, ovvero le rime-figure, di Mario Faustini e quello di Lucia Paciaroni sui libri e gli albi fotografici per l'infanzia e l'adolescenza del panorama editoriale italiano, peraltro analizzati in chiave diacronica nella loro prospettiva evolutiva, consentono di riflettere sul rapporto intrinseco molto forte esistente tra l'editoria illustrata e la creazione artistica. Anche Valentina Valecchi effettua un affondo storico-interpretativo su alcune speciali tipologie di prodotti editoriali come i libri d'artista, ai quali si deve riconoscere, nella storia della letteratura rivolta all'infanzia, l'introduzione di nuovi codici visivi tra cui quelli che si avvalgono della non figurazione, ossia dell'astrazione e del linguaggio simbolico, mentre Amalia Marciano illustra un percorso storico sulle forme compositive che conferiscono tridimensionalità all'esperienza di lettura, dai libri *pop-up* ai *tunnel book*, attraverso spettacolari strategie cartotecniche: prodotti editoriali che riprendono e sviluppano sperimentazioni che hanno caratterizzato i libri pensati appositamente per l'infanzia fin dalla metà del XVII secolo, come illustra Pompeo Vagliani nel suo contributo.

È rimasta invece sullo sfondo un'altra forma di narrazione per immagini, come il fumetto, che nel corso del ventesimo secolo ha stabilito un'intensa relazione con la stampa periodica per l'infanzia e l'adolescenza (poi affievolitasi con l'emergere degli albi a fumetti e del *graphic novel*), oggetto nel recente passato di una stagione di studi particolarmente prolifica, che da Genovesi (1972) – passando per Dallari e Farné (1977) e ancora Faeti (1980) – è giunta fino alle ricerche promosse da Juri Meda (2007, 2013), Renata Lollo (2009), Ilaria Mattioni (2012), Fabiana Loparco (2016) e Sabrina Fava (2016). Solo Mattioni dedica in parte il proprio contributo all'"arte sequenziale", seppure alcuni riferimenti siano presenti anche nel contributo di Montecchiani su *Il Giornalino della Domenica* e in quello di Elisa Marazzi. Quest'ultima, in particolare, contesta la teoria secondo cui la "fiaba a quadretti" (Bertieri 1989) adottata dal *Corriere dei Piccoli* sin dal 1908 costituisca una nuova forma di comunicazione, percepita come moderna e trasgressiva nell'asfittico contesto grafico della stampa periodica per l'infanzia di età liberale e propone invece una sua derivazione dalle "stampe illustrate di larga circolazione", estremamente familiare ai lettori dell'epoca. Anche l'interesse crescente di pubblico per il *graphic novel* e i *manga* non riceve tra queste pagine la necessaria attenzione critica, ma siamo certi che gli studi già in corso di svolgimento possano colmare nel prossimo futuro questa lacuna attraverso approfondite disamine.

L'analisi critica della ricezione in relazione alla formazione dell'immaginario attraverso la fruizione delle immagini costituisce un altro elemento fondamentale del complesso rapporto esistente tra letteratura, cultura visuale e infanzia, che tuttavia non è stato possibile approfondire in questo numero monografico, nel quale gli autori si sono solo in certa misura concentrati sulla comprensione dell'oggetto estetico da parte del lettore-fruitori – teorizzata dallo storico della letteratura tedesco Wolfgang Iser, e più in generale da tutta la critica letteraria *reader-oriented* (come Jauss, Eco e Fish) – e sulla centralità dell'attribuzione di senso da parte di quest'ultimo, oltre che da parte dell'autore stesso. Da questo punto di vista, non può non colpire – come sottolinea Cristina Gumirato nel suo contributo – come già negli anni Sessanta nelle pagine della rivista *Schedario* si assistesse alla contesa tra una prospettiva ermeneutica esclusivamente incentrata sul valore estetico-letterario del testo e una incentrata sul destinatario, indagato dal punto di vista psico-pedagogico.

#### PRODOTTI ICONICI E PROSPETTIVE ERMENEUTICHE TRA PASSATO E PRESENTE

Si è stabilito di suddividere i contributi in due sezioni: la prima, «Itinerari storici e prospettive ermeneutiche», con i contributi di Elisa Marazzi, Pompeo Vagliani, Luca G.M. Ganzerla, Sofia Montecchiani, Susanna Barsotti e Lorenzo Cantatore, Ilaria Mattioni, Cristina Gumirato, Claudia Alborghetti; la seconda, «Prodotti iconici della contemporaneità e prospettive ermeneutiche», con i contributi di Lucia Paciaroni, Giorgia Grilli, Alessandra Mazzini, Valentina Valecchi, Simone di Biasio e Amelia Marciano. Questa distinzione è stata introdotta nell'intenzione di sottolineare il carattere polisemico e la natura trans-cronologica della letteratura per l'infanzia, la poliedricità del cui statuto epistemologico è elemento irrinunciabile e qualificante.

Del resto, tanto l'analisi critica della letteratura per l'infanzia quanto quella dell'illustrazione si presentano in una prospettiva diacronica in grado di sottolinearne le linee evolutive come pure la relazione genealogica tra le forme e i modi del passato e quelli dell'attualità. Per questo motivo, abbiamo cercato di collocare i contributi in relazione ai periodi storici trattati al loro interno nel tentativo di offrire una ricostruzione cronologicamente ordinata che espliciti al meglio tale inscindibile relazione: il senso è di tracciare un percorso interpretativo che si interroghi sulla qualità delle immagini e dei "costruttori" di libri che a vario titolo (illustratori, grafici, editori), nel corso del tempo e nei diversi contesti culturali,

si sono avvalsi del linguaggio iconico. Ne emerge, attraverso i contributi selezionati e gli affondi proposti da autori e autrici, le cui linee ermeneutiche si estendono a più ampie riflessioni epistemologiche sulla materia di cui trattiamo, un itinerario in grado di testimoniare il connubio virtuoso e di lunga durata tra arte e letteratura, come pure modalità espressive di visioni del mondo e immaginari che indubbiamente hanno nutrito generazioni di piccoli e giovani lettori. È quest'ultimo un aspetto non trascurabile, che lega il nostro discorso sul visivo in particolare alla storia dell'immaginario: l'opera narrativa che si pregia dei codici visivi concorre sempre, infatti, alla costruzione di modelli e paradigmi conoscitivi, i quali si depositano in profondità nel lettore (soprattutto nel soggetto in crescita), che assimila e interiorizza significati, li elabora per dare forma a un insieme dinamico di produzioni di senso e arricchisce il proprio sguardo di ulteriori rappresentazioni del mondo (Lepri 2016). Rivolgere attenzione alla storicità non soltanto dei contenuti, ma anche delle forme proprie della letteratura per l'infanzia – come da sempre sono quelle che si avvalgono dei linguaggi verbo-visuali – significa indagare intenzioni, idee, significati che necessariamente interessano anche la storia dell'educazione.

La sezione «Itinerari storici e prospettive ermeneutiche» inizia con il contributo di Elisa Marazzi – storica della stampa e dell'editoria, ci teniamo a sottolinearlo – dedicato alle stampe illustrate in foglio singolo diffuse in tutta Europa tra XVIII e XX secolo, un tempo note come “stampe popolari” nonostante la loro fruizione fosse trasversale ai ceti sociali, e alla genesi – da esse – dei primi fogli illustrati specificamente pensati per i bambini, nuovo *target* di pubblico per calcografi e litografi che vedevano progressivamente erodere il proprio bacino d'utenza da letture sempre più economiche. Questi fogli erano composti da serie di vignette, accompagnate da brevi didascalie in rima, e stampati come plance per giochi da tavolo o anche utilizzati dai loro piccoli fruitori come materiali per lo *scrapbooking*, anche quando non originariamente pensati né predisposti per essere ritagliati. Questa formula sarà successivamente adottata da quello che diverrà l'organo a stampa dell'infanzia italiana: il *Corriere dei Piccoli*. Non a caso, l'autrice definisce le proprie ricerche una specie di «archeologia dell'editoria per ragazzi», che siamo certi genererà numerosi stimoli di riflessione tra coloro i quali dedicano i propri studi a queste tematiche.

Il secondo contributo della sezione, di Pompeo Vagliani, verte sui libri interattivi per l'infanzia dell'Ottocento, con una particolare attenzione alle produzioni editoriali francesi e tedesche, decisamente più avanzate rispetto alle produzioni italiane coeve. A partire dal dispositivo della

volvella rotante presente nell'*Orbis Pictus* di Comenio, che segna un emblematico inizio riconducendo le invenzioni cartotecniche a uso della didattica a quello che è universalmente riconosciuto come il primo sussidiario della storia, Vagliani esplora alcune tappe significative nell'evoluzione delle sperimentazioni e delle innovazioni nella concezione dei libri interattivi per l'infanzia, che vede nella prima metà del secolo un periodo “pionieristico”, cui seguirà lo sviluppo di una vera e propria ingegneria ludica basata su una perizia cartotecnica sempre più sofisticata. L'attenta ricostruzione di Vagliani si sofferma proprio sulla prima fase di questa evoluzione, prendendo in considerazione, tra gli altri, libri come *Le livre Joujou* [1831] di Jean-Pierre Brès o le *Bunte Scenerien aus dem Menschenleben* [1836] di Leopold Chimani, in cui la presenza di dispositivi cartotecnici ha una funzione evocativa e narrativa, mostrando il fine ludico dell'esperienza di lettura che si intende generare, agendo sul rapporto fra testo e immagine: libri a “realità aumentata”, come scrive l'autore, «in cui la visione fisica della trasformazione delle immagini provoca un'amplificazione dell'effetto affabulatorio».

Il contributo di Luca Ganzerla, saldamente documentato sul piano delle fonti primarie e della critica internazionale, si focalizza invece sul ruolo dell'editoria francese dell'Ottocento e della prima metà del Novecento nel promuovere un cambiamento nelle funzioni dell'illustrazione nei libri illustrati, esplorando nuove possibilità nell'ambito della grammatica dell'albo illustrato – o *album pour la jeunesse* – che aveva trovato nell'Inghilterra vittoriana il suo storico inizio. L'attenzione di Ganzerla si concentra, nello specifico, sulle proposte di alcuni editori (Hetzl, Hachette, Faucher) e artisti (Grandville, Frølich, Job, Boutet de Monvel, Hellé, Rabier, de Brunhoff) che hanno contribuito in maniera originale all'evoluzione del libro illustrato e dell'*album pour la jeunesse*, sia sul piano del linguaggio, sia su quello dei temi. Sebbene in maniera inevitabilmente sintetica, vista l'ampiezza del tema rispetto alla misura consentita dal contributo, Ganzerla riesce a individuare quattro momenti specifici nella storia di questa evoluzione, rispetto alla quale c'è ancora poco o nulla nel contesto delle ricerche italiane di settore, e che pure avrà un chiaro influsso nella definizione dei caratteri dell'albo illustrato novecentesco, promuovendo, tra le altre cose, la nascita di personaggi seriali.

Nel contributo dedicato alla funzione delle immagini nel progetto di educazione etico-civile de *Il Giornalino della Domenica*, Sofia Montecchiani approfondisce l'inscindibile connubio esistente tra linguaggio iconico e verbale all'interno del noto periodico illustrato diretto da Luigi Bertelli e il ruolo giocato dalle illustrazioni (ma anche dalle fotografie, come avrà modo di sottolineare Lucia Pacia-

roni nel proprio articolo) nella formazione della coscienza civile delle giovani generazioni italiane, oltre che – ci piace sottolinearlo – nella loro educazione estetica.

Nell'ambito di un'indagine che guarda alla matericità del libro, Susanna Barsotti e Lorenzo Cantatore svolgono un accurato affondo interpretativo sulla figura di Emanuele Luzzati (1921-2007) quale esempio straordinario di artista che declina la propria attenzione verso l'infanzia attraverso l'espressione di molteplici e intercambiabili linguaggi della cultura visuale. Dalla scenografia al costume teatrale, dal teatro di figura al cinema d'animazione, dal libro all'albo illustrato, dalle arti applicate ai manifesti, dalle locandine alle copertine, l'opera luzzatiana si caratterizza per il costante richiamo alla tradizione letteraria (la fiaba, i poemi cavallereschi, la commedia dell'arte), della quale egli propone una personale rilettura in chiave figurativa e verbale. I celebri lavori originati da storie e personaggi canonici come il Flauto magico, la Gazzaladra, Cenerentola, Ali Babà, Pulcinella, Pinocchio, inconfondibili nel segno e nel tratto cromatico, consentono al libro per l'infanzia di farsi «opera d'arte totale» (Cantatore 2019) in cui il visivo dialoga con il verbale, il musicale, l'azione fisica del gesto espressivo.

Ilaria Mattioni propone un interessante contributo sulla relazione tra l'influsso esercitato dall'iconica trasmissione RAI «Carosello» sull'immaginario infantile, parte della nascente cultura di massa consumistica, anche attraverso la sua interazione con uno tra i più significativi periodici per l'infanzia del periodo: *Il Giornalino*, già suo oggetto di studio in passato (Mattioni 2012). Lo studio sollecita l'adozione d'una prospettiva crossmediale, che ponga in relazione non solo la pubblicità televisiva con la stampa periodica per ragazzi (con un rapido ma significativo richiamo genealogico alle «stampe illustrate» trattate da Elisa Marazzi nel suo contributo), ma anche col cinema d'animazione e coi cartoni animati, rimasti finora ai margini della ricerca storico-educativa. L'autrice sottolinea la mutazione genetica subita da illustratori e figurinai, trasformati in abili *cartoonist* e infine in animatori di pupazzetti pubblicitari di enorme successo, dato che le difficoltà economiche del dopoguerra e la spietata concorrenza disneyana avevano spinto i principali studi d'animazione italiani dai cortometraggi animati alla pubblicità televisiva.

Nel suo contributo, Cristina Gumirato risale alle origini della critica dell'illustrazione per ragazzi nel nostro paese, proponendo un interessante itinerario storiografico che si snoda dagli anni Cinquanta agli anni Settanta e che ha al centro l'indimenticata rivista edita dal Centro Didattico Nazionale di Studi e Documentazione di Firenze (*Schedario*) e l'infaticabile attività culturale promossa da Enzo Petrini, Maria Bartolozzi e Vezio Melega-

ri al fine di evidenziare la rilevanza estetica e la densità semantica della letteratura per l'infanzia e del suo apparato iconografico, a lungo negletta in ambito pedagogico, promuovendone lo studio in modo sistematico.

L'articolo di Claudia Alborghetti, infine, tratteggia la storia della ricezione dell'opera narrativa di Gianni Rodari nel Regno Unito negli anni Sessanta e Settanta, attraverso l'analisi di cinque opere e dei relativi apparati iconografici: una storia che inizia con la traduzione delle *Telephone Tales (Favole al telefono)* nel 1965 e si conclude con l'uscita, nel 1976, delle *Tales Told by a Machine (Novelle fatte a macchina)*. L'analisi di Alborghetti, che si ispira al modello di analisi paratestuale di Gerard Genette, si sofferma sugli apparati iconografici originali a corredo dei testi rodariani tradotti, affidati a sei diversi illustratori (Dick de Wilde, Anne e Janet Grahame Johnstone, A.R. Whitear, Jan Brychta, Fulvio Testa), e attraverso l'analisi delle scelte espressive effettuate ambisce a ricostruire, per una via che potremmo definire indiziaria, una storia del gusto estetico nella letteratura per l'infanzia del Regno Unito nei due decenni presi in considerazione.

La sezione «Prodotti iconici della contemporaneità e prospettive ermeneutiche» si apre con il contributo di Lucia Paciaroni dedicato ai libri e albi fotografici per l'infanzia e l'adolescenza nel panorama editoriale italiano. L'autrice adotta una prospettiva diacronica che consente di osservare le origini di questo fenomeno editoriale, di evidenziare le difficoltà iniziali del suo decollo a causa della diffusa convinzione che le immagini fotografiche fossero troppo realistiche e di esaminare la sua evoluzione nel corso del tempo. Il primo autore per bambini della storia ad accompagnare i suoi versi con questo tipo di immagini fu Hans Christian Andersen, che nel 1866 pubblicò col fotografo Harald Paetz il volume *Fotograferede Børnegrupper*. Da quel momento furono sempre più autori – anche se più all'estero che nel nostro paese – a utilizzare le fotografie per illustrare libri per l'infanzia, di vario genere: dai *concept book*, come quelli della fotografa statunitense Tana Hoban, ai libro-gioco pieni di alette, finestrelle e spioncini, ai libri didattici, libri nomenclatura, libri-alfabetieri e – per i più piccoli – «libri con le facce». In ognuna di queste tipologie la funzione della fotografia è sempre diversa: a volte rappresenta ciò che è riportato nel testo, altre volte viene «contaminata» dall'illustrazione (come nel caso dell'artista Marianna Balducci), altre volte ancora è un'opera d'arte, mentre nei libri per la prima infanzia si usa spesso come strumento per stimolare la parola o per giocare.

Giorgia Grilli, nel suo contributo, affronta invece quella che ritiene una svolta epocale nella concezione e nella produzione dei libri *non-fiction* per l'infanzia del XXI secolo: una svolta che risiede in un mutamento pro-

fondo nel modo di immaginare i libri di divulgazione scientifica – libri che parlano della realtà – sempre più spesso concepiti come una vera e propria sfida creativa intesa a suscitare stupore nel lettore, e attraverso lo stupore accendere la curiosità, il desiderio di esplorare e conoscere il reale. Riferendosi a casi esemplari scelti dalla letteratura internazionale di divulgazione scientifica degli ultimi vent'anni, Grilli delinea quella che individua come una svolta “pittorica”, che pone al centro dell'ideazione dell'opera un'idea visiva – idea che si manifesta in diversi aspetti del libro inteso come oggetto: il *design* editoriale, la veste grafica, la composizione della pagina, la materialità del libro – capace di coinvolgere il lettore non solo sul piano cognitivo ma anche e soprattutto su quello estetico, sollecitando inferenze, collegamenti, intuizioni e dando vita ad una forma di conoscenza decisamente più attiva e partecipata rispetto a quella promossa da forme più tradizionali di divulgazione.

Valentina Valecchi indaga su un ambito ancora poco esplorato nella storia della letteratura illustrata rappresentato dall'analisi delle modalità con cui l'astrazione si è espressa nelle immagini destinate al pubblico infantile, dagli inizi del Novecento fino ai giorni nostri. Il contributo si propone di approfondire, in particolare, le scelte artistiche, stilistiche e concettuali di illustratori e illustratrici che hanno adottato la non figurazione per valorizzare le potenzialità simboliche offerte da forme e colori ai fini narrativi aprendo a prospettive innovative e ricche di potenziale sul piano della *visual literacy*. A partire dall'analisi diacronica di opere che adottano un linguaggio visivo completamente astratto, da El Lissitzky a Luigi Veronesi, sino a Leo Lionni, a Warja Lavater e altri, l'autrice – che ha una formazione anche in storia dell'arte – evidenzia come questa peculiare modalità di rappresentazione possa offrire ricchi spunti di riflessione sul piano storico-educativo ma anche della formazione delle giovani generazioni al visivo, giacché promuove lo sviluppo del pensiero metaforico, legandosi alle possibilità espressive e comunicative di forme e colori, incoraggia i bambini e le bambine a esplorare, interpretare e riflettere a partire da un linguaggio visivo ridotto ai minimi termini, contribuisce allo sviluppo di una mentalità creativa, aperta e flessibile.

Con riferimento ai *visual studies*, Simone di Biasio sceglie di concentrare la propria originale riflessione sul *silent book* (o *wordless book*), un dispositivo narrativo a elevata polisemia anch'esso vicino ai mondi dell'arte sino a riconfigurare, nella prospettiva dello studioso, non soltanto l'idea di letteratura – e di letteratura per ragazzi nello specifico – ma anche lo statuto del lettore che diventa, piuttosto, “guardatore” nell'epoca «della più ampia visibilità che ci sia mai stata»: se i *silent book* non sono semplicemente libri di sole immagini ma testi di

immagini, oggi, in un tempo di massiccia alfabetizzazione, la letteratura sperimenta un ritorno all'uso dell'immagine oltre che dell'immaginazione (il *pictorial turn* di cui parla W.J.T. Mitchell): il testo e il libro ibridano nuovi spazi di discorsività e la narrazione è affidata sempre più frequentemente a iconotesti. In questa direzione, le opere di artisti come Shaun Tan, Armin Greder, David Wiesner, tra gli altri, offrono esempi assai significativi.

Ma se l'immagine ha da sempre accompagnato la parola e dunque la narrazione, che è un bisogno originario dell'essere umano, talvolta è la narrazione a farsi essa stessa immagine, assumendo in sé i caratteri propri del linguaggio iconico. È ciò che accade nel *carme* figurato latino e altomedievale, in cui la disposizione delle lettere e delle parole traccia i contorni di un disegno, e più di recente negli sperimentalismi delle avanguardie novecentesche, dai calligrammi di Apollinaire alla poesia visiva di Govoni: l'affascinante tema, che introduce forse la più alta sintesi tra immagine e testo, è proposto e approfondito da Alessandra Mazzini, che rivolge la propria attenzione verso l'opera di Mario Faustini (1924-2006), scrittore di libri per ragazzi, disegnatore di fumetti, sceneggiatore, nonché collaboratore, tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta, di numerose testate dedicate ai più giovani come il *Corriere dei Piccoli*. In particolare, ne *Le rime-figure o il gioco dei calligrammi* (1973), nota Mazzini che parola e immagine giungono a una *reductio ad unum* favorendo il senso di una lettura multiforme e pluridirezionale, che interroga il lettore senza semplificare, bensì stimolando la produzione di sensi altri e affinando lo sguardo, come pure il *lógos*, in un esercizio di reinvenzione dei modi di leggere la poesia, i libri e il mondo stesso.

L'ultimo contributo, di Amalia Marciano, ricostruisce il lungo itinerario evolutivo del libro come meccanismo capace di offrire un'esperienza di lettura sensoriale e immersiva attraverso speciali strategie cartotecniche, come accade nei libri *pop-up* e nei *tunnel book*, in cui un insieme di fogli, tenuti da una copertina a fisarmonica, si apre in successione rivelando, attraverso un foro circolare presente sulla prima pagina, un fondale tridimensionale. Si tratta di prodotti editoriali archetipici in grado di coinvolgere attivamente il lettore, chiamato da immagini e giochi di carta a divenire protagonista della *fabula*.

#### BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Antoniazzi, Anna. 2012. *Contaminazioni. Letteratura per ragazzi e crossmedialità*. Milano: Apogeo.
- Assirelli, Silvia. 2012. *Paradigma Bemporad: percorsi e linee evolutive dell'illustrazione del libro per l'infanzia in Italia tra Ottocento e Novecento*. Firenze: Nerbini.

- Bader, Barbara. 1976. *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. New York: MacMillan.
- Barsotti, Susanna, e Lorenzo Cantatore, cur. 2019. *Letteratura per l'infanzia: forme, temi e simboli del contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Benjamin, Walter. 2012. *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri. Milano: Raffaello Cortina.
- Bertieri, Claudio. 1989. *Fumetti all'italiana: le fiabe a quadretti 1908-1945*. Roma: Comic Art.
- Cambi, Franco, e Walter Scancarrello, cur. 2012. *Le figure e le storie. Scrittori, illustratori, editori per l'infanzia in Toscana tra Otto e Novecento*. Pontedera: Bibliografia e Informazione.
- Campagnaro, Marnie. 2012. *Narrare per immagini, uno strumento per l'indagine critica*. Lecce: Pensa MultiMedia.
- Campagnaro, Marnie, e Marco Dallari. 2013. *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*. Trento: Erickson.
- Cantatore, Lorenzo. 2019. "Il libro per bambini come opera d'arte totale: Bruno Munari, Lele Luzzati, Maria Lai." In *Scrivere, leggere, raccontare... La letteratura per l'infanzia tra passato e futuro*, a cura di Anna Antoniazzi, 159-170. Milano: FrancoAngeli.
- Caroli, Dorena. 2023. *L'illustration jeunesse russe: Une histoire graphique (1917-1934)*. Arles: Imprimerie Nationale-Actes Sud.
- Colomer, Teresa, Bettina Kümmerling-Meibauer e Cecilia Silva-Díaz. 2010. *New Directions in Picturebook Research*. London & New York: Routledge.
- Dallari, Marco, e Roberto Farné. 1977. *Scuola e fumetto. Proposte per l'introduzione nella scuola del linguaggio dei comics*. Milano: Emme Edizioni.
- Faeti, Antonio. 2011. *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia [1972]*. Roma: Donzelli (ed. agg.).
- Farné, Roberto. 2006. *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*. Torino: UTET.
- Farné, Roberto. 2008. *Iconologia didattica. Dall'Orbis Pictus a Sesame Street*. Bologna: Zanichelli.
- Fava, Sabrina. 2016. *Piccoli lettori del Novecento. I bambini di Paola Carrara Lombroso sui giornali per ragazzi*. Lecce: Pensa MultiMedia.
- Fochesato, Walter. 2000. *Libri illustrati: come sceglierli?* Milano: Mondadori.
- Genovesi, Giovanni. 1972. *La stampa periodica per ragazzi: da Cuore a Charlie Brown*. Parma: Guanda.
- Grilli, Giorgia, cur. 2020. *Non-Fiction Picturebooks. Sharing Knowledge as an Aesthetic Experience*. Pisa: Edizioni ETS.
- Hamelin, cur. 2012. *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*. Roma: Donzelli.
- Lepri, Chiara. 2015. *Aedi per l'infanzia. Poeti e illustratori di oggi*. Pisa: Pacini.
- Lepri, Chiara. 2016. *Le immagini raccontano. L'iconografia nella formazione dell'immaginario infantile*. Pisa: ETS.
- Lollo, Renata, cur. 2009. *Il «Corriere dei Piccoli» in un secolo di riviste per ragazzi*. Milano: Vita e Pensiero.
- Loparco, Fabiana. 2016. "Il Giornale per i Bambini": il primo grande periodico per l'infanzia italiana (1881-1889). Pontedera: Bibliografia e Informazione.
- Meda, Juri. 2007. *Stelle e strips. La stampa a fumetti italiana tra americanismo e antiamericanismo (1935-1955)*. Macerata: EUM.
- Meda, Juri, cur. 2013. *Falce e fumetto: storia della stampa periodica socialista e comunista per l'infanzia in Italia (1893-1965)*. Firenze: Nerbini.
- Mattioni, Ilaria. 2012. *Inchiostro e incenso. "Il Giornalino": storia e valori educativi di un periodo cattolico per ragazzi (1924-1979)*. Firenze: Nerbini.
- Mitchell, William John Thomas. 2017. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Negri, Martino, cur. 2012. *Innamorato della luna. Antonio Rubino e l'arte del racconto*. Milano: Scalpendi.
- Negri, Martino. 2018. *Pierino Porcospino. Prima icona della letteratura per l'infanzia*. Milano: FrancoAngeli.
- Nikolajeva, Maria e Carole Scott, 2001. *How Picturebooks Work*. New York & London: Routledge.
- Pallottino, Paola. 2019. *Le figure per dirlo. Storia delle illustratrici italiane*. Roma: Treccani.
- Pallottino, Paola. 2020. *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte [1988]*. Firenze: La Casa Usher (ed. agg.).
- Rauch, Andrea. 2019. *Il racconto dell'illustrazione: grandi illustratori e personaggi dell'immaginario tra la metà dell'Ottocento e la fine del Novecento*. Firenze, Lucca: La casa Usher.
- Rauch, Andrea. 2021. *Libri con figure: illustrare nel 21° secolo*. Firenze, Lucca: La casa Usher.
- Tancini, Francesca. 2021. *Storie di illustrazioni: trentasei ritratti inediti di grandi autori e illustratori per l'infanzia*, Bologna: Pitagora.
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Roma: Carocci.
- Terrusi, Marcella. 2017. *Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Vagliani, Pompeo. 2020. *Pop-app: scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- Van der Linden, Sophie. 2006. *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble.



**Citation:** Marazzi, E. (2025). Per un'archeologia dell'editoria per ragazzi: le stampe illustrate in foglio singolo (XVIII-XX secolo). *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 11-25. doi: 10.36253/rse-16863

**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:** Juri Meda, Università degli Studi di Macerata.

## Per un'archeologia dell'editoria per ragazzi: le stampe illustrate in foglio singolo (XVIII-XX secolo)<sup>1</sup>

### An Archaeology of Children's Books Publishing: Illustrated Broad-sides (18<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Century)

ELISA MARAZZI

Università degli Studi di Milano, Italia  
elisa.marazzi@unimi.it

**Abstract.** In the 19th century, Western Europe was invaded by illustrated broadsides containing woodcuts accompanied by short rhyming captions. Such prints, known by different names – catchpenny prints, *centsprenten*, *Bilderbogen*, to name a few – have recently been the object of research and cataloguing at a national level. Such scholarship has generated interest towards the possible educational and/or recreational uses of such materials among children. Drawing from this, the article aims to provide a transnational and interdisciplinary discussion of whether and how these illustrated broadsides constituted an opportunity for eighteenth- and nineteenth-century children, including the less affluent, to get into contact with printed materials even before the democratisation of children's literature. Indeed, the preponderance of illustration over text made these broadsides not only attractive and stimulating, but also accessible to those who had not (yet) learnt to read; moreover, the broadsides often included playful elements: cut-out toys or board games, and were often freely used by children for collage and scrapbooking.

**Keywords:** *pliegos de aleluyas*, *centsprenten*, lottery prints, stampe popolari.

**Riassunto.** Nel XIX secolo l'Europa occidentale fu inondata da fogli illustrati contenenti vignette silografiche accompagnate da brevi didascalie in rima. Tali stampe, conosciute con nomi diversi in Europa – *catchpenny prints*, *centsprenten*, *Bilderbogen*, per citarne alcuni – sono state talora oggetto di ricognizione e catalogazione su base locale o nazionale, da cui è emerso un interesse per i possibili usi didattici o ricreativi di tali materiali tra i bambini. Muovendo dai risultati di tali ricerche, il contributo intende fornire una trattazione transnazionale e interdisciplinare che consenta di valutare se e come queste storie illustrate in foglio singolo costituissero un'opportunità per i bambini del XVIII e del XIX secolo, inclusi quelli meno privilegiati, di interfacciarsi

<sup>1</sup> Le ricerche che si presentano sono state condotte in seno al progetto *Children and Cheap Print in Europe 1700-1900*, fondi europei Marie Skłodowska-Curie, grant agreement: 838161 e alle attività del centro Clio – Centre for visual History del Dipartimento di Studi Storici "F. Chabod" dell'Università degli Studi di Milano.

con materiali a stampa ancor prima della democratizzazione della letteratura per l'infanzia. Infatti, la preponderanza dell'illustrazione sul testo rendeva questi fogli, oltre che attraenti e stimolanti, fruibili anche da chi non avesse (ancora) imparato a leggere; inoltre, spesso i materiali erano caratterizzati da una componente ludica, ora pensati come giochi da ritaglio o da tavolo, ora liberamente usati dai bambini come materiali per il *collage* e lo *scrapbooking*.

**Parole chiave:** *pliegos de aleluyas, centsprenten, lottery prints*, stampe popolari.

Le prime strisce a fumetti pubblicate sul «Corriere dei Piccoli» nel 1908, caratterizzate da didascalie in rima e dall'assenza dei cosiddetti *balloons*, sono state lette come un adattamento di una nuova forma di comunicazione, percepita come moderna e trasgressiva, in un contesto conservatore e asfittico come quello della stampa per ragazzi di età liberale (Faeti 2021, 328)<sup>2</sup>. Non si è mai riflettuto, tuttavia, sul fatto che il modello scelto dalle riviste per ragazzi italiane fosse molto simile a un tipo di materiale illustrato a stampa oggi ignoto ai più, ma che doveva essere estremamente familiare ai lettori dell'epoca: quello delle stampe illustrate di larga circolazione. In italiano, tali stampe, per quanto citate da Faeti come riferimento iconografico dei figurinai italiani di fine Ottocento (Faeti 2021<sup>3</sup>, 3-7), non hanno un nome preciso che sia entrato nell'uso, quantomeno storiografico. Nel Novecento le si definiva, così come faceva Faeti, stampe popolari, ma la storiografia più recente mette in guardia dall'uso di tale termine, per il valore contrastivo che ha assunto in passato rispetto alla cultura alta, ma soprattutto perché le ricerche hanno portato alla luce una fruizione di questi materiali che in realtà non era confinata alla categoria del popolo, ma era trasversale ai ceti sociali. In altre lingue europee le parole *centsprenten* (neerlandese), *Bilderbogen* (tedesco), *planches d'imagerie* (francese), (*pliegos de*) *aleluyas* (castigliano)<sup>3</sup>, usate già all'epoca della diffusione dei materiali e, ora, dagli storici, evocano tutte quante un oggetto ben preciso e sostanzialmente uniforme nelle varie tradizioni linguistiche appena citate: un foglio volante, che spesso costituiva una porzione del foglio di stampa (metà, ma talora anche un quarto) e che aveva dimensioni intorno ai 30x40cm., stampato su una sola faccia, spesso per una lettura verticale.

Nei fogli illustrati specificamente pensati per i bambini, standardizzatisi, come vedremo, nell'Ottocento, si sviluppavano, in questo spazio, narrazioni per imma-

gini, che si svolgevano mediante vignette, tendenzialmente silografiche e poi litografiche, poste in successione e accompagnate da brevi didascalie in rima (fino a quattro righe). Tali materiali potevano essere in bianco e nero (talora, specie nella penisola iberica, stampati su carta di diversi colori), colorati grossolanamente tramite tamponi o *stencil*, dipinti da artisti specializzati, oppure, nel tardo Ottocento, stampati mediante cromolitografia. Come intuibile dalla nomenclatura plurilingue citata, tali materiali erano diffusi in Europa occidentale, area geografica a cui si circoscrive questo contributo. Per tali ragioni, in tempi recenti gli storici del libro e della cultura hanno dedicato a questi materiali ricerche condotte in prospettiva transnazionale; quello che è emerso è una circolazione intensa, transnazionale e trasversale ai ceti sociali e alle età della vita, tanto che alcuni studiosi hanno azzardato la definizione di mezzo di comunicazione di massa dell'età moderna (Gomis e Salman 2021).

Questi fogli illustrati non erano, in origine, pensati per una fruizione da parte del pubblico dei più giovani, tuttavia, gli studi più recenti sui generi di larga circolazione consentono di affermare che i bambini dei ceti sociali più vari avessero una certa familiarità con tali materiali, proprio a causa della presenza di immagini e della conseguente possibilità di essere fruiti anche da chi non sapeva – o non sapeva ancora – leggere (Marazzi 2020a). Si trattava dunque di un'opportunità, per i bambini, inclusi quelli meno privilegiati, di interfacciarsi con materiali a stampa ancor prima della democratizzazione della letteratura per l'infanzia. Inoltre, spesso i materiali erano caratterizzati da una componente ludica, ora pensati come giochi da ritaglio o da tavolo, ora liberamente usati dai bambini come materiali per lo *scrapbooking*, ossia la produzione di volumi contenenti ritagli di prodotti a stampa, molto in voga nelle infanzie borghesi del mondo anglofono (Garvey 2003). Inoltre, tra Sette e Ottocento (con alcune differenze cronologiche a seconda delle aree geografiche prese in considerazione), gli stampatori di fogli illustrati furono, come vedremo, tra coloro che iniziarono deliberatamente a stampare per un pubblico di bambini. È dunque necessario conoscere questo tipo di materiali a stampa per comprendere qualcosa in più sulla storia della letteratura per bambini e ragazzi, soprattutto in una prospettiva di storia sociale, che consenta di capire quali fossero i materiali a disposizione

<sup>2</sup> Si è fatta strada in tempi più recenti anche un'ipotesi di natura tecnica, incentrata sulla necessità di stampare le tavole acquisite dall'estero in un formato più piccolo, che avrebbe reso illeggibile il *lettering* se incluso nelle vignette (Brambilla 2018). Sul «Corriere dei Piccoli» si segnalano Ginex 2009 e Loparco 2011, a cui si rimanda per ulteriore bibliografia.

<sup>3</sup> Ci si limita a elencare alcuni dei termini reperibili in fonti coeve alla circolazione dei documenti. Si veda anche <https://popular-print-glossary.sites.uu.nl/glossary/penny-print/>, ultimo accesso: 13.11.2024.

dei bambini dei ceti rurali e lavoratori in una fase in cui il libro, specialmente illustrato, era un lusso.

Questo è lo scopo del presente contributo, che propone una prima ricostruzione, in prospettiva transnazionale, delle modalità secondo cui, da mezzi di comunicazione di massa in grado di catturare anche lo sguardo infantile, nell'Ottocento i fogli volanti illustrati si trasformarono in prodotti volutamente pensati per i bambini, a causa dei cambiamenti del sistema editoriale nel suo complesso e dell'emergere di un pubblico di ragazzi dai contorni più netti che in passato.

#### STAMPE ILLUSTRATE PER TUTTI

I fogli volanti illustrati vantano una tradizione plurisecolare come prodotti a stampa di larga circolazione non pensati per un pubblico specifico: viste le loro caratteristiche, finivano per incontrare le attese dei fruitori più diversi. I più antichi risalgono già al XV e XVI secolo: fogli a soggetto religioso, talora contenenti qualche riga di testo a stampa, si trovano nei Paesi Bassi (*heiligen*) (Gomis e Salman 2021, 103-104), mentre risalgono al XVII secolo i primi testimoni iberici dei *pliegos de aleluya*; l'aspetto di questi ultimi materiali era simile ai precedenti: vignette realizzate tramite silografia, di piccole dimensioni e giustapposte a formare un reticolo di figurine, raffiguravano effigi di santi, accompagnate da una didascalia che, nel caso spagnolo, recitava "aleluya". In Spagna era usanza lanciare in aria le figurine ritagliate dai fogli, intonando nel frattempo un alleluia al passaggio delle processioni durante le celebrazioni religiose (Cerrillo e Martínez González 2012, 16). Stampe illustrate a soggetto religioso rappresentarono un'occasione di guadagno per molti stampatori attivi in Europa continentale fino all'Ottocento (Cavallini 2023).

Per quanto riguarda l'Inghilterra, il Galles e la Scozia, sono stati reperiti pochi esemplari superstiti di materiali analoghi, la qual cosa è stata spiegata in parte con ragioni confessionali, in parte con uno scarso sviluppo di competenze tecniche in ambito silografico nell'area, per lo meno fino al Settecento inoltrato, o ancora ricordando che in queste aree geografiche un'alfabetizzazione media più alta avrebbe reso il pubblico più ricettivo verso prodotti a stampa che contenevano una preponderanza di scritto (Watt 1991, 132-142). In effetti, gli studi sono concordi nel ritenere la produzione illustrata «il grado zero della lettura» (Botrel 1995), e questo andrebbe di pari passo con la sua presenza in contesti meno alfabetizzati. Lo si vede anche nel caso dei soggetti secolari, relativamente ai quali, in diverse aree europee, sono state tentate catalogazioni volte a raggruppare le stampe

sulla base dei temi trattati, giungendo però a constatare che si tratta di una materia troppo disorganica e multiforme per essere racchiusa in categorie: ne facevano parte fogli rappresentanti diverse specie animali o floreali, raffigurazioni di personaggi storici, costumi tradizionali di diverse parti del mondo, tipologie di artigianato, di venditori ambulanti, e via di seguito<sup>4</sup>.

Esistevano anche stampe didattiche, contenenti alfabeti illustrati, che ben supplivano alla mancanza di decorazioni nella gran parte degli strumenti didattici dell'epoca. Vi erano poi fogli a tema narrativo, che contenevano sequenze di illustrazioni raffiguranti favole, narrazioni folkloriche, e, in alcuni casi, versioni ridotte di testi letterari o teatrali, oppure storie a sfondo umoristico o satirico; temi particolarmente diffusi erano quelli del mondo alla rovescia o del paese di Cuccagna. Questi due titoli in particolare, ben attestati anche nell'editoria di larga circolazione in formato libro, erano presenti in molte tradizioni dell'Europa occidentale, e ciò si rifletteva anche nei fogli illustrati (Mori e Perin 2015). Allo stesso modo, alcune tematiche sembrano aver avuto successo, sulla base dei materiali conservati, solo in alcune regioni, per esempio la storia di Cartouche, è presente in fogli illustrati in tedesco, neerlandese, francese, ma introvabile nei fogli stampati in Italia. Al contrario in Spagna, ancora nel ventesimo secolo è possibile trovare fogli illustrati il cui protagonista è Bertoldo, il personaggio originato dalla fantasia del cantastorie Giulio Cesare Croce, che invece non sembra aver ispirato fogli volanti stampati più a nord. Un'altra tipologia di successo è quella delle cosiddette "grida di strada", che raffiguravano diversi venditori ambulanti nell'atto di pronunciare il loro richiamo tipico per la clientela (Milano 2015, 21-23). In questi specifici materiali è palese il nesso con l'oralità: la raffigurazione del venditore ambulante era accompagnata da una didascalia con il richiamo tipico di quello stesso venditore; poiché tali richiami erano standardizzati, anche le persone semi-alfabetizzate avrebbero

<sup>4</sup> Gli esempi e le tipologie indicate nel corso di questo lavoro sono stati elaborati sulla base della ricerca svolta su diverse fonti. In primo luogo, i materiali consultati presso Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli (d'ora in poi Milano, Bertarelli), fondi: Popolari profane; Tipo Épinal; Soldatini; Giochi. Si sono consultati in prima persona anche fogli volanti conservati presso Princeton University, Cotsen Children's Library; Marseille, Mucem. Ringrazio la direzione, le curatrici, e il personale delle tre istituzioni per l'assistenza e il supporto in un periodo di restrizioni durante la pandemia da Covid-19. Altri documenti sono stati consultati in formato digitale nei seguenti database e portali: Mapping Pliegos, <http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos/>; Geugen van Nederland (stampe conservate presso la biblioteca nazionale dei Paesi Bassi dell'Aia - <https://geheugenvannederland.nl/>); Amsterdam Rijksmuseum <https://www.rijksmuseum.nl/en> (ultimo accesso: 13.11.2024). Inoltre sono disponibili diverse bibliografie e repertori, tra cui si citano Boerms *et al.* 2014; Deutsches Historisches Museum 2017.

potuto leggere senza fatica le didascalie, come non è da escludere che tali materiali abbiano potuto rappresentare esercizi di lettura da parte di autodidatti, più o meno giovani. Esistevano peraltro anche fogli che intrecciavano il tema dei venditori ambulanti a quello dell'ABC (fig. 1). Le stampe che illustravano con vignette proverbi e motti potrebbero aver avuto una funzione analoga e non è un caso che venissero talora associate all'educazione dei più giovani. In generale, la didascalia in rima tipica di tutti i materiali citati costituiva senz'altro la chiave del successo dei fogli illustrati: la musicalità dei versi era senza dubbio piacevole e rassicurante all'orecchio di persone che vivevano in un mondo fondato sull'oralità, inoltre agevolava i processi di apprendimento (O'Regan 2014).

#### FOGLI DA LEGGERE, FOGLI PER GIOCARE

Un'altra caratteristica di questi materiali che lascia ipotizzare una fruizione da parte dei più giovani è l'uso ludico: alcuni fogli erano stampati come plance per giochi da tavolo, per esempio il gioco dell'oca, o altri giochi di percorso e d'azzardo. Esistevano poi fogli da ritaglio con una componente ludica, come i neerlandesi *Koningsbrief* (o *Billets des rois* nelle Fiandre), usati in occasione dell'Epifania per un gioco che oggi definiremmo di *role-playing* (Milano 2015, 20). Si potevano ritagliare anche fogli non pensati appositamente come giochi da ritaglio e, come vedremo, i bambini, tra i fruitori più indisciplinati di questi materiali, lo facevano abitualmente; in ogni caso, verso la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, furono prodotte nuove tipologie di fogli esplicitamente destinati a essere ritagliati, ad esempio figure di soldati o, in aree cattoliche, figure per presepi, che avrebbero aperto il campo ai giochi di carta (soldatini, bambole da vestire, modellini, costruzioni, teatri di carta).

Lo statuto effimero delle stampe illustrate, e soprattutto di quelle pensate per usi diversi dalla lettura, ha come corollario il fatto che molti esemplari sono andati persi: quelli conservati rappresentano probabilmente solo la punta dell'iceberg degli articoli che circolavano effettivamente in Europa tra età moderna e contemporanea. Tuttavia, anche grazie all'operato di diversi collezionisti privati, che hanno sottratto questi materiali all'uso e li hanno quindi salvati dall'oblio, donandoli spesso a istituzioni locali, i fondi di alcuni istituti di conservazione sono molto ricchi di stampe illustrate di larga circolazione. Man mano che le stampe sembrano rivolgersi a un pubblico giovanile, i pezzi conservati aumentano. Non è chiaro se si tratti di un fenomeno correlato alla maggior disponibilità di materiali per epoche più vicine a noi (in

questo caso il XIX secolo) o di una produzione maggiore di fogli illustrati per ragazzi; in ogni caso come vedremo tra poco, tali collezioni contengono migliaia di racconti per immagini destinati ai più giovani, che ad oggi sono stati di rado presi in considerazione nella ricostruzione storiografica sull'editoria per ragazzi.

#### CENTRI PRODUTTIVI E TECNICHE DI STAMPA

Prima di passare a trattare i fogli volanti pensati appositamente per i bambini, è necessario fare qualche precisazione di natura tecnica. Anzitutto, è difficile comprendere quale fosse la reale diffusione di materiali di questo genere, perché in determinate aree possono essere conservati grandi numeri di esemplari a causa dell'operato di uno o più collezionisti, viceversa, per aree in cui la produzione era pure cospicua, potremmo avere meno copie superstiti perché nessuno si è preso la briga di conservarle. Si può comunque ipotizzare, incrociando il conservato con altre fonti, che la straordinaria sopravvivenza di *centsprenten* prodotti nei Paesi Bassi sia conseguenza di una presenza capillare nella società già nelle Province Unite del XVII secolo, quando di un singolo titolo potevano essere stampate tra le 12.000 e le 25.000 copie e la produzione annuale della repubblica olandese era di un milione e mezzo di fogli, con una stampa disponibile ogni due abitanti (Gomis e Salman 2021, 98). Non disponiamo di dati così precisi per altre aree europee in cui i fogli illustrati furono un fenomeno significativo, ma è possibile ipotizzare una produzione sostenuta nelle regioni attualmente note come Paesi Bassi, in Spagna, Francia e Germania.

La gran parte di questi materiali era stampata mediante combinazioni di caratteri mobili e silografia, la tecnica più economica, non solo a causa dell'uso del legno come superficie stampante, ma anche perché diverse matrici potevano essere assemblate per la stampa di un foglio illustrato, così come potevano essere usate, insieme o separatamente, per altri prodotti a stampa – il riuso dei legni era abitudine presso gli stampatori di antico regime (Carnelos 2021). La giustapposizione di legni silografici all'interno della singola forma di stampa fu probabilmente all'origine dell'aspetto di gran parte di questi fogli, che, come detto in apertura, ricordano i primi fumetti pubblicati in Italia dal «Corriere dei Piccoli»: sequenze di immagini racchiuse in riquadri e accompagnate da brevi didascalie. Tuttavia, soprattutto nei fogli prodotti fino all'Ottocento per un pubblico vario, diversi formati sono riscontrabili: le illustrazioni potevano essere racchiuse in forme circolari od ovali, oppure vi poteva essere un'immagine singola al centro del foglio,



Figura 1. *Alphabet des cris de Paris*, Épinal: Imagerie d'Épinal, XIX secolo [Milano. Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli, Castello Sforzesco, Costumi.m.4-7 – © Comune di Milano, tutti i diritti riservati].

circondata da un testo anche abbastanza fitto. Quando i fogli illustrati erano a colori, il processo di colorazione era generalmente serializzato, con l'uso di tamponi e poi *stencil*, che talvolta davano luogo a semplici macchie di colore in parti limitate del foglio per mantenere bassi i costi (Gomis e Salman 2021, 96).

L'uso di matrici in rame per la stampa di incisioni a bulino era più dispendioso, eppure in determinate aree geografiche, in primis isole britanniche e Italia, vi erano stampe illustrate a larga circolazione realizzate per lo più mediante calcografia. In effetti, a partire dalla fine del XVII secolo, gli sviluppi della tecnica avevano permesso di ottenere da tali matrici tirature superiori a quelle precedenti, sebbene il numero di esemplari ottenibile per una tiratura silografica rimanesse incomparabile (Watt 1991, 142-143; O'Connell 1999, 48); così gli stampatori, specializzati nella calcografia, che possedevano torchi a rullo per la produzione di mappe e stampe artistiche, potevano trovare conveniente aggiungere ai loro cataloghi prodotti più economici, con l'obiettivo di ampliare e differenziare il loro pubblico potenziale.

DALLE CALCOGRAFIE ALLE *NURSERIES*:  
COME I FOGLI VOLANTI DIVENTANO  
OGGETTI ILLUSTRATI PER RAGAZZI

Se includiamo nei fogli illustrati anche quelli realizzati con stampa calcografica, il primo esempio conosciuto di foglio illustrato per bambini risale al 1660 circa: *A new Book of all Sorts of Beasts*, pubblicato intorno al 1660, fu descritto dal libraio Peter Stent come un *hornbook* nel suo catalogo del 1662<sup>5</sup>. Gli *hornbooks* erano tavolette lignee sulle quali veniva incollato un foglio a stampa, generalmente contenente l'alfabeto, ed erano usati per il primo apprendimento della lettura. In Italia oggetti simili dovevano essere in uso, sebbene non ne resti traccia, con il nome di tavole o tavolette (Carnelos e Marazzi 2021, 199). Nonostante fosse definito *hornbook*, il *Book of all Sorts of Beasts* consiste in realtà in tavole a soggetto naturalistico simili a quelle che Stent pubblicava abitualmente con un intento meno didattico e per un pubblico meno giovane; vi sono raffigurati animali accompagnati dai loro nomi, con l'aggiunta – probabilmente dovuta alla destinazione infantile – di alcune creature fantastiche come satiri e centauri. L'etichetta *hornbook* proposta dagli editori potrebbe derivare dal formato della stampa, divisa in due metà che potevano essere tagliate e incollate su ciascun lato della tavoletta di legno usata come supporto (O'Connell 1999, 33). Oppure si

può pensare a un'estensione del termine *hornbook*, che poteva stare a indicare un libro per l'istruzione dei bambini: un'indicazione per l'acquirente che quella specifica stampa, a differenza delle consuete incisioni naturalistiche, era pensata per i più giovani.

Oltre a questo ritrovamento isolato, nei cataloghi di John Overton, successore di Stent, troviamo pubblicizzati altri *hornbooks* in tavole e «about 500 more several sorts of small plates for children to play with, both coloured and plain» (O'Connell 1999, 32). Nell'Inghilterra del XVIII secolo si riscontra anche un aumento di fogli da ritaglio per bambini, definiti *lotteries* per l'uso ludico che se ne faceva: si trattava di porzioni del foglio di stampa dalle dimensioni non dissimili da un attuale foglio A4, stampate mediante calcografia con un reticolo di immagini a soggetto infantile incasellate in riquadri come rudimentali figurine. Qui, la giustapposizione di illustrazioni non sembra avere lo scopo di raccontare una storia: le illustrazioni erano piuttosto intese come immagini a sé stanti, che potevano essere ritagliate, colorate, raccolte, scambiate o usate per un gioco, chiamato per l'appunto *lottery*, o *dabbity* in Scozia (O'Connell 1999, 32-34, Gardham 2002), un'estrazione a sorte da un contenitore pieno di figurine. Questi usi ludici, uniti al fatto che le lastre di rame consentivano tirature più basse, potrebbero essere il motivo per cui le *lotteries* sembrano essersi conservate in misura minore rispetto a fogli prodotti in altre aree. In ogni caso fogli per *lotteries* parzialmente ritagliati, o addirittura singole figurine ritagliate da fogli calcografici, sopravvivono in alcune collezioni (fig. 2).

Un altro possibile uso ludico da parte dei bambini è attestato nelle isole britanniche e nei Paesi Bassi: le immagini ritagliate da un *lottery sheet*, o da un qualsiasi foglio volante contenente riquadri illustrati, venivano nascoste tra le pagine di un libretto. I bambini dovevano poi inserire uno spillo tra le pagine: se così facendo trovavano un'immagine, potevano tenerla per sé. Questo uso è attestato anche in un dipinto di Jan Steen che raffigura una scena scolastica nei Paesi Bassi<sup>6</sup>.

«ZIET HIER Ô JONGE JEUGD»

Come ha recentemente osservato Daniel Bellin-gradt, la stanza adibita a scuola raffigurata da Jan Steen contiene decine di esempi di materiali a stampa, spesso in fogli volanti, con cui i bambini potevano entrare in

<sup>5</sup> *A Catalogue of Books, Pictures, and Maps*, London, Peter Stent, 1662. Oxford, Bodleian Library, collocazione Gough Maps 46(230).

<sup>6</sup> Jan Steen, *A school for boys and girls*, olio su tela, 1670, National Galleries of Scotland.



Figura 2. Frammenti di *Lottery prints*, Londra, XIX secolo [Cotsen Children's Library, Princeton University Library Special Collections, Box shelfmark: Cuts, Loose, Moveables].

contatto già nel XVII secolo<sup>7</sup>. Non è dunque strano che l'*incipit* di alcuni fogli olandesi del diciottesimo secolo si rivolgesse esplicitamente ai bambini, come nel titolo di questo paragrafo «Guardate qui, giovani ragazzi»<sup>8</sup>. Nel corso del XVIII secolo i titoli o gli *incipit* delle stampe contengono sempre più spesso formule che si rivolgono alla gioventù [*yonkheid*] e ai bambini [*kinders*], le quali suggeriscono l'interesse degli editori verso un pubblico giovanile, più ampio che altrove grazie alla diffusa alfabetizzazione e alla presenza di un mercato capitalista che coinvolgeva anche i prodotti a stampa (Dietz 2020). Occorre poi ricordare che ciò accadeva in un'area all'epoca divenuta uno dei maggiori centri dell'editoria europea, dove i lettori adulti potevano trovare libri e giornali per tutti i gusti e tutte le tasche: con lo spostamento degli adulti verso altre forme di consumo culturale, gli editori di articoli più tradizionali potrebbero aver tentato

la strada del pubblico giovanile, su cui prodotti semplici e accessibili ai semi-alfabeti potevano ancora fare presa. Quali erano i contenuti dei materiali esplicitamente indirizzati ai bambini? In realtà non differivano molto da quelli già trattati in relazione al pubblico non specifico dei secoli precedenti: una ricerca nelle collezioni digitali neerlandesi tra i fogli esplicitamente rivolti ai giovani restituisce immagini per l'insegnamento della nomenclatura di oggetti di uso corrente, animali, volatili e via di seguito; storie umoristiche; narrazioni delle gesta di eroi; scene di vita quotidiana nel mondo agricolo o nelle occupazioni domestiche; in alcuni casi si tratta anche di miscellanee, come una stampa bilingue, in fiammingo e francese, che contiene vignette raffiguranti personaggi carnevaleschi come Arlecchino e Pierrot insieme a immagini raffiguranti comportamenti virtuosi a scopo probabilmente emulativo (fig. 3). Due tipologie di narrazione strettamente legate al repertorio educativo erano inoltre ben presenti: le favole di Esopo e la storia di Robinson Crusoe.

<sup>7</sup> Si vedano gli interventi di Daniel Bellingradt su Twitter, ora X, il 20 dicembre 2020 (ultimo accesso: 14.11.2024).

<sup>8</sup> Trad. mia.



Figura 3. Leer Kind'ren door dez' prent in uwe grille Jeugd, Turnhout: Franciscus Anthonius Beersmans (1866-1897). Den Haag Koninklijke Bibliotheek, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=urn:gvn:KONB14:Borms0022> (ultimo accesso: 13.11.2024).

Nel corso dell'Ottocento, in area olandese e belga, le stampe destinate ai ragazzi sono state poi denominate *Kinderprenten*, raffinandosi dal punto di vista dell'illustrazione e della colorazione, grazie anche alle nuove tecniche a disposizione, ma i contenuti rimasero legati agli ambiti di cui si è già detto, con l'aggiunta di un certo numero di fogli a scopo ludico (plance per il gioco da tavolo o fogli da ritaglio per lotterie che, a questa altezza cronologica, contenevano anche istruzioni e punteggi – Boerma *et al.*, 2014).

Per le condizioni economiche e sociali a cui si è accennato, gli editori olandesi e inglesi sono stati spesso i pionieri nella sperimentazione per il pubblico giovanile; nel caso dei fogli illustrati è però necessaria una riflessione sulla Spagna. Come detto, i fogli illustrati olandesi e spagnoli hanno avuto una straordinaria rilevanza nella cultura a stampa delle due aree (Gomis e Salman 2021). Non è chiaro quanto questa situazione, in parte diversa da quella di altre regioni europee, dipendesse dai legami politici e commerciali nel XVI secolo. Quello che è certo è che nella penisola iberica i libri per bambini, fossero essi economici o costosi, cominciarono a essere pubblicati relativamente tardi, mentre i *pliegos de aleluyas*, insieme ad altri generi di larga circolazione, erano gli oggetti a stampa forse più vicini ai bambini fin da una data molto precoce (Bravo-Villasante 1972<sup>2</sup>).

Bravo-Villasante ha definito gli *aleluyas* gli antenati del libro per l'infanzia, mentre, secondo studiosi più cauti, vi sono poche prove che tali materiali siano stati deliberatamente progettati per un pubblico giovanile (*ibid.*, 75; Cerrillo e Martínez González 2012). La verità sta probabilmente nel mezzo; tuttavia, alcuni esempi relativamente risalenti contengono elementi educativo-moraleggianti destinati ai più giovani, come il mezzo foglio stampato da Minguet, attivo dal 1733: il *pliego*, databile alla fine del XVIII secolo, è intitolato *La buena crianza de las niñas* e raffigura bambine che giocano con le bambole ma imparano anche a leggere, a scrivere, e a pregare con l'aiuto di libri devozionali, e alla fine ricevono, come riconoscimento della buona educazione ricevuta, una proposta di matrimonio (Pelegrín Sandoval 1992, 283-284). Considerando la scolarizzazione nella Spagna del XVIII secolo, non dovevano essere molte le ragazze che potevano riconoscersi in queste rappresentazioni, si tratta tuttavia di un ottimo argomento a supporto dell'ipotesi che le stampe economiche non circolassero esclusivamente tra le classi inferiori, ma potessero costituire una sorta di surrogato della letteratura per l'infanzia laddove questa produzione specializzata non fosse disponibile.

La destinazione giovanile degli *aleluyas* diventa più rintracciabile nel XIX secolo: tradizionalmente una spe-

cializzazione delle città catalane, in particolare di Barcellona, la stampa di *aleluyas* fu portata con successo a Madrid da José María Marés (originario anch'egli di Barcellona), attivo tra il 1848 e il 1874, e condotta poi dai successori Manuel Minuesa ed Hernando, quest'ultimo responsabile della più ricca serie di *aleluyas* conservata, stampata fino alla fine degli anni Venti del Novecento (Botrel s.a., Gomis e Salman 2021, 99). Una caratteristica rilevante dei fogli illustrati apparsi dal XIX secolo, indipendentemente dal luogo di pubblicazione, è la loro serializzazione: le stampe venivano pubblicate in serie e potevano essere acquistate o in un'unica soluzione, oppure una alla volta, per chi avesse disponibilità economiche inferiori. Il contenuto di una serie non era necessariamente omogeneo: i 130 titoli stampati in serie da Marés e dai suoi successori comprendevano, tra i tanti, alfabeti illustrati, illustrazioni di storia sacra, la vita esemplare di un calzolaio e la storia di Robinson Crusoe narrate mediante vignette, solo per fare alcuni esempi<sup>9</sup>.

Alcuni *pliegos de aleluyas*, soprattutto quelli ludici e quelli didattici, avevano nel titolo riferimenti a un fruitore bambino (interessante il *Juego y lotería alfabético*, stampato a Madrid nel secondo Ottocento, che combinava le due cose)<sup>10</sup>. Tuttavia, la maggior parte degli studiosi del caso spagnolo tende a sottolineare che il pubblico continuò a essere eterogeneo e a spaziare da adulti a bambini per i *pliegos* narrativi (compresa, per fare un esempio comune a tutte le tradizioni, la storia di Robinson Crusoe). In questo dibattito sull'uso giovanile delle *aleluyas*, alcuni autori sottolineano che, in Spagna, i fogli che contenevano testi ormai riconosciuti come adatti ai più giovani – si citino le favole di Perrault per l'esempio più frequente – non erano il soggetto di *aleluyas* stampate localmente, ma circolavano mediante fogli pensati per il mercato iberico da editori francesi, in particolare Pellerin (Pelegrín Sandoval 1992, 285). L'attività aveva sede a Épinal, una città del dipartimento dei Vosgi che è diventata il simbolo delle stampe oggetto di questo saggio. Una posizione che si riflette nel linguaggio, tanto che nel francese di oggi l'espressione "image d'Épinal" indica una rappresentazione semplice e ingenua. Inoltre, i collezionisti e gli studiosi di stampe definiscono ancora oggi le stampe illustrate a carattere narrativo "un Épinal", indipendentemente dal luogo in cui siano state realizzate – il più grande collezionista italiano di questi materiali, Achille Bertarelli, definì tutte le stampe di questo genere, anche quelle prodotte in Italia, "tipo Épinal", come testimoniano le signature presso la Civica Raccolta delle Stampe di Milano, a Bertarelli intitolata.

<sup>9</sup> Ricerca svolta sul database Mapping Pliegos, cit.

<sup>10</sup> *Ibid.*

Cosa c'era di così speciale in questa piccola città francese? L'attività di stampa di illustrazioni e carte da gioco tramite silografia era iniziata nel XVII secolo, per poi passare alla stampa di immagini, soprattutto religiose. La fama della città in questo ambito si deve a Charles Pellerin, un incisore che aprì la sua stamperia intorno al 1800 e fu ben presto in grado di adottare nuove tecnologie, come la stereotipia in metallo, per migliorare la sua attività (Mistler *et al.* 1961). Le immagini stampate nei primi decenni di attività di Pellerin, sacre e profane, erano solitamente organizzate con una grande xilografia al centro e un testo relativamente lungo a lato, dedicate a temi tipici dell'editoria di larga circolazione (vite di santi, favole, fiabe, narrazioni folcloriche, storie umoristiche e così via). Le illustrazioni erano spesso colorate in tinte vivaci mediante *stencil*, ma non c'è traccia del fatto che tali materiali siano stati pensati specificamente per piacere agli occhi dei bambini. Questo fino al 1822, quando Nicholas Pellerin ereditò la stamperia e iniziò a pubblicare stampe per un pubblico giovanile (Blaudez 1961, 113). Non è chiaro se la scelta di cambiare formato, e adottare anche nei suoi prodotti la sequenza di vignette, probabilmente ispirandosi ai fogli già circolanti nelle zone limitrofe, sia andata di pari passo con la deliberata volontà di stampare per il pubblico dei più giovani, tuttavia, entrambe le innovazioni possono essere datate agli anni Venti-Trenta dell'Ottocento. Anche presso Pellerin persisteva comunque una produzione di stampe comiche e satiriche per un pubblico trasversale, ad esempio le cosiddette *singeries*, raffiguranti scimmie antropomorfe che compivano azioni umoristiche. Nel 1854 l'introduzione della litografia da parte del nipote del fondatore, Charles, e la collaborazione con l'illustratore Pinot, costituirono un ulteriore elemento di svolta per Pellerin e la sua consacrazione a "fabbrica d'immagini" per bambini. Annie Renonciat ha dedicato diversi lavori alla trasposizione in tavole illustrate delle storie della tradizione favolistica francese, ritenuta uno degli esiti più lampanti di questa svolta (Renonciat 1992).

Sebbene sia il più famoso, Épinal non era l'unico centro francese dedito alla produzione di fogli illustrati sempre più spesso rivolti ai bambini: Jean Adhemar ha sostenuto che il numero di stampe pubblicate a Wissembourg, dove la stamperia specializzata era Wentzel, fu solo leggermente inferiore a quelle della cittadina dei Vosgi (Adhemar 1982, 5). Anche in altri centri della Francia orientale la produzione di stampe fu consistente, in una concorrenza che all'osservatore contemporaneo potrebbe apparire spietata e disonesta, ma che andrebbe

indagata alla luce delle disposizioni vigenti all'epoca sulla proprietà intellettuale delle illustrazioni.

Sebbene Wentzel stampasse anche in tedesco, come spesso accadeva presso altri stampatori di confine, il mercato dei fogli illustrati in lingua tedesca doveva essere tutt'altro che saturo, come dimostra il successo dei *Neuruppiner Bilderbogen*, stampati a Neuruppin, una città della Germania orientale. Il termine ricorderà quello dei *Münchener Bilderbogen* della seconda metà del secolo, che da alcuni sono stati considerati gli incunaboli del fumetto; ma in realtà la parola *Bilderbogen* indicava qualsiasi pubblicazione illustrata in fogli sciolti. A Neuruppin il tipografo Johann Bernhard Kühn, attivo già dagli ultimi anni del Settecento, pubblicò fogli contenenti narrazioni, adottando la litografia già tra il 1825 e il 1845 (Brückner 1995, 62); tra i suoi prodotti vi erano anche, così come nelle stampe di Épinal, figurine da ritagliare per il gioco detto "delle ombre cinesi", burattini, tavole didattiche talora bilingui sia per il mercato francese, sia per le regioni scandinave.

#### IL CASO ITALIANO

La storia dei fogli illustrati in Italia è legata a filo doppio con il nome dei Remondini di Bassano del Grappa, che dal XVII secolo producevano silografie e incisioni su rame sacre e profane (Zotti Minici 1994), rivolgendosi a diversi livelli di pubblico con diversi soggetti, tra cui anche giochi da tavolo e fogli da ritaglio – molto noti quelli con figure per realizzare presepi di carta. Il principio su cui si fondavano questi materiali era molto semplice: incollando il foglio, acquistato per pochi centesimi, su una carta più pesante o cartoncino, magari di riuso, le figure del presepe (o i soldatini, o, più avanti, scenografie e personaggi di teatri) diventavano oggetti con cui giocare o realizzare costruzioni. All'interno della produzione remondiniana non è però possibile scorgere un deliberato interesse per un segmento di pubblico specifico come quello dei bambini, salvo forse per alcune serie di soldatini pubblicate a inizio Ottocento (Milano 2010). Gli studiosi dei Remondini sono concordi nell'affermare che una delle cause della loro estinzione sia stata la mancata adozione della litografia; diversamente fecero i librai e calcografi milanesi Vallardi, attivi dal primo Ottocento nella produzione di stampe incise pensate probabilmente per il pubblico di riferimento della libreria: la borghesia urbana (Berengo 1980, 99-101). Pochissimo si è conservato dei prodotti di Vallardi di questo genere, ma è rimasto un catalogo del 1824 dal quale si apprende che venivano pubblicate decine di tipologie di inci-

sioni su rame, oltre a carte geografiche: vedute di città, costumi del mondo, «Gridi di Venezia», materiali da ritaglio come fogli per presepi; inoltre il catalogo conteneva due sezioni di grande interesse per i nostri scopi: «Bambocciate» e «Giuochi diversi per l'istruzione dei fanciulli».<sup>11</sup> La prima elencava diversi fogli illustrati che si potrebbero definire progettati per suscitare ora il riso, ora la meraviglia, e ne fanno parte titoli e tipologie reperibili nella produzione transnazionale di fogli illustrati a circolazione trasversale: le già citate *singeries*, per esempio, oppure la scala delle età della vita, sinora non menzionata ma presente in tutte le tradizioni – si trattava generalmente di una stampa a piena pagina raffigurante il percorso dall'infanzia alla vecchiaia rappresentando un individuo nelle diverse fasi, ciascuna corrispondente a un gradino più alto di una scala. La seconda categoria è quella più innovativa e contiene giochi da ritaglio che ora assoceremmo al cosiddetto *tangram* insieme a giochi di carte didattiche – anch'essi ottenibili ritagliando le carte didattiche stampate su un singolo foglio – a giochi da tavolo fondati sullo schema dell'assedio. Purtroppo solo una parte ridottissima di tali materiali è stata reperita a questo stadio della ricerca, inoltre non sembrano essersi conservati cataloghi di stampe prodotte dai Vallardi nel periodo immediatamente successivo, quello in cui adottarono la litografia (presentarono domanda per farlo già nel 1825, Marazzi 2020b); è dunque complicato valutare se, prima del salto imprenditoriale che li avrebbe visti vendere carte geografiche e globi didattici a uso delle scuole – idea che procurò loro l'enorme successo come editori scolastici e per ragazzi tra Otto e Novecento – i Vallardi avessero ampliato la loro produzione di stampe in maniera analoga a quanto accaduto tra Francia, Germania, Belgio e Olanda. È noto invece che nel 1875 i litografi Lebrun e Boldetti stamparono a Milano serie di immagini estremamente simili a quelle di Épinal, probabilmente osservando che i fogli francesi erano importati con successo a Milano dal francese Pietro Clerc a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento (Milano 1993, 15-16). I fogli venduti da Clerc erano plausibilmente gli stessi prodotti a Épinal per il mercato francese, insieme a un piccolo nucleo di stampe bilingui per il mercato italiano, di cui si conservano pochissimi esempi;<sup>12</sup> la litografia Lebrun e Boldetti, poi acquisita da Mercenaro e Macchi, avviò invece una produzione originale, seppur simile a quella francese, rivolgendosi essenzialmente al mercato dei ragaz-

zi, a quel punto ben delineato anche in Italia, sebbene con un certo ritardo rispetto alle altre aree europee. Si trattava per lo più di storie per immagini, spesso con un'ambientazione milanese o un interesse locale, e di fogli da ritaglio, con numerose serie di soldatini, lotterie, teatri di carta e costruzioni (fig. 4 e 5).

## CONCLUSIONI

Se, come ha affermato Jill Shefrin, osservando più attentamente la produzione di stampe incise degli editori londinesi di materiali cartografici e decorativi nel XVII secolo, si potrebbe arrivare a retrodatare l'"invenzione" della *children's literature* britannica (Shefrin 2023), si comprende quanto possa essere utile esaminare anche i materiali illustrati che circolavano in Europa continentale. L'esempio dei Vallardi consente di ipotizzare che, anche in Italia, guardare alla produzione, consistente, ma effimera, di fogli volanti illustrati possa ampliare le conoscenze sulla comparsa di prodotti editoriali pensati per il pubblico dei più giovani; sarebbe dunque opportuno tener conto, nella riflessione sulle proposte editoriali per ragazzi, anche di prodotti non concepiti primariamente per l'istruzione e la didattica, ma per stimolare la curiosità e la meraviglia proprio attraverso le immagini. Per ragioni strettamente tecniche, la gran parte di chi produceva libri, alle altezze cronologiche qui prese in considerazione, aveva pochissimi mezzi per realizzare prodotti accattivanti dal punto di vista estetico mantenendo anche i costi accessibili a un pubblico relativamente ampio. Diverso il caso di chi possedeva torchi calcografici e poi litografici, che potevano essere usati per stampare fogli singoli illustrati per il grande pubblico.

Anche a causa della natura effimera e delle sedi di conservazione spesso inusuali di questi materiali non librari, ricerche più approfondite devono essere ancora effettuate per cercare di comprendere se anche in altre aree della Penisola esistessero stamperie simili; tuttavia è possibile che a Milano il terreno fosse particolarmente fertile per due ragioni: la sua storia di capitale editoriale, avviata in età napoleonica, e in secondo luogo un tessuto sociale costituito in buona parte da una nuova borghesia capitalista, non dissimile da quella della Londra del secolo precedente. Gli storici dell'editoria e del libro per ragazzi del mondo anglofono hanno identificato tale condizione come indispensabile per l'affermazione di una categoria di pubblico nuova, quella dei bambini, a cui destinare una produzione commerciale di prodotti a stampa anche squisitamente ludici (Alderson e de Marez Oyens 2006).

<sup>11</sup> *Catalogo delle stampe [...] antica ditta Pietro e Giuseppe Vallardi*, Milano, Pirota, 1824 in part. pp. 61-62.

<sup>12</sup> Un esempio è *Exercices de lecture français et italiens*, conservato presso Milano, Bertarelli, collocazione Tipo Épinal 2.98.



Figura 4. Il piccolo spazzacamino. Milano: Stab. Lebrun Boldetti di Mercenaro e Macchi, XIX secolo [Milano. Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli, Castello Sforzesco, Tipo Épinal.m.4-68 - © Comune di Milano, tutti i diritti riservati].



Figura 5. Lotteria pei Fanciulli. Milano: Fabbrica d'Immagini/Stab. E. Macchi, XIX secolo [Milano. Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli, Castello Sforzesco, Giochi.m.9-1 - © Comune di Milano, tutti i diritti riservati].

Quello che emerge dalla ricerca sulle stampe illustrate in Europa occidentale tra età moderna e contemporanea, che si è voluta definire un'archeologia dell'editoria per ragazzi sia per la difficoltà di reperire gli oggetti della ricerca, sia per la necessità di partire da manufatti per affinare la nostra conoscenza della società che li ha prodotti, è il ruolo centrale dell'illustrazione.

Le ragioni per cui gli stampatori, i calcografi e i litografi puntarono sul pubblico dei bambini sono da ricercare in una concomitanza di fattori, inclusi quelli demografici, economici e sociologici. Dal punto di vista della storia del libro e della cultura scritta occorre ricordare che la disponibilità, per lettori adulti sempre più alfabetizzati, di nuove letture economiche, tra cui le riviste illustrate e i romanzi a puntate, richiese agli stampatori di fogli volanti di rivedere le proprie strategie; questi ultimi vollero forse trovare un pubblico nuovo su cui le immagini della tradizione, talora non realistiche, stereotipiche o stilizzate, potevano, con qualche aggiustamento, fare presa: i bambini. Concentrandosi su questo pubblico, e immaginandone di volta in volta i potenziali orizzonti d'attesa, in molti casi gli stampatori di fogli volanti illustrati ebbero un ruolo essenziale nel democratizzare la circolazione di immagini, letture e giochi già presenti nelle famiglie borghesi di tutta Europa, come le bambole da vestire con abiti alla moda (Renonciat 2019), oppure teatri di carta, o ancora i giochi di costruzione fondati su meccanismi ottici che imitavano i raffinati passatempi ascrivibili al pre-cinema (Marazzi 2022).

#### BIBLIOGRAFIA

- Adhemar, Jean. 1982. *Préface a Imagerie et Société. L'Imagerie Wentzel de Wissembourg au XIXe siècle* di Dominique Lerch. Strasbourg: Istra.
- Alderson, Brian e Felix de Mares Oyens. 2006. *Be Merry and Wise. Origins of Children's Book Publishing in England, 1650-1850*. New York: Pierpont Morgan Library – Bibliographical Society of America; London: British Library; New Castle, Del.: Oak Knoll Press.
- Berengo, Marino. 1980. *Intellettuuali e librai nella Milano della Restaurazione*. Torino: Einaudi.
- Blaudez, François. 1961. "L'histoire de l'imagerie d'Épinal." In *Épinal et l'imagerie populaire*, a cura di Jean Mistler, François Blaudez e André Jacquemin, 69-138. Paris: Hachette.
- Boerma, Nico, Aernout Borms, Alfons Thijs e Jo Thijsen. 2014. *Kinderprenten, Volksprenten, Centsprenten. Populaire grafiek in de Nederlanden 1650-1950*. Nijmegen: Vantilt.
- Botrel, Jean-François. s.d. "La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando." In Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-serie-de-aleluyas-mars-minuesa-hernando-0/html/0133c1ee-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-serie-de-aleluyas-mars-minuesa-hernando-0/html/0133c1ee-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html), ultimo accesso: 13.11.2024.
- Botrel, Jean-François. 1995. "Les aleluyas ou le degré zéro de la lecture." In *Regards sur le XXe siècle espagnol*, a cura di Jacques Maurice, 9-29. Paris: Université Paris X-Nanterre.
- Brambilla, Alberto. 2018. "Scoperta l'origine della copertina del primo numero del «Corriere dei Piccoli»." <https://fumettologica.it/2018/10/corriere-dei-piccoli-buster-brown/>, ultimo accesso: 12.11.2025.
- Bravo-Villasante, Carmen. 1972<sup>2</sup>. *Historia de la literatura infantil española*. Madrid: Doncel.
- Brückner, Wolfgang. 1995. "Bilderbogen als Geschäftstypikel und Massenmedium." In *Was ist der Ruhm der Times gegen die zivilisatorische Aufgabe des Ruppiner Bilderbogens? Die Bilderbogen-Sammlung Dietrich Hecht*, 59-68. Berlin: Kulturstiftung der Länder.
- Carnelos, Laura, 2021. "Popular Print under the Press. Strategies, Practices and Materials." *Quaerendo*, 51: 8-35.
- Carnelos, Laura e Elisa Marazzi, 2021. "Children and Cheap Print from a Transnational Perspective." *Quaerendo* 51: 189-215.
- Cavallini, Rosanna. 2023. *Colorare i santi. Le pie immagini dei Remondini nel Settecento*. Pieve Tesino: Museo Per Via.
- Cerrillo, Pedro C. e Jesús María Martínez González. 2012. *Aleluyas: juegos y literatura infantil en los pliegos de aleluyas españoles y europeos del siglo XIX*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Dietz, Feike M. 2020. "The shaping of young consumers in early modern book-objects: Managing affects and markets by books for youths." In *Early Modern Knowledge Societies as Affective Economies*, edited by Inger Leemans e Anne Goldgar, 165-199. London: Routledge.
- Faeti, Antonio. 2021<sup>3</sup>. *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia. Nuova edizione con una Introduzione «Quaranta anni dopo»*. Roma: Donzelli.
- Gardham, Julie. 2002. *Valentines & Dabbities*. <https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/feb2002.html>, ultimo accesso: 13.11.2024.
- Garvey, Ellen Gruber. 2008. "The Power of Recirculation: Scrapbooks and the Reception of the Nineteenth-Century Press." In *New Directions in American Reception Study*, edited by Philip Goldstein e James Machor, 211-231. Oxford: Oxford UP.
- Ginex, Giovanna. 2009. *«Corriere dei Piccoli»: storie, fumetto e illustrazione per ragazzi*. Milano: Skira.

- Gomis, Juan e Jeroen Salman. 2021. "Dutch Penny Prints and Spanish Aleluyas in Comparative Perspective." *Quaerendo* 51: 95-122.
- Loparco, Fabiana. 2011. *I bambini e la guerra. Il "Corriere dei Piccoli" e il primo conflitto mondiale (1915-1918)*. Firenze: Nerbini.
- Marazzi, Elisa. 2022. "Cheap Toys for All in Nineteenth-Century Europe." *Journal of interactive books* 1: 132-146.
- Marazzi, Elisa. 2020a. "Children and Cheap Print in Europe: Towards a Transnational Account, 1700-1900." In *Printers, Pedlars, Sailors, Nuns. Aspects of Street Literature* a cura di David Atkinson e Steve Roud, 125-147. London: The Ballad Partners.
- Marazzi, Elisa. 2020b. "Vallardi, famiglia." *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 98. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Milano, Alberto. 1993. *Fabbrica d'immagini. Gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli*. Milano: Vangelista.
- Milano, Alberto. 2010. "Per la datazione delle ultime xilografie edite dai Remondini." *Rassegna di studi e notizie. Castello Sforzesco* 34: 87-108.
- Milano, Alberto, cur. 2015. *Colporteurs. I venditori di stampe e libri e il loro pubblico*. Milano: Medusa.
- Mistler, Jean, François Blaudez e André Jacquemin, cur. 1961. *Épinal et l'imagerie populaire*, Paris: Hachette.
- Mori, Giovanna e Andrea Perin, cur. 2015. *Il mito del Paese di Cuccagna. Immagini a stampa dalla Raccolta Bertarelli*. Pisa: ETS.
- O'Connell, Sheila. 1999. *The Popular Print in England*. London: British Museum Press.
- O'Regan, Noel. 2014. "Music, memory, and faith: how did singing in Latin and the vernacular influence what people knew about their faith in early modern Rome?" *The Italianist* 34 (3): 437-448.
- Pelegrín Sandoval, Ana. 1992. "Juegos y poesía popular en la literatura infantil y juvenil (1750-1987)." Tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid.
- Renonciat, Annie. 1992. "Et l'image, en fin de conte? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie." *Romantisme* 78: 103-126.
- Renonciat, Annie. 2019. "Les poupées de papier Première partie." *Neuvième art*, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/les-poupees-de-papier-premiere-partie>, ultimo accesso: 13.11.2024.
- Shefrin, Jill. 2023. "'Pasted on Boards, for Hanging Up in Nurseries': The Engraver, the Printer & the Juvenile Novelty Market, 1660-1830." In *Profits from the Nursery: Booksellers discover children's books in the hand-press Period*, a cura di Brian Alderson e Andrea Immel, 3-42. London and Princeton: Children's Books History Society and Cotsen Children's Library.
- Watt, Tessa. 1991. *Cheap print and popular piety 1550-1640*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zotti Minici, Carlo Alberto. 1994. *Le stampe popolari dei Remondini*. Vicenza: Neri Pozza.





**Citation:** Ganzerla, L. (2025). Il ruolo dell'editoria francese nell'evoluzione del picturebook moderno: illustratori e personaggi seriali. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 27-40. doi: 10.36253/rse-16864

**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:** Martino Negri, Università degli Studi di Milano Bicocca.

## Il ruolo dell'editoria francese nell'evoluzione del picturebook moderno: illustratori e personaggi seriali

### The Role of French Publications in the Evolution of Modern Picturebooks: Illustrators and Serial Characters

LUCA GANZERLA

Università degli Studi di Verona, Italia  
lucagiovanni.ganzerla@univr.it

**Abstract.** Picturebooks (*albums pour la jeunesse*) first achieve an identity as media in their own right in the 19th century. Thanks to authors from different European countries and from the United States, the early 20th century brings about a transition from “modern” to “contemporary” picturebooks. This paper investigates the role of France both in fostering a change in the function of illustrations in children’s books and in the creation of a “grammar of the picturebook”. The analysis includes the contribution of some publishers (Hetzel, Hachette, Faucher) and artists (Grandville, Frølich, Job, Boutet de Monvel, Hellé, Rabier, de Brunhoff) in the evolution of picturebooks in terms of form and content. It then considers the following aspects: to what extent it is possible to consider France as a pioneering nation in picturebook series? How did the contamination with other media influence the evolution of picturebooks? What kind of influence did French publishers and illustrators have on children’s literature? This paper concentrates on the time span between 1800 and 1945. It identifies four main phases, and discusses the contribution of publishers, picturebook makers, fundamental works and serial characters in outlining the foundations of modern picturebooks.

**Keywords:** *album pour la jeunesse*, France, illustration, children’s publishing, seriality.

**Riassunto.** L'albo illustrato (*picturebook*, *album pour la jeunesse*) definisce una propria identità di medium a sé stante soprattutto a partire dal XIX secolo. Un'evoluzione che vive, nel corso della prima metà del Novecento, la sua transizione dal picturebook “moderno” a quello “contemporaneo” grazie ad autori e autrici di diverse nazioni europee e statunitensi. Il presente contributo indaga quale sia stato il ruolo della Francia nel promuovere un cambiamento nelle funzioni dell'illustrazione nell'editoria per l'infanzia e nella creazione di una grammatica dell'albo illustrato. Ci si chiede: quale è stato l'apporto di alcuni editori (Hetzel, Hachette, Faucher) e artisti (Grandville, Frølich, Job, Boutet de Monvel, Hellé, Rabier, de Brunhoff) all'evoluzione del linguaggio dell'*album* a livello formale e di contenuto? In che termini la Francia può essere considerata pioniera nel settore degli albi seriali? Come la contaminazione con altri media ha caratterizzato l'evoluzione di questo medium? Quale è stato l'influsso di questi editori ed illustratori sull'offerta editoriale illustrata delle epoche successive? Lo

studio prende in considerazione l'arco temporale tra 1800 e 1945 e lo suddivide in quattro periodi per isolare in ognuno il ruolo ricoperto da editori, *picturebook maker*, opere emblematiche e alcuni personaggi seriali nel perimetrare le fondamenta costitutive dell'albo illustrato moderno.

**Parole chiave:** libri fotografici, letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza, Italia, XX e XXI secolo.

## INTRODUZIONE

Il percorso che ha portato alla definizione del *picturebook* contemporaneo ha origini risalenti agli albori della specie umana (Kiefer 1995, 2008; Salisbury e Styles 2012; Terrusi 2012). In senso stretto, però, è nell'Ottocento che l'albo illustrato nasce e sviluppa la sua identità iniziale. Tra le prime tracce di narrativa per immagini ci sono i profumetti di Rodolphe Töpffer, Wilhelm Busch, oltre al contributo decisivo di Heinrich Hoffmann con *Struwelpeter* (Negri 2018). Le scintille tedesche, anticipano le fiammate degli inglesi Crane-Caldecott-Greenaway, mentre in area scandinava Elsa Beskow esplora un'illustrazione artistica a misura di infanzia. A queste e altre spinte generative del *picturebook* moderno<sup>1</sup> concorre in misura determinante la Francia (Parmegiani 1984, 1989; Gouvêrtich 1994; Soriano, 2002; Van der Linden, 2006, 2013; Sendak 2021; et al.).

Grazie a un approccio letterario-pedagogico (Faeti 1972, 1977, 2005; Boero e De Luca 2009; Beseghi 2002; Blezza Picherle 2004, 2020; Beseghi e Grilli 2011; Grilli 2021 et al.) e multidisciplinare, basato su semiotica, ermeneutica, narratologia (Despinette 1972; Nodelman 1988; Lewis 2001; Nikolajeva e Scott 2006; Evans 2009; Van der Linden 2006, 2013; Terrusi 2012; Campagnaro e Dallari 2013; et al.) ed estetica (Pallottino 1992; Salisbury 2007; Dallari 2012; Marcus 2023 et al.), si approfondisce il contributo francese nell'innovare l'illustrazione e l'albo per l'infanzia attraverso il ruolo di editori, illustratori, alcune opere e serialità illustrate particolarmente significative.

### UN NUOVO RUOLO PER L'ILLUSTRAZIONE: NASCE L'EDITORIA PER L'INFANZIA (1800-1870)

Tra XIX e prima metà del XX secolo, Il ruolo dell'editoria, della letteratura e dell'illustrazione per l'infanzia cambia radicalmente supportato da alcuni fattori (innovazione tecnologica, riforme scolastiche, fermenti pedagogici e artistici) e rallentato da altri (l'istruttivismo pervasivo nella letteratura per l'infanzia, le guerre).

<sup>1</sup> Si vedano ad esempio gli studi di Dorena Caroli sui libri illustrati sovietici tra fine Ottocento e Novecento.

Per isolare le tappe di questa evoluzione e il contributo specifico di editori e illustratori si possono convenzionalmente individuare quattro periodi (Parmegiani 1984, 1989; Gouvêrtich 1994, 2013; Soriano, 2002; Van der Linden, 2006, 2013; et al.). Un periodo iniziale (1800-1870) caratterizzato dalla comparsa dei primi editori per ragazzi che attribuiscono – secondo propri canoni artistici ed estetici – un ruolo più centrale alle illustrazioni. Un secondo periodo (1870-1900) in cui artisti come Job e Boutet de Monvel danno vita all'epoca d'oro dell'*album pour la jeunesse*. Un terzo periodo (1900-1920) dove, nonostante gli effetti negativi della Prima Guerra Mondiale, emergono due tendenze sintetizzate dalle opere di Hellé e dall'albo *Macao et Cosmage* di Edy-Légrand: l'autore come artefice globale dell'albo e l'influsso delle Avanguardie sul piano grafico e iconico. Nel quarto periodo (1920-1945) il *picturebook* moderno compie la sua definitiva maturazione per effetto dell'impatto dirimpante dell'educatore-editore Paul Faucher e dei *picturebook maker* Benjamin Rabier e Jean de Brunhoff.

Le premesse alla prima fase di cambiamento si intravedono tra il 1760 e il 1835 quando l'immagine, da bene di consumo collettivo, si trasforma in bene culturale e di consumo "personale" (Gourévitch 1994). La legge Guizot (1833), che rende la scuola obbligatoria negli anni della primaria, attribuisce progressivamente alla letteratura per l'infanzia il ruolo di settore strategico in termini economici e politici (Soriano 2002).

Il fermento editoriale degli anni Trenta propone prodotti di pregio come i libri-gioco capaci di attrarre adulti e bambini e dove l'apparto iconico, quasi sempre di alto livello, è componente preponderante<sup>2</sup>. Al contempo iniziano la loro impresa editoriale Hetzel e Hachette che, muovendo da una nuova idea di infanzia, elevano la propria offerta sul piano estetico, influenzando persino i sistemi educativi<sup>3</sup> (Parmegiani 1989; Renonciat 2003). Emerge in particolare il bisogno di un precoce sviluppo

<sup>2</sup> Basti pensare ai *livres à tirettes ou a transformation* (antesignani degli attuali pop-up) come i capolavori di Pierre Berès (apparsi intorno al 1835). Libri dove il lettore assume un ruolo attivo tramite una semplice levetta per muovere un elemento dell'incisione. Un meccanismo poi perfezionato dal tedesco Lothar Megendorfer (1847-1925).

<sup>3</sup> In questa seconda metà di secolo, anche per effetto di nuove riforme scolastiche che in Francia portano l'obbligo scolastico a 13 anni (Becchi e Julia 1996), educatori, illustratori e editori s'interrogano su come pro-

della sensibilità all'arte e al bello quale agente formativo e di civilizzazione indiretto, conduttore implicito di valori universali (Dallari e Moriggi 2016; Dallari 2021).

Pierre-Jules Hetzel (1814-1886) concepisce un progetto pedagogico volto ad offrire «all'infanzia il meglio tanto nella presentazione materiale delle opere quanto nella qualità del testo e dell'illustrazione» (Gourévitch 1994, 43). Da qui l'attenzione dell'editore nella scelta della carta e del formato (Parmegiani 1989), aspetto sempre più rilevante nel picturebook moderno. Editore colto ed autore apprezzato (con lo pseudonimo P.-J. Stahl), promuove una democratizzazione della cultura, coinvolgendo, ad esempio, affermati illustratori (Grandville, Gavarni, Doré) e obbligando noti scrittori del suo tempo (Alexandre Dumas, Musset, Nodier) ad adattare i loro testi per ragazze/i (Gourévitch 2005, 2013). La coerenza e l'impegno civile e culturale dimostrati da Hetzel stimolerà in seguito le nuove realtà editoriali ad una maggior cura estetica nei libri per l'infanzia.

Complementare ad Hetzel è la proposta di Hachette che nel campo dell'editoria per l'infanzia celebra la sua consacrazione definitiva nella seconda metà dell'Ottocento. Nel 1860 lancia la collana "Albums Trim pour les enfants de trois à six ans" (1860-1880, 21 titoli)<sup>4</sup>: per la prima volta la parola "album" è utilizzata per indicare una raccolta di libri pensati per l'infanzia in cui l'immagine assume ruolo preponderante.

In questo periodo uno dei principali illustratori scelti da Hetzel è il caricaturista J. J. Grandville (pseud. di Jean-Ignace-Isidore Gérard, 1803-1847)<sup>5</sup>, tra i primi a dedicarsi anche all'editoria per l'infanzia<sup>6</sup>. L'impatto di Grandville nella storia dell'albo illustrato moderno e contemporaneo traspare nella cura rivolta alle diverse componenti del libro, nella valorizzazione della figura dell'illustratore<sup>7</sup>, nella creazione – originale e in chiave simbolica – di personaggi antropomorfizzati dai toni

surrealistici, venati di umorismo e critica sociale. Una "formula" destinata a diventare imperante nella "letteratura a colori"<sup>8</sup>. In *Un autre monde* (1843), libero di esprimere a pieno la propria creatività, Grandville stupisce con un'ampia gamma di inquadrature e prospettive, tra cui vedute dall'alto e a volo d'uccello (Alligo 2004; Renonciat 2006). Soluzioni che mutua dalla storia dell'arte e porta nel campo dell'illustrazione fantastica e umoristica, aprendo – insieme ad altri – a prospettive nuove nella narrazione per immagini.

Illustratore di punta per Hetzel e Hachette è Gustave Doré (1832-1883). Con l'elevato livello estetico delle sue incisioni «adulte» – interpretazioni magistrali di classici come le fiabe di Perrault – Doré introduce nell'illustrazione per l'infanzia zone di ambiguità, perturbanti e inquietanti, capaci di suggestionare *in primis* grandi figurinai italiani (Mazzanti e Chiostrì) e successivamente molti autori di picturebook tra cui Maurice Sendak, Claude Ponti e Philippe Corentin.

Altro importante interprete della proposta editoriale di Hetzel è il danese Lorenz Frølich (1820-1908) che, a partire dagli anni Sessanta del XIX secolo, anticipa elementi propri dell'*album* moderno. Frølich tratteggia una rappresentazione non idealizzata, ma reale di infanzia. Il bambino non è più un adulto in miniatura, in lui si riconoscono «tratti distintivi, valorizzanti» perché «la figura infantile non è meno grande, meno grossa, meno forte, è più giovane, più viva, più giocosa» (Parmegiani 1989, 54). Frølich ha inoltre il merito di ideare quella che può considerarsi la prima serialità illustrata per l'infanzia: la «Bibliothèque de Mlle Lili» (1862-1913, 67 titoli). L'opera d'esordio è *La Journée de Mademoiselle Lili* (1862) la cui portata innovativa fu subito colta anche all'estero<sup>9</sup>. La storia nasce prima dalle tavole del pittore danese a cui poi Stahl affianca le parole, un'assoluta anomalia in quegli anni. Le illustrazioni di Frølich raccontano per immagini la giornata di sua figlia Edma. Da qui la verosimiglianza con cui l'artista rappresenta l'infanzia, le sue posture, i suoi sguardi, il modo di interagire con gli oggetti e gli adulti, il realismo delle esperienze raccontate<sup>10</sup> (Nières-Chevrel, 2012b, 2023). Nella prefazione all'albo, Hetzel ridimensiona il ruolo della parte verbale a favore delle immagini. Concetto ribadito in un brano della storia «La signorina Lili, dopo pranzo, si concentra

muovere il gusto estetico nel bambino e sulle caratteristiche che rendono le illustrazioni adattate alle diverse età.

<sup>4</sup> Il nome "Trim" nel titolo della collana indica lo pseudonimo di Louis Ratisbonne che scrive ben quattordici dei ventuno testi pubblicati nella raccolta che per l'editore Hachette e adatta nel 1860 l'edizione francese di *Struwwelpeter* (Negri 2018; Nières-Chevrel 2023).

<sup>5</sup> L'esordio per Hetzel si compie con le edizioni satiriche in fascicoli per adulti di *Scènes de la vie publique et privée des animaux illustrées* illustrati da Grandville e raccolte in due volumi nel 1842 (Soriano 2002). L'opera è emblema dello spirito trasgressivo dell'editore e della creatività dello stesso Grandville.

<sup>6</sup> La produzione di Grandville resta in prevalenza pensata per un pubblico adulto (*Les Métamorphoses du jour*, 1828-1829; *Un autre monde*, 1843 con testi di T. Delord), ma il suo approccio innovativo ha un'influenza profonda nel campo dell'illustrazione. Per l'infanzia realizza soprattutto adattamenti di classici (*Fables* di La Fontaine, 1838; *Voyages de Gulliver*, 1838; *Robison Crusoe*, 1840).

<sup>7</sup> Nelle copertine il suo nome spesso risalta più di quello degli autori del testo.

<sup>8</sup> Si pensi ad alcune opere di Anthony Browne, Svjetlan Junakovic, Stéphane Poulain, ad albi di Rébecca Dautremer come *Les Riches Heures de Jacomin Gainsborough* (2018), *Une toute petite seconde* (2021) e *Une chose formidable* (2023) e ancora a *Cicala* (2018) di Shaun Tan.

<sup>9</sup> Già nel 1863 l'opera fu tradotta in inglese *The Little Darling at home* (1864, British Library) e poi in tedesco e danese (Nières-Chevrel 2012b, 2023).

<sup>10</sup> Caratteristica riscontrabile anche in altre opere illustrate da Frølich come *Le roi des marmottes* (1868).



**Figura 1.** Dettaglio illustr. In Stahl, Pierre-Jules e illustr. Lorenz Frølich. 1862. *La journée de Mademoiselle Lili*. Hetzel: Paris. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France [copia digitale].

ancora sui libri di suo padre. La signorina Lili sa leggere libri dove ci sono solo immagini. Perché i venditori di libri mettono nei libri qualcosa di diverso dalle immagini?» (Stahl, 1862). Questa postura valorizzante verso le illustrazioni ha dato vita ad un testo moderno, oggi tipico negli albi per la pre-scolarità: frasi brevi; un uso marcato della paratattica, del discorso indiretto e del tempo presente per esprimere le riflessioni e le sensazioni che animano sguardo e azioni della protagonista. Forse mai prima di Lili l'infanzia era stata messa al centro di un albo in modo così assoluto, al punto da ritrovarsi spesso soggetto unico, con le sue emozioni e i suoi pensieri. L'innovazione di Frølich coinvolge anche la rappresentazione del mondo adulto. Si incontra un'inedita figura paterna ascoltante, affettuosa, che cerca lo sguardo della figlia, si abbassa per guardarla negli occhi, ha piacere a stare con lei e a giocare, che si applica per capirla, rammaricandosi se non ci riesce e gioendo quando ce la fa [Figura 1].

#### L'EPOCA D'ORO DELL'ALBUM (1870-1900)

Lo studioso Gouvéritch considera la seconda metà dell'Ottocento «l'epoca d'oro dell'album in Francia» (Gouvéritch 1994). In questo periodo si delineano pro-

getti editoriali con proposte di successo o dall'esito commerciale non facile<sup>11</sup> in cui l'immagine ricopre il ruolo di "guida" nella creazione della storia (Le Men 1994). Un cambio di rotta marcato ed influenzato dalle opere degli inglesi Crane, Caldecott e Greenaway<sup>12</sup> e da movimenti artistici come il simbolismo<sup>13</sup> e l'Art Nouveau<sup>14</sup>. L'album per l'infanzia diventa il terreno ideale per forme di sperimentazione artistica altrove non accolte o considerate (Le Men 1994). Job e Boutet de Monvel sono i principali interpreti di questa tensione a disvelare il potenziale narrativo di ogni componente dell'albo.

L'apporto di Job (pseud. di Jacques Marie Gaston Onfroy de Bréville, 1858-1931) si caratterizza per un'«esplorazione sistematica delle risorse espressive della messa in pagina e di una retorica figurativa che, ai suoi occhi, pongono l'immagine sullo stesso piano del testo» (Parmegiani 1989, 97). Egli dedica la maggior parte dei suoi lavori agli eroi nazionali come Napoleone, Henri IV, Louis XI. La sua opera svela uno stile eclettico capace di modularsi a seconda del destinatario (infanzia, ragazze/i o adulti), dote rara negli illustratori ottocenteschi. Un'abilità osservabile nelle notevoli differenze tra le due biografie illustrate di Napoleone: *Le Grand Napoléon des petits enfants* (testo di J. De Marthold 1893) e *Bonaparte* (testo di Montorgueil 1910).

Il titolo del 1893, in particolare, si impone tra i primi esempi di albo *visual oriented* (Nikolajeva e Scott 2006). Vi si osservano accorgimenti diventati costitutivi di questo medium: il ruolo narrativo e visivamente dominante dell'illustrazione sulla doppia-pagina; la parte verbale essenziale e letteraria; la cura dei diversi elementi del design progettuale; la perfetta interazione e interdipendenza tra i tre codici. *Le Grand Napoléon* si contraddistingue per il formato – grande e oblungo – e per un'impaginazione in cui il testo è sottostante all'illustrazione (un layout non usuale al tempo), salvo alcune sorprendenti eccezioni [Figura 2].

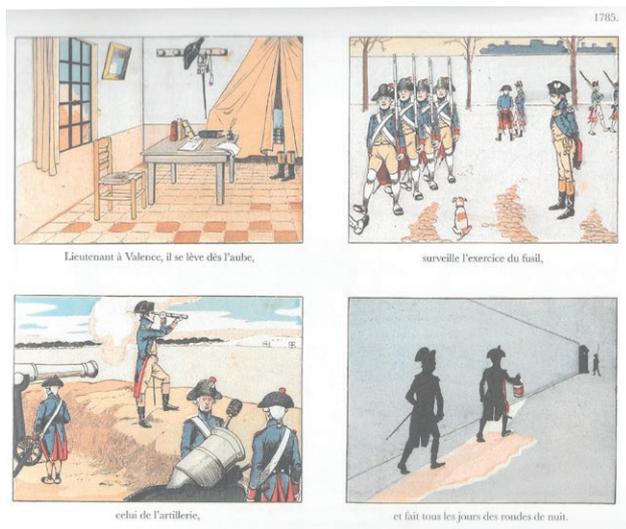
In generale, lo stile iconico e le scelte grafiche appaiono molto "contemporanee": oggetti o persone che esco-

<sup>11</sup> Si allude a gli "Albums di Trim", la "Bibliothèque de Mademoiselle Lili", la "Bibliothèque des petits enfants".

<sup>12</sup> L'ascente degli artisti anglosassoni ha in Kate Greenaway l'apripista d'eccezione. Il suo *Under The Window* (1878), tradotto in francese nel 1882 (*La Lanterne magique*), è accolto con entusiasmo da pubblico e critica. Grazie all'incontro con Greenaway e altri illustratori inglesi, l'album imbecca in Francia "sentieri" inesplorati, assorbendo la lezione proveniente da Oltre Manica per modularla sulla propria realtà sociale.

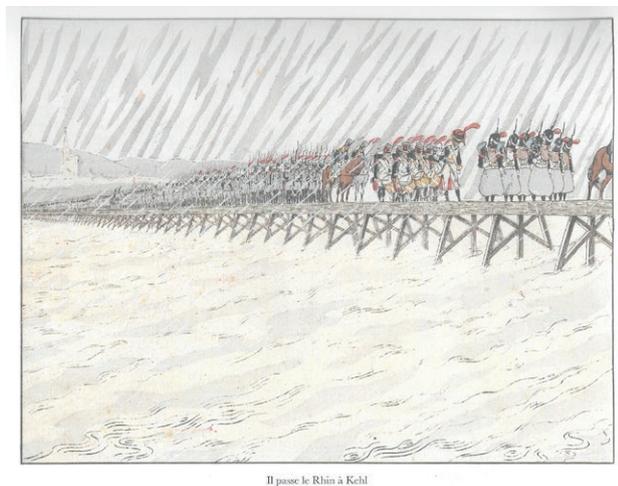
<sup>13</sup> I simbolisti provocano un approccio all'illustrazione inconsueto. Liberano l'artista dall'urgenza di una rappresentazione fedele del testo scritto e incitano ad un'esplorazione più ampia delle risorse offerte dalla pagina per esprimere il sentimento interiore dell'infanzia (Parmegiani 1989).

<sup>14</sup> L'Art Nouveau, rivoluzionando la concezione stessa di libro, spinge pittori e artisti ad esplorare le arti grafiche e le opportunità date dai libri per l'infanzia (Parmegiani 1984, 1989).



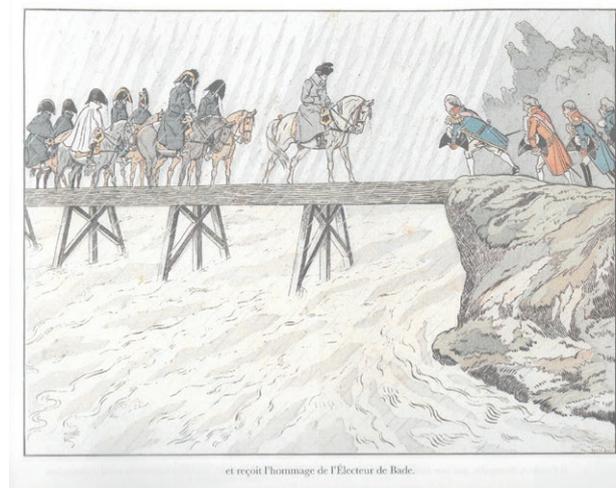
**Figura 2.** Marthold, Jules de e illustr. Job. 1893. *Le Grand Napoléon des petits enfants*. Librairie Plon: Paris. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France [copia digitale].

no dalla cornice; continui cambi di prospettive; immagini uniche spezzate in due (pur suggerendo il senso di continuità) [Figure 3a e 3b]; l'introduzione di un balloon associato a un personaggio; doppie pagine giocate sul contrasto tra ambienti interni ed esterni e tra immagini dai colori caldi e freddi, tra luminosità e oscurità, tra momenti di vita privata e vita pubblica; l'ironia mischiata all'esaltazione del successo con la desolazione della sconfitta. E ancora i cambi di prospettive e d'inquadratura, di piani primi e medi che non sono mai dettati da un semplice gusto estetico, ma si caricano di una valenza simbolica.



L'altro grande illustratore del periodo è Louis-Maurice Boutet de Monvel (1851-1913), punto di riferimento assoluto nell'evoluzione dell'albo illustrato. Della doppia-pagina esplora i potenziali espressivi per costruire un raffinato «gioco tra il visibile e l'invisibile» (Parmegiani 1989, 115) come si può osservare nel suo «fumettistico» adattamento di *Fables* di La Fontaine (1888) (Sendak 2021). In altre opere il modo di rappresentare bambine/i richiama Kate Greenaway, pur differenziandosene. Se l'illustratrice inglese è «portavoce» dell'infanzia perduta e ancorata all'era pre-industriale, i bambini di Boutet de Monvel appaiono autentici nel loro essere irriverenti, dubbiosi, mutevoli nelle emozioni. Attraverso gli abiti, le posture e la collocazione all'interno dell'immagine, l'artista caratterizza ognuno anche attraverso le dinamiche relazionali rappresentate (come in *Nos Enfants*, testo di Anatole France 1886-1887). Influenzato dall'arte giapponese, Boutet de Monvel cerca di raffigurare in modo più semplificato l'infanzia, definendo personaggi-tipo universali connotati poi tramite una varietà di sfumature emozionali. Questo tipo di ricerca troverà estesa applicazione nel mondo dell'albo illustrato: i piccoli bambini di Helen Oxenbury, quelli tipici di Maurice Sendak, Uri Shulevitz, Oliver Jeffers, Anthony Browne, Quentin Blake, Komako Sakai e moltissimi altri. Se oggi individuare un modello di bambino è una prerogativa degli autori di albi per essere riconoscibili sul mercato editoriale, quello che ha fatto Boutet de Monvel all'epoca è stato un atto di rottura.

È però sul finire del secolo che con *Jeanne d'Arc* (1896) l'illustratore francese tocca il suo vertice creativo. Il suo stile è più pittorico, il disegno appare «ridotto all'essenziale, i suoi acquarelli monocromi piatti, i suoi



**Figure 3a e 3b.** Marthold, Jules de e Job illustr. 1893. *Le Grand Napoléon des petits enfants*. Librairie Plon: Paris. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France [copia digitale].



**Figura 4.** Dettaglio pagina del titolo di Boutet de Monvel, Maurice. 1896. *Jeanne d'Arc*. Plon-Nourrit et Cie: Paris. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France [copia digitale].

personaggi stilizzati» (Gouvéritch 1994, 53). L'uso simbolico del colore rende la storia «un concerto di arancione, bianco e blu, che sorprende i contemporanei per l'estetismo falsamente naïf e per il contrasto tra l'originalità nella costruzione dell'immagine e la rappresentazione standardizzata delle espressioni» (ibidem). In quest'album si intrecciano i rimandi alla tradizione pittorica e agli illustratori inglesi con le intuizioni tipiche di Boutet de Monvel. La scelta del formato diventa premessa al concepimento stesso dell'opera. L'artista, infatti, rifiuta un formato prestabilito – il tipico verticale “alla francese” – per individuare nel formato oblungo “all'italiana” quello ottimale per esaltare le scene di battaglia, le prospettive grandangolari, le vedute d'insieme di un paesaggio mai ridotto a semplice sfondo. L'esito è un inedito «panoramic action-adventure» picturebook, pervaso da un'atmosfera «lirica e contemplativa», piuttosto che celebrativa (Marcus 2023, 52).

Come Job, anche Boutet de Monvel usa simbolicamente la cornice che racchiude le immagini. Quando lo spazio occupato dall'illustrazione sulla pagina bianca è delimitato da una cornice, si definisce in modo tangibile la distanza tra la finzione e il piano reale. Per contro, la rottura della cornice non può che caricarsi di significati. Nella pagina del titolo il fatto che Giovanna d'Arco a cavallo sia l'unico personaggio a non essere “contenuto” nella cornice esprime la sua diversità, il suo essere “superiore”, il suo coraggio a non nascondersi, ad affrontare il nemico a testa alta [Figura 4].

Boutet De Monvel usa con sapienza calibrata questo dispositivo, contribuendo a codificare un elemento

espressivo che molti illustratori faranno loro, elaborandolo in chiave personale<sup>15</sup>. In *Jeanne d'Arc* l'artista francese sente la necessità di attingere anche altrove per restituire il senso di epicità che la storia richiede. A livello iconografico trova ispirazione nelle litografie popolari francesi, nelle stampe giapponesi e nel Quattrocento italiano (Feaver 1977), confermando, quale dote peculiare di un illustratore, la capacità di saper “rileggere” il passato per restituirlo in una veste rinnovata, in un'epoca diversa, in un altro racconto (Beckett 2012; Lobato Suero 2013; et al.).

Come osserva Sendak «i francesi, alla svolta del secolo, avevano praticamente reinventato il libro illustrato» (Sendak 2021, 119).

#### UNA FASE DI TRANSIZIONE AMBIGUA E CREATIVA (1900-1920)

I primi due decenni del Novecento portano in Francia una crisi nell'editoria per ragazzi (Gouvéritch 1994; Escarpit e Godfrey 2008), accentuata dagli esiti drammatici della Grande Guerra. Tuttavia, André Hellé ed Edy-Legard imprimono un rinnovamento nella grammatica dell'albo. In uno scenario così incerto, nascono editori disposti ad accogliere nei libri per l'infanzia stimoli da differenti fermenti educativi e correnti artistiche. Spiccano le edizioni Tolmer, Nouvelle Revue française e Gallimard che lanciano nuovi artisti, proponendo albi con illustrazioni d'avanguardia per quel periodo (Perrin 2009). In Europa si diffonde sempre più l'idea di autore globale del picturebook<sup>16</sup>, un'evoluzione consolidatasi in Francia con la biografia illustrata di *Jean D'Arc* e proseguita nel XX secolo con Hansi, le prime pubblicazioni di Benjamin Rabier e soprattutto André Hellé.

Dotato di un senso della comicità graffiante, Hellé (pseud. di André Laclôte, 1871-1945) si distingue per una stilizzazione marcata eppure in grado di esprimere intensità e vitalità nei personaggi e nelle situazioni. Decisive nella sua formazione sono le esperienze nelle riviste per l'infanzia del tempo dove matura l'abilità di raccontare una storia per immagini su un'unica pagina. Esemplare il *Film pour les tout-petits*, edito da Garnier in volume nel 1923, che raccoglie sketch di sole immagini in sequenza (l'unica parte verbale è il titolo) pubblicate singolarmente altrove. Questo albo può essere considerato un antenato dei *wordless picturebook*. Sono mini storie sviluppate su una sola pagina dove evidente è il richiamo

<sup>15</sup> Tra gli altri si pensi a Raymond Briggs e a Max Velthuis nella serie dedicata a Ranocchio.

<sup>16</sup> A partire da Hoffmann, Bush e Caldecott nell'Ottocento sino a Potter nel secolo seguente.

all'arte sequenziale propria delle strip. I personaggi delle sue illustrazioni sembrano statuette, giocattoli, resi con tratto molto stilizzato. In questo senso Hellé – in modo del tutto peculiare – si colloca lungo la linea “Greenaway-Boutet de Monvel” nella ricerca di un tratto semplificato, ma comprensibile. Con gli sfondi minimali, il suo modo di far interagire nella doppia-pagina le illustrazioni è molto innovativo. In tavole così essenziali, il colore – quando presente – delinea l'atmosfera emotiva di ogni frame. Nei suoi libri per l'infanzia fermenta una verve comica raffinata e questo è uno dei contributi di Hellé al picturebook moderno, unitamente ad un estetismo atipico, popolare e d'avanguardia, «simile all'arte primitiva e ai cartoni animati» (Gouvérnich 1994, 73).

Allo scadere del primo ventennio del Novecento l'editore Nouvelle Revue Française esordisce nell'editoria per l'infanzia con un libro destinato a diventare «uno dei più grandi precursori dell'albo contemporaneo» (Beckett 2012, 22) per come rinnova la grafica, lo stile e l'idea stessa di libro per l'infanzia (Alligo, 2004). Si tratta di *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*<sup>17</sup>, scritto e illustrato dal diciottenne Edy-Légrand (1919). Innovativa sin dalle tematiche<sup>18</sup>, l'opera mostra gli effetti dello scontro tra una vita in armonia con la natura e una tensione esasperata al modernismo.

Sul piano grafico Edy-Légrand (pseud. di Édouard Léon Louis Warschawsky, 1892-1970) rivela una straordinaria consapevolezza della grammatica dell'albo illustrato, compiendo con *Macao et Cosmage* la prima vera netta frattura dagli «stili romantici di illustratori come Arthur Rackham, Edmund Dulac e Kay Nielsen, popolari agli inizi del Novecento» (Beckett 2012, 22). L'autore elabora una vasta gamma d'influssi artistici per costruire le atmosfere e la polisemia della storia. All'inizio, quando i due protagonisti sono felici e solitari nell'isola, si respira un senso di pace grazie a scelte stilistiche che ricordano l'arte giapponese, il fauvismo di Matisse, le incisioni di Felix Vallotton e una struttura compositiva tipica dell'Art Decò. Nella seconda parte, con l'avvento dei civilizzatori-distruttori, è il cubismo (sempre mixato all'Art Decò) a imporsi, con linee che da sinuose si fanno

<sup>17</sup> Il racconto è «una fiaba filosofica» (Gouvérnich 1994, 76) immune dall'erosione del tempo. In un'isola remota, un uomo bianco e una donna di colore vivono in una sorta di paradiso terrestre, in armonia con la natura, gli animali, se stessi. Un giorno l'isola è avvistata da un'imbarcazione. È l'inizio della fine. L'isola in breve viene colonizzata, gli animali cacciati e uccisi, gli alberi tagliati per costruire case, strade, monumenti, industrie. Per Macao e Cosmage, ormai anziani, l'unica consolazione è trascorrere gli ultimi anni di vita nell'unico angolo d'isola rimasto incontaminato.

<sup>18</sup> Tematiche anche attuali come la ricerca e speranza nella felicità, una critica agli effetti nefasti della colonizzazione, la capacità dell'uomo tanto di armonizzarsi con la natura quanto di violarla, sfruttarla, distruggerla senza rimorsi.

spigolose. Non mancano rappresentazioni dei personaggi ispirati alle opere di Kirchner (Alligo, 2004) e Toulouse-Lautrec. Sono influssi “nuovi”, inediti nel linguaggio di questo medium.

Ogni elemento è curato: un formato quadrato (34 x 34 cm) atipico per l'epoca; un lettering artistico (scritto a mano dallo stesso autore); una copertina fortemente impattante e misteriosa; un'attenzione estrema a tutti gli elementi peritestuali. Rispetto a questi ultimi, il risguardo anteriore è “sfruttato” come prologo della storia. Inoltre, prima della pagina del titolo, che mostra un primo piano molto colorato di Macao e Cosmage, l'autore firma una breve prefazione rivolgendosi al bambino e invitandolo ad osservare con calma «ogni colore, ogni minimo oggetto, i più piccoli animali» perché tutto ha «una ragion d'essere...tocca a te scoprirla» (Légrand, 2000). Quindi è l'immagine a dominare sul testo, a definire la storia nei suoi connotati principali. Si compie un passo ulteriore dentro la modernità (Van der Linden 2006). In rottura con la letteratura per l'infanzia coeva, Légrand suggerisce il massimo senso di libertà nel vivere questa storia e mostra un rispetto raro per l'infanzia. All'interno le impaginazioni mutano ad ogni doppia-pagina al fine di esaltare l'interazione tra parole e immagini. Ad esempio, nella prima parte i due personaggi sono spesso silhouette appena percepibili, dispersi nell'immensità dell'ambiente, metaforica rappresentazione della maestosità della Natura. Nella seconda i “colonizzatori” arrivano a riempire l'intero spazio-pagina dando il senso dell'invasione. Varie, di conseguenza, le soluzioni adottate per inserire le parole all'interno dell'illustrazione e garantire un senso di unità visiva, al punto da ricordare molti graphic novel contemporanei (Beckett 2012). Una varietà nella composizione delle tavole determinata anche dall'uso del colore, alternando figure con sfondo bianco ad altre con sfondo colorato, illustrazioni a due colori ad altre riccamente colorate [Figura 5].

Il testo è scritto in maiuscolo e stampatello e – a differenza delle consuetudini – le sue dimensioni mutano in base all'impaginazione e al flusso narrativo. Inoltre, l'autore sfrutta a pieno il «dramma di voltare pagina» (Bader 1976; Tontardini 2012), talora estremizzando la lezione di Caldecott. La narrazione è *visual oriented*, ma la parte verbale offre un contributo evocativo, narrativo ed emozionale significativo.

#### L'ULTIMA GRANDE SVOLTA DELL'ALBO MODERNO (1920-1945)

Nel corso degli anni Venti e Trenta del Novecento la Francia si afferma tra i punti di riferimento nell'innova-



**Figura 5.** Edy-Legrand. 2000. *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*. Circonflexe: Paris. Source: Circonflexe.

zione del medium *album*. Una spinta innovativa che trova forza propulsiva in un educatore-editore come Paul Faucher e in illustratori di “rottura” quali Félix Lorioux (1872-1964)<sup>19</sup>, Nathalie Parain (1897-1958)<sup>20</sup> e – su tutti – Benjamin Rabier e Jean de Brunhoff.

Paul Faucher, fondatore degli “Albums du Père Castor”, è considerato il primo vero editore specializzato nella letteratura per l’infanzia (Nières-Chevrel 1999b). L’avventura editoriale degli “Album du Père Castor” inizia nel 1931 grazie all’editore Flammarion che ne coglie l’originalità sul piano educativo, culturale, artistico e letterario (Soriano 1967; Nières-Chevrel 1999a; Turin 1999; Caroli 2024). Un’avventura basata su presupposti – teorici e valoriali – che pongono al centro i bisogni di piccoli e giovani lettori, antepoendoli alle aspettative adulte. Un cambio di prospettiva radicale figlio delle esperienze (personali e professionali) che Faucher matura a contatto con alcuni “fari” dell’educazione attiva e della psicologia dello sviluppo<sup>21</sup> (Soriano 1967; Parme-

giani 1989; Faucher 1999; Caroli, 2024). Focalizzando l’attenzione all’illustrazione e all’albo illustrato, il suo contributo è duplice. Il primo verte sul valore formativo dei libri e delle illustrazioni per l’infanzia; il secondo – più specifico e concreto – è legato alle diverse componenti dell’albo.

In termini generali, il suo progetto si fonda sui principi delle scuole attive per cui «oggetto dell’educazione non è rendere i bambini conformi a un modello imposto. È, al contrario, risvegliare la loro personalità, favorire l’affermazione di sé stessi, sviluppare in piena autonomia la curiosità e il gusto della ricerca, aprire i sentieri della creatività» (Defourny 1999, 112). La centralità dei bisogni del bambino, del rispetto dell’intelligenza e capacità dell’infanzia si traduce in un catalogo vario<sup>22</sup>. Un catalogo che riflette il diritto dei giovani lettori ad avere prodotti culturali di qualità «per offrire loro impulsi di libertà e voglia di agire» (Faucher 1998, 8). Perché questo sia possibile, però, è necessario che i libri siano progettati per rispondere «al loro interesse per i grandi problemi della creazione e della vita, poetici, senza inganni, senza banalizzazioni e senza pedanterie» (Faucher 1998, 20). Quindi opere che stimolino «i giovani lettori a cercare, a osservare, a giudicare in modo autonomo» (ibidem) e che siano accessibili al più ampio numero di bambini possibile (in particolare quelli delle classi sociali povere ed emarginate), in controtendenza rispetto ai suoi concorrenti (Hürlimann 1967; Escarpit e Godfrey 2008, Caroli, 2024). Una prospettiva a cui lo stesso Munari aderirà come direttore della collana “Tantibambini” (1972-1978).

Questa idea “alta” delle funzioni pedagogiche del libro provoca anche un modo più articolato di concepire gli albi illustrati. Faucher apre a tipologie di opere sempre più importanti nei decenni successivi: libri attivi e libri gioco; albi per la prima infanzia; *imagier*; libri e albi narrativi di divulgazione (Parmegiani 1989). Trovano spazio anche opere singolari come *Album Magique* (1932) illustrato da Guertik e Parain con la «sovraimpressione di due immagini blu e rosse separabili attraverso filtri colorati» e dove evidente è l’influsso della «grafica sovietica d’avanguardia» (Caroli 2024, 440). I formati hanno dimensioni variabili, ma mai troppo piccole per non sacrificare l’immagine (Faucher 1998). La varietà e atipicità dell’impianto grafico-strutturale degli “Albums du Père Castor” è un altro punto di innovazione perseguito attraverso la sperimentazione concessa a

<sup>19</sup> Lorioux è artista dallo stile tra il caricaturale e il cartoonist con radici nel passato rielaborate secondo dispositivi tipici della grafica pubblicitaria (*Don Quichotte* di Cervantes, 1929; *Contes* di Perrault e *Fables* di La Fontaine, 1927; i cinque volumi di *Buffon des enfants* con testi di Bernard Roy, 1943-1948).

<sup>20</sup> Tra le opere più significative illustrate da Nathalie Parain (Natalja Čelpanova) si segnalano: *Mon Chat* (1930, testo di A. Beucler) e *Baba Jaga* (1932, adatt. di N. Teffi). In questi e altri titoli si avvertono nitidi i richiami delle Avanguardie sovietiche applicati all’illustrazione per l’infanzia e ai principi dell’educazione nuova (Caroli 2024).

<sup>21</sup> Il riferimento è in particolare a Pierre Bovet, Edouard Claparède, František Bakula, Adolphe Ferrière e Jean Piaget.

<sup>22</sup> Vi si trovano libri attivi di *découpage* e bricolage, schede e giochi educativi, libri illustrati divulgativi-narrativi sul mondo della natura e sui diversi popoli dell’umanità, fiabe tradizionali, popolari e racconti illustrati, *imagier*, libri d’iniziazione alla matematica (Nières-Chevrel 1999b).

due talenti sovietici, emigrati in Francia, quali Nathalie Parain e Feodor Rojankovsky<sup>23</sup>. Faucher valuta anche aspetti come il numero delle pagine che, data la destinazione a soggetti non-lettori o alle prime letture, non deve essere eccessivo (Soriano 2002). In coerenza al principio di libri economici e di facile manipolazione, alla filosofia del “libro bello” contrappone quella del “libro maneggevole e consumabile” (Nières-Chevrel 1999a), optando per copertine flessibili.

In pochi anni dalla loro nascita, “Les Albums du Père Castor” si affermano quale progetto editoriale ammirato, copiato e con titoli tradotti in tutto il mondo<sup>24</sup>. I «suoi album hanno portato una nuova idea dell’immaginario e dell’illustrazione per l’infanzia, fondati sull’adattamento psicologico ai bisogni reali dell’infanzia, sul rispetto del giovane pubblico e [...] anche sulla qualità artistica. [...] Faucher ha proclamato la fine di una letteratura semplicistica, moralizzatrice, con tendenze fiabesche e stereotipizzanti che gli adulti [...] lasciavano sopravvivere nel settore della letteratura per ragazzi.» (Soriano 2002, 236).

Parallelamente, tra il 1920 e il 1940 la figura dell’illustratore si trasforma. È una persona eclettica, capace alternativamente di rivolgersi all’infanzia come agli adulti, di occuparsi di grafica, pubblicità, immagini per riviste, albi, cinema (Parmegiani 1989). Svincolato da ogni sorta di specializzazione, sperimenta, contamina stili, generi, competenze, tecniche, generando un cambiamento nella produzione e nell’editoria per ragazze/i. Nell’illustrazione convergono esperienze variegata, schiudendo – anche grazie alla concomitante evoluzione nella tecnologia della stampa – possibilità inedite.

In quest’ottica, Benjamin Rabier (1864-1939) rappresenta il prototipo dell’illustratore contemporaneo<sup>25</sup>. L’intera sua opera è un punto di svolta tanto per l’albo –

soprattutto per il filone comico ed umoristico di cui può considerarsi indiscusso maestro – quanto per il fumetto, creando quella “linea chiara” diventata tipica in Francia con Hergé (Gadducci 2015).

A livello formale il layout (influenzato dai comics) è mutevole ad ogni doppia-pagina<sup>26</sup>. Tutto è ritmo, azione, movimento, espressività. Il testo verbale, sovente corposo, è giocato su dialoghi o descrizioni lievi, all’occasione irrivendenti. L’incredibile quantità di albi realizzati<sup>27</sup> permette a Rabier di “sistematizzare” un format narrativo, applicando varianti a seconda della storia e dello spazio necessario al testo (esemplare la serie di albi dell’anatra Gédéon). A queste particolari impaginazioni consegue un “montaggio” ibrido tra quello dei fumetti e quello degli albi. Un’ibridazione mediale oggi tipica di molti *picturebook makers*. Sul fronte stilistico nessuno prima aveva mai utilizzato la caricatura in modo così spinto, definendo uno “stile Rabier” che nell’albo francese conquista numerosissimi seguaci (Tomi Ungerer, Philippe Corentin, Gilles Bachelet, Benjamin Chaud, ecc.).

Anche per il contenuto la sua irrivendenza è intrinseca ai lavori di molti illustratori (Corentin e Bachelet su tutti). Con Rabier la “trasgressività in positivo” (Bleza Picherle 2004; 2020) invade lo stile (iconico e verbale), le tematiche e i personaggi, approdando definitivamente nella narrativa illustrata per ragazze/i. Un certo cinismo, un gusto per la vendetta e la beffa aleggiano tanto nella celebre serialità di Gédéon quanto in altri albi. Nell’universo creativo di Rabier il mondo animale è protagonista assoluto. Sono figure manifesto di uno spirito indipendente, di un individualismo selvaggio (Parmegiani 1989). A Rabier non interessa il realismo, piuttosto vuole marcare contraddizioni e ingiustizie. Ne deriva una satira sottile, elemento divenuto caratteristico dell’illustrazione francese.

Negli anni Trenta sono pubblicati anche gli albi di Jean de Brunhoff (1899-1937). Con la serie dedicata a Babar l’albo entra in una nuova era, prende coscienza dello status di modernità e raggiunge un primo livello di maturità formale, al netto di alcuni retaggi colonialisti e imperialistici (Hunt 2009). In questi albi<sup>28</sup> confluiscono echi socio-politici del tempo<sup>29</sup>, introducendo tematiche sino ad allora poco presenti nella narrativa illustrata.

<sup>23</sup> Adattamento dell’originale Fëdor Rožankovskij (pseud. Rojan), è artista prolifico, specializzato nell’illustrazione di animali in chiave realistica (i nove titoli di “Roman des bêtes”, 1934-1939), antropomorfizzata o peluche (*Michka*, 1941), con una creatività unica nel modulare le varie impaginazioni (Defourny 1999; Caroli 2024).

<sup>24</sup> Nel 1935 l’inglese Allen Lane fonda la collana “Puffin Picture Books” con prodotti dalle caratteristiche ispirate a quelle dell’educatore-editore francese (Hürlimann 1968; Whalley e Chester 1988). Similare il caso in Svizzera degli “Atlantis- Kinderbücher” (Hürlimann 1968). Nel 1942, negli Stati Uniti, la sezione “Little Golden Books” di Simon & Schuster prende a modello gli “Albums du Père Castor”, traducendo numerosi titoli e assumendo all’inizio come illustratore di riferimento Rojankovsky (Bader 1976). A riprova dell’impatto globale del progetto di Paul Faucher, nel 2017 “Les Albums du Père Castor” sono entrati a far parte del programma Unesco “Memoria del mondo”.

<sup>25</sup> Figura dalla formazione non strettamente artistica, Rabier spende a livello professionale le proprie capacità nei più disparati settori: la pubblicità di prodotti di consumo, almanacchi, etichette, cataloghi, materiale scolastico, animazioni (1917, 1919), vignette satiriche, designer (Parmegiani 1989, Calon 2004).

<sup>26</sup> Si passa, ad esempio, da più immagini (senza cornice) in sequenze e divise dal testo ad illustrazioni quasi a tutta pagina e testo in basso.

<sup>27</sup> Rabier pubblica oltre 250 titoli, alcuni tradotti anche in inglese.

<sup>28</sup> *L’Histoire du petit éléphant Babar* (1931), *Le Voyage de Babar* (1932), *Le Roi Babar* (1933), *l’A.B.C. de Babar* (1934), *Les Vacances de Zéphir* (1936). Saranno pubblicati postumi – completati dal figlio Laurent – *Babar en famille* (1938) e *Babar et le Père Noël* (1941).

<sup>29</sup> Ci si riferisce al socialismo della coalizione politica Front Populaire (Weber 1989) e al movimento incentrato sulla solidarietà (*solidarisme*) del politico, Premio Nobel, Léon Bourgeois (Payne 1983).

In *Histoire du petit éléphant Babar* (1931) il tema della morte è affrontato ben due volte<sup>30</sup>. Nessuno prima di de Brunhoff narra e rappresenta questi momenti tragici della vita con il giusto equilibrio tra drammaticità e lievità, anticipando una tecnica perfezionata in seguito dai migliori autori per ragazzi (Blezza Picherle, 2004; 2020). In *Les vacances de Zéphir* (1936) de Brunhoff esprime il proprio spirito pacifista con una raffigurazione ironica dei corpi militari. Come mai prima, l'attualità politica e sociale entra nei libri per l'infanzia.

De Brunhoff concepisce il picturebook come linguaggio globale, in cui i tre alfabeti si fondono in un unico codice comunicativo (Parmegiani 1989; Nières-Chevrel 2000). La stessa scelta di un grande formato (37x27) da un lato gli permette di distinguersi sul piano commerciale, attraendo l'attenzione dei bambini per una prima atipicità esteriore e l'occhio adulto per l'artisticità delle illustrazioni (Weber 1989); dall'altro lato consente a de Brunhoff di ripensare lo spazio della doppia-pagina. L'autore rinuncia a ogni tipo di cornice, sfrutta il bianco della pagina come sfondo ed elemento di armonizzazione tra immagine e parole (Parmegiani 1989; Van der Linden 2006), lasciandosi influenzare da altri linguaggi (il cinema, il fumetto, la fotografia), da movimenti artistici sensibili a una cura estetica dell'oggetto-libro come l'Arts & Crafts Movement (Parmegiani 1989; Nières-Chevrel 2000), dalla tecnica dell'acquarello di Raoul Dufy e dagli albi di Rabier. Per de Brunhoff la doppia-pagina è territorio in perpetua metamorfosi, studiata per stimolare a livello percettivo il ritmo della narrazione. Anche se talora i testi risultano molto lunghi, è il modo in cui è studiata la successione delle immagini a stabilire il clima emotivo della storia. Il colore ha una funzione semantica (Nières-Chevrel 2012a), guida il lettore nell'esplorazione dell'immagine, chiarendo in questo modo quali aspetti debbano attrarre prima il suo occhio (perché cruciali ai fini narrativi) e quali invece possano essere notati in un secondo momento.

Quello che de Brunhoff provoca nel lettore è un'esperienza di lettura ed estetica totale a livello visivo, emotivo, cognitivo. Per questo utilizza uno specifico font per il testo verbale: il corsivo a mano. In questo modo, non solo minimizza «la rottura visuale con la rappresentazione iconica» (Parmegiani 1989, 217), ma suggerisce un'atmosfera intima, privata. I suoi personaggi incarnano un'idea di infanzia rousseauiana dove, «sia pure implicitamente, si insiste sempre sullo sviluppo da parte del bambino (di un elefante bambino) della libertà personale e dell'individualità attraverso l'autocontrollo. Un autocontrollo che non è inteso in senso repressivo, ma

come la consapevolezza riguardo ai modi in cui si sceglie di comportarsi, la consapevolezza del fatto che alcune scelte sono migliori di altre» (Sendak 2021, 125).

Con Babar, inoltre, la Francia conferma il proprio ruolo di pioniera nella serialità illustrata. Un percorso avviatosi nella seconda metà dell'Ottocento (Mlle Lili) e consolidatosi nei primi decenni del XX secolo con Bécassine, Gédéon e per l'appunto con il celebre elefante ispirato dai racconti serali di Cécile de Brunhoff ai propri figli (Weber 1989). Sono numerose le costanti in Babar rispetto alle serialità che l'hanno preceduto: centralità del personaggio principale nel titolo e in copertina; definizione di un format replicabile in ogni storia (con margini di flessibilità nei layout); dimensione avventurosa intrisa di comicità e umorismo; presenza di numerosi personaggi secondari resi talora dei co-protagonisti della storia. Trattati destinati a diventare ricorrenti nel ricco e fecondo filone delle serialità illustrate (Kümmerling-Meibauer 2021). A queste de Brunhoff aggiunge soluzioni inedite come dedicare un racconto ad un personaggio secondario: la scimmia Zéphir. S'inventa così nel 1936 quello che, nel gergo della fiction televisiva, si definisce un episodio *spin-off*, ossia l'interruzione dei racconti dedicati al personaggio principale, per trasferire lo scettro "di protagonista per una storia" a una figura secondaria. L'incredibile intuizione di de Brunhoff resta purtroppo una strada poco frequentata ancora oggi nella serialità illustrata.

Dagli anni Venti e Trenta del Novecento la Francia, coi rivoluzionari picturebook di Benjamin Rabier e Jean de Brunhoff, tradotti quasi subito in Europa e in America, e con gli "Albums du Père Castor", inverte il trend consolidatosi nel corso del XIX secolo. Da nazione profondamente influenzata nell'ambito della letteratura e dell'illustrazione per l'infanzia dall'area anglosassone, diventa fonte prima del cambiamento a cui gli altri guardano e si ispirano, con i dovuti e necessari adattamenti alle esigenze dei pubblici di ogni nazione.

#### ALBI E AUTORI CITATI<sup>31\*</sup>

- Beucler, André e ill. Nathalie Parain. 2006. *Mon Chat*. Paris: Memò (1° ed. 1930).
- Boutet de Monvel, Maurice. 1896. *Jeanne d'Arc*. Paris: Plon-Nourrit et Cie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3733849?rk=42918;4>.
- Caumery e ill. Joseph Pinchot. 1917. *Bécassine pendant la guerre*. Paris: Gautier. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10463029h.r=Be%CC%81cassine%20pendant%20la%20guerre?rk=21459;2>.

<sup>30</sup> L'uccisione di una madre (quella di Babar) da parte di un bracconiere e la scomparsa improvvisa dell'anziano re degli elefanti.

<sup>31\*</sup> Tutte le fonti digitali erano attive in data 15 febbraio 2025.

- Cervantes Saavedra, Miguel de e ill. Félix Lorioux. 1929. *Don Quichotte*. Paris: Hachette.
- Colmont, Marie e ill. Rojan. 1941. *Michka*. Paris: Flammarion.
- Dautremer, Rébecca. 2018. *Il libro delle ore felici di Jacominus Gainsborough*. Milano: Rizzoli. (1° ed. o. *Les Riches Heures de Jacominus Gainsborough* 2018).
- Dautremer, Rébecca. 2022. *Un attimo soltanto*. Milano: Rizzoli. (1° ed. or. *Une toute petite seconde* 2021).
- Dautremer, Rébecca. 2023. *Qualcosa di formidabile. Jacominus Gainsborough*. Milano: Rizzoli. (1° ed. orig. *Un Chose Formidable* 2023).
- de Balzac, Honoré, Loius Baude, Émile de La Bédollière, Pierre-Joseph Bernard, Jules Janin, Edouard Lemoine, Charles Nodier e George Sand e ill. J. J. Grandville. 1842. *Scènes de la vie privée et publique des animaux: études de moeurs contemporaines Vol. 1*. Paris: Hetzel. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65775074.r=Sc%CC%80nes%20de%20la%20vie%20prive%CC%81e%20et%20publique%20des%20animaux%20e%CC%81tudes%20de%20moeurs%20contemporaines%20Vol.%201?rk=21459;2>.
- de Balzac, Honoré, Alfred de Musset, MM. de l'Ain L'Héritier, Paul de Musset, Charles Nodier, Madame M. Ménessier Nodier e Louis Viardot e ill. J. J. Grandville. 1842. *Scènes de la vie privée et publique des animaux: études de moeurs contemporaines Vol. 2*. Paris: Hetzel. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6579013.r=Sc%CC%80nes%20de%20la%20vie%20prive%CC%81e%20et%20publique%20des%20animaux%20e%CC%81tudes%20de%20moeurs%20contemporaines%20Vol.%201?rk=42918;4>.
- de Brunhoff, Jean. 1934. *A.B.C. de Babar*. Paris: Hachette. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10508487r>.
- de Brunhoff, Jean. 1987. *Babar en famille*. Paris: Hachette (1° ed. 1938).
- de Brunhoff, Jean. 1991. *Les vacances de Zéphir*. Paris: Hachette (1° ed. 1936).
- de Brunhoff, Jean. 1999. *Il Re Babar*. Milano: Mondadori. (1° ed. orig. 1933).
- de Brunhoff, Jean. 2006. *Le roi Babar*. Paris: Hachette (1° ed. 1933).
- de Brunhoff, Jean. 2006. *Le voyage de Babar*. Paris: Hachette (1° ed. 1932).
- de Brunhoff, Jean. 2009. *Histoire de Babar*. Paris: Hachette (1° ed. or. *Histoir du petit éléphant Babar* 1931).
- de Brunhoff, Jean. 2013. *Le storie di Babar*. Roma: Donzelli.
- Delord, Taxile e ill. J. J. Grandville. 1844. *Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations...*. Paris: Fournier. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537.r=Un%20autre%20monde%20transformations%2C%20visions%2C%20incarnations%2C%20ascensions%2C%20locomotions%2C%20explorations%2C%20pe%CC%81re%CC%81grinations%2C%20excursions%2C%20stations...?rk=42918;4>.
- France, Anatole e ill. Maurice Boutet de Monvel. 1887. *Nos Enfants. Scène de la Ville et des Champs*. Paris: Hachette. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6567013v.r=Nos%20Enfants%20France%20Boutet%20Monvel?rk=21459;2>.
- Grandville, J. J. 1838. *Fables de La Fontaine: cent vingt vignettes sur bois*. Paris: Fournier. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566977k.r=Fables%20de%20La%20Fontaine%20Grandville?rk=21459;2>.
- Greenaway, Kate. 1878. *Under the Window. Pictures & Rhymes for Children*. London: Routledge & Sons.
- Helle, André. 1923. *Film pour les tout-petits*. Garnier: Paris. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8595072t?rk=21459;2>.
- La Fontaine, Jean de e ill. Maurice Boutet de Monvel. 1888. *Fables choisies pour les enfants*. Paris: Plon-Nourrit et Cie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65669231.r=Fables%20choisies%20pour%20les%20enfants?rk=21459;2>.
- Legrand, Edy. 2000. *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*. Paris: Circonflexe (1° ed. 1919).
- Lida e ill. Fedor Rojankovsky. 2004. *Le Roman des bêtes. Quipic-Coucou-Panache-Plouf*. Paris: L'école des Loisirs (1° ed. or. *Panache l'Écureuil* 1934; *Plouf Canard sauvage*, 1935; *Quipic le Hérisson* 1937; *Coucou* 1939).
- Lida e ill. Fedor Rojankovsky. 2005. *Le Roman des bêtes Froux-Bourru-Scaf-Martin Pêcheur*. Paris: L'école des Loisirs (1° ed. or. *Froux le Lièvre*, 1935; *Bourru l'Ours brun* 1936; *Scaf le Phoque* 1936; *Martin Pêcheur* 1938).
- Marthold, Jules de e ill. Job. 1893. *Le Grand Napoléon des petits enfants*. Paris: Libraire Plon. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k372834v.r=Le%20Grand%20Napole%CC%81on%20des%20petits%20enfants?rk=21459;2>.
- Montorgueil, George e ill. Job. 2012. *Bonaparte*. Paris: Langlaude (1° ed. 1910).
- Perrault, Charles e ill. Félix Lorioux. 1927. *Contes*. Paris: Hachette.
- Perrault, Charles e ill. Gustave Doré. 1861. *Les contes de Perrault*. Paris: Hetzel. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855619t.r=Les%20contes%20de%20Perrault%20Hetzel?rk=21459;2>.
- Rabier, Benjamin. 1923. *Gédéon*. Paris: Garnier. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566894r.r=G%CC%81on%20Rabier?rk=21459;2>.

- Rabier, Benjamin. 1938. *Gédéon fait de ski*. Paris: Garnier. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65668903?rk=21459;2>.
- Rabier, Benjamin. 2015. *Il gatto curioso e altre storie*. Roma: Castelvechi.
- Second, Albéric, Louis Lurine, Clément Caraguel, Taxile Delord, Henri Auger de Beaulieu, Louis Huart, Charles Monselet e Julien Lemer e ill. J. J. Grandville. 1859. *Les métamorphoses du jour*. Paris: Havard (1° ed. 1829). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117898z.r=Les%20m%C3%A9tamorphoses%20du%20jour%20par%20Grandville?rk=21459;2>.
- Stahl, Pierre-Jules e ill. Lorenz Frølich. 1862. *La journée de Mademoiselle Lili*. Paris: Hetzel. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9753920p.r=La%20journe%CC%81e%20de%20Mademoiselle%20Lili?rk=21459;2>.
- Stahl, Pierre-Jules e ill. Lorenz Frølich. 1868. *Le roi des marmottes*. Paris: Hetzel Paris: Hetzel. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1469946?rk=21459;2>.
- Tan, Shaun. 2018. *Cicala*. Latina: Tunué (ed. or. *Cicada* 2018).
- Teffi, Nadiejda e ill. Nathalie Parain. 2010. *Baba Yaga*. Paris: Memò (ed. or. *Baba Jaga* 1932).
- Calon, Oliver. 2004. *Benjamin Rabier*. Paris: Tallandier.
- Campagnaro, Marnie e Marco Dallari. 2013. *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*. Trento: Erickson.
- Caroli, Dorena. 2024. "Libri per l'infanzia dell'avanguardia sovietica, modello per le serie del Père Castor (Flammarion) nella Francia degli anni Trenta." In *E la regina morì. Ricordando Angela Articoni*, a cura di Antonella Cagnolati e Carmen Petrucci, 427-445. Roma: Tab edizioni.
- Dallari, Marco e Stefano Moriggi. 2016. *Educare bellezza e verità*. Trento: Erickson.
- Dallari, Marco. 2012. *Testi in testa. Parole e immagini per educare conoscenze e competenze narrative*. Trento: Erickson.
- Dallari, Marco. 2021. *La zattera della bellezza. Per traghettare il principio di piacere nell'avventura educativa*. Trento: Il Margine.
- Defourny, Michel. 1999. "Le merveilleux de la nature, la poésie du reel: deux collections du Père Castor, «le roman de bêtes» et «les enfants de la terre»." In *Paul Faucher, 1898-1967: un Nivernais inventeur de l'album moderne*, a cura di Actes du colloque de Pougues-les Eaux, 20 et 21 November 1998, 17-123. Nevers: Conseil Général de le Nièvre.
- Despinette, Janine. 1972. *Enfants d'aujourd'hui, livres d'aujourd'hui*. Tournai: Casterman.
- Escarpit, Denise e Janie Coitit-Godfrey. 2008. "Illustration, illustrateurs." In *La Littérature de jeunesse: itinéraires d'hier à aujourd'hui*, a cura di Denise Escarpit, 272-301. Bordeaux: Magnard.
- Evans, Janet cur. 2009. *Talking Beyond the Page. Reading and responding to picturebooks*. London & New York: Routledge.
- Faeti, Antonio. 1972. *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Torino: Einaudi.
- Faeti, Antonio. 1977. *Letteratura per l'infanzia*. Firenze: La Nuova Italia.
- Faeti, Antonio. 2005. *Specchi e riflessi. Nuove letture per altre immagini*. Cesena: Il ponte Vecchio.
- Faucher, François. 1999. "Aux sources d'une création en mouvement." In *Paul Faucher, 1898-1967: un Nivernais inventeur de l'album moderne*, a cura di Actes du colloque de Pougues-les Eaux, 20 et 21 November 1998, 15-48. Nevers: Conseil Général de le Nièvre.
- Faucher, Paul. 1998. *La mission éducative des albums du père castor. Texte de la conférence prononcée à Girenbad, près de Zurich, le 18 mai 1957*. Meuzac: Les Amis du Père Castor.
- Feaver, William. 1977. *When we were young: two centuries of children's book illustration*. London: Gollanez.

## STUDI CRITICI

- Alligo, Santo. 2004. *Pittori di carta. Libri illustrati tra Otto e Novecento. Voll. 1-3* (2° ed. riveduta e ampliata). Little Nemo: Torino.
- Bader, Barbara. 1976. *American picturebooks from "Noah's Ark" to "The Beast Within."* New York: Macmillan.
- Becchi, Egle e Dominique Julia cur. 1996. *Storia dell'infanzia. Dal Settecento ad oggi. Vol. 2*. Bari: Laterza.
- Beckett, Sandra Lee. 2012. *Crossover picturebooks. A genre for all ages*. New York-London: Routledge.
- Beseghi, Emy e Giorgia Grilli cur. 2011. *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*. Roma: Carocci.
- Beseghi, Emy. 2002. "Confini. La letteratura per l'infanzia e le sue possibili intersezioni." In *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, a cura di Anna Ascenzi, 69-85. Milano: Vita e Pensiero.
- Bleza Picherle, Silvia. 2004. *Libri bambini ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura*. Milano: Vita e Pensiero.
- Bleza Picherle, Silvia. 2020. *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Una narrativa per crescere e formarsi*. Verona: Quiedit.
- Boero, Pino e Carmine De Luca. 2009. *La letteratura per l'infanzia*. Bari: Laterza.

- Gadducci, Fabio. 2015. "Benjamin Rabier, dessinateur animalier". Prefazione, in *Il gatto curioso e altre storie di Benjamin Rabier*, 5-6. Roma: Castelvecchi.
- Gourévitch, Jean-Paul. 1994. *Images d'enfance. Quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*. Paris: Editions Alternatives.
- Gourévitch, Jean-Paul. 2005. *Hetzl. Le bon genie des livres*. Paris: Les Serpent a Plumes.
- Gourévitch, Jean-Paul. 2013. *Abcdaire illustré de la littérature jeunesse*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poison soluble.
- Grilli, Giorgia. 2021. *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*. Roma: Donzelli.
- Hunt, Peter. 2009. "The World in Pictures." In *Illustrated Children's Books*, a cura di Peter Hunt e Lisa Sainsbury, 9-87. London: Black Dog Publishing.
- Hürlimann, Bettina. 1967. *Three Centuries of Children's Books in Europe*. New York: The World (ed. or. 1959).
- Hürlimann, Bettina. 1968. *Picture-book world*. London: Oxford University (ed. or. 1965).
- Kiefer, Barbara. 1995. *The Potenzial of Picturebooks: From Visual Literacy to Aesthetic Understanding*. Columbus: Merrill.
- Kiefer, Barbara. 2008. "What is a Picturebook, Anyway?: The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond." In *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*, a cura di Sylvia Pantaleo e Lawrence Sipe, 9-21. New York: Routledge.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. 2021. "Seriality in picturebooks." In *The Routledge Companion to Picturebooks*, a cura di Bettina Kümmerling-Meibauer, 103-109. London and New York: Routledge.
- Le Men, Ségolène. 1994. "Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants". *Revue française d'histoire du livre* 82/83: 145-179.
- Lewis, David. 2001. *Reading Contemporary Picturebooks*. New York: Routledge.
- Lobato Suero, Maria José. 2013. "Intertestualità e intericonicità. Una valida risorsa per il giovane lettore." In *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*, di Marnie Campagnaro e Marco Dallari, 183-226. Trento: Erickson.
- Marcus, Leonard S. 2023. *Pictured Worlds: Masterpieces of Children's Book Art by 101 Essential Illustrators from Around the World*. New York: Abrams.
- Negri, Martino. 2018. *Pierino Porcospino. Prima icona della letteratura per l'infanzia*. Milano: Franco Angeli.
- Nières-Chevrel, Isabelle. 1999a. "L'image au cœur de la lecture: un nouvelle conception de l'album pour enfants." In *Paul Faucher, 1898-1967: un Nivernais inventeur de l'album moderne*, a cura di Actes du colloque de Pougues-les Eaux, 20 et 21 November 1998, 123-137. Conseil Général de le Nièvre: Nevers.
- Nières-Chevrel, Isabelle. 1999b. "Le Père Castor parmi nous". *La revue des livres pour enfants*, 186:63-73.
- Nières-Chevrel, Isabelle. 2000. "Jean de Brunhoff, inventer Babar inventer l'espace". *La revue des livres pour enfants*, 191:109-120.
- Nières-Chevrel, Isabelle. 2012a. "Les albums de Jean de Brunhoff: usages de la couleur." *Strenæ* 3. Consultato il 22 settembre 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/strenae.520>.
- Nières-Chevrel, Isabelle. 2012b. "L'album, le mot, la chose." In *L'album le parti pris des images*, a cura di Viviane Alary e Nelly Chabrol Gagne, 15-20. Clermond-Ferrand: Universitaires Blaise-Pascal.
- Nières-Chevrel, Isabelle. 2023. "Premiers albums dans l'édition française du Second Empire." *Strenæ* 22. Consultato il 21 settembre 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/strenae.9729>.
- Nikolajeva, Maria e Carole Scott. 2006. *How picturebooks work*. New York/London: Routledge (1° ed. 2001).
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about picturebooks. The narrative art of children's picture books*. Athens: University of Georgia Press.
- Pallottino, Paola. 1992. *Dall'atlante delle immagini. Note di iconologia*. Nuoro: Ilisso.
- Parmigiani, Claude-Anne. 1984. "Naissance de l'album moderne". *La revue des livres pour enfants* 98/99:47-52.
- Parmigiani, Claude-Anne. 1989. *Les petits français illustrés, 1860-1940*. Paris: Édition du Cercle de la Librairie.
- Payne, Harry C. 1983. "The Reign of King Babar". *Children's Literature*, 11:96-108.
- Perrin, Raymond. 2009. *Fictions et journaux pour la jeunesse au XX siècle*. Paris: L'Harmattan.
- Renonciat, Annie cur. 2003. *L'image pour enfants: pratique, normes, discours (France et pays francophones, XVIe - XXe siècles)*. Parigi: La Licorne.
- Renonciat, Annie. 2006. "J. J. Grandville: nouveaux regards." In: *J. J. Grandville*, a cura di Idéodis Creation, 5-14. Paris: Delpire.
- Salisbury, Martin, and Morag Styles. 2012. *Children's picturebooks. The art of visual storytelling*. London: Laurence King.
- Salisbury, Martin. 2007. *Play Pen: New Children's Book Illustration*. London: Laurence King.
- Sendak, Maurice. 2021. *Caldecott & Co. Note su libri e immagini*. Bergamo: Junior (ed. or. 1988).
- Soriano, Marc. 1967. "Sur la piste du Père Castor". *Enfance*, 20/3-4: 233-240.

- Soriano, Marc. 2002. *Guide de littérature pour la jeunesse*. Paris: Delagrave. (1° ed. 1975).
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Tontardini, Ilaria. 2012. "Meccaniche celesti: come funziona l'albo illustrato." In *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, a cura di Hamelin, 21-48. Roma: Donzelli.
- Turin, Joëlle. 1999. "Échos. Colloque: Paul Faucher (1898- 1967): un Nivernais inventeur de l'album moderne. Pougues-les-Eaux, 20 et 21 novembre 1998". *La revue des livres pour enfants*, 186:51-55.
- Van der Linden, Sophie. 2006. *Lire l'Album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble.
- Van der Linden, Sophie. 2013. *Album[s]*. Arles: De Facto/ Actes Sud.
- Weber, Nicholas Fox. 1989. *Babar. L'opera d'arte di Jean e Laurent de Brunhoff*. Milano: Garzanti.
- Whalley, Joyce Irene e Tessa Chester. 1988. *A history of children's book illustration*. London: John Murray with the Victoria & Albert Museum.



**Citation:** Vagliani, P. (2025). Libri interattivi per l'infanzia: sperimentazioni creative nel rapporto testo e immagine. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 41-51. doi: 10.36253/rse-16775

**Received:** November 8, 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:** Martino Negri, Università degli Studi di Milano Bicocca.

## Libri interattivi per l'infanzia: sperimentazioni creative nel rapporto testo e immagine

### Interactive Books for Children: Creative Experiments in the Relationship Between Text and Image

POMPEO VAGLIANI

Fondazione Tancredi di Barolo - MUSLI Museo della Scuola e del Libro per l'infanzia di Torino, Italia

[info@fondazionetancredidibarolo.it](mailto:info@fondazionetancredidibarolo.it)

**Abstract.** In the development of interactive books for children dating back to the Nineteenth century, the child reader not only qualifies and defines the technical-constructive characteristics of these artifacts, but also directs their purposes, which vary, with different weight and meanings, from pure entertainment to edutainment. The aim of the first experimenters is increasing the “rate of playfulness” of the book/object as if it were a “paper platform” capable of containing and conveying manipulative aspects previously completely unrelated to that media but present in the doll or puppet games. After this pioneering phase, the second half of the nineteenth century witnessed the development of true ludic engineering based on an increasingly sophisticated cartotechnique, which also aimed at encompassing the pre-cinema experiments. This contribution analyzes in detail some significant cases in which the presence of devices has an evocative and narrative function and the purpose of making reading a playful activity, by acting on the relationship between text and images. In such “augmented reality” books the physical vision of the transformation of images causes an amplification of the affabulatory effect, responding to the needs of animism and artificialism peculiar to the child. The staging, made possible by its ability to magically interact with the book/object, is also stimulated by the presence of special signs in the paratext or specific messages included in the text, which nevertheless do not limit the child's freedom. These solutions open a path to present experiments in multimedia, not always characterized by the same degree of creativity, perhaps owing to the great availability of technological means.

**Keywords:** interactive books, edutainment, text/image relationship.

**Riassunto.** Nello sviluppo dei libri interattivi destinati all'infanzia fin dai primi anni dell'Ottocento, il destinatario bambino non solo qualifica e specializza le caratteristiche tecnico-costruttive di questi manufatti, ma ne orienta anche le finalità, che oscillano, con peso diverso e con diverse accezioni, dall'intrattenimento puro all'*edutainment*. L'idea dei primi sperimentatori è di accrescere il “tasso di ludicità” dell'oggetto libro come fosse una “piattaforma di carta”, capace di contenere e veicolare componenti manipolatorie prima estranee a quel *medium* ma presenti nel gioco della bambola o in quello

delle marionette. Dopo questa fase pionieristica, nella seconda metà dell'Ottocento si assiste allo sviluppo di una vera e propria ingegneria ludica basata su una sempre più sofisticata cartotecnica che tende a inglobare anche le sperimentazioni del precinema. Il presente contributo analizza in dettaglio alcuni casi significativi in cui la presenza di dispositivi ha una funzione evocativa e narrativa, e come fine principale rendere ludica la lettura agendo sul rapporto fra testo e immagine: libri a "realtà aumentata" in cui la visione fisica della trasformazione delle immagini provoca un'amplificazione dell'effetto affabulatorio. La messa in scena, resa possibile dalla sua capacità di interagire magicamente con l'oggetto libro, è stimolata anche dalla presenza di appositi segni nel paratesto o da specifici messaggi inseriti nel testo che tuttavia non limitano la libertà di fruizione. Le soluzioni adottate aprono una strada che conduce alle attuali sperimentazioni in campo multimediale, non sempre sviluppate con altrettanta creatività, forse per la sovrabbondanza dei mezzi tecnologici.

**Parole chiave:** libri interattivi, edutainment, rapporto testo/immagine.

#### UNA STORIA ANTICA E UN INIZIO EMBLEMATICO: LA VOLVELLA DI COMENIO (*ORBIS PICTUS*, 1658)

I rapporti tra libro illustrato e libro animato risalgono al capostipite del libro illustrato educativo, l'*Orbis Pictus* di Comenio. Riconoscendo il ruolo centrale dell'immagine per ancorare alla concretezza i processi mentali che conducono il bambino alla conoscenza (Farné 2002, 26), nel capitolo relativo al Cielo l'autore introduce per la prima volta un dispositivo mobile, erede dei libri animati antichi<sup>1</sup>: una volvelle costituita da due dischi di carta, uno fisso e uno mobile, ruotante intorno al primo. Il dispositivo doveva essere montato e posizionato nella pagina vuota a sinistra della descrizione del Cielo, così da facilitare la comprensione del concetto del movimento del Sole e dei pianeti intorno alla Terra, secondo il sistema tolemaico<sup>2</sup>.

La volvelle rappresentava una possibilità nuova nel contesto dei libri didattici per l'infanzia: permetteva infatti al bambino di "mettere in moto" l'immagine simulando il movimento di rotazione, quindi l'alternanza del giorno e della notte e il passaggio del tempo. Mentre le immagini statiche facilitavano il collegamento tra gli oggetti rappresentati e il loro nome<sup>3</sup>, la volvelle con-

sentiva di visualizzare, attraverso l'azione manipolatoria, il concetto complesso descritto dal verbo "rotatur"<sup>4</sup>.

L'introduzione del dispositivo richiedeva modifiche al paratesto: i due dischi costituenti la volvelle erano stampati in una pagina collocata dopo l'introduzione e prima del testo, con specifiche istruzioni di montaggio per il legatore<sup>5</sup>.

Per capirne il funzionamento, solo in apparenza molto semplice, occorre un esame diretto di un esemplare originale, pervenuto integro e correttamente montato.

Nell'immagine qui riprodotta, ricavata da un'edizione tardo settecentesca, risalta la presenza del colore, applicato da una mano esperta – certamente di un adulto<sup>6</sup> – e assente editorialmente in tutte le copie dell'*Orbis Pictus*.

Il disco esterno, che rappresenta il cielo, ha un foro centrale di diametro più piccolo rispetto al disco interno, raffigurante la Terra. Quest'ultimo è incollato alla pagina in modo tale da lasciare staccato uno spazio millimetrico lungo la circonferenza, che permetta l'inserimento del disco forato esterno, il quale, una volta incastrato, può essere preso con due dita e fatto lenta-

<sup>4</sup> Il dispositivo, montato a pagina 10, contrappunta la frase a pagina 11 «*Coelum 1 rotatur, & ambit Terram, 2*».

<sup>5</sup> La pratica di lasciare le volvelle da ritagliare e montare a cura dell'utente era molto diffusa anche nel caso di quelle, più complesse, inserite nei libri scientifici per adulti, utilizzate per eseguire calcoli o altre operazioni. Il *Cosmographicus liber* di Apiano (1524), ad esempio, presentava in appendice due elementi di carta robusta da ritagliare e montare per costruire un "notturlabio", ovvero uno strumento per il calcolo dell'ora della notte in base alla posizione delle ultime due stelle del Grande Carro rispetto alla Stella Polare. La collocazione di elementi mobili nel paratesto lasciava al lettore la libertà di scegliere se lasciarli dov'erano o collocarli negli appositi spazi vuoti del libro: si è quindi creata un'eterogeneità di esiti tale per cui alcune copie si sono conservate intonse, in altre le parti mobili sono state correttamente montate, in altre ancora il taglio è stato seguito da un montaggio scorretto (Strano 2019, 111). Cfr. Gravelle et al. 2012.

<sup>6</sup> In altri casi l'intervento di coloritura risulta più grossolano e infantile, quasi a sottolineare l'esigenza del bambino di disporre di immagini variopinte. Il colore sarà, insieme alla scontornatura delle immagini, una delle caratteristiche principali dei primi libri animati per l'infanzia.

<sup>1</sup> I link sono stati abbreviati con il metodo Tiny URL; la data di ultima consultazione è per tutti il 28 ottobre 2024. L'apparato integrale delle immagini relative alle fonti citate è fruibile al seguente link: [https://www.fondazioneancredidibarolo.com/librianimati\\_rse/](https://www.fondazioneancredidibarolo.com/librianimati_rse/). La presenza di dispositivi mobili nei libri manoscritti e a stampa antichi, con particolare riferimento all'uso della volvelle, è oggetto di approfondita analisi nella prima sezione del volume *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, intitolata *Libri animati antichi tra filosofia e scienza* e curata da Gianfranco Crupi.

<sup>2</sup> Al funzionamento della volvelle di Comenio accennano Carola Pohlmann (2000, 3-4) e Peter Goßens (2016, 57-59).

<sup>3</sup> Nei due dischi, i simboli dei corpi celesti – ma anche la rappresentazione della luce e del buio mediante tratteggio a chiaroscuro – sono contraddistinti da un numero corrispondente ai loro nomi elencati nel testo.



Figura 1. Comenii, Joh. Amos. 1769. *Orbis Sensualium Pictus... Der Sichtbaren Welt*. Noribergae: Endteri.

mente ruotare, senza fuoriuscire e cadere<sup>7</sup>. Si tratta di un dispositivo *sui generis*, non così facile da azionare, che non pare abbia corrispettivo in altri tipi di volvelle progettati per libri scientifici<sup>8</sup>.

Negli esemplari dell'*Orbis Pictus* conosciuti, la volvella risulta spesso assente o manomessa, per ragioni che vanno dalla fragilità del dispositivo, all'incompetenza del legatore<sup>9</sup>, all'imperizia nell'uso da parte del bambino, fino al potenziale utilizzo frequente da parte dello stesso, tenendo conto dell'innegabile attrazione ludica che un disco mobile poteva suscitare.

Il caso della volvella di Comenio evidenzia alcuni dei problemi che spesso si incontrano nell'effettuare studi storici su questi manufatti: dalla dimensione interna-

<sup>7</sup> Nell'esemplare in esame, è stata in un secondo momento aggiunta una linguetta triangolare che, fuoriuscendo dalla corona, ne rende più facile la prensione. Molti dispositivi inseriti all'interno di libri animati per bambini presentano interventi maldestri di manomissione o integrazione, dovuti sia al loro danneggiamento sia a tentativi di ripristino (Field 2019, 25-58).

<sup>8</sup> Si può pertanto supporre che sia stato ideato dallo stesso Comenio sulla base della sua conoscenza ed utilizzo di dispositivi simili, all'epoca molto diffusi in tutta Europa nei libri astronomici e astrologici.

<sup>9</sup> Un esempio interessante è costituito dall'edizione del 1729 dell'*Orbis Pictus* segnalata da Suzanne Karr Schmidt e conservata presso la Newberry Library. Risorsa: <https://tinyurl.com/hha9k7ra>.

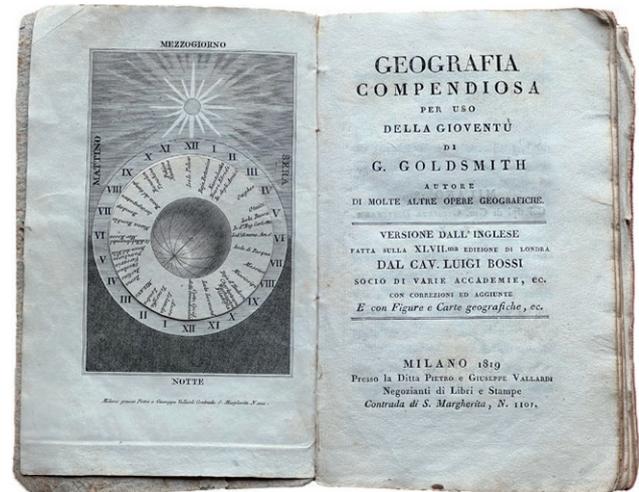


Figura 2. Goldsmith, G. (Jeremiah Joyce). 1819. *Geografia compendiosa per uso della gioventù*. Milano: Vallardi.

zionale della ricerca, alla scarsa disponibilità di esemplari integri conservati nelle biblioteche o nelle collezioni pubbliche, fino alla mancanza, soprattutto in Italia, di repertori e banche dati sull'argomento.

Sempre in ambito didattico, la volvella ebbe un discreto successo a partire dalla seconda metà del Settecento, essendo impiegata in due diversi filoni di opere divulgative destinate ai "giovinetti": quello geografico, per il calcolo dei fusi orari, e quello astronomico, per la misurazione della posizione delle stelle. Nel 1803 l'editore inglese Richard Phillips diede alle stampe il testo *An Easy Grammar of General Geography* di Goldsmith (Jeremiah Joyce), le cui vendite conobbero una crescita esponenziale in tutta la prima metà del secolo (Issitt 2002, 99-100). Nel 1819 ne comparve un'edizione italiana ad opera di Antonio Vallardi, uno dei primi esempi di libro didattico divulgativo per bambini con un dispositivo mobile pubblicato nel nostro paese.

Il dispositivo, in antiporta, aveva lo scopo prevalente di attirare l'attenzione e stimolare la curiosità dei giovani lettori. Da un disco mobile centrale, una Terra disegnata in modo prospettico come una sfera, si dipartono i nomi di ventiquattro città opportunamente scelte e ordinate. Tale disco, circondato da una corona circolare disegnata sul fondo della pagina, a mo' di orologio, può essere fatto ruotare intorno ad un asse fissato mediante un filo annodato: il movimento rotatorio consente la visualizzazione delle differenze di fuso orario nelle città in esame (avendo come riferimento Londra nell'edizione inglese, Milano in quella italiana).

La geografia è una delle materie in cui la didattica attraverso l'immagine si sviluppa con maggiore intensità e creatività, anche attraverso l'impiego di dispositivi carto-

tecniche. Nel *Nouvel Atlas des Enfants*, un atlante geografico del 1772 pensato appositamente per i bambini, le tavole geografiche – collocate sul lato sinistro del libro e ripiegate su sé stesse – erano concepite graficamente in modo tale da lasciare, una volta aperte, uno spazio bianco libero. L'obiettivo era consentire di tenere la cartina aperta e al contempo sfogliare agevolmente le pagine per leggere le sezioni di testo corrispondenti. Nel paratesto, una nota al rilegatore<sup>10</sup> indicava dove collocare le tavole, con la puntualizzazione che la parte bianca doveva essere mantenuta.

Altri dispositivi cartotecnici complessi potevano simulare la rappresentazione tridimensionale della sfera terrestre senza ricorrere a modelli di legno o di metallo.

Ne è un esempio il *Globe artificiel et mécanique* di Augustin LeGrand<sup>11</sup>, che prevedeva un sistema di tiranti in grado di trasformare una figura piatta disegnata a spicchi in un globo cartaceo tridimensionale. In alcune edizioni era incluso anche un libretto che spiegava la procedura – tutt'altro che facile – con cui costruire l'oggetto maneggiando carta e cordini. Anche questo dispositivo ebbe una penetrazione capillare in tutta Europa<sup>12</sup>: in Italia, risulta un'edizione stampata a Milano da Regazzoni nel 1850<sup>13</sup>.

I libri a leporello (denominati anche *panorama books*), grazie alla loro struttura ad ante collegate in modo continuo e in verticale, consentivano invece al bambino di percepire contemporaneamente un insieme di “quadri” o elementi connessi tra di loro (ad esempio, un paesaggio visto nel suo sviluppo, la sequenza delle lettere dell'alfabeto o delle note e regole musicali)<sup>14</sup>. In campo geografico vennero utilizzati per rappresentare usi e costumi dei popoli, di norma raffigurati nelle tavole illustrate dei libri divulgativi. L'editore milanese Ubicini ha dato alle stampe *Alcune cognizioni geografiche. Alfabeto* (1840 ca.), con ogni probabilità il primo leporello realizzato in Italia. L'esperimento italiano risulta comunque debole: il collegamento tra testo e immagini è spesso

casuale e incoerente, quindi di scarsa efficacia mnemonica<sup>15</sup>, quasi a testimoniare come, nel nostro paese, la progettazione di questi manufatti fosse ancora alle prime armi, anche nelle zone di più ampia influenza culturale e editoriale mitteleuropea, come il Lombardo-Veneto.

Ma la vera e propria fioritura dei libri interattivi per l'infanzia si verificò non tanto nell'ambito delle pubblicazioni di carattere didattico, quanto piuttosto nel campo dei libri di amena lettura, agendo sull'immagine (trasformandola, rendendola mobile o tridimensionale...) grazie allo sviluppo di dispositivi che richiedevano la partecipazione attiva del bambino.

#### RAPPORTI TRA IL LIBRO ILLUSTRATO E IL LIBRO INTERATTIVO<sup>16</sup> PER L'INFANZIA: LE ORIGINI

Agli stessi anni di pubblicazione dell'*Orbis Pictus* risalgono i *turn up books* (*metamorphosis*, “libri metamorfici” in italiano), basati sulla piegatura della carta e sulla trasformazione delle immagini, diffusi in Inghilterra con finalità di istruzione religiosa. Tali manufatti cartacei, di cui il primo conosciuto è *The Beginning, Progress and End of Man*<sup>17</sup>, erano costituiti da un unico foglio di carta stampato su entrambi i lati, con parti mobili ripiegate che si potevano sollevare, generando il gioco combinatorio delle figure (Reid-Walsh 2018, 59). Nella seconda metà del Settecento essi si arricchiscono della componente umoristica, legata ai personaggi della Commedia dell'Arte: nascono le *Harlequinades* di Robert Sawyer che, grazie alla loro capacità di offrire divertimento, segnano il passaggio dalla cultura popolare alla cultura dell'infanzia<sup>18</sup>. Recentemente ne è stata dimostrata la straordinaria diffusione, non solo come prodotti a stam-

<sup>10</sup> «Avis au relieur. Le Relieur aura soin de placer les Cartes & les Figures suivant cette Table, & d'en conserver le Papier blanc, afin qu'elles se puissent déployer à main gauche, à l'usage du Livre» (*Nouvel Atlas* 1772, XX).

<sup>11</sup> Per un inquadramento biografico e bibliografico dell'autore, si rimanda a Desse 2016.

<sup>12</sup> Per la complessa storia editoriale, si veda Desse 2021, 401-423. La produzione austriaca di mappamondi pieghevoli nel corso dell'Ottocento è invece oggetto di approfondita analisi in Mokre 2024.

<sup>13</sup> Una copia della seconda edizione completa del libretto è conservata presso il Royal Museum di Greenwich. Risorsa: <https://tinyurl.com/3ymhrfry>.

<sup>14</sup> La funzione può anche essere narrativa: Hannah Field individua una corrispondenza tra la narrazione iconografica del leporello e la decorazione a pannelli che caratterizzava l'ambiente di gioco nelle *nursery rooms* inglesi (Field 2019, 59-92). D'altro lato, il leporello può anche generare veri e propri spazi di lettura, che modificano il rapporto tra il bambino, l'ambiente e l'oggetto libro (Bachmann 2016, 125-133).

<sup>15</sup> Nella quarta pagina, ad esempio, alla lettera D viene abbinato il nome “Discordia”, nella didascalia riferito al “Capo Discordia sulla costa del Groenland”. L'immagine, per contro, rappresenta due fanciulle “sedute sopra un Capo o Promontorio”, intente a pescare in atteggiamento amicale.

<sup>16</sup> Il termine compare nel titolo del saggio *Interactive Books: Playful Media before Pop-Ups* (Walsh 2018). Il concetto di interazione è più ampio di quello di lettura: i libri interattivi richiedono infatti un'interazione multisensoriale con il supporto cartaceo, una manipolazione più o meno complessa e inconsueta del libro, considerato come hardware (Farné 2019, 225). *Playful Media* li chiama Walsh, ma anche *paper platform*, associandoli ai prodotti multimediali. Dal punto di vista bibliologico, i libri interattivi si pongono a metà strada tra giochi di carta, *ephemera* e libri illustrati, e presentano una varietà di dispositivi tale da rendere attualmente difficile pervenire ad una terminologia condivisa. Per le problematiche relative al glossario, cfr. Pollone, Reid-Walsh e Vagliani 2024.

<sup>17</sup> Di questo libretto la British Library conserva la più antica edizione conosciuta, datata 1650 (London: Alshop for T. Dunster). Risorsa: <https://tinyurl.com/4ysrxp2h>.

<sup>18</sup> Sulle *Harlequinades* come collegamento tra gli *ephemera* e gli albi illustrati, cfr. Field 2019, 20-22.

pa, ma anche come manufatti artigianali realizzati in ambito domestico dai bambini (Reid-Walsh 2018, 97-110).

Lavorare con la carta, piegare e ritagliare immagini singole scontornate erano operazioni ricorrenti per i bambini nei giochi e passatempi familiari, sia a partire da fogli sciolti sia da pubblicazioni a stampa di tipo educativo enciclopedico, in qualche modo eredi dell'*Orbis Pictus*. Le figure soggette a questo trattamento erano spesso proposte già scontornate e colorate<sup>19</sup> per realizzare album con raccolte di ritagli (*scrap books*): è il caso della raccolta di volumi *Bilderbuch für Kinder* di Friedrich Justin Bertuch (1792-1830), o delle tavole proposte dall'editore Engelbrecht per costruire figure tridimensionali e creare diorami.

Nella costruzione artigianale dei teatri d'ombre di fine Settecento, il ritaglio poteva prevedere la realizzazione di figure in silhouette provviste di tiranti in grado di mettere in movimento le articolazioni (Marazzi 2021, 102-103), piccole figure mobili che però non avevano ancora nessun corrispettivo all'interno dei libri.

I bambini acquisivano le capacità manipolatorie di lavorazione della carta con l'aiuto di genitori, fratelli e sorelle maggiori, istitutori che già alla fine del Settecento avevano a disposizione le prime guide di metodo, ricche di figure ed esempi pratici. Capostipite è il libro *Der Papparbeiter* dell'educatore tedesco Bernhard Heinrich Blasche<sup>20</sup>, studioso di forme di lavoro manuale e tecnico adatte alla gioventù. L'operetta riscosse un successo di portata europea: in particolare, dall'edizione francese di A. de Bécourt del 1828 derivò, nel 1831, una prima edizione italiana pubblicata a Firenze. Nella prefazione, il traduttore, professore di disegno, sottolinea la finalità non solo didattica (apprendimento della geometria piana e sferica), ma anche metodologica, pedagogica ed estetica.

Giochi di carta, figure mobili e movibili, effetti ottici e figure tridimensionali erano dunque già ben presenti e coinvolgevano direttamente i bambini nella loro costruzione, ma rimanevano in un territorio parallelo a quello del libro illustrato per l'infanzia che si stava sviluppando negli stessi anni.

#### SPERIMENTAZIONI E INNOVAZIONI

L'inizio del XIX secolo segna – soprattutto in Francia, Inghilterra, Paesi Bassi e Germania – un periodo di for-

te fermento creativo, a cui seguono iniziative editoriali di immediato riscontro internazionale, favorite dallo sviluppo di nuove tecnologie di stampa (ad esempio la litografia) e da una nuova visione dell'infanzia. È un momento di grande discontinuità con il passato, una «rottura epistemologica» (Desse 2021, 47) che ridefinisce il libro come oggetto complesso e il lettore bambino come *interactor* in grado di mettere in atto un insieme di relazioni che si stabiliscono nel processo di “uso” dell'oggetto<sup>21</sup>. Nella concezione complessiva del nuovo tipo di libro, ai ruoli dell'autore, illustratore, incisore e litografo si aggiunge anche quello, fondamentale, del progettista del prototipo (futuro *paper designer*): molteplici figure che nella pratica possono coincidere con una sola persona.

La nuova progettazione si manifesta prima di tutto nell'apparato iconografico, e agisce modificando il rapporto tra testo, immagine e fruitore. La storia del libro interattivo si intreccia quindi con quella dell'albo illustrato per l'infanzia, che introducendo il colore ha rappresentato a suo tempo una rivoluzione significativa, e in cui «il racconto si sviluppa [...] principalmente grazie al rapporto dialettico fra parole e immagini; si parla a questo proposito specificamente di un “iconotesto”, cioè di un codice composito verbo-visuale» (Terrusi 2012, 94).

Il passaggio dai giochi di carta, come le bambole da ritagliare, ai primi libri interattivi di soggetto analogo è costituito dai *paper doll books* dell'editore inglese S. & J. Fuller, una serie di ben undici libretti comparsi tra il 1810 e il 1816 e costituiti da un certo numero di figure (da sette a nove) ritagliate e colorate a mano e da un breve testo narrativo contenuto in un libretto a stampa, il tutto racchiuso in un astuccio di cartone. Per ciascun episodio, accanto alla pagina scritta ne è prevista una bianca in cui costruire la figura relativa. La *remediation* consiste nel dotare il libretto di una testa – sempre la stessa – inseribile mediante una linguetta su un corpo abbigliato in modo diverso in funzione del procedere della narrazione.

Le finalità morali sono evidenti nei testi dei primi due volumetti, proposti in coppia dall'editore: *The History of Little Fanny* e *The History and Adventures of Little Henry* del 1810, ciascuno dei quali racconta il percorso di crescita del protagonista, seguendo gli stereotipi di genere del tempo e i dettami della pedagogia di John Locke (Adams e Keene 2017, 61). Nel suo primo quadro Fanny, ancora piccola, tiene in braccio una bambola, simbolo del “piacere” del gioco; al termine della storia, invece, nelle sue mani compare un libro, testimonianza del suo processo di crescita verso il traguardo moralmente accetta-

<sup>19</sup> Di norma, le figure all'esterno della casa (ad esempio, in un giardino) venivano proposte scontornate; quelle al chiuso, invece, erano “inquadrate”. L'operazione di scontornare le figure è necessaria per poterle animare.

<sup>20</sup> La prima edizione del 1797 è stata digitalizzata dalla Oxford University. Risorsa: <https://tinyurl.com/rkvefw8c>.

<sup>21</sup> La specificità della struttura formale e comunicativa del libro animato ha portato all'attenzione di studiosi della storia del libro e di critici della letteratura il fatto che l'atto di lettura non è solo un processo mentale, ma ha anche una forte componente fisica (Field 2019, 193).



Figura 3. *Les portes fermées ou Les doubles surprises*. s.d. [1820 c.a.]. [Paris: Marcilly?].

to del “dovere” dell’istruzione. In realtà, l’hardware che caratterizza il libro nelle sue componenti mobili, con personaggi e accessori intercambiabili, consente di giocare mescolando le parti a piacimento, con potenziali effetti ludici e nonsensici che superano le rigide divisioni di genere codificate nelle narrazioni di partenza. Le creazioni di Fuller riscossero un successo notevole e diedero vita a imitazioni in tutto il mondo (Desse 2021, 73-219), forse proprio perché rispondevano sia alle esigenze educative degli adulti sia a quelle ludiche del bambino.

Meccanismo fondamentale per agire in modo innovativo sull’immagine è il *flap* (“aletta”), dispositivo duale, basato su un foglio di carta piegata atto a rappresentare due stati (iniziale e finale) che si evidenziano a seguito della manipolazione. Il *flap* interviene sull’immagine modificandola, con funzionamento simile a quello dei libri metamorfici, oppure nascondendo e mostrando magicamente ciò che c’è sotto, stimolando l’azione elementare di sollevare.

Legata alla funzione del *flap* è l’immagine della porta, che per sua natura si apre e si chiude. La vediamo in atto in *Kleinigheden voor kinderen* (1809)<sup>22</sup>, la prima traduzione in olandese di una raccolta di racconti di taglio moraleggiante scritti da Johann Andreas Christian Löhner, uno dei più popolari autori tedeschi di libri per bambini dell’inizio dell’Ottocento. Il *flap* interviene per rendere

interattiva la tavola che illustra una delle ultime storie, in cui due bambini sono rappresentati di ritorno a casa dopo una giornata trascorsa nei campi, in piedi di fronte alla porta chiusa. Sollevando il *flap* (la porta) si rivela una scena totalmente caotica dove, sul tavolo, compare anche uno scimiotto dalla veste rossa. L’immagine animata è perfetta per trasmettere l’effetto sorpresa generato nei protagonisti della storia dall’apertura della porta.

Il meccanismo di base dell’aletta poteva combinarsi anche con altri dispositivi, generando effetti supplementari. Un esempio risalente agli anni Venti dell’Ottocento riguarda la piccola tavola *La fileuse*<sup>23</sup>, che raffigura un’anziana filatrice seduta accanto ad una porta chiusa.

Il sollevamento del *flap* – dunque l’apertura della porta – rivela una giovane seduta accanto ad una finestra. Se lo sfondo viene retroilluminato, compare magicamente una terza immagine, un giovane intento a cantare una serenata all’amata. Il lettore è quindi sollecitato a mettere in atto più azioni: non solo sollevare il *flap*, ma anche disporre la figura di fronte ad un’appropriata fonte di luce<sup>24</sup>. Dal punto di vista della relazione tra tempo di lettura e tempo di azionamento dei dispositivi, la combinazione di questi due movimenti genera una sequenza

<sup>22</sup> È considerato il primo libro per bambini in olandese con parti mobili (Buijnsters en Buijnsters-Smets 2001, 394).

<sup>23</sup> La tavola appartiene ad una serie di sei incisioni colorate, *Les portes fermée ou les doubles surprises* (Desse 2021, 395-399).

<sup>24</sup> La popolarità di questi giochi di trasparenza continuò anche nella seconda metà dell’Ottocento, stimolando una ricca produzione di album di stampe trasparenti da retro-illuminare (Pesenti Campagnoni 2019, 237).



Figura 4. Jean-Pierre Brès, s.d. [1831]. *Le livre Joujou*. Paris: Louis Janet.

“in differita” scandita in tre momenti, creando un effetto di “doppia sorpresa” progettualmente pensato per arricchire le possibilità di lettura.

Aprire la porta o sollevare un lembo può innescare o contrappuntare un'intera storia, come accade nell'albo illustrato con parti mobili del 1873 *Das verlorene geglaubte Hänschen*, uno dei primi ad essere pensato e scritto da una donna. Nella storia – un lungo testo in rima scandito in dodici episodi, a cui sono abbinate altrettante tavole – la nonna alla ricerca del nipotino solleva o apre via via la coperta di un letto, l'anta di un armadio, il coperchio di un pozzo, la porta di una stalla, un cancello di legno, la tovaglia di un tavolo, fino a ritrovarlo addormentato sul lettino dietro le cortine di un'alcova. Il sollevamento ricorrente dell'aletta agisce come meccanismo di rinforzo narrativo, scandendo il ritmo di lettura e amplificando non solo l'effetto ludico legato alla ripetitività delle azioni descritte, ma anche la partecipazione emotiva del lettore verso la scoperta finale. La sequenza narrativa e l'uso del *flap*, sia pure con le opportune differenze, sembra anticipare *Toc toc* di Bruno Munari del 1945<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Nel libro, la copertina stessa è trasformata in porta, con l'aggiunta del titolo onomatopoeico che evoca l'azione del bussare (“toc toc”), seguito dalla tipica domanda “chi è?” e dall'invito a compiere l'azione conseguente (“apri la porta”). Un foro simile a uno spioncino lascia scorgere il disegno di un occhio, evocando al di là della porta la presenza di un misterioso “qualcuno”. L'apertura della copertina/porta spinge il bambino a sollevare una successione obbligatoria di *flap* di dimensioni decrescenti, che fungono da pagine interne del libro e mostrano contenitori ed animali via via più piccoli. La stessa struttura di racconto, con un analogo apparato iconografico e con l'utilizzo del *flap*, caratterizzano

immagini che si trasformano magicamente mediante trascinarsi caratterizzano il più famoso e innovativo libro animato della prima metà dell'Ottocento, *Le livre Joujou* di Jean-Pierre Brès (Desse 2012).

Nelle dodici tavole animate inserite nel testo i dispositivi di scorrimento consentono di modificare la forma dei personaggi (per esempio, allungare il collo o cambiare testa) e far comparire e scomparire oggetti o costruzioni, rendendo sensibili le trasformazioni che nella storia fiabesca sono generate dal potere sovraumano di una fata o di un mago. Rivolgendosi ai bambini, nella sua presentazione l'autore esplicita lo scopo dell'innovazione introdotta:

Per rendere questo libro ancora più divertente, ho voluto che vi offrisse qualcosa di nuovo nei disegni che contiene. Questi disegni raffigurano le scene principali in azione, perché molte parti sono mobili, e rivelano vari oggetti e personaggi che inizialmente erano nascosti alla vista. [...] Questo, miei giovani lettori, è il piccolo meccanismo che ho utilizzato per mettere in moto alcune delle scene principali della storia che state per leggere (Brès 1831, IV-VI).

Nel testo, un asterisco indica quando attivare il meccanismo, e la conseguente visione fisica della trasformazione provoca un'amplificazione dell'effetto affabulativo. La fiaba diventa quindi un racconto animato che il bambino è in grado di far vivere azionando le figure a mano a mano che prosegue nella lettura, in questo senso diventando lui stesso il mago.

anche l'album *Where is Tommy?* di Tony Sarg, comparso nel 1932 (New York: Greenberg Publisher), erede dell'esemplare del 1873.

Nella prefazione, Brès suggerisce ai bambini una socializzazione dell'esperienza di lettura, una spettacolarizzazione in grado di stupire un pubblico di piccoli amici:

Potrete fare delle piacevoli sorprese ai vostri amici mostrando loro le parti delle immagini che sono nascoste e che mostrerete loro solo quando la lettura vi condurrà agli eventi che i disegni descrivono con precisione (Brès 1831, VI).

Anche in area austriaca, nel periodo Biedermeier, la fruttuosa relazione tra editori, scrittori ed illustratori diede vita a nuove sperimentazioni. Particolarmente fecondo fu il rapporto tra l'editore viennese Müller, attento alla qualità estetica delle illustrazioni, e Leopold Chimani, educatore, insegnante e autore di un centinaio di libri per bambini e ragazzi, di taglio moraleggiante o patriottico (Pohlmann 2010, 75-77). Negli stessi anni di uscita del libro di Brès, Müller e Chimani danno vita a due volumi interattivi, *Die beweglichen Bilder mit der Beschreibung einiger schönen Umgebungen Wiens* (1835) e *Bunte Scenerien aus dem Menschenleben*.

Il primo volume impiega in realtà un meccanismo a trascinamento delle figure simile a quello applicato da Brès nel *Livre Joujou*.

Il secondo propone invece una nuova realizzazione cartotecnica, in grado di dar vita a strutture tridimensionali, "teatrini di carta" che, per poter "emergere", richiedono l'intervento del bambino. Il nuovo dispositivo si presenta chiuso, appoggiato sul fondo della pagina: un nastro colorato consente il sollevamento di una splendida scenografia teatrale in cinque livelli verticali, collegati tra loro da appositi tiranti di carta incollati sul retro. Degna di nota è l'accurata progettazione dell'immagine: il gusto è quello dei migliori albi illustrati per l'infanzia del periodo Biedermeier. Nella tavola animata in antiporta, il primo livello è costituito dal fondo stesso della pagina, in cui è disegnato un sentiero che si addentra prospetticamente in un prato fiorito. Seguono tre livelli intermedi con figure scontornate e traforate, attraverso cui si può spingere lo sguardo fino al quinto livello, il panorama collinare disegnato sullo sfondo. Le cinque scene animate, pur essendo collegate alla narrazione scritta, non possono avere una funzione di contrappunto al testo per l'impossibilità pratica di tenere sollevata la costruzione scenica e contemporaneamente sfogliare le pagine. La loro funzione, quindi, è quella di introdurre elementi spettacolari e sorprendenti, e la mancanza di una progettualità complessiva è resa evidente dall'assenza di precise indicazioni di lettura nel paratesto, presenti invece in Brès. Da questo primo esperimento deriveranno, dopo la metà del secolo, i libri scenici dell'editore



Figura 5. Leopold Chimani. 1836. *Bunte Scenerien aus dem Menschenleben*. Vienna: Müller.

inglese Dean & Son, vera e propria officina di novità che permetterà di inserire all'interno dei libri animati tutte le suggestioni del precinema<sup>26</sup>.

#### QUESTIONI APERTE E PROSPETTIVE DI RICERCA

Gli esempi analizzati mettono in luce lo straordinario interesse di questi manufatti, degni di studi che

<sup>26</sup> Spettacoli e dispositivi ottici hanno ricoperto un ruolo fondamentale nella cultura popolare dell'Ottocento. La ricca produzione di libri illustrati e animati che sfruttavano le novità delle più recenti ricreazioni ottiche è oggetto di studio da parte di Plunkett, il quale sottolinea come «only by tracing the multiple interactions between print, optical and graphic media is it possible to further demonstrate the intermediality characterising nineteenth-century popular culture» (Plunkett 2007, 21). Tale produzione è fiorita soprattutto nell'Inghilterra di epoca vittoriana, incoraggiata dall'incremento demografico e dalla crescita dell'industria editoriale, e ha trovato in Dean & Son una fucina di innovazioni capaci di modificare radicalmente il modo in cui i libri interattivi venivano progettati (Plunkett 2005, 18). Sempre incentrando l'attenzione sugli anni del lungo regno della regina Vittoria, Hanna Field allarga il campo, esaminando anche le creazioni tridimensionali di altri editori – come Raphael Tuck e Nister – e comprendendo le immagini stereoscopiche (Field 2019, 93-121). È essenziale sottolineare come, nel quadro dei rapporti tra libri animati per l'infanzia e macchine del precinema, l'editoria abbia avuto un ruolo non solo debitore, ma anche propulsivo, stimolando la nascita di soluzioni meccaniche utili per "mettere in moto" immagini connotate a vario tipo come "pre-cinematografiche" (Pesenti Campagnoni 2019, 235).

\* Il POP-APP International Centre on Interactive Books, costituito all'interno della Fondazione Tancredi di Barolo nel 2021, a seguito del convegno internazionale Pop-App, si prefigge lo scopo di promuovere a livello internazionale lo studio e la valorizzazione dei libri animati di interesse storico. Risorsa: <https://www.pop-app.org>.

li colleghino alla storia del libro e dell'albo illustrato, nonché alla storia della letteratura per l'infanzia e della lettura. È necessario portare alla luce una produzione di carattere internazionale che, per quanto tutt'altro che scarsa fin dalla prima metà dell'Ottocento, oggi risulta in parte scomparsa dalla memoria collettiva, riducendosi ad un «un frammento del nostro patrimonio stampato che è quasi totalmente svanito» (Desse 2021, 67).

La difficoltà di definizione, la rarità degli esemplari e l'assenza di repertori rendono i libri interattivi un oggetto complesso da studiare. Nei manuali di storia della letteratura per l'infanzia sono poco presenti, proprio per la mancanza di una collocazione in un ambito disciplinare ben individuato, salvo contributi relativi alla produzione più recente di Munari (Terrusi 2012, 42-47).

Occorre intensificare gli studi relativi ai rapporti dell'Italia con l'editoria europea coeva, per accertare le fonti utilizzate e gli adattamenti, sebbene alcuni riferimenti specifici al nostro paese si trovino nella ricerca relativa al mercato internazionale dei libri illustrati per l'infanzia di Göte Klingberg (Klingberg 2008, 13-33) e in un'accuratissima bibliografia sulla produzione di Lothar Meggendorfer (Georg e von Katzenheim 2012).

A causa della loro natura di oggetti effimeri, rivolti prevalentemente all'infanzia con finalità ludiche e assimilati a giocattoli di carta, raramente i libri interattivi sono stati conservati nelle biblioteche pubbliche, soprattutto in Italia. Si rende quindi necessario sviluppare repertori e banche dati, sia per i libri animati, sia per i libri illustrati, la cui storia è ad essi connessa sin dalle origini. Altrettanto importante è la definizione di un glossario condiviso a livello internazionale, con ricadute immediate sulla catalogazione di questi manufatti, ancora frammentaria. Come sottolinea Bachmann, «guardare questi e altri aspetti nel dettaglio e in relazione al tempo, allo spazio e alla performatività dei libri mobili resta per il momento un desideratum» (Bachmann 2016, 144-145).

#### FONTI

- Alcune cognizioni geografiche. Alfabeto.* s.d. [1845-1846]. Milano: Libreria d'Educazione e d'Istruzione di Andrea Ubicini.
- Bécourt (de), A. 1828. *Art de fabriquer toutes sortes d'ouvrages en papier, pour l'instruction et l'amusement des jeunes gens des deux sexes.* Paris: Audot Éditeur.
- Bécourt (de), A. 1831. *Arte di costruire ogni sorta di oggetti in rilievo e in carta per servire ad istruzione e passatempo della gioventù d'ambidue i sessi.* Firenze: per V. Batelli e figli.
- Bertuch, Friedrich Justin. 1801. *Bilderbuch für Kinder.* Weimar: Industrie-Comptoirs. <https://doi.org/10.11588/diglit.3198>.
- Blasche, Bernhard Heinrich. 1847. *Der Papparbeiter oder Anleitung in Pappe zu arbeiten.* Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung.
- Brès, Jean-Pierre. s.d. [1831]. *Le livre-Joujou.* Paris: Louis Janet Libraire.
- Chimani, Leopold. 1836. *Bunte Scenerien aus dem Menschenleben.* Wien: Müller.
- Commenii, Joh. Amos. 1658. *Orbis Sensualium Pictus... Die Sichtbare Welt.* Noribergæ: Endteri.
- Comenii, Joh. Amos. 1769. *Orbis Sensualium Picti... Der Sichtbaren Welt.* Noribergæ: Endteri.
- Das verloren geglaubte Hänschen. Gesucht und wiedergefunden von der Großmutter. Ein neuerfundenes schönes Bilderbuch für Kinder von 3 bis 8 Jahren.* 1873. Leipzig: Alfred Oehmigke.
- Goldsmith, G. (Jeremiah Joyce). 1819. *Geografia compendiosa per uso della gioventù.* Milano: Vallardi.
- Les portes fermées ou Les doubles surprises.* s.d. [1820 c.a.]. [Paris: Marcilly?]
- Löhr, Johann Andreas Christian. 1809. *Kleinigheden voor kinderen.* Amsterdam: Willem van Vliet.
- Munari, Bruno. 1945. *Toc toc. Chi è? Apri la porta.* Verona: Mondadori.
- Nouvel Atlas des Enfans.* 1772. Amsterdam: B. VLAM Libraire.
- Sarg, Tony. 1932. *Where is Tommy?* New York: Greenberg Publisher.
- The History of little Fanny. Exemplified in a series of figures.* 1811. Londra: S & J Fuller.
- Adams, Katherine H., and Michael L. Keene. 2017. *Paper Dolls: Fragile Figures, Enduring Symbols.* Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.
- Bachmann, Christian A. 2016. "Raum - Zeit - Performanz: Aspekte einer Ästhetik beweglicher Bücher am Beispiel von Werken Lothar Meggendorfers." In *Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen*, herausgegeben von Chrisitan A. Bachmann, Laura Emans und Monika Schmitz-Emans, 125-146. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag.
- Buijnsters, P.J., en Leontine Buijnsters-Smets. 2001. *Lust en Leering. Geschiedenis van het Nederlandse Kinderboek in de negentiende eeuw.* Zwolle: Waanders Uitgevers.
- Crupi, Gianfranco. 2018. "Apianus e le volvelle del cielo." *Paratesto: rivista internazionale* 15: 31-47.

#### BIBLIOGRAFIA CRITICA

- Desse, Jacques. 2012. "L'invention du livre à tirettes : *Le Livre joujou*, de Jean-Pierre Brès (1831)." [https://issuu.com/libraires-associes/docs/le\\_livre\\_joujou](https://issuu.com/libraires-associes/docs/le_livre_joujou).
- Desse, Jacques. 2014. "Un chapitre méconnu de l'origine des livres animés..." *La boutique du livre animé*, juillet 7. <https://boutiquedulivreanime.blogspot.com/2014/07/un-chapitre-meconnu-de-lorigine-des.html>.
- Desse, Jacques. 2016. "Augustin Legrand, un pionnier inconnu du livre jeunesse." *Strenae* 10. <https://doi.org/10.4000/strenae.1486>.
- Desse, Jacques. 2021. *Figures mobiles. Les premières livres animés français pour la jeunesse. Essai de bibliographie*. [https://issuu.com/libraires-associes/docs/figures\\_mobiles\\_-\\_extraits](https://issuu.com/libraires-associes/docs/figures_mobiles_-_extraits).
- Farné, Roberto. 2002. *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictus a Sesame Street*. Bologna: Zanichelli.
- Farné, Roberto. 2006. *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*. Torino: UTET.
- Farné, Roberto. 2019. "Libri in gioco." In *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 221-234. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- Field, Hannah. 2019. *Playing with the Book: Victorian Movable Picture Books and the Child Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Friedrich Georg, und Reinhilde von Katzenheim, bearb. 2012. *Lothar Meggendorfer. Annotiertes Werkverzeichnis. Bücher und verwandte Druckwerke, Spiele, Modellierbogen*. Zürich, Wien, Berlin: Edition combonx.
- Giorda, Cristiano. 2021. *L'immagine del mondo nella geografia dei bambini. Una ricerca sui materiali scolastici e parascolastici italiani fra Otto e Novecento*. Milano: FrancoAngeli.
- Goßens, Peter. 2016. "Kinetik und Bildlichkeit um 1900." In *Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen*, herausgegeben von Christian A. Bachmann, Laura Emans und Monika Schmitz-Emans, 125-146. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag.
- Gravelle, Michelle, Coralee Leroux and Anah Mustapha. 2012. "Volvellas" *ArchBook*, December 1. <https://drc.usask.ca/projects/archbook/volvelles.php>.
- Issitt, John R. 2002. "Jeremiah Joyce: science educationist." *Endeavour* 26 (3): 97-101. [https://doi.org/10.1016/S0160-9327\(02\)01432-1](https://doi.org/10.1016/S0160-9327(02)01432-1).
- Marazzi Elisa, cur. 2021. *Stampe per crescere. Imparare e sognare con le immagini nell'Europa moderna*. Trento: Publistampa Edizioni.
- Milano Alberto, cur. 1993. *Fabbrica d'immagini, gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli*. Milano: Vangelista Editori.
- Mokre, Jan. 2024. "Erschwingliche Weltenbilder aus Graz" *Österreichische Nationalbibliothek*, 1 Juli. <https://www.onb.ac.at/mehr/blogs/detail/erschwingliche-weltenbilder-aus-graz>.
- Pesenti Campagnoni, Donata. 2019. "Esperienze della visione: rapporti tra libri animati e macchine del pre-cinema." In *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 235-244. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- Plunkett, John. 2005. "Optical Recreations and Victorian Literature." In *Literature and the Visual Media*, edited by David Seed, 1-28. Cambridge: D.S. Brewer.
- Plunkett, John. 2007. "Moving Books/Moving Images: Optical Recreations and Children's Publishing 1800-1900." In *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 5: 1-27. <https://doi.org/10.16995/ntn.463>.
- Pohlmann, Carola. 2000. „Nur für brave Kinder“ - Spiel- und Verwandlungsbücher im 19. Jahrhundert: Vortrag gehalten im Rahmen der Ausstellung „Kulturen im Kontext - Zehn Jahre Sammlung Deutscher Drucke“ am 17.12.2000 in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen.
- Pohlmann, Carola. 2010. "Bunte Scenerien aus dem Menschenleben. Leopold Chimani und sein Verleger Heinrich Friedrich Müller." In *Kindheit, Kindheitsliteratur, Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur*, herausgegeben von Susanne Blumesberger, Hans-Heino Ewers, Gunda Maibäurl, Michael Rohrwasser, 69-82. Wien: Praesens Verlag.
- Pollone, Eliana A., Jacqueline Reid-Walsh, Pompeo Vagliani. 2024. "Prima del glossario. Riflessioni di tipo linguistico e metodologico sui libri interattivi/ Before the glossary. Linguistic and methodological reflections on interactive books." *JIB* 3: 1-38. <https://doi.org/10.57579/2024.1>.
- Reid Walsh, Jacqueline. 2018. *Interactive Books: Playful Media before Pop-Ups*. New York: Routledge.
- Rigamonti, Valentina. 2020. "L'albo illustrato: dal libro animato alla *Media Education*". Tesi di Laurea in Scienze dell'Educazione e della Formazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.
- Strano, Giorgio. 2019. "'Nebbia di fili': strumenti di carta per l'astronomia pratica (1474-1613)" In *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 107-119. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.

Vagliani, Pompeo. 2019a. "Libri animati per l'infanzia: piattaforme creative dalla carta alle app." In *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 183-219. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.

Vagliani, Pompeo. 2019b. *Tante teste tanti cervelli. Lanterna magica delle facce umane. Guida alla mostra*. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.





**Citation:** Montecchiani, S. (2025). «Accendere e tener viva sempre nel cuore dei piccoli lettori la fiamma degli eterni ideali per la Patria e per la Umanità». La funzione delle immagini nel progetto di educazione etico-civile de *Il Giornalino della Domenica*. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 53-63. doi: 10.36253/rse-16842

**Received:** November 20, 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 Martinelli, Università degli Studi di Firenze.

## «Accendere e tener viva sempre nel cuore dei piccoli lettori la fiamma degli eterni ideali per la Patria e per la Umanità». La funzione delle immagini nel progetto di educazione etico-civile de *Il Giornalino della Domenica*

«To always ignite and keep alive in the hearts of young readers the flame of the eternal ideals for the Homeland and for Humanity». The purpose of images in the ethical-civil education project of *Il Giornalino della Domenica*

SOFIA MONTECCHIANI

Università "Gabriele d'Annunzio", Chieti, Italia  
sofia.montecchiani@unich.it

**Abstract.** Between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century, the national education theme proved to be one of the main issues in the Italian political, cultural, social, pedagogical and scholastic debate. In this scenario, a leading role was played by the periodical press for children, which became an instrument for promoting the wider *process* of youth mobilisation and ethical-civil education. In this sense, one of the most prestigious experiences, strongly characterised by a defined educational and cultural project, was that of *Il Giornalino della Domenica*, founded and directed from 1906 by Luigi Bertelli (*Vamba*). Starting from the analysis of the first and most relevant phase of its activity (1906-1911), this paper aims to investigate the function of the images placed to accompany some contributions destined to educate the national awareness of young readers. Placing itself on a parallel track to that of the official channels, it had the priority of providing its audience with a patriotic and political education, far from the pedantry of the past. The magazine used a refined graphic style and a verbal and iconic language that was captivating, ironic and careful about the readers' aesthetic taste. For this reason, *Il Giornalino*, which was mainly addressed to young Italians from the middle and upper classes, chose to collaborate with the most famous writers and artists of the time. This demonstrates the editorial, artistic and cultural quality of the magazine and the exaltation of the significant connection created between education in beauty and civic education of youth.

**Keywords:** periodical press for children and youths, Luigi Bertelli (*Vamba*), iconic language, Italy, 20<sup>th</sup> Century.

**Riassunto.** Tra XIX e XX secolo il tema dell'educazione nazionale si rivelò essere in Italia una delle questioni centrali del dibattito politico, culturale, sociale, pedagogico e soprattutto scolastico dell'epoca. In questo scenario, un ruolo di primo piano fu rico-

perto dalla stampa periodica per l'infanzia, che si fece vero e proprio strumento di promozione del più ampio *iter* di mobilitazione giovanile e di educazione etico-civile dei futuri cittadini. In tal senso, una delle esperienze editoriali di maggior prestigio, fortemente caratterizzata da un preciso progetto educativo e culturale, fu quella de *Il Giornalino della Domenica*, periodico ideato e diretto dal 1906 da Luigi Bertelli (*Vamba*). A partire dall'analisi della prima e più rilevante fase di attività della rivista (1906-1911), il presente contributo si propone di indagare anzitutto la funzione delle immagini poste a corredo di alcuni tra i principali contributi destinati alla formazione delle coscienze nazionali dei giovani lettori. Il periodico, infatti, ponendosi su un binario parallelo rispetto a quello dei canali ufficiali, aveva il prioritario obiettivo di proporre un'educazione patriottica e politica, lontana dalla pedanteria del passato, attraverso uno stile grafico raffinato e un linguaggio verbale e iconico accattivante, ironico e attento al gusto estetico dei lettori. Per tale ragione, *Il Giornalino*, destinato principalmente ai figli dei ceti medio-alti, scelse di avvalersi della collaborazione dei più celebri scrittori, musicisti, disegnatori e illustratori dell'epoca; ciò a dimostrazione della profonda qualità editoriale, artistica e culturale della rivista e dell'esaltazione della significatività del connubio creato tra educazione al bello e formazione civile della gioventù.

**Parole chiave:** stampa periodica per l'infanzia e la gioventù, Luigi Bertelli (*Vamba*), linguaggio iconico, Italia, XX secolo.

#### L'EMERGERE DELLA STAMPA PERIODICA PER L'INFANZIA E LA GIOVENTÙ NELL'ITALIA DI FINE OTTOCENTO E INIZIO NOVECENTO

Sul finire del Novecento, grazie a quel fondamentale e quanto mai necessario spostamento del baricentro di indagine che ha portato la ricerca storico-pedagogica e storico-educativa a concentrarsi in maniera sempre più puntuale sull'analisi dei processi e delle pratiche educative, la letteratura per l'infanzia e la gioventù è finalmente e definitivamente riuscita a superare l'antico *pregiudizio* espresso da Benedetto Croce<sup>1</sup>, per il quale, così come ben ricordava Renata Lollo, «l'arte per un 'pubblico bambinesco' non esiste[va] in sè» (Lollo 2002, 39), e dunque ad emergere in qualità di imprescindibile fonte per l'indagine storiografica ed educativa (Ascenzi 2012, 497-514).

Al di là delle semplificazioni operate dalla manualistica del passato, infatti, che a lungo hanno rallentato un concreto e opportuno approfondimento del genere, a partire dalla fine del XX secolo e ancor di più con l'inizio degli anni 2000, la letteratura per l'infanzia è stata analiticamente e criticamente esaminata e valorizzata tenendo in considerazione le sue peculiari caratteristiche narrative e pedagogiche e la sua plastica capacità di integrare una grande varietà di registri comunicativi – tra cui *in primis* quello letterario e iconico –, oltre a diverse metodologie di redazione e di funzioni sociali, che richiedono quindi per la sua analisi un approccio multi- e transdisciplinare.

<sup>1</sup> Nella concezione crociana non era ammessa una letteratura con destinazione d'uso infantile o con ulteriori caratterizzazioni, ma solo la letteratura. In questo caso, il riferimento specifico alla *pregiudiziale* crociana è relativo a quanto espresso nell'articolo pubblicato da Croce nel 1905 sul numero 3 della rivista *La Critica*, dal titolo "Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX (XIV Luigi Capuana – Nerra)"; giudizio poi riportato anche nell'edizione del 1913 del suo *La letteratura della nuova Italia*.

Nel vasto e poliedrico ambito della produzione per l'infanzia e la gioventù, un ruolo particolarmente significativo è stato rivestito dalla stampa periodica. Di fatto, nello specifico, nel più ampio quadro del progetto di educazione nazionale del nostro Paese, che ebbe avvio all'indomani dell'unificazione, le riviste indirizzate alle nuove generazioni di italiani si trasformarono progressivamente in un vero e proprio strumento di promozione della mobilitazione giovanile, ma soprattutto di formazione delle nuove coscienze nazionali.

Sabrina Fava pone giustamente in evidenza che «È iscritto nella natura stessa delle riviste, in quanto espressione di un progetto culturale che va lentamente costruendosi di fascicolo in fascicolo, di essere specchio e metafora letteraria della società nella quotidianità del proprio svolgersi» (Fava 2015, 5), e in un secolo così complesso e composito come lo è stato prima l'Ottocento e poi il Novecento per il contesto nazionale, esse hanno di certo rappresentato una sorta di cartina al tornasole delle trasformazioni subite dalle correnti culturali, pedagogiche e altresì politiche dell'epoca.

Le prime esperienze che si possono ascrivere nel genere della pubblicistica per l'infanzia e la gioventù erano caratterizzate per loro definizione da finalità principalmente educative e, seppure con un'impostazione abbastanza moderna, esse erano ancora elaborate con un "moto" che andava dall'alto verso il basso, ovvero dagli adulti in direzione dei bambini. A fronte di una teorizzazione pedagogica sempre più attenta alle questioni legate allo sviluppo infantile e ai suoi bisogni, la produzione per l'infanzia e la gioventù, il cui canone in Italia si stava formando proprio tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento<sup>2</sup>, era ancora tradizionalmente legata ad

<sup>2</sup> Convenzionalmente il testo con cui in Italia si dà avvio al canone della letteratura per l'infanzia e la gioventù è il "Giannetto" di Luigi Alessandro Parravicini, pubblicato nel 1837, ma già presentato precedentemente nel 1833 e nel 1835 al concorso della Società fiorentina per la diffusione

una struttura didascalica e soprattutto moraleggiante. In tal senso, basti citare alcune tra le più importanti e primarie iniziative affermatesi in Italia, come per esempio *Il giornale dei fanciulli* fondato nel 1834 o *Letture per i fanciulli*, costituito nel 1836 (poi *Letture per la gioventù* dal 1844) su iniziativa di Pietro Thouar; *Le prime letture* di Luigi Sailer, rivista edita dal 1870 per i tipi dell'editore Agnelli; il *Giornale per i bambini* di Ferdinando Martini – noto per essere stato il luogo di prima pubblicazione de “Le avventure di Pinocchio” di Collodi – o ancora *Cordelia. Rivista per signorine* di Angelo De Gubernatis, entrambi fondati nel 1881 (Ascenzi e Sani 2018, 331-404).

Le testate ottocentesche, sia quelle poste su orientamenti laici e liberali, sia quelle di impianto cattolico, proponevano una gerarchia sociale abbastanza rigida e un modello di infanzia sottoposta ancora al vigile controllo degli adulti. Il pubblico di riferimento di tale pubblicistica era piuttosto circoscritto, poiché coincidente solo con i figli della media-alta borghesia e dell'aristocrazia, ovvero coloro che materialmente avevano accesso a questo tipo di riviste e che poi avrebbero avuto la responsabilità politica e dello sviluppo economico, culturale e sociale del Paese<sup>3</sup>.

Certamente questi prodotti erano in linea con le aspirazioni dell'epoca, pertanto, essi si proponevano già di inaugurare una «necessaria quanto urgente opera di formazione delle coscienze», che avrebbe poi dovuto portare ad una sostanziale «rigenerazione morale e civile della gioventù italiana» (Ascenzi e Sani 2018, 331), tuttavia il loro messaggio educativo continuava ad essere fondato su un impianto pedagogico paradigmatico e formale. Infatti, il bene vinceva sempre sul male, chi si comportava in maniera inadeguata veniva punito mentre chi seguiva pedissequamente gli insegnamenti morali veniva premiato, le bambine dovevano seguitare ad avere come unica aspirazione quella di poter un giorno divenire buone mogli e buone madri, ai bambini non era consentito di interessarsi alle questioni politiche, la casa e dunque la famiglia venivano presentate come il “nido”, il luogo sicuro a cui tornare sempre.

Le riviste ottocentesche, inoltre, erano per lo più scarsamente illustrate, quando vi erano delle immagini erano solitamente in bianco e nero, ed erano poco inclini alla sollecitazione della creatività infantile. La stampa periodica per l'infanzia e la gioventù dell'epoca testimoniava, quindi, in maniera diretta l'esordio di una speci-

fica e nuova fase di attenzione rivolta al mondo infantile e alle questioni che lo riguardavano, al contempo però essa risultava comunque legata a una concezione classica delle «infanzie» (Borruso 2019). Nel cuore del bambino, talvolta ancora concepito e rappresentato come un «piccolo adulto», doveva essere ormai accesa la “miccia” della causa nazionale, egli doveva essere educato ai rinnovati valori proposti dalla classe borghese, primi fra tutti il sacrificio, il rispetto delle autorità, l'impegno e l'interesse per il bene comune; ciò nonostante nelle riviste era dedicato ancora poco spazio alle sue inclinazioni, ai suoi bisogni, e non gli erano adeguatamente riconosciuti un gusto e una capacità creativa e artistica peculiare, che veniva solo in rare occasioni accennata.

Certamente, nella rapidità dei mutamenti e nell'ardore di quel particolare momento storico, già nei primi anni del Novecento, la pubblicistica per l'infanzia e la gioventù avviò un processo di profonda trasformazione: le riviste iniziarono ad accogliere non solo racconti e articoli informativi, ma anche giochi, curiosità, trasmettevano notizie provenienti da tutto il mondo, si proponevano di divenire uno strumento educativo maggiormente “a misura di bambino”, sempre più slegato dalle esperienze scolastiche e, soprattutto, grazie anche ad una specifica evoluzione tecnica, iniziarono a dare grande spazio al linguaggio iconico, alle immagini, alle fotografie, che ora venivano poste propriamente a corredo della forma scritta (Genovesi 1972; Finocchi e Gigli Marchetti 2004).

La stampa periodica del XX secolo ha perciò accompagnato «il cammino della cultura di consumo» (Fava 2015, 8-9) che ha visto progressivamente nell'infanzia una nuova tipologia di pubblico da dover raggiungere, utile all'espansione del mercato e, in questo caso, del mercato editoriale. Ciò, tuttavia, poneva al centro un altro quesito, legato alla qualità e alla “fragilità” di questo genere di prodotti, di fatto

Le riviste si presentano sempre più marcatamente come bene non durevole da leggere, fragili nell'economia del loro formato, tirate in numeri di copie via via crescenti grazie a tecnologie industriali di produzione. Il rapporto del lettore con la carta stampata tende ad acquisire contorni meno definiti. Diversamente dal libro custodito e conservato più gelosamente, la rivista è sovente ceduta ad altri in seconda lettura, è utilizzata, ma non è necessariamente oggetto di conservazione esclusiva anche perché può essere acquistata in modo sporadico e non solo tramite abbonamento (Fava 2015, 9).

Salvo alcune rare eccezioni per cui erano previste modalità di conservazione delle annate<sup>4</sup>, infatti, le riviste

del metodo di reciproco insegnamento, indetto e sostenuto da Raffaello Lambruschini e Cosimo Ridolfi, testo che conferisce all'autore un'autorità pedagogica e una fama capace di attraversare tutto il XIX secolo.

<sup>3</sup> Nell'ambito della stampa periodica per l'infanzia e la gioventù, almeno inizialmente, la matrice socialista fece piuttosto fatica ad affermarsi, ma tra le esperienze più significative va anzitutto segnalata quella de *Il Pioniere*. Per un riferimento più ampio al tema si rimanda al lavoro curato nel 2013 da Juri Meda “Falce e fumetto”.

<sup>4</sup> Qui il riferimento è già, in particolare, a *Il Giornalino della Domenica* che aveva da sempre puntato sulla sua promozione tramite una campa-

non aspiravano tanto alla loro futura “custodia”, piuttosto ad una loro immediata e quanto più possibile cospicua diffusione. Ecco, quindi, che la modulazione seriale e l'introduzione di rubriche fisse iniziarono ad essere funzionali alla catalizzazione e al mantenimento dell'attenzione dei giovani lettori, pur rispettando l'autonomia di significato di ciascun contributo, tipica per l'appunto delle pubblicazioni periodiche.

Non è casuale, pertanto, che un'impostazione sempre più rigorosa e “consapevole” della letteratura per l'infanzia e la gioventù si sia sviluppata parallelamente alla nascita e alla successiva definizione dello Stato nazionale italiano, in quanto il genere divenne progressivamente una diretta ed esplicita manifestazione dei mutamenti pedagogici e culturali, crocevia di un composito scambio di idee e riflessioni animate dal mondo infantile e dal mondo giovanile, caratterizzato da funzioni sociali di primaria importanza e in primo luogo dalla responsabilità di accompagnare la formazione delle coscienze delle nuove generazioni di italiani.

#### IL PROGETTO EDITORIALE DE *IL GIORNALINO DELLA DOMENICA* E IL CONNUBIO TRA LINGUAGGIO LETTERARIO ED ICONICO

Attraversando forme narrative e registri comunicativi differenti, la produzione per l'infanzia e la gioventù di fine Ottocento e inizio Novecento, in particolare, diede vita ad una fruttuosa combinazione che la vide sempre più fortemente legata a quel preciso progetto politico e pedagogico di formazione dell'identità nazionale, che faceva capo alle esigenze culturali ed educative dell'epoca (Soldani e Turi 1993).

Tra XIX e XX secolo, dunque, il genere della letteratura per l'infanzia, che effettivamente animò sia gli ambienti più formali come la scuola, sia quelli più informali, riesce a mostrare come e in quale misura alcuni principi, sensibilità, gusti, ideologie e *habitus* siano stati prima trasmessi e poi interiorizzati dal giovane pubblico di lettori.

Peculiare è altresì il fatto per cui molti degli autori, che poi si specializzarono progressivamente nell'ambito della letteratura per l'infanzia, provenissero inizialmente dalla produzione per adulti e, spesso, dal filone giornalistico. Un indirizzo che tra l'altro in molti seguirono ad animare senza modificare lo stile schietto ed immediato, ma cambiando per l'appunto il pubblico di riferimento.

In tal senso, una delle esperienze più rilevanti ed eccezionali è rappresentata proprio da quella di Lui-

gi Bertelli, alias *Vamba*, che dopo un avvio di carriera come giornalista satirico decise, a partire dalla fine dell'Ottocento, di dedicarsi definitivamente alla letteratura per l'infanzia e la gioventù<sup>5</sup>. Ormai deluso dall'atteggiamento della classe politica e dell'opinione pubblica dell'epoca e dalla disavvertenza dei valori democratici che avevano animato i processi risorgimentali, di fatto, *Vamba* maturò l'esigenza di convertire le forme del proprio impegno civile, comprendendo che per portare a compimento un reale e decisivo cambiamento del contesto italiano era necessario intervenire direttamente e in maniera puntuale nel quadro dell'educazione e della formazione delle giovani generazioni (Ascenzi 2009, 186-89; Montecchiani 2022, 98-99).

Le riflessioni e l'operato di *Vamba* erano propriamente manifestazione della corrente democratica e nazionalista che animava la borghesia italiana post-risorgimentale e di quella che lui definiva la «generazione di mezzo», vale a dire di quella generazione compresa tra chi aveva avuto modo di contribuire con l'azione al processo di unificazione e chi, invece, avrebbe poi dovuto tentare di completarlo attraverso la conquista delle terre irredente e l'affermazione dei nuovi principi nazionali (*Vamba* 1906b, 1).

Alla luce del composito scenario nazionale che in quel preciso momento storico iniziò a porre l'infanzia e la gioventù al centro di una specifica azione culturale, civile e pedagogica, Bertelli individuò allora, proprio nel filone della pubblicistica, la concreta opportunità di definire e promuovere un solido e ambizioso progetto di educazione e mobilitazione delle giovani generazioni di italiani, che avrebbero dovuto farsi interpreti e fautori di una rinnovata impostazione politica e sociale del Paese.

Per tale ragione decise, dunque, di fondare nel 1906 la sua esperienza editoriale più significativa, ovvero *Il Giornalino della Domenica*, un prodotto estremamente originale che si presentò come una assoluta novità nel campo delle pubblicazioni periodiche per l'infanzia e la gioventù di entrambi i sessi, perché esso si proponeva di divenire il nucleo centrale di un più ampio *iter* formativo, distante però dalla pedanteria del passato e dal tono moralistico tipico delle testate ottocentesche. *Il Giornalino*, infatti, non si presentò sulla scena editoriale solo come strumento di promozione dell'amor patrio e dei valori borghesi, ma anche come un adeguato e costruttivo luogo di incontro per le nuove generazioni, in cui l'azione educativa veniva sempre accompagnata dall'u-

gna di abbonamenti. La rivista poi poteva essere acquistata presso alcuni punti vendita e *in primis* ovviamente presso la libreria Bemporad di Firenze.

<sup>5</sup> Il primo testo con cui idealmente *Vamba* inaugura la stagione letteraria durante la quale si dedicherà esclusivamente alla produzione per l'infanzia e la gioventù è “Ciondolino” del 1893, edito per i tipi dell'amico editore Enrico Bemporad e testo che si inseriva nel filone della divulgazione scientifica.

morismo, dall'ironia e da un'estrema sincerità, al fine di veicolare messaggi densi di significato e al contempo di creare uno spazio di ascolto e valorizzazione della vivacità culturale e intellettuale propria dell'infanzia e dell'adolescenza.

Questa dichiarazione di intenti appare subito espletata nel decalogo posto a corredo del primo numero della rivista, pubblicato il 24 giugno 1906, firmato dallo stesso direttore:

Dare tutte le domeniche al suo giovine pubblico una lettura che sia istruttiva senza stancarne l'attenzione; che sia educatrice senza esser noiosa; interessante senza troppo sforzare la immaginazione; divertente senza sguaiataggini e senza volgarità. Accendere e tener viva sempre nel cuore dei piccoli lettori la fiamma degli eterni ideali per la Patria e per la Umanità, non con la vana rettorica di frasi fatte, ma con la forza che viene dalla sincerità dell'accento di chi comunica affetti profondamente sentiti; e sopra tutto schiuder l'anima delle giovani generazioni alla religione del Dovere che affratella tutti i buoni e i giusti di tutti i tempi e di tutti i luoghi. Appagare sempre il desiderio di sapere del minuscolo pubblico intorno a uomini e cose e avvenimenti della giornata; spiegargli via via le invenzioni e le scoperte nel campo della scienza; adornare gli scritti con riproduzioni e illustrazioni che non offendano – come spesso pur troppo accade – il gusto estetico con figure mal disegnate e peggio colorate; offrire, insomma, ai nostri amati ragazzi **un giornalino vario, utile e gaio**<sup>6</sup> la cui collezione (quando essi saranno divenuti grandi) rimanga caro ricordo della loro infanzia, rinnovatore gradito di serene impressioni che ne allietarono gli anni giovanili e di sani stimoli alla onesta operosità di una vita utile a sé e ad altrui (Vamba 1906a, 1-2)<sup>7</sup>.

Sempre nel decalogo si spiegava inoltre che, per assicurare quanto previsto, la rivista «si è procurata la sicura e duratura collaborazione dei più illustri scrittori e degli artisti più geniali» e che ogni numero «si compone di 16 a 24 pagine grandi riccamente e nitidamente illustrate, e di una copertina a colori», tra i cui autori non si possono non ricordare per esempio Umberto Brunelleschi, Ugo Finozzi, Filiberto Scarpelli, Antonio Rubino, Ezio Anichini, ma anche eccezionalmente il pittore Plinio Nomellini, Lorenzo Viani e Vittorio Grassi (Pallottino 2020, 272); inoltre, fuori testo, *Il Giornalino* sarebbe stato adornato da una «tavola a colori». La rivista doveva effettivamente rappresentare «il regalo migliore, perché il più utile e il più gradito, che un buon babbo possa fare a un buon figliolo».

<sup>6</sup> Il grassetto è nell'originale.

<sup>7</sup> Il decalogo del *Giornalino*, che viene riportato alla fine del primo fascicolo, era già stato fatto circolare «per tutta Italia» per annunciare l'uscita della rivista. Ne dà notizia lo stesso Vamba (1906a, 1-2) nel contributo «Il programma», ne *Il Giornalino della Domenica*.

Nel contributo «Il Programma», posto in apertura del primo numero, si specificava, inoltre, che il pubblico di riferimento era rappresentato da bambini e bambine, giovani e giovinette tra i sette e i quindici anni, per questo era necessario che la rivista tenesse in considerazione le particolari esigenze e i gusti di ognuno, comprendendo quindi non solo racconti, fiabe e poesie, ma anche novelle, articoli di attualità e di divulgazione scientifica, contributi di matrice storica, giochi, fotografie, racconti a puntate e tanto altro. *Vamba* chiedeva altresì partecipazione e «buona volontà» al suo pubblico e consigliava a tutti di leggere tutto,

perché i più piccoli, leggendo quel che è destinato a' più grandicelli, sentiranno più acuto lo stimolo d'andare innanzi negli studii, e domandando in casa, ai loro maggiori, la spiegazione di parole e di cose un po' difficili aumenteranno intanto il tesoro delle loro cognizioni; mentre i più grandicelli nel leggere gli scritti destinati a' più piccoli, lasciata per un momento quell'antipaticissima presunzione che a' ragazzi spunta di solito con i primi peli vani sotto il loro riverito naso, avranno il vantaggio, se non altro, di provare ancora il gusto delizioso delle cose semplici che li allietò nella prima infanzia (*Vamba* 1906a, 2).

Il progetto editoriale proposto da *Vamba* comprendeva, dunque, una «parte artistica» e una «letteraria», il cui connubio dava origine a un *unicum*, un prodotto di grande qualità che poteva contare sui contributi di una «valorosa falange» di scrittori e artisti, i migliori che vivevano «sotto il cielo della nostra Italia», «grandi» che sarebbero stati capaci di curare e valorizzare le «piccole cose». La rivista, di fatto, si proponeva peraltro di potenziare e formare uno specifico gusto estetico nel suo giovane pubblico, sia dal punto di vista iconografico sia letterario, ma non solo. Accanto ai già citati ed illustri artisti, infatti, contribuirono alla sua redazione anche musicisti, come i compositori Martino Stanislao Gastaldon e Giuseppe Manente, e soprattutto penne di grande prestigio come Giovanni Pascoli, Edmondo De Amicis, Ida Baccini, Emilio Salgari, Giuseppe Fanciulli, Luigi Capuana, Ugo Ojetti, Emma Perodi, Paola Lombroso Carrara, Scipio Slataper e molti altri (Nissim Rossi 1959; Ascenzi 2006; Pallottino 2008; Ascenzi, Di Felice e Tumino 2008; Assirelli 2011; Greco 2011; Barsotti 2020; Greco 2020; Andreassi 2023).

*Il Giornalino*, proprio per la sua qualità editoriale, circolò principalmente tra la classe media che, come ricorda Faeti, «adorava la cultura liceale, la buona, schietta lingua toscana, il rigore, la disciplina, l'attivismo, l'organizzazione» (Faeti 2021, 243). Esso, inoltre, si contraddistingueva per la sua eleganza grafica, per le «belle copertine» e per le illustrazioni, con cui la testata

sviluppara in maniera attiva e diretta parte della sua ideologia, per questo le immagini, che avevano un proprio scopo educativo, «sono collocate dove non solo non possano distrarre, ma anzi confermare l'attenzione» (Faeti 2021, 244).

La rivista rispecchiava in tutto e per tutto la natura poliedrica del suo fondatore, che fu non solo scrittore ed educatore ma anche bibliofilo, giornalista, pupazzettista; Bertelli desiderava uscire dai formalismi del passato e proporre un modo nuovo di parlare all'infanzia e alla gioventù, utilizzando uno stile schietto ma vicino alle loro esigenze, attribuendo importanza anche alle illustrazioni, alle fotografie, ai segni grafici e ai *pupazzetti* infantili, nel cui valore e significato egli credeva profondamente. Accanto all'autorialità del suo direttore, pertanto, nella rivista avevano pari dignità anche quella di tutti i suoi redattori e contribuenti, ai quali venne riconosciuta piena dignità semantica, narrativa e artistica. Ecco allora che anche l'introduzione di alcune specifiche rubriche, come "I fanciulli nell'arte" di Ugo Fleres o "Chiacchiere artistiche con i miei lettori" di Scarpelli, o ancora "Dal nostro album di fotografie" curata da *Pellisola*, assume una nuova e rilevante accezione.

Il messaggio educativo veicolato da *Il Giornalino della Domenica* era dunque patriottico e politico – nel senso letterale del termine –, centrato sull'assimilazione di virtù e messaggi densi di significato, quali il rispetto delle regole sociali, il valore della comunità, la necessità della solidarietà reciproca, il senso di sacrificio, l'etica del lavoro, la responsabilità sociale, oltre che sulla costante stimolazione del pensiero critico giovanile; il tutto corredato anche da uno stile umoristico e autentico. La rivista non presenta alcun legame ufficiale con la scuola e non si configura come un sussidio scolastico, anzi appare come un canale educativo parallelo ed alternativo, definito sulla base delle esigenze culturali della borghesia dell'epoca (Boero e De Luca 2009, 143).

L'acme di questo progetto di educazione e formazione civile proposto tra le pagine del *Giornalino* si raggiunse poi nel 1908 con la creazione della Confederazione giornalinesca (successivamente del Girotondo), così come dichiarato nel numero del 28 giugno (vol. III, n. 26), iniziativa che diede vita a una sorta di «Stato balocco» che rappresentò una vera e propria palestra democratica per intere generazioni di abbonati, capace di unire *tutti* gli italiani, compresi quelli delle terre irredente o che si trovavano all'estero, al di là di ogni confine politico (Papa 2000-2001).

Purtroppo, il 1908 coincise anche con l'avvio di un periodo particolarmente critico per la testata, che iniziò a soffrire il peso economico della qualità dell'iniziativa e la concorrenza di altre innovative esperienze editoriali,

tra cui soprattutto quella de *Il Corriere dei Piccoli*, e che portò alla prima dolorosa interruzione delle pubblicazioni nel 1911.

Scrivendo lo stesso *Vamba* nel "Commiato":

Vedete ragazzi: un giornale di qualunque genere, oltre a un mezzo di diffusione d'idee, è, anzi purtroppo deve essere oggi anche una impresa industriale. Un giornale che abbia un plebiscito di approvazioni ma non riesca a vendere tante copie quante gliene occorrono per bastare a sé stesso deve necessariamente morire, a meno che non vi sia chi, per suo interesse morale... o magari immorale, lo mantiene in vita a sue spese. Perciò come gli uomini muoiono si vuol dire per mancanza di fiato, così i giornali muoiono sempre per mancanza di quattrini [...] (*Vamba* 1911, 16).

Dopo questa prima e più considerevole fase, le pubblicazioni ripresero all'indomani del primo conflitto mondiale, nel 1918, ma con un mutamento della sede della redazione, spostata a Roma, e dell'editore, che fu poi Enrico Somigli. Tuttavia, nel 1920 venne a mancare *Vamba* e con lui il progetto originale di mobilitazione e associazione giovanile e di formazione delle coscienze nazionali, pertanto, anche se successivamente le pubblicazioni ripresero seppur con qualche difficoltà e interruzione fino al 1927, dopo la morte del suo ideatore, il *Giornalino* non raggiunse più gli standard culturali della sua prima fase.

#### IL RUOLO DELLE IMMAGINI NELLA FORMAZIONE DELLE COSCIENZE NAZIONALI

La produzione per l'infanzia e la gioventù di Luigi Bertelli – seppur non sempre totalmente compresa e a volte oggetto di improprie riduzioni (Ascenzi 2012, 506-508) – appare sempre centrata sulla convinzione per cui le giovani generazioni siano dotate di una peculiare sensibilità che consente loro di comprendere anche le questioni più serie ed impegnative, purché siano presentate con sincerità e senza alcune retoriche riduzioni.

Risulta interessante connettere in questo senso la riflessione di Benjamin per cui la «preoccupazione di produrre oggetti adatti ai bambini», che affonda le sue radici già nel periodo illuminista, sia vana, in quanto in realtà «il mondo è pieno di cose che sono oggetto di attenzione per i bambini», che vivono e sono quotidianamente attratti da contesti e oggetti tipici anche degli adulti, ma attraverso essi l'infanzia è capace di costruire il proprio «mondo oggettivo», come se riuscissero a dare forma a «un piccolo mondo dentro quello grande» (Benjamin 2012, 89-90).

Un concetto questo che può essere traslato anche nell'ambito dell'analisi del linguaggio iconico destinato all'infanzia e alla gioventù, per comprendere quali siano effettivamente le forme da ritenere più adatte. Nel *Giornalino* di Luigi Bertelli vi è, in realtà, una commistione di diverse tipologie di rappresentazioni, che hanno però tutte pari dignità e che, come parte integrante del complesso progetto educativo costruito attraverso le pagine della rivista, hanno sempre una funzione formativa.

L'immagine in quanto tale comprende, di fatto, in sé sia il piano della concretezza, quindi dell'oggetto che si può osservare e "leggere", sia quello della rappresentazione mentale, che è invece legata alla formazione dell'immaginario soggettivo. Le immagini sono sostanzialmente uno strumento democratico «poiché si mostrano a tutti» e perché «sono aperte alle diverse interpretazioni degli osservatori/lettori», seppur connotate naturalmente da una sorta di ambiguità «per il potere intrusivo e suggestivo» che veicolano (Lepri 2016, 15).

Nel quadro delle produzioni per l'infanzia, l'immagine assume dunque a buon diritto un carattere ancora più intricato perché è prodotta dal "mondo adulto" per il "mondo bambino", pertanto diventa necessariamente e simultaneamente strumento pedagogico, «insegnante» (Farné 2002, V), ma anche esercizio estetico ed artistico, esperienza fantastica e prova di astrazione, oltre ad essere diretta testimonianza dell'approccio all'infanzia e dell'infanzia.

Sulla scia di queste considerazioni e nell'ambito dell'analisi de *Il Giornalino della Domenica*, appare allora particolarmente significativo sottolineare il ruolo delle immagini selezionate dalla redazione della testata per accompagnare i principali contributi con forte caratterizzazione nazionalista e politica, utilizzati come mezzo di formazione dell'identità italiana e di esortazione delle giovani coscienze civili.

Bertelli era un intellettuale-patriota cresciuto nel dinamico ambiente fiorentino di fine Ottocento, per questo era fortemente animato dalla passione per i miti risorgimentali ed era particolarmente legato al culto del così detto *pantheon* dei padri della patria, tutori delle aspirazioni nazionali e capaci di fornire un modello di impegno politico e civile a cui ispirarsi.

Non è casuale, quindi, che il *Giornalino* abbia ospitato tra le sue pagine articoli dedicati a personaggi ed eventi importanti per la storia nazionale, biografie dei protagonisti del processo risorgimentale o narrazioni di imprese eccezionali. Si tratta di testi per lo più dal taglio celebrativo e patriottico, i quali sono sovente accompagnati da una precisa tipologia di immagini, ovvero rappresentazioni generalmente in bianco e nero, dal gusto classico e tradizionale, composte e autorevoli, ben equi-

librate con la forma scritta. In questa specifica categoria di contributi, di solito, non si lascia spazio ai segni infantili, le riproduzioni e le fotografie utilizzate non hanno il sopravvento sul linguaggio scritto e hanno tutte un carattere propriamente realistico e severo, proprio ad indicare la profondità e la serietà delle argomentazioni trattate.

Durante la prima e più significativa fase di attività del *Giornalino*, che corrisponde anche a quella maggiormente connessa alla volontà e alle ispirazioni del suo *deus ex machina* Bertelli, tale tipologia di produzione di ispirazione prettamente mazziniana appare per esempio evidente nel fascicolo interamente dedicato a Giuseppe Garibaldi pubblicato nel 1907. Così come si legge nel sommario del numero, i contributi comprendevano una copertina a lui intitolata, formata da una composizione a due colori dell'artista fiorentino Galileo Chini, e dopo la rubrica "Corrispondenza", gli articoli di *Vamba*, "Volete voi essere garibaldini?" con 3 ritratti e un fac-simile, "Un bacio di Garibaldi" di Guerrini, "Vera gloria" di Marra-di, "Come un bambino vide Garibaldi" e "Sul Gianicolo" entrambi di Filiberto Scarpelli, a corredo del quale vi è una grande composizione a due colori celebrativa del monumento dedicato a Garibaldi proprio sul Gianicolo, "Il pilota dei 'Mille'" di Leopoldo Barboni e dedicato ad Antonino Strazzera, il pescatore «ignorante» che guidò i Mille al porto di Marsala, "Lettera di Garibaldi a Anita (1849)" sottoforma di fac-simile, "Visioni garibaldine" di Abba, dedicato alle molteplici rappresentazioni del condottiero, "Il 'Garibaldi'" di Plinio Nomellini con una grande fotoincisione, "Le interruzioni di Mario" di Misasi, "I piccoli martiri della Repubblica romana" con una vignetta in bianco e nero, "L'orrore di Garibaldi" di Ferriani. Dopo le "Pistole d'Omero", il numero si completa con i contributi "Alessio Ulivieri", corredato da un ritratto firmato da Domenico Tordi, "Caprera di Garibaldi" di *Jack la Bolina* – pseudonimo dello storico, scrittore e marinaio toscano Augusto Vittorio Vecchi –, con due riproduzioni di stampe di Caprera, definita come «monumento nazionale», del 1860, "Le madri dei caduti e dei martiri" in cui si riproduce anche una lettera che Garibaldi inviò alla madre dei fratelli Cairoli dopo la loro scomparsa, mostrando per lei «una venerazione fatta di riconoscenza e pietà». Al termine del fascicolo, che si conclude con le consuete rubriche "A tempo avanzato" e "Scienza gaia" e dopo il referendum "Acqua o vino?", si pubblicizza, inoltre, in occasione del centenario della nascita del condottiero italiano, la pubblicazione della nuova edizione «splendidamente illustrata» del noto volume di Abba, "La storia dei Mille. Narrata ai giovanetti", con una copertina a colori di Chiostrri, un testo lodato per le qualità artistiche e per la sua portata patriottica, con il quale si auspica che i giovani imparino



**Figura 1.** Garibaldi nel 1860. Ritratto di Garibaldi pubblicato nel contributo “Volete voi essere garibaldini?” (Luigi Bertelli (Vamba) 1907, 1). La riproduzione delle immagini comprese nel presente contributo è a cura dell'autrice. I numeri de *Il Giornalino della Domenica* sono stati tutti consultati presso il fondo *Confederazione giornalesca di Vamba*, della Biblioteca del Centro di documentazione e ricerca sulla storia del libro scolastico e della letteratura per l'infanzia dell'Università degli Studi di Macerata. Dove non specificato, nel *Giornalino* non compare esplicita indicazione dell'autore delle immagini poste a corredo dei vari contributi.

«a sentire e a pensare italianamente» (*Il Giornalino della Domenica* 1907a, 27).

Già nel numero del 30 giugno che precedette quello dedicato a Garibaldi, esso veniva presentato come «adornato senza risparmio con illustrazioni finissime e originali: fotoincisioni, facsimile, grandi vignette a colori»,



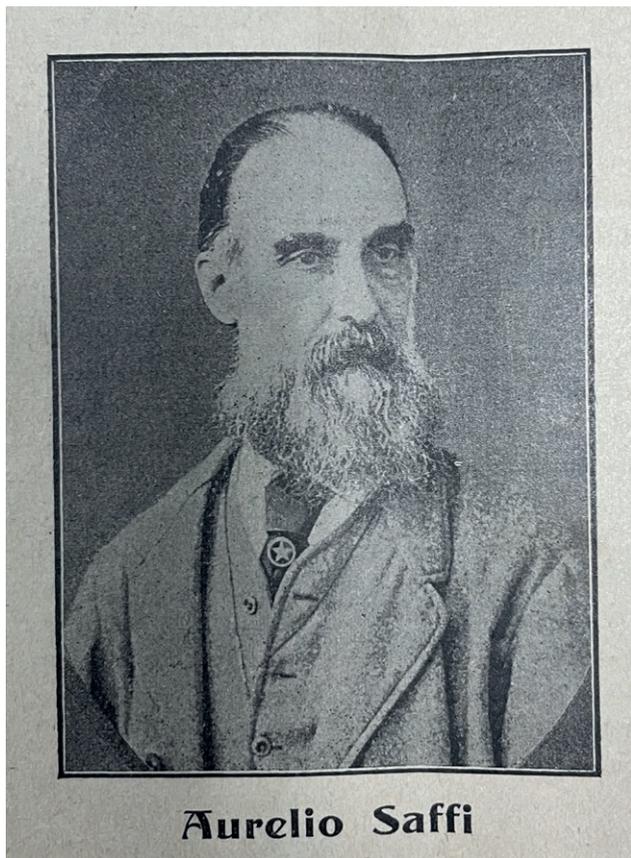
**Figura 2.** Casa di Garibaldi nel 1861. Riproduzione di stampa compresa nel contributo “Caprera di Garibaldi” (Jack la Bolina 1907, 23).

tanto che il fascicolo doveva essere considerato un vero «gioiello patriottico», oltre che «il documento d'affetto offerto dai ragazzi italiani alla gloria di quell'Uomo che ebbe il cuore di leone e l'anima infantile» (*Il Giornalino della Domenica* 1907b, 1).

Nello stesso anno, nel numero 42 della rivista, venne pubblicato un bell'articolo di Lino Ferriani, corredato da un “austero” ritratto in bianco e nero, dedicato ad Aurelio Saffi, definito «erede maggiore del pensiero e dell'azione di Giuseppe Mazzini», che addirittura lo ricorda nell'aspetto. L'autore, infatti, in apertura invita i lettori al confronto tra un suo precedente «schizzo» dedicato a Mazzini e quello riportato nel presente contributo, attribuito a Ernesto Nathan<sup>8</sup>, che lo «tracciò nel magistrale discorso pronunciato in Bologna nel XII Aprile del MDCCCXCI in onore dell'illustre romagnolo (Saffi nacque a Forlì), la cui morte fu ed è lutto eterno italiano»; egli continua poi sottolineando:

Non è vero che il ritratto morale e fisico di Saffi è identico a quello di Mazzini? che in ambedue palpita e fremito la stessa grande anima che va al bene comune attraverso un individuale eroico sacrificio? L'opera di rigenerazione e di redenzione dell'Italia, materiata d'amore, non poteva non compiersi che da cuori purissimi, da uomini educati alla scuola del dolore, come Mazzini, Saffi, Cattaneo, che pei giovani avevano un vero culto; ed ecco come spunta la necessità che voi, miei giovani amici, *conosciate* coloro che soffrirono per voi, vi alimentate del loro sapere, v'educiate alla scuola della loro bontà, e seguendo il loro

<sup>8</sup> Noto politico repubblicano, il cui pensiero si pone perfettamente in linea con quello di Mazzini e di Saffi, ricordato anche per essere stato sindaco di Roma tra il 1907 e il 1913, contraddistinguendosi per l'impegno in ambito edilizio, educativo, medico-sociale e per la municipalizzazione dei servizi pubblici.

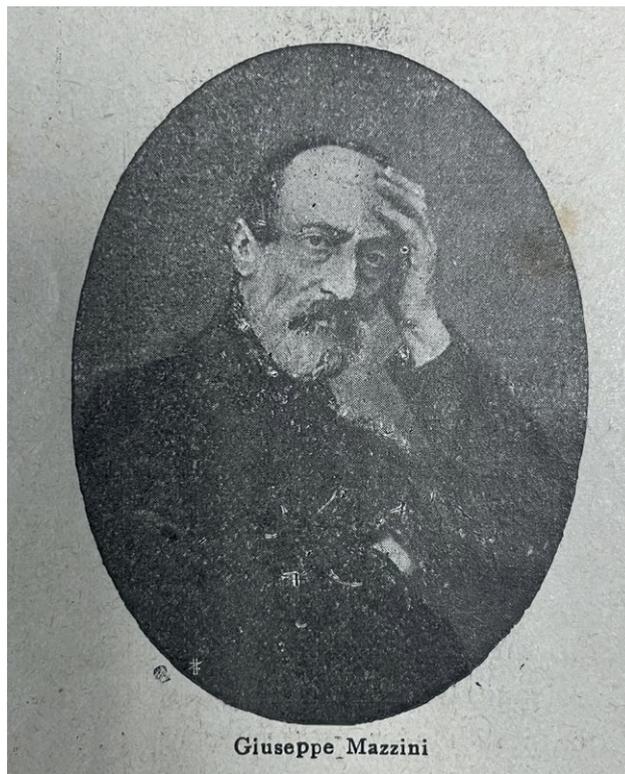


**Figura 3.** Ritratto di Aurelio Saffi pubblicato nell'articolo "Dai miei ricordi giovanili (Aurelio Saffi)" (Ferriani 1907, 1).

esempio vi prepariate a divenir forti per affrontare serenamente le lotte della vita (Ferriani 1907, 1-2).

Era come se si auspicasse che il pubblico di lettori si potesse "rispecchiare" nell'immagine di questi padri della patria, definiti spesso «martiri e apostoli» della causa nazionale, come se anche solo guardando i loro ritratti essi potessero interiorizzare completamente il loro modello e il loro impegno civile in un processo quasi osmotico.

Non solo grandi personaggi, la rivista celebra spesso anche eventi o date particolarmente significative, come per esempio accade nel numero 2 del 1907 con il contributo "L'alba d'un anno eroico", firmato dalla redazione del *Giornalino* e corredato da 5 illustrazioni riferite al Golfo di Palermo, ai Quattro canti (Piazza Vigliena), alla Cuba, a Giuseppe La Masa, futuro generale di Garibaldi, e alla Martorana. Protagonista del pezzo è il 1848, ovvero l'anno «eroico» delle grandi rivoluzioni che investirono tutte le capitali europee, da Parigi a Vienna, da Berlino a Roma, Venezia e Milano, e che «vide correre per



**Figura 4.** Giuseppe Mazzini. Illustrazione contenuta nell'articolo "Mezzo secolo fa" (Il Giornalino della Domenica 1911, 2).

tutta l'Europa una gran fiamma di libertà». La debolezza dei governi dispotici fu svelata dalla forza della lotta per un ideale, che portò alla diffusione e all'affermazione dei sentimenti patriottici; ed ecco quindi che «lo studio degli avvenimenti di quell'anno è più d'ogni altro degno di voi, ragazzi che avete l'anima calda e ingenua come i primi martiri della causa nazionale». Si rammentano per questo i «principali episodi di quell'anno di lotta», e, in particolare, ci si sofferma sulla narrazione dei fatti di Palermo del 12 gennaio, dal quale emerge la figura di La Masa, per giungere poi ad una specifica riflessione sul ruolo della gioventù che con coraggio e audacia aveva attivamente partecipato alla rivolta. Allo stesso modo si auspica che il racconto di questo snodo cruciale per la storia nazionale ed europea «faccia palpitare» il cuore dei giovani lettori, «dall'estrema Sicilia fino al di là delle Alpi, ai confini veri d'Italia» (Il Giornalino della Domenica 1907c, 1-5).

Nell'ultimo anno di pubblicazione della prima fase della testata, particolarmente rilevante è anche il contributo "Mezzo secolo fa", pubblicato nel numero 13, in occasione della celebrazione del cinquantesimo anniversario dell'avvio della prima legislatura del Regno d'Italia. Il contributo, firmato ancora una volta dalla redazione

del *Giornalino*, in cui sono riportati dialoghi diretti della seduta, è corredato da tre illustrazioni in bianco e nero, che raffigurano rispettivamente il poeta, drammaturgo e politico Angelo Brofferio e, soprattutto, due capisaldi della nostra storia nazionale: Giuseppe Mazzini e Camillo Cavour<sup>9</sup>. In chiusura, ben si richiama, in maniera anche piuttosto ridondante, l'eco delle «commemorazioni» che scolpiscono nelle coscienze dei lettori la forza del primo Parlamento «dell'Italia risorta» che affermò il suo diritto su Roma «dinanzi al mondo» (Il *Giornalino della Domenica* 1911, 1-3).

### CONCLUSIONI

L'esperienza editoriale de *Il Giornalino della Domenica* è dunque testimonianza diretta della profonda funzionalità del legame tra linguaggio iconico e verbale, ma anche della significatività che deriva dalla sperimentazione di un progetto culturale ed educativo basato proprio sull'educazione estetica in connessione con l'educazione civica.

*Vamba*, forse per la prima volta in quel particolare momento storico, era sostanzialmente riuscito a dar vita a un compendio di registri comunicativi specificamente costruiti per l'infanzia e la gioventù caratterizzati anche da una precisa volontà di “educare al bello” e a delineare un progetto davvero efficace, capace di tenere in considerazione la “serietà” delle questioni infantili e giovanili, e simultaneamente di proporsi come valido strumento per la causa nazionale. Accanto ai pupazzetti e a forme grafiche semplici, il *Giornalino* si era corredato di immagini, illustrazioni, fotoincisioni e riproduzioni di grande pregio e dal profondo valore artistico, che hanno contribuito ad affinare lo sguardo e l'immaginario di intere generazioni di lettori, e degli eredi di questa caleidoscopica testata giornalistica.

### BIBLIOGRAFIA

- Andreassi, Rossella. 2023. «Caro Vamba...». *La Corrispondenza de Il Giornalino della Domenica (1906-11). Il progetto di Luigi Bertelli per l'educazione civile dell'infanzia*. Lecce: PensaMultimedia.
- Ascenzi, Anna. 2006. “Lettere a Vamba. ‘Il Giornalino della Domenica’ nei rapporti epistolari tra Luigi Bertelli e i suoi collaboratori”. *History of Education & Children's Literature* 1: 317-365.
- Ascenzi, Anna, Maila Di Felice, e Raffaele Tumino. 2008. «Santa Giovinezza!». *Lettere di Luigi Bertelli e dei suoi corrispondenti (1883-1920)*. Macerata: Alfabetica edizioni.
- Ascenzi, Anna. 2009. *Metamorfosi della cittadinanza. Studi e ricerche su insegnamento della storia, educazione civile e identità nazionale in Italia tra Otto e Novecento*. Macerata: Eum.
- Ascenzi, Anna. 2012. “Children's literature as a ‘source’ for the history of cultural and educational processes”. *History of Education & Children's Literature* 2: 497-514.
- Ascenzi Anna, e Roberto Sani. 2018. *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia nell'Italia dell'Ottocento. Vol. II*. Milano: Franco Angeli.
- Assirelli, Silvia. 2011. “La rappresentazione dell'infanzia nelle copertine de «Il Giornalino della Domenica» (1906-1911). Un itinerario iconografico”. *History of Education & Children's Literature* 1: 145-177.
- Barsotti, Susanna. 2020. *Vamba e ‘La grandezza dei piccoli’: ‘Il giornalino della domenica’ (1906-1911)*. Roma: Anicia.
- Benjamin, Walter. 2012. *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri. Milano: Raffaello Cortina.
- Bertelli, Luigi (*Vamba*). 1906a. “Il Programma”. *Il Giornalino della Domenica* 1: 1-2.
- Bertelli, Luigi (*Vamba*). 1906b. “XX settembre”. *Il Giornalino della Domenica* 13: 1-4.
- Bertelli, Luigi (*Vamba*). 1908. “Commiato”. *Il Giornalino della Domenica* 30: 16-19.
- Boero Pino, e Carmine De Luca. 2009. *La letteratura per l'infanzia*. Bari-Roma: Laterza. (nuova ed.).
- Borruso, Francesca. 2019. *Infanzie. Percorsi storico-educativi tra immaginario e realtà*. Milano: Franco Angeli.
- Croce, Benedetto. 1913. *La letteratura della nuova Italia: saggi critici. Vol. III*. Bari: Laterza.
- Faeti, Antonio. 2021. *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Roma: Donzelli editore. (nuova ed.).
- Farné, Roberto. 2002. *Iconologia didattica: le immagini per l'educazione dall'Orbis Pictus a Sesame Street*. Bologna: Zanichelli.
- Fava, Sabrina. 2015. *Piccoli lettori del Novecento. I bambini di Paola Carrara Lombroso sui giornali per ragazzi*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Ferriani, Lino. 1907. “Ricordi giovanili”. *Il Giornalino della Domenica* 42: 1-2.
- Finocchi Luisa, e Ada Gigli Marchetti, cur. 2004. *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*. Milano: Franco Angeli.
- Genovesi, Giovanni. 1972. *La stampa periodica per ragazzi. Da Cuore a Charlie Brown*. Parma: Guenda.
- Greco, Andrea. 2011. “Ricordi fotografici giornalineschi. Vamba e la promozione della fotografia ne ‘Il Gior-

<sup>9</sup> Purtroppo, anche in questo caso, né nell'indice né a corredo dell'articolo è inserito un riferimento autoriale delle illustrazioni presentate.

- nalino della Domenica”. *History of Education & Children’s Literature* 2: 339-373.
- Greco, Andrea. 2020. “Sul progetto educativo di Vamba: l’infanzia ‘giornalinesca’ e la genialità”. *l’Artista. Critica delle arti in Toscana*, II: 12-35.
- Il Giornalino della Domenica. 1907a. “Il Giornalino della Domenica”. *Il Giornalino della Domenica* 27: 27.
- Il Giornalino della Domenica. 1907b. “Il numero di Garibaldi”. *Il Giornalino della Domenica* 26: 1.
- Il Giornalino della Domenica. 1907c. “L’alba d’un anno eroico”. *Il Giornalino della Domenica* 2: 1-5.
- Il Giornalino della Domenica. 1911. “Mezzo secolo fa”. *Il Giornalino della Domenica* 13: 1-3.
- Lepri, Chiara. 2016. *Le immagini raccontano. L’iconografia nella formazione dell’immaginario infantile*. Pisa: Edizioni ETS.
- Lollo, Renata. 2002. “La letteratura per l’infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative”. In *La letteratura per l’infanzia oggi*, a cura di Anna Ascenzi, 37-68. Milano: Vita & Pensiero.
- Meda, Juri, cur. 2013. *Falce e fumetto. Storia della stampa periodica socialista e comunista per l’infanzia in Italia (1893-1965)*. Firenze: Nerbini.
- Montecchiani, Sofia. 2022. *Tra mobilitazione giovanile e costruzione dell’identità nazionale. Luigi Bertelli/Vamba scrittore per l’infanzia dall’età giolittiana al primo dopoguerra*. Macerata: Eum.
- Nissim Rossi, Lea, cur. 1959. *Le grandi firme del «Giornalino della Domenica»*. Firenze: Bemporad Marzocco.
- Pallottino, Paola, cur. 2008. *L’irripetibile stagione de Il Giornalino della Domenica*. Bologna: Bononia University Press.
- Pallottino, Paola. 2020. *Storia dell’illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*. Firenze: La Casa Usher. (3° ed.)
- Papa, Catia. 2000-2001. “La Confederazione giornalinesca di Vamba (1908-1911): una monarchia repubblicana per diritto morale”. *Annali dell’Istituto Gramsci Emilia-Romagna* 4-5: 169-83.
- Soldani Simonetta, e Gabriele Turi cur. 1993. *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell’Italia contemporanea*. 2 voll. Bologna: il Mulino.





**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'esistere 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-

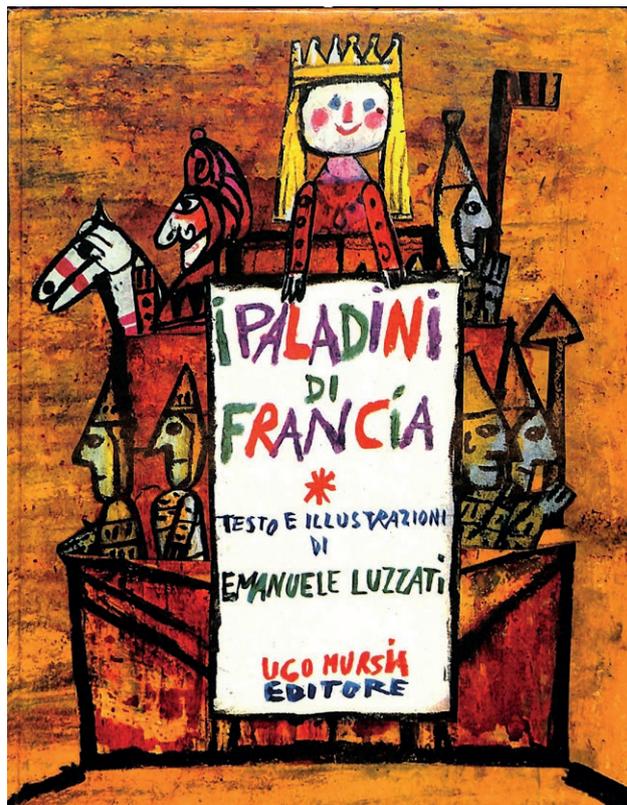


Figura 1. E. Luzzati, *I paladini di Francia ovvero il tradimento di Gano di Maganza*, Mursia, Milano 1962.

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.

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).

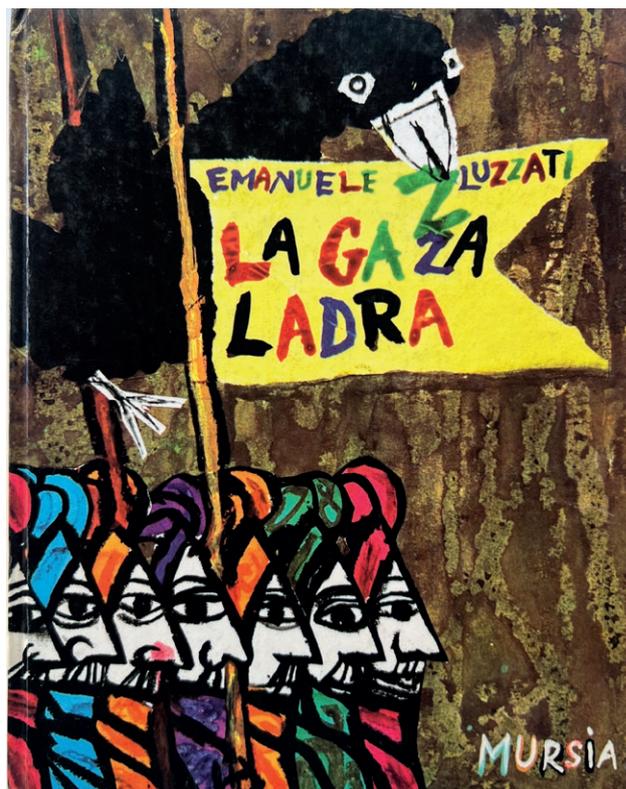


Figura 4. E. Luzzati, *La gazza ladra*, Mursia, Milano 1964.

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

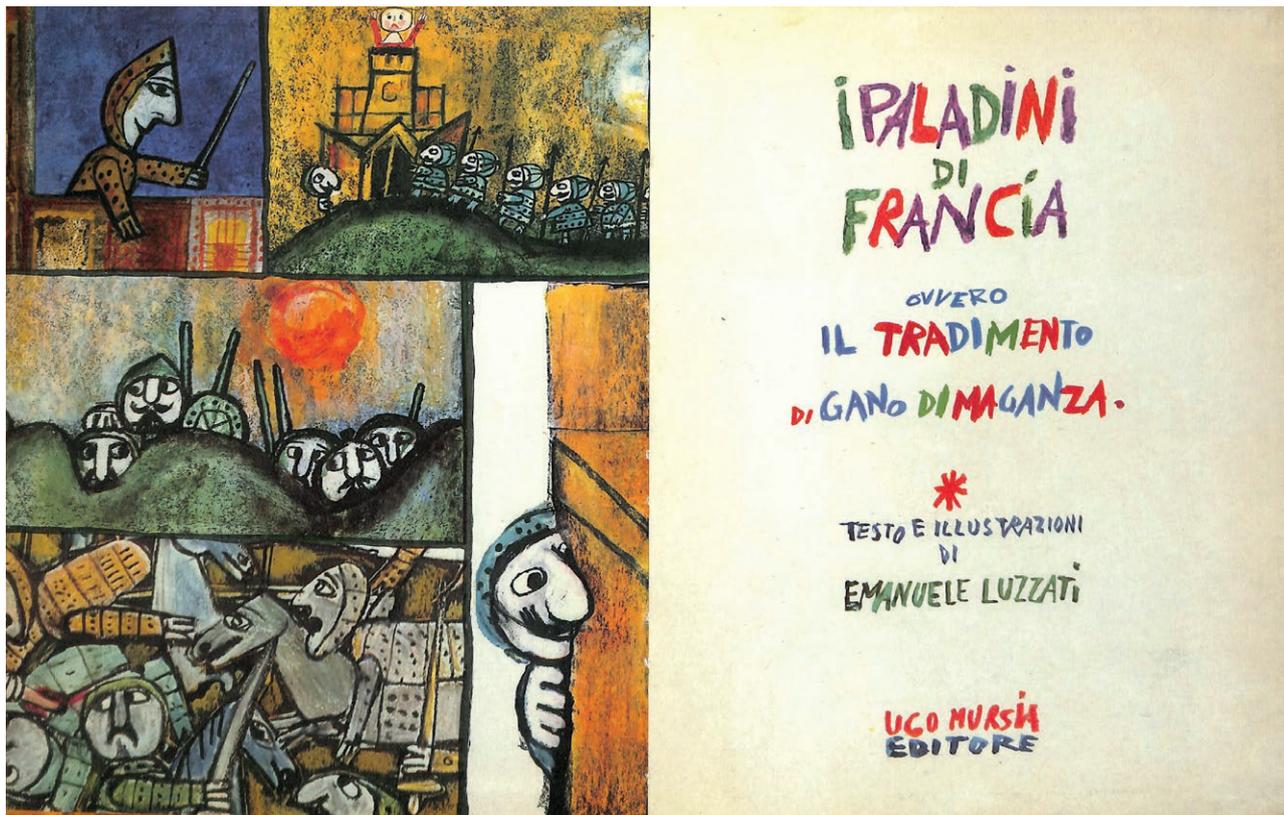


Figura 6. E. Luzzati, *I paladini di Francia ovvero il tradimento di Gano di Maganza*, Mursia, Milano 1962, foglio di guardia anteriore e frontespizio.

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-db8f8eff-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.



**Citation:** Mattioni, I. (2025). *Carosello* e la banda del *Giornalino*: dal fumetto alla TV e ritorno. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 77-85. doi: 10.36253/rse-16818

**Received:** November 17, 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:** Juri Meda, Università degli Studi di Macerata.

## *Carosello* e la banda del *Giornalino*: dal fumetto alla TV e ritorno

### *Carosello* and the *Giornalino* Crew: From Comic Strip to TV and Back

ILARIA MATTIONI

Università degli Studi di Torino, Italia  
ilaria.mattioni@unito.it

**Abstract.** William Mitchell argues that the most manifest contemporary relationship between power and image occurs in advertising. As TV can be considered one of the ecosystems or habitats of images, a study focusing on visual culture and childhood in Italy cannot overlook the analysis of a foundational page in the history of television like *Carosello*. This advertising broadcast represents a significant iconic turning point – what the American scholar describes as a pictorial turn – important for Italian society. The childhood imagination – and beyond – was strongly influenced by it. How does the advertising world of *Carosello* connect to children's literature? This contribution, supported by documentary material from the RAI Teche Archive at the Micheletti Foundation, a research center on contemporary history, and the archive of «Il Giornalino», aims to demonstrate the interaction between the famous program and Italian comics. Is it possible that these two iconic modalities influenced each other? Many of the animators of *Carosello*'s animated commercials were, at the same time, illustrators for the magazine «Il Giornalino», founded by the Pia Società San Paolo in 1924. Gino Gavioli – creator in 1953 of Gamma Film, which brought characters like Caio Gregorio er guardiano der pretorio and Capitan Trinchetto to life for *Carosello* – was simultaneously creating a series of comic antiheroes for the weekly, such as the paladin Orlando lo Strambo and the wolf Saltapasto. Additionally, two other cartoonists from «Il Giornalino», Paolo Piffarero and Carlo Peroni, also worked at Gamma Film. Toni Pagot (Antonio Pagotto, 1921-2001) was concurrently an animator, director, and comic artist. While he created characters that became historical figures for *Carosello*, such as Grisù the little dragon and Calimero the chick, he also created Micromino, one of the most beloved characters among readers for «Il Giornalino».

**Keywords:** comics, advertising, children's magazine, television, *Carosello*.

**Riassunto.** Se, come sostenuto da William Mitchell, la forma contemporanea più manifesta di relazione fra potere e immagine si attua nella pubblicità e la TV può essere considerata uno degli ecosistemi o degli habitat delle immagini, in Italia uno studio che si occupi di cultura visuale e infanzia non può prescindere dall'analisi di una pagina fondante della storia della televisione come *Carosello*, sicuramente una svolta iconica – *pictorial turn* secondo la feconda espressione dello studioso americano – importante per la società italiana. L'immaginario infantile – e non solo – ne fu fortemente

influenzato. Ma come si lega il mondo pubblicitario di *Carosello* alla letteratura per l'infanzia? Il presente contributo, supportato dal materiale documentario presente nelle Teche RAI, presso la Fondazione Micheletti. Centro di ricerca sull'età contemporanea e nell'archivio de «Il Giornalino», intende mostrare l'interazione fra la celebre trasmissione e il fumetto italiano. È possibile che le due modalità iconiche si siano reciprocamente influenzate? Molti fra i disegnatori delle réclame animate di *Carosello* erano infatti, al contempo, illustratori del periodico «Il Giornalino», fondato dalla Pia Società San Paolo nel 1924. Gino Gavioli – ideatore nel 1953 della Gamma Film, che per *Carosello* avrebbe dato vita a personaggi come *Caio Gregorio er guardiano der pretorio* o *Capitan Trinchetto* – nei medesimi anni creava per il settimanale paolino tutta una serie di antieroi a fumetti, ad esempio il paladino *Orlando lo Strambo* o il lupo *Saltapasto*. Alla Gamma Film lavoravano, inoltre, altri due fumettisti de «Il Giornalino», Paolo Piffarero e Carlo Peroni. Anche Toni Pagot (Antonio Pagotto, 1921-2001) fu nel medesimo tempo animatore, regista e fumettista. Se per *Carosello* ideò personaggi rimasti nella storia come *Grisù il draghetto* e il pulcino *Calimero*, per «Il Giornalino» creò *Micromino*, uno dei personaggi più amati dai lettori.

**Parole chiave:** fumetti, pubblicità, periodico per bambini, televisione, Carosello.

## PREMESSA

Nei suoi studi sulla cultura visuale William Mitchell attua una distinzione tra *image* (immagine, figura) e *picture* (immagine su un supporto mediale), dove quest'ultima risulta essere un prodotto culturale reale con «una vita, una consistenza mediale e una circolazione» (Mitchell 2017, 18). L'autore, inoltre, elabora una serie di “controtesi” secondo cui la cultura visuale non dovrebbe limitarsi allo studio delle immagini o dei media, ma dovrebbe estendersi più «alla vita e agli amori delle immagini che non al loro significato» (Mitchell 2017, 49). Il concetto che le immagini abbiano una “loro vita” apre scenari interessanti poiché consente di cessare di occuparsi soltanto degli autori che le hanno prodotte e della loro estetica in senso stretto – fattori importanti, certo, ma non esclusivi – per abbracciare contesti molto più ampi. Non a caso Mitchell individua la cultura visuale come costruzione viva del sociale, come riflesso manifesto, poiché visivo, della società. Difficile immaginare qualcosa che più si attagli a «Carosello», che nasce alla vigilia del “miracolo economico” (1958-1963) e si afferma proprio quando gli italiani transitano da una condizione di povertà ancora diffusa a una società dei consumi in cui la capacità di acquisto inizia a essere rivolta a beni di seconda necessità: l'Italia diviene un paese di “consumatori”.

Secondo Mitchell la forma contemporanea più manifesta di relazione fra potere e immagine si attua nella pubblicità e la TV può essere considerata uno degli ecosistemi o degli habitat delle immagini. Per quanto concerne l'Italia, dunque, uno studio che si occupi di cultura visuale e infanzia non può prescindere dall'analisi di una pagina fondante della storia della televisione come «Carosello», sicuramente una svolta iconica – *pictorial turn* secondo la feconda espressione dello studioso americano – importante per la società italiana. Il mestiere

del pubblicitario mutò sensibilmente in questi anni in quanto dovette rispondere alle esigenze promozionali di una pubblicità che stava divenendo sempre più multimediale. L'attenzione dei fruitori, sopraffatta da molteplici stimoli, si faceva sempre più labile, rendendo necessaria «un'incessante reinvenzione non dettata da ragioni sperimentali quanto da finalità economiche» (Cimorelli 2019, 33). Il manifesto, tradizionale strumento pubblicitario che fino a questo momento aveva spadroneggiato, vedeva sconvolte le sue regole da un *medium* pervasivo come la televisione (Cimorelli 2019, 33).

Le trasmissioni della RAI Radiotelevisione Italiana furono inaugurate il 3 gennaio 1954 e in pochi mesi venne realizzata una rete televisiva all'avanguardia in relazione alla potenza degli impianti, alla capacità di trasmettere in una medesima serata programmi provenienti dai tre centri principali – Milano, Torino, Roma – e alla possibilità di inserire riprese esterne (De Angelis Bertolotti 2017, 148). Alla fine del 1956 la televisione nelle case degli italiani era ancora una rarità e gli abbonati erano pochi rispetto all'intera popolazione, tuttavia, qualche mese dopo la messa in onda di «Carosello» si registrò un inaspettato *boom* negli acquisti degli apparecchi. Non ci sono prove che possano legare indubitabilmente tale crescita a «Carosello», ma la concomitanza è perlomeno sospetta. È invece sicuramente vero che il passaggio da una televisione considerata come oggetto di consumo occasionale e collettivo all'utilizzo domestico di massa rese interessante per le aziende e i pubblicitari gli spazi televisivi di «Carosello»: l'aumento dell'*audience* dava la possibilità agli inserzionisti di accrescere potenzialmente i propri introiti (Dorfles 1998, 13-14). Il 3 febbraio 1957 alle 20.50, una domenica sera, iniziava il programma: una sigla – ripetuta alla fine – ne delimitava la durata di dieci minuti. Il problema dell'inserimento della pubblicità all'interno delle trasmissioni RAI aveva suscitato aspre polemiche fra favorevoli e contrari ed era stato risol-

to con l'ideazione di una breve rubrica giornaliera che andava in onda tutte le sere allo stesso orario e che concentrava in sé gli inserti pubblicitari (Calabrese 2019, 67).

La Convenzione stipulata con il Ministero delle Poste imponeva che la pubblicità non dovesse recare disturbo o pregiudicare la bontà dei programmi, per cui le norme che regolamentavano «Carosello» erano molto rigide. Innanzitutto, doveva esserci una netta separazione tra la parte dello spettacolo («pezzo»), che aveva una durata di un minuto e 45 secondi e nella quale non potevano esservi accenni al prodotto reclamizzato, e la parte pubblicitaria vera e propria, detta «codino», della durata di trenta secondi, in cui veniva condensato il messaggio promozionale. Ogni spot, inoltre, poteva essere mandato in onda solamente una volta, rendendo i caroselli molto costosi poiché occorreva produrne molti. Gli autori d'animazioni, dunque, iniziarono a utilizzare sempre gli stessi personaggi per agevolare la produzione e rientrare nei costi (Dorfles 1998, 16-18). Dovendo continuamente modificare gli spot, questi personaggi divennero protagonisti di storielle seriali che – di settimana in settimana – davano appuntamento ai telespettatori, che li attendevano con curiosità e affetto. Proprio la «tensione» dell'attesa trasformò «Carosello» in un appuntamento irrinunciabile per milioni di italiani, adulti e bambini. In questo senso le *réclame* animate proposte dal programma ripercorsero il cammino svolto nei secoli dalle fiabe: furono pensate per il «popolo», in questo caso un «popolo» televisivo, per poi diventare patrimonio infantile. I bambini vennero «incantati» da un'estetica delle immagini semplice – cui del resto erano già stati abituati dalle storielle vignettate – e che, tuttavia, mai era stata così diretta. L'arte di Walt Disney, d'altro canto, aveva già aperto nuovi scenari estetici con l'arrivo in Italia dei suoi lungometraggi, da «Biancaneve e i sette nani» (1937) a «Le avventure di Peter Pan» (1953). I bambini, dunque, trovarono nei brevi spot animati un po' di fumetto e un po' di animazione: in sostanza qualcosa di differente rispetto a ciò che gli veniva veicolato dalle trasmissioni televisive loro proposte, spesso influenzate da una malintesa finalità educativa che – di fatto – escludeva il divertimento e l'ironia, relegando questi ultimi in spazi ristretti. Le animazioni preparate per «Carosello», svincolate da un intento pedagogico manifesto, poiché il loro obiettivo era pubblicitario, divennero in realtà dei punti di riferimento per il loro immaginario.

#### I PROTAGONISTI

A mio parere non risulta errato valersi, per quei disegnatori che si approcciarono anche al mondo pub-

blicitario di «Carosello», della definizione di «figurinai» nell'accezione utilizzata da Antonio Faeti che li trattava come artefici di stampe ed editoria popolare. Lo studioso richiamava dai secoli passati anche il termine di «muracciolaia» per indicare quella tipologia di stampa che poteva essere acquistata nelle fiere e nelle sagre di piazza e che veniva poi appesa alle pareti (Faeti 2001, 4-5). La televisione, supporto mediatico a «Carosello», altro non era – in fondo – che l'amplificazione di quelle piazze e di quei muri dove le antiche stampe venivano vendute, comprate, fatte proprie. Gino Gavioli, Paolo Piffarerio, Toni Pagot, Carlo Peroni divennero i nuovi «cantimbanchi» che – sollecitati da un committente – delineavano personaggi che ben presto si sganciarono dal prodotto pubblicizzato per assurgere a vere e proprie icone dell'immaginario infantile e non solo. Per un altro verso è invece vero che i figurinai andarono a scomparire, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, inghiottiti dai *cartoonist*, intesi come creatori di immagini rassicuranti, pedagogicamente edulcorate laddove il vecchio figurinaio – da Mazzanti a Chiostrì – inquietava e non rimuoveva i fantasmi dell'infanzia (Faeti 2001, 10).

Il fumetto fu chiaramente la cifra stilistica dei nuovi personaggi animati e non avrebbe potuto essere diversamente poiché proprio i *comics* erano stati la palestra per questi illustratori. Gino Gavioli, nato a Milano nel 1923, si diplomò all'Accademia delle Belle Arti di Brera nel 1940. Ancora diciassettenne aveva iniziato a collaborare con l'editore Alberto Traini e a testate come «Il Corriere dei Piccoli» e «Il Monello». Le lezioni d'arte di Brera venivano saltuariamente frequentate anche da suo fratello Roberto, che pure aveva imboccato un altro ambito di studi, iscrivendosi alla Facoltà di Chimica Industriale presso il Politecnico di Milano. Gino segnalava a Roberto – anch'egli appassionato di fumetti e, soprattutto, di cinema d'animazione – le lezioni che potevano maggiormente interessarlo. I due fratelli erano uniti dall'entusiasmo per le creazioni di Walt Disney, sia quelle fissate sulla carta, sia quelle in movimento sullo schermo. Quando l'editore Arnoldo Mondadori si mise alla ricerca per conto di Disney di illustratori italiani disposti a trasferirsi negli Stati Uniti, Gino rifletté molto sull'opportunità di cedere al sogno americano, decidendo tuttavia di rinunciare. Il legame con la famiglia e le paure giovanili ebbero la meglio, ricorda il fratello Roberto (Zane 1998, 17). La passione per l'illustrazione avrebbe condotto i due Gavioli alla creazione, nel 1953, della Gamma Film, «esercizio di fabbricazione e vendita di film, cartoni animati e documenti cinematografici» (Zane 1998, 23). Per tutta la vita Gino Gavioli portò avanti contemporaneamente animazione e fumetto, creando per entrambi i

mondi personaggi divenuti celebri e che hanno accompagnato diverse generazioni stringendo, dopo la conclusione di «Carosello», un particolare sodalizio con «Il Giornalino» della Pia Società San Paolo<sup>1</sup>.

Anche Paolo Piffarerio, nato a Milano nel 1924 e grande amico di Gino Gavioli, aveva iniziato a disegnare fumetti mentre frequentava l'Accademia di Belle Arti di Brera, creando nel 1943 il personaggio di «Capitan Falco» per l'editore Alberto Traini e disegnando, fra il 1947 e il 1948, una serie dedicata al celebre calciatore Giuseppe Meazza, edita da Tristano Torelli. Quest'ultimo gli affidò – fra il 1948 e il 1952 – l'illustrazione delle storie, da lui sceneggiate, di Ridolini, ispirate alle avventure del personaggio del cinema muto interpretato dall'attore statunitense Larry Semon (Horn e Secchi 1978, 625). Facevano la loro comparsa in queste *strips*, pubblicate in albo orizzontale ad uscita quindicinale, la vivacità comica che ritroveremo poi nelle storie di «Carosello» e un primo contatto con lo schermo – in questo caso cinematografico – che faceva da ponte verso il fumetto<sup>2</sup>. Alla metà degli anni Cinquanta sono ascrivibili a Nino (nome col quale veniva chiamato Piffarerio e che si accompagnava a pseudonimi quali Paul Payne o Mike Saver), i personaggi di Apollo e Apelle, pubblicati dal «Corriere dei Piccoli». I due buffi e irrequieti galletti, l'uno smilzo e l'altro tondo, echeggiavano anch'essi i personaggi di «Carosello» fra i quali ormai Piffarerio viveva da alcuni anni.

Antonio Pagotto, conosciuto con lo pseudonimo di Toni Pagot, respirò in casa la passione per i fumetti e l'illustrazione. Il fratello Nino<sup>3</sup>, infatti, maggiore di Antonio di ben tredici anni, a partire dalla fine degli anni Venti del Novecento – dopo aver frequentato un istituto tecnico – iniziò a collaborare con numerose testate per ragazzi, fra cui la rivista scout «Attorno al fuoco», «Il Corriere dei Piccoli», il periodico di divulgazione illustrato «Il Giornale delle Meraviglie» e «Il Cartoccino dei Piccoli». Nel 1938 i due fratelli fondarono insieme un primo studio di animazione che prese poi il nome di Pagot Film, ispirati dai lavori che Walt Disney stava producendo negli Stati Uniti in quegli anni. Toni e Nino, del resto, ammisero senza remore di sentirsi

«figli» del grande produttore americano. Nino, infatti, collaborando fin dall'anno precedente con i periodici «Topolino», edito dalla fiorentina Nerbini, e «Paperino», pubblicato dall'Anonima Periodici Italiani (Mondadori) si era trovato a illustrare due storie, «Biancaneve e il mago Basilisco» (1939) e «I sette nani cattivi contro i sette nani buoni» (1939-40), ispirate entrambe al lungometraggio animato «Biancaneve e i sette nani». Nel 1947 veniva presentato alla Mostra internazionale del cinema di Venezia il mediometraggio a colori «Lalla, piccola Lalla», protagonista una bambina che non voleva fare i compiti. Il soggetto era tratto dal racconto «Poldo e Paola», scritto da Toni e illustrato da Nino Pagot e pubblicato dal «Corriere dei Piccoli» tra il 1940 e il 1942. Nel 1949, invece, vedeva la luce il lungometraggio a colori «I fratelli Dinamite», che raccontava la storia dei piccoli Din, Don e Dan, e che veniva anch'esso presentato alla Mostra cinematografica lagunare.

Agli inizi degli anni Sessanta entrò a far parte della Pagot film anche il disegnatore marchigiano Carlo Peroni, più conosciuto con lo pseudonimo di Perogatt. Nato a Senigallia nel 1929, iniziò la carriera come restauratore, pittore e scenografo teatrale, ma con il suo trasferimento a Milano – nel 1948 – si avvicinò al fumetto illustrando storie per «Il Giornalino» e divenendo redattore del periodico per bambine «La Vispa Teresa», diretto dai coniugi Pierotti Cei. La cifra stilistica caratteristica di Peroni fu, da subito, quella dell'ironia, vena che l'illustratore acuì calcando le scene teatrali con una compagnia per la quale scriveva e recitava scenette satiriche. Peroni iniziò poi la sua collaborazione con altri periodici di area cattolica come «Il Vittorioso» o «Capitan Walter», ma ritroviamo la sua firma anche sul periodico comunista «Il Pioniere» e sul «Corriere dei Piccoli» per il quale disegnò, su testi di Carlo Triberti, «Gianconiglio», forse il suo personaggio più celebre<sup>4</sup>. A partire dal 1953 Peroni aveva iniziato a realizzare cortometraggi per la televisione americana e per la RAI, così quando nel 1963 bussò alla porta della casa di produzione dei Pagot fu subito assunto.

Gli intrecci fra il mondo del fumetto e quello dell'animazione risultano, già da questi brevi cenni, evidenti. I periodici per ragazzi che accoglievano sulle loro pagine i *comics*, dopo una battaglia per la legittimazione di questi ultimi che non era stata priva di asperità (Meda, 2007), divennero dunque palestra per molti di quei disegnatori che approdarono all'animazione, immagini in movimento di cui «Carosello» si servì largamente per arrivare in modo efficace al proprio pubblico.

<sup>1</sup> Terminata la fortunata parentesi di «Carosello», Gavioli si dedicò a cortometraggi e a lungometraggi animati, ma soprattutto alla produzione di fumetti. Morì a Milano il 19 novembre 2016.

<sup>2</sup> Dopo i successi di «Carosello» Piffarerio si dedicò a cortometraggi – come «La lunga calza verde», sceneggiato da Cesare Zavattini e dedicato alla celebrazione del centenario dell'Unità d'Italia – e al fumetto, illustrando le avventure di «Alan Ford» e disegnando per «Il Giornalino». Piffarerio morì a Milano nel 2015.

<sup>3</sup> Giovanni Pagotto nacque a Venezia il 3 aprile 1908 e morì a Milano nel 1972. Durante gli anni della Grande Guerra si trasferì con la famiglia a Milano, dove studiò e iniziò la sua carriera di illustratore, animatore e regista.

<sup>4</sup> <https://www.korazym.org/2834/la-storia-di-perogatt-raccontata-da-lui/>, ultimo accesso 28.10.2024.

PAGOT FILM E GAMMA FILM:  
FUCINE DI PERSONAGGI

Può essere utile partire da una constatazione tanto banale quanto reale: il contenuto si adegua forzatamente al contenitore. E il contenitore «Carosello», come abbiamo visto, aveva regole che disciplinavano le immagini animate non soltanto nella sostanza – a difesa della pubblica morale erano banditi ogni volgarità e ogni riferimento a elementi truci, ripugnanti, terrificanti – ma anche nella forma, poiché ogni spot aveva un tempo stabilito, doveva essere girato in bianco e nero, sacrificando dunque l'espressività del colore, e inviato a Roma per la preventiva approvazione da parte della RAI.

Furono le difficoltà economiche del dopoguerra a spingere i principali studi d'animazione italiani dai lungometraggi alla produzione pubblicitaria. Le pellicole animate «La rosa di Bagdad» di Anton Gino Domeneghini e «I fratelli Dinamite» dei Pagot, se avevano riscosso grande successo di critica al Festival di Venezia, avevano rappresentato un insuccesso di pubblico pagante. L'imporsi del colosso Disney anche sulla scena italiana, la mancanza di fondi pubblici e sovvenzioni statali spinse l'animazione fra le braccia della pubblicità. La città che accolse il numero maggiore di case d'animazione fu Milano e proprio qui impiantarono i propri studi i Pagot e i Gavioli.

L'arrivo di «Carosello» sembrò preoccupare non poco i fratelli Pagot poiché durante il primo anno di trasmissione le pubblicità vennero realizzate soltanto con attori. Ben presto, tuttavia, il mondo rappresentato dalla Pagot Film, un mondo in cui povertà e dolore erano assenti e la dolcezza pervadeva ogni cosa, divenne molto richiesto dal sistema pubblicitario. L'universo favolistico fu fonte di ispirazione – rivisto e corretto, a volte stravolto – per molte pubblicità che sembravano rivolgersi all'infanzia anche quando a essere reclamizzato era un liquore o un detersivo per la casa (Della Torre e Pagot 2005, 18). Il disegno animato, del resto, portava inconsciamente anche gli adulti a ridiventare bambini, occorreva dunque approfittare di questo stato d'animo per «farsi amico» lo spettatore, conquistare la sua fiducia e vendere il prodotto. La semplicità, secondo i fratelli Pagot, era la chiave di questo processo (Della Torre e Pagot 2005, 9-13). La Pagot Film, del resto, si era già fatta le ossa – a partire dal 1949 – nel settore della pubblicità cinematografica a colori, prima di approdare con «Carosello» a quella televisiva in bianco e nero. Il *Technicolor*, utilizzato per la prima volta proprio dai fratelli Pagot, dava alle *réclame* animate una maggiore potenza, alla cui mancanza si dovette supplire puntando sulla personalità dei personaggi e imparando a sfruttare a

proprio vantaggio il bianco e nero. Se in televisione non si potevano sfruttare, causa il rigido moralismo imposto da «Carosello», le donnine sexy disegnate da Nino, potevano però essere utilizzati i personaggi più infantili e fumettistici di Toni. Nel 1961, per pubblicizzare i detersivi della Mira Lanza, nacque la serie «La costanza dà sempre buoni frutti» in cui i protagonisti erano giovani animali che ricevevano il consiglio di perseverare qualsiasi cosa facessero, ovviamente con esiti tragicomici. Nell'episodio «Lezione di cova» appare un pulcino nero. Il pulcino, molto modificato, può essere considerato il nucleo originario di quelle che, a partire dal 1963, sarebbero diventate le storielle di «Calimero». Calimero, un pulcino bianco, rimasto solo nel pollaio perché ha tardato a uscire dall'uovo, va in cerca di mamma chioccia col suo tipico mezzo guscio in testa, ma cade in una pozzanghera divenendo nero. La gallina, quando lo incontra, non lo riconosce come proprio cucciolo: «Io non ho pulcini neri», dice al piccolo. Ma arriva l'olandese, simbolo della pulizia della Mira Lanza, a risolvere la situazione: «Tu non sei nero, sei solo sporco!». E, dopo essere stato tuffato in un mastello, Calimero torna bianco: «Ava come lava!», conclude il pulcino (Guarda 1967). Al di là del personaggio, riuscito sia dal punto di vista grafico (gli occhi tondi e grandi lo rendono espressivo) sia da quello caratteriale (l'utilizzazione dell'empatia suscitata dall'antieroe «perdente»), l'idea geniale dei Pagot consistette nello sfruttare a proprio favore quello che inizialmente era parso loro uno svantaggio, l'assenza del colore. La Pagot Film creò un personaggio le cui caratteristiche erano il bianco e nero, un protagonista che del colore non aveva assolutamente bisogno e che, anzi, di quell'assenza faceva la sua bandiera.

Un altro personaggio che fece epoca, sempre disegnato da Toni Pagot, fu «Il draghetto» che venne ideato per la pubblicità delle caramelle Caremoli Menta Freda. Andato in onda solo durante il 1967, «Il draghetto» si modificò velocemente nel tratto – inizialmente non possedeva il ciuffetto sulla testa ed era meno bambinesco nella fisionomia – ma solo qualche anno più tardi Toni lo avrebbe battezzato Grisù. Il draghetto di «Carosello» ancora non voleva diventare un pompiere, ma già era convinto che lo sputare fuoco fosse un problema, soprattutto perché il più delle volte combinava guai non riuscendo a controllarsi. Nel 1975 Grisù divenne a tutti gli effetti un cartone animato seriale slegato da qualsiasi intento pubblicitario, dando vita a un personaggio costantemente rimodernato nella grafica e amato ancora oggi dai bambini.

Occorre tornare brevemente su «Calimero» e sottolineare come non sia semplice attribuire la paternità di un personaggio a un unico autore all'interno di una casa

di produzione in cui il lavoro è spesso collettivo. Le fonti sono concordi nell'attribuire l'ideazione di «Calimero» ai fratelli Pagot, ma uno dei collaboratori della Pagot Film, Carlo Peroni, sostiene di essere stato l'inventore del personaggio. Ci occupiamo di tale disputa poiché Peroni sarà uno degli animatori che, dopo aver lavorato nello studio dei Pagot e alla Gamma Film, illustrerà per «Il Giornalino». Secondo i ricordi del disegnatore, Nino e Toni diedero a Peroni poco tempo per ideare un nuovo personaggio che convincesse la Mira Lanza che non aveva apprezzato il precedente. Il disegnatore mantenne lo sfondo campestre dello spot ma utilizzando come protagonista un pulcino:

Avevo notato in una cascina della campagna bergamasca che un pulcino aveva ancora un pezzo di guscio in testa; la contadina mi spiegò che a volte quel fatto succedeva. [...] Il nome lo avevo messo perché doveva far rima con nero e mi ero ispirato al nome della via che era proprio accanto all'ingresso della ditta: «*via San Calimero*» dalla quale passavo ogni volta che mi recavo al lavoro, a Milano, in Corso di Porta Romana<sup>5</sup>.

Sembra opportuno riportare anche la replica di Marco Pagot, figlio di Nino, che – pur riconoscendo l'importante apporto di Peroni all'animazione della Pagot Film – specifica: «Nino e Toni Pagot sono gli unici autori dell'immagine grafica del personaggio Calimero, come risulta da tutti gli atti dell'epoca, dalle registrazioni successive e come è chiaramente riportato nel copyright»<sup>6</sup>. Peroni, tuttavia, per la Pagot Film e «Carosello» illustrò anche altri personaggi come, ad esempio, la terribile Cappuccetto Rosso che malmenava il lupo giungendo felicemente dalla nonna col suo budino Elah. La vicenda legata a «Calimero» lo spinse a licenziarsi, venendo assunto dalla Gamma Film dei Gavioli. Per loro contribuì al disegno e all'animazione di personaggi celebri come Capitan Trinchetto e Cimabue, il frate pasticcione che fa «una cosa e ne sbaglia due», ideato da Gino Gavioli per pubblicizzare l'amaro Dom Bairo.

La Gamma Film dei fratelli Gavioli decise da subito di affrontare le numerose richieste delle aziende italiane utilizzando ciò che più le era congeniale: l'animazione. Il vantaggio di tale scelta era evidente secondo Roberto Gavioli: i personaggi animati non facevano «capricci» come molti attori e reclamizzavano sempre lo stesso prodotto, cosa che non generava confusione nello spettatore (Zane 1998, 48).

La serie degli sciatori plurifratturati miracolosamente guariti dalla pomata Vegetallumina fu la prima ideata da Gino e Roberto Gavioli e da Paolo Piffarerio (Zane 1998, 38-40). Una linea nera ben tracciata delineava i personaggi, la cui fisionomia – al contrario – era contraddistinta soltanto da nasi più o meno pronunciati, più o meno arrotondati. Il profilo dei protagonisti era l'impronta caratterizzante dello spot, scelta dovuta probabilmente anche alla maggior semplicità di realizzazione che andava a favore delle strette tempistiche che una trasmissione come «Carosello» imponeva. Simile nel tratto, ma più definito nei particolari, fu uno dei personaggi rappresentativi della Gamma Film, Caio Gregorio er guardiano der Pretorio, disegnato da Gino Gavioli per i tessuti in terital Rhodiatocce e andato in onda dal 1960 al 1969. Con la sua parlata romanesca, il torace e il naso imponenti, Caio Gregorio tratteggiava una vera e propria strategia comunicativa per l'agenzia pubblicitaria: l'utilizzo della ripetitività di un gesto di un personaggio come strumento di memorizzazione del prodotto.

Il supersucco e il dado per brodo Lombardi ebbero un altro testimonial animato d'eccezione: il vigile Concilia alle prese con indisiplinati automobilisti, pedoni e ciclisti. Al puntiglioso vigile dal marcato accento siciliano faceva da spalla il pedone Troglodita dall'accento veneto, vestito di pelli e con in mano una grande clava. La pubblicità – sceneggiata e diretta dai fratelli Gavioli e da Nino Piffarerio e andata in onda dal 1959 al 1965 – sovvertiva gli stereotipi regionali, ma parodiava anche le prime «Pubblicità Progresso» sul codice stradale (Zane 1998, 44). I personaggi dello spot erano abbozzati, dalla grafica rapida di Gino Gavioli, come dei parallelepipedi stonati, cui erano aggiunte braccia, gambe e altre caratterizzazioni fisiche, come i baffetti del vigile. Nel complesso il disegno era semplice, ma efficace e il personaggio divenne il capostipite di altri simili, basti citare fra tutti il Signor Rossi di Bruno Bozzetto nato l'anno successivo (1960). La cifra stilistica della semplicità era voluta e cercata e teneva conto soprattutto del pubblico dei ragazzi.

Un ultimo accenno meritano i personaggi femminili creati dalla Gamma Film. Pallina, in onda dal 1962 al 1968, era stata creata da Gino Gavioli per pubblicizzare i prodotti per la pulizia della casa della ditta Salcim. Il *jingle* dello spot era cantato dal Quartetto Cetra e Lucia Mannucci prestava la sua voce alla protagonista, che parlava in modo suadente. Pallina, una ragazza in pantaloni aderenti e capelli biondi raccolti in una coda alta sulla testa, rappresentava apparentemente la giovane moderna degli appena inaugurati anni Sessanta, ma in realtà ospitava in sé l'anima della casalinga che agognava una casa lustra e in ordine. Le avventure sognate da Pallina – i viaggi su Marte o al Polo, ad esempio – erano, appun-

<sup>5</sup> <https://fumettologicamente.wordpress.com/2011/12/14/la-vera-storia-di-calimero-secondo-peroni/>, ultimo accesso 29.10.2024.

<sup>6</sup> <https://fumettologicamente.wordpress.com/2011/12/14/la-vera-storia-di-calimero-secondo-peroni/>, ultimo accesso 29.10.2024.

to, solo fantasticherie, mentre la ragazza era ben felice di trovarsi – in realtà – nella sua bella e linda abitazione. Il tratto del disegno di Pallina era sicuro e sinuoso, una linea curva ininterrotta che – pure – dettagliava il personaggio. L'illustratore ricordava Pallina come una sorta di incidente di percorso, un disegno sofferto: «Non sono portato assolutamente a fare i personaggi femminili», dichiarava (Zane 1998, 51). Eppure, almeno un'altra protagonista animata ebbe un buon successo, la piccola e vivace Vispa Teresa, nata per reclamizzare i prodotti di biancheria della Imec e andata in onda fra il 1967 e il 1970. La volitiva e dispettosa bambina, con lentiggini e codini, escogitava sempre nuovi stratagemmi per catturare la sua antagonista, una simpatica farfalla. È in questo carosello che Gavioli si avvicinava maggiormente al tratto delicato – ma non bamboleggiante – che poi sarà una delle caratteristiche delle fiabe a fumetti dell'illustratore pubblicate sul «Giornalino». Anche gli animali presenti nello spot anticipavano i personaggi dei fumetti successivi. Il disegno di Pallina e Vispa Teresa sembrava essere più preciso, meno indefinito dei personaggi animati di cui si è precedentemente parlato, come se – con il tempo – Gavioli avesse preso confidenza con lo strumento dell'animazione e non temesse più i dettagli e un'illustrazione maggiormente particolareggiata.

All'interno della Gamma Film ai disegni di Gino Gavioli si univa la maestria di Nino Piffarerio che divenne un vero e proprio “tecnico del disegno”, formandosi come esperto nei trucchi dell'animazione capace di realizzare cortometraggi di tre minuti con pochissimi disegni e giocando con tagli, montaggi, inquadrature, movimenti di macchina. Il lavoro di Piffarerio, dunque, si svolgeva dietro le quinte, ma non per questo era meno creativo. Il “guidare” le scene animate lo portò ad acquisire una visione scenica che tradusse poi nei fumetti del dopo «Carosello».

#### RITORNO AL FUMETTO

Dopo gli anni del “miracolo economico”, il mondo della pubblicità attraversò in Italia una crisi economica e culturale. Verso la metà degli anni Sessanta, ma soprattutto col movimento del Sessantotto, iniziarono a diffondersi fra i giovani e gli intellettuali ideologie anticonsumistiche che individuavano in chi ideava le campagne pubblicitarie la responsabilità di indurre negli individui bisogni di consumo superflui. Il rallentamento dello sviluppo economico degli anni Settanta portò alla diminuzione del potere d'acquisto da parte degli italiani. Si resero dunque necessarie, da parte delle aziende, politiche commerciali più aggressive che contrastavano con lo

spirito scanzonato che aveva contraddistinto «Carosello» che, con la fine del monopolio RAI sancita nel 1976 da una sentenza della Corte Costituzionale, vedeva la sua chiusura nel 1977 (Codeluppi 2001). Gli illustratori, che con «Carosello» avevano vissuto un'epoca d'oro, dovettero battere nuove strade o tornare alle vecchie – spesso mai del tutto abbandonate – come quella del fumetto. A beneficiarne fu, fra gli altri periodici, «Il Giornalino» edito dalla Pia Società San Paolo che, sul finire degli anni Settanta, divenne il settimanale per ragazzi più venduto, toccando le 172.000 copie.

Proprio in quel 1977 che sanciva la fine di «Carosello», faceva la sua comparsa sul «Giornalino» un personaggio che avrebbe conquistato i cuori dei lettori e li avrebbe accompagnati fino alla fine degli anni Novanta. Le prime storie di Micromino, brevi strisce in bianco e nero, ottennero un successo tale da far conquistare al suo protagonista e a Toni Pagot, il suo creatore, il colore e un ampliamento del numero delle tavole a storia. Micromino era un bambino dai capelli rossi tanto povero da vivere nella Valle dei Rifiuti, una discarica, alla periferia della città di Solipsia. I suoi amici erano i ratti che infestavano l'immondezzaio, ma anche i suoi ricchi compagni di scuola: Vanessa una ragazzina bionda, generosa e volitiva e Lampisterio che, in realtà, rivestiva il ruolo dell'antagonista. La semplicità e l'innocenza facevano vedere bello a Micromino tutto ciò che lo circondava e per mostrare il suo punto di vista anche alla veemente Vanessa – che reagiva puntualmente ai soprusi di Lampisterio ai danni dell'amico –, le faceva indossare i suoi invisibili occhiali fantachimerici che trasformavano la realtà. Micromino aveva tratti in comune con Calimero, non tanto nella figura dell'antieroe che caratterizzava entrambi, quanto piuttosto dal punto di vista grafico. Il bambino della Valle dei Rifiuti era basso e tondeggiante come il pulcino, con la testa leggermente sproporzionata rispetto al corpo e indossava perennemente un largo cappello viola che ricordava da vicino il guscio di Calimero. Come supplemento al «Giornalino» uscirono dalla matita di Pagot per la collana «I classici per ragazzi a fumetti»<sup>7</sup> «Don Chisciotte» di Cervantes in collaborazione con Gino Gavioli (1994) e «Il vento tra i salici» di Grahame (1994).

Ben più lunga la collaborazione di Carlo Peroni con il «Giornalino», iniziata nel 1948 con alcune illustrazioni e proseguita negli anni Cinquanta curando la rubrica del «Paginone del buonumore» e negli anni Sessanta con il personaggio di Brick, un ragazzino alle prese con il mondo

<sup>7</sup> L'opera editoriale comprendeva numerosi titoli che uscirono fra il 1992 e il 1995, con una ripresa a partire dal 2005. Poemi epici, romanzi per ragazzi, classici della letteratura si susseguirono, ottenendo un buon successo di pubblico e di critica.

del cinema e dei fumetti (Mattioni 2012, 158). L'ironia di Peroni caratterizzava tanto «Carosello» quanto le sue storie sul «Giornalino», istituendo tra loro un legame indissolubile. Nel 1976 – dalla collaborazione con Laura De Luca – nacque Spugna, una ragazzina di prima media sbarazzina come i suoi codini, le cui avventure vennero pubblicate fino al 1981. Tuttavia, il personaggio più celebre creato per la rivista della San Paolo fu il suo alter ego a fumetti, l'Ispezzatore Perogatt che svolgeva le sue indagini in un'unica tavola autoconclusiva e che riecheggiava – volontariamente o meno – l'Ispezzatore Rock, interpretato da Cesare Polacco, che in «Carosello» pubblicizzava fra il 1957 e il 1968 la brillantina Linetti. Al posto della pipa l'Ispezzatore Perogatt stringeva fra le labbra una matita, simbolo del suo illustratore, calcando le pagine del «Giornalino» fra il 1991 e il 2003. Uno degli ultimi personaggi illustrati da Peroni per il «Giornalino» fu Tippy (2004), una ragazzina esuberante con la mania del superlativo (“ultrasplendidissimo”, “bellissimissimo”, ecc.) che nel carattere ricordava sorprendentemente la Cappuccetto Rosso ideata nel 1963.

Sul numero dell'11 aprile 1971 Gino Gavioli veniva presentato ai lettori del «Giornalino» come «la più bella barba che circoli in redazione» e come l'autore di «Annibale» e «Saltapasto». Il primo era un imponente San Bernardo che, nonostante tutti i suoi sforzi, non trovava mai nessuno da salvare, mentre il secondo era un lupo dal cuore d'oro, le cui buone intenzioni erano però sempre mal interpretate, trovandosi a soccombere davanti al suo antagonista Candido, un lupo malvagio ma dal pelo bianco e quindi considerato angelico. Gavioli, inoltre, fu autore di numerosi adattamenti letterari pubblicati dal «Giornalino» a partire dalla fine degli anni Settanta quando, conclusa l'esperienza di «Carosello», intensificò la collaborazione col periodico. All'illustratore vennero assegnate storie tratte prevalentemente dal repertorio della fiaba, che ben si adattava al suo tratto non realistico. Le tavole risultavano ariose e sviluppate verticalmente, con vignette spesso scontornate. La collaborazione più importante, tuttavia, fu quella con Tiziano Scavi. L'ironia pungente di quest'ultimo si armonizzava bene con il disegno delicato di Gavioli, fondendosi nel fumetto «Vita da cani», apparso sul «Giornalino» fra il 1984 e il 1992 e in cui veniva tratteggiato un mondo canino, dal protagonista – lo strampalato Bobò – allo smemorato Signor Ciompo. Oltre alla storia, anche il disegno si faceva surreale e divertente, mentre la colorazione piatta e senza sfumature contribuiva a dare importanza a ogni scena.

Infine, occorre ricordare Paolo (Nino) Piffarerio che illustrò – a partire dal 1977 – moltissime delle riduzioni di romanzi classici usciti col «Giornalino», da «I promessi sposi» a «Le avventure di Ulisse» entrambi con Claudio Nizzi come sceneggiatore, ma anche «La maschera

di ferro» o «I miserabili» di Hugo. Il gusto della regia, che Piffarerio portò con sé dall'esperienza della Gamma Film e di «Carosello», risultava evidente nelle inquadrature che sceglieva per le sue sequenze. L'illustratore, inoltre, inseriva nelle storie che disegnava la sua passione per la storia e per la ricerca sui costumi e le usanze di una determinata epoca, ispirandosi ad acqueforti, stampe e dipinti del tempo, arricchendo così il suo tratteggio.

## CONCLUSIONI

Nel 1972 il saggista e sceneggiatore Enrico Fulchignoni si domandava se l'invasione delle immagini nella società contemporanea non fosse il preludio a una fase iconoclastica, non tanto come azione distruttiva quanto piuttosto come «elemento equilibratore alla fine di ogni periodo in cui le immagini si sono caricate di reale [...] in maniera eccessiva e soprattutto disordinata e arbitraria» (Fulchignoni 1972, 52). Tale atto di iconoclastia, secondo l'autore, avrebbe provocato *in primis* l'ostracismo a una certa tipologia di immagini fino a giungere alla loro definitiva scomparsa. Per quanto riguarda il fenomeno «Carosello», le immagini animate prodotte dalla Pagot Film e dalla Gamma Film non soltanto non vennero distrutte dai decenni seguenti, ma rimasero ben impresse nell'immaginario collettivo di grandi e piccini, venendo rimacinate e riutilizzate in altre forme e in diversi contesti, quale ad esempio il mondo del fumetto. Quest'ultimo, infatti, non solo riaccolse i “transfughi” televisivi, ma permise a questi illustratori di mettere la propria esperienza a disposizione di nuovi disegnatori, creando all'interno delle redazioni delle vere e proprie scuole di fumetto. Gli spot animati realizzati per «Carosello» diedero vita a personaggi immaginari che entrarono stabilmente nella vita quotidiana di adulti e bambini, sia nei modi di dire sia in un immaginario comune che divenne poi memoria collettiva. A volte la forte personalità del personaggio creato prese addirittura il sopravvento sul prodotto pubblicizzato, generando un effetto di vampirizzazione. I protagonisti delle serie pubblicitarie iniziarono a godere di un'esistenza propria, svincolata dai prodotti che commercializzavano. Questo accadde anche col fumetto, sebbene con un impatto differente dovuto al diverso strumento, quello della carta stampata.

## BIBLIOGRAFIA

- Ambrosino, Paola, Dario Cimorelli e Marco Giusti, cur. 1996. *Carosello. Non è vero che tutto fa brodo (1957-1977)*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

- Benjamin, Walter. 2012. *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri. Milano: Raffaello Cortina.
- Bredenkamp, Horst. 2015. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Calabrese, Omar. 2019. "Carosello o dell'educazione serale." In *Carosello. Pubblicità e televisione 1957-1977*, a cura di Dario Cimorelli e Stefano Roffi, 67-189. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Cimorelli, Dario. 2019. "Pitupitum... pa! La pubblicità in Italia e la rivoluzione di Carosello." In *Carosello. Pubblicità e televisione 1957-1977*, a cura di Dario Cimorelli e Stefano Roffi, 67-189. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Codeluppi, Vanni. 2019. *Che cos'è la pubblicità*. Roma: Carocci editore.
- Cometa, Michela. 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- De Angelis Bertolotti, Romana. 2017. *Storia della nascente televisione italiana e dei suoi uomini dimenticati*. Bologna: Odoja.
- Della Torre, Roberto e Marco Pagot, cur. 2005. *Un mondo perfetto. Le pubblicità cinematografiche dei fratelli Pagot*. Milano: Editrice Il Castoro.
- Dorfles, Piero. 1998. *Carosello*. Bologna: Il Mulino.
- Faeti, Antonio. 2001. *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Torino: Einaudi.
- Farnè Roberto. 2021. *Pedagogia visuale. Un'introduzione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Farnè, Roberto. 2010. *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*. Torino: UTET Università.
- Guarda, Guido. 1967. *Fenomenologia di Calimero*. Torino: Sipra.
- Fulchignoni, Enrico. 1972. *L'immagine nell'era cosmica*. Roma: Armando.
- Horn, Maurice e Luciano Secchi. 1978. *Enciclopedia mondiale del fumetto*. Milano: Editoriale Corno.
- Mattioni, Ilaria. 2012. *Inchiostro e incenso. "Il Giornalino": storia e valori educativi di un periodico cattolico per ragazzi (1924-1979)*. Firenze: Nerbini.
- Meda, Juri. 2007. *Stelle e strips. La stampa a fumetti italiana tra americanismo e antiamericanismo (1935-1955)*. Macerata: EUM.
- Mitchell, William John Thomas. 2017. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Pallottino, Paola. 2020. *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*. Firenze: La casa Usher.
- Zane, Marcello. 1998. *Scatola a sorpresa. La Gamma Film di Roberto Gavioli e la comunicazione audiovisiva in Italia da Carosello a oggi*. Milano: Jaca Book.





**Citation:** Gumirato, C. (2025). Tra “ritagli, lettere e oscillanti reperti”. La rivista *Schedario* e la riflessione critica sull'illustrazione per l'infanzia. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 87-96. doi: 10.36253/rse-16758

**Received:** November 3, 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:** Juri Meda, Università degli Studi di Macerata.

## Tra “ritagli, lettere e oscillanti reperti”<sup>1</sup>. La rivista *Schedario* e la riflessione critica sull'illustrazione per l'infanzia

### Between “Excerpts, Letters and Moveable Findings”. The Magazine *Schedario* and the Critical Reflection on Children's Illustration

CRISTINA GUMIRATO

*Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia*  
[cristina.gumirato@unicatt.it](mailto:cristina.gumirato@unicatt.it)

**Abstract.** After World War II, various scholars writing in «*Schedario*» (1953-1998) initiated a debate to redefine the literary field for child readers. This Italian magazine was the first dedicated to a critical reflection on the editorial production for the young, and knew how to become a medium for the main innovations in the field of children's literature at national and international level, where the reflection concerning illustrations was gaining momentum. From this point of view, the magazine shaped the discourse around illustration in a forward-looking manner. If, on the one hand, it allowed the work of many early Twentieth-century Italian illustrators to make a name for themselves, anticipating and somehow influencing the first more rigorous studies in the field of iconological research for childhood, on the other hand it was able to welcome in-depth studies and news capable of laying the groundwork for new faces in the field of Italian and foreign illustration to find spaces of expression in the coming years. The paper intends to shed light on some of these reflections, to piece together part of the research space in which – as Faeti argues – «there was a struggle to ensure that whatever was left in the background could be salvaged, a dimension which [...] allowed to really understand, not to linger on the surface, or to leave anything in the shadow» (Faeti 2010), defining the magazine as a privileged space for investigation of children's and young people's illustration as well. The work of filing and analysing the content published between 1953 and 1970 aims to voice the first critical reflections concerning the relationship between text and images in books, highlighting the evolutionary stages of the discipline, but above all re-evaluating the work of one of the most important magazines of the second half of the Twentieth century in Italy in the field of children's literature.

**Keywords:** educational press, illustration, publishing industry, critical analysis, Post-World War II.

---

<sup>1</sup> Cfr. Faeti, Antonio. 2010. “Il tassista aveva capito tutto.” In *Dal Museo Nazionale della Scuola all'INDIRE. Storia di un istituto al servizio della scuola italiana (1929-2009)*, a cura di P. Giorgi, 80-81. Firenze: Giunti.

**Riassunto.** Nel secondo dopoguerra vari intellettuali impegnati nella redazione di «Schedario» (1953-1998) avviarono un dibattito per ridefinire il campo letterario per l'infanzia. Questa prima rivista italiana dedicata alla riflessione critica sulla produzione editoriale per l'età evolutiva seppe farsi portavoce delle principali novità nel campo della letteratura per l'infanzia sul piano nazionale e internazionale, tra le quali andava assumendo un ruolo centrale la riflessione relativa alle illustrazioni. La posizione assunta dalla rivista fu a tal proposito significativa: se da una parte permise di far conoscere il lavoro di molti illustratori italiani di inizio Novecento, anticipando e per certi aspetti influenzando i primi studi più rigorosi nel campo della ricerca iconologica per l'infanzia, dall'altra seppe accogliere all'interno delle sue pagine approfondimenti e notizie in grado di preparare il terreno affinché nuovi volti nel campo dell'illustrazione italiana e straniera trovassero spazi di espressione in anni futuri. Il contributo proposto intende riportare alla luce alcune di queste riflessioni, andando a ricomporre parte dello spazio di ricerca in cui – come sostiene Faeti – «si lottava perché non si perdesse tutta quella dimensione nascosta che [...] consentiva di capire davvero, di non fermarsi alla superficie, di non lasciare zone d'ombra» (Faeti 2010), qualificando la rivista come spazio privilegiato di indagine anche sull'illustrazione per bambini e ragazzi. Il lavoro di schedatura e analisi dei contenuti pubblicati tra 1953 e il 1970 intende restituire voce alle prime riflessioni critiche relative al rapporto tra testo e immagini nei libri, facendo chiarezza sulle tappe evolutive della disciplina, ma soprattutto rivalutando l'operato di una delle riviste di settore più importanti del secondo Novecento.

**Parole chiave:** stampa pedagogica, illustrazione, editoria, analisi critica, secondo dopoguerra.

Scrivano con la punta diamante sulla lavagna d'oro e  
guardavano lo splendido libro illustrato  
costato metà del regno [...] nel libro illustrato tutto era  
vivo, gli uccelli cantavano e  
le persone uscivano dal libro e parlavano a Elisa e ai suoi  
fratelli, ma quando girava  
pagina saltavano di nuovo dentro per non mettere in  
disordine le immagini.  
(Andersen 2019, 103-104)

Nel 1926 Walter Benjamin (1892-1940) dedicava una breve riflessione al tema delle figure presenti nei libri per bambini all'interno della rivista "Die literarische Welt". Il contributo, dal titolo *Aussicht ins Kinderbuch* [*Sbirciando nel libro per bambini*], partiva da uno spunto metaletterario offerto dalla fiaba *I cigni selvatici* di H. C. Andersen. Collezionista di libri per bambini e attento osservatore della cultura per l'infanzia in generale, attraverso l'analisi delle figure inserite a corredo di alfabetieri, sillabari e libri di fiabe del 1800, Benjamin analizzava con finezza critica le illustrazioni presenti nei volumi, sapendo coglierne il significato più profondo e la portata innovativa. Secondo lo studioso, come la piccola Elisa della fiaba anderseniana, anche i bambini reali alle prese con le immagini erano in grado di apprezzare «lo splendore cromatico dell'universo figurativo» (Benjamin 2020, 27-35). I corredi iconografici<sup>2</sup>, benché realizzati senza alcun intento pedagogico preciso, grazie all'ingegno e alla spontaneità degli illustratori del tempo, sapevano intercettare la sensibilità infantile tanto da rientrare nell'immaginario "bambino" dell'epoca. Si assisteva così a un primo cambio di prospettiva, in cui i sillabari

non erano solo manuali per rendere più agevole l'apprendimento della lettura, ma divenivano possibili campi di indagine per sondare lo sperimentalismo figurativo e didattico utile a coinvolgere e divertire il lettore in erba (Farné 2019).

Lungo lo stesso versante si colloca, negli anni Settanta, la riflessione di A. Faeti nel notissimo volume *Guardare le figure* (Faeti 1972). Nuove consapevolezze nei confronti dell'infanzia<sup>3</sup> portarono editori, scrittori e illustratori a declinare l'incanto creativo delle immagini a favore del pubblico "bambino" nella produzione iconografica. Gli studi faetiani hanno favorito lo spostamento del discorso interpretativo sull'iconografia per l'infanzia dal piano esclusivamente critico-ermeneutico alla dimensione pedagogica. Per la prima volta le illustrazioni sono state considerate nel loro duplice aspetto di linguaggio mediale specifico e di esperienze educative possibili: le scelte stilistiche dell'illustratore, in relazione a grafica, cromatismo e composizione, offrono al lettore diverse possibilità interpretative, rafforzando, ampliando o contrastando quanto espresso a livello testuale. Le immagini, depositarie di suggestioni creative e di un ruolo centrale nel percorso di crescita del lettore bambino, lasciano tracce durature nell'immaginario infantile.

Tra gli anni Settanta e Ottanta un contributo ammirevole è giunto dalla storica dell'arte Paola Pallottino, le cui ricerche nel campo delle immagini riprodotte a stampa, seppur non destinate specificamente all'ambito pedagogico, hanno intercettato l'operato di illustratori di libri per bambini, contribuendo a portare alla luce profili spesso lasciati ai margini dalla critica dell'arte, ma soprattutto a svolgere un'analisi comparata di materiali

<sup>2</sup> I termini iconologia e iconografia verranno utilizzati come sinonimi. Per una corretta distinzione tra i due termini si rimanda al saggio di Chiara Lepri, *Le immagini raccontano. L'iconografia nella formazione dell'immaginario infantile* (Lepri 2016, 23).

<sup>3</sup> Un aspetto fondamentale fu la valorizzazione del segno grafico infantile, considerato nella sua intenzionalità estetica dai grandi artisti (Miro, Klee, ecc.), ma anche nella sua veste di testimonianza storica e culturale.

iconologici provenienti da diversi contesti storici, tecnici e culturali (Pallottino 1988, 2019).

È corretto, dunque, collocare tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento la nascita di una vera e propria riflessione critica sull'illustrazione per l'infanzia italiana? Ammettendo che sia così, quale ruolo ricopre quest'ultima nell'alveo della letteratura per l'infanzia e, più precisamente, nella riflessione critica sulla disciplina? Il rigore filologico di entrambe le ricerche porta a interrogarsi sulle fonti utilizzate dai due studiosi per giungere a delineare un quadro d'indagine così ricco dal punto di vista della ricerca scientifica. In un contributo del 2010, Faeti riflette intorno a tale interrogativo, offrendo una preziosa testimonianza rispetto al sentiero metodologico adottato a partire dal 1968, dove il filo dei ricordi personali sembra intrecciarsi con la progressiva presa di coscienza storico-critica, intessuta e rafforzata da alcuni incontri decisivi:

Ero un maestro elementare di ruolo, giunto all'undicesimo anno di insegnamento, avevo ventinove anni [...] e ancora non ero riuscito a trovare un metodo di lavoro, ovvero non possedevo un'ermeneutica coerente e complessiva che mi consentisse di collegare scritti e immagini, testi e proposte educative, sollecitazioni, illuminazioni [...] ebbi il consiglio di visitare il Centro Didattico Nazionale di Studi e Documentazione, dove forse potevo trovare ciò che, a quel punto, sentivo come indispensabile per andare avanti. Andai a piedi fino al palazzo, bello e armonioso, dove fui ricevuto da Maria Bartolozzi, la mia guida, la fonte delle mie informazioni, l'origine prima di quella cattedra che ebbi poi nel 1982 [...] Nella biblioteca e nell'archivio, composto anche di grandi scatoloni pieni di ritagli, lettere, appunti, oscillanti reperti, sospesi tra sogno e verità, trovai non solo ciò di cui avevo bisogno, trovai me stesso, la "Chiave d'argento" (per dirla con Lovecraft...) che mi fece aprire l'Altrove che poi fu e ancora è mio (Faeti 2010, 80-81).

Nel 1978 Paola Pallottino aveva ideato e curato la collana "Cento anni di illustratori", pubblicata da Cappelli di Bologna. L'esperienza, foriera di un processo di sistematizzazione della storia dell'illustrazione italiana, sarebbe approdata dieci anni dopo nel noto volume *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo* (Pallottino 1988). I dieci numeri della raccolta, nove dei quali dedicati al recupero e alla riscoperta di illustratori italiani<sup>4</sup>, furono seguiti dall'ultima pubblicazione, un fuori catalogo dedicato alla mostra *Conformismo e contestazione nel libro per ragazzi. Storia*

<sup>4</sup> Le nove pubblicazioni furono dedicate a Duilio Cambellotti, Sergio Tofano, Mario Pompei, Antonio Rubino, Enrico Sacchetti, Carlo Chiostrì, Golia (pseudonimo di Eugenio Colmo), Piero Bernardini e Primo Sinopico.

e sperimentazione (1979). I volumi, mappa di orientamento indispensabile, si presentavano come un repertorio di illustratori e illustrazioni, raccontati con rigore filologico grazie alla redazione scrupolosa del corpus centrale e del paratesto: introduzioni di esperti di altri settori legati al mondo dell'illustrazione, immagini a colori, bibliografia aggiornata. Attraverso questi sentieri secondari, spesso nascosti a una lettura solo superficiale dei testi, la Pallottino svelava al lettore le fonti primarie delle sue indagini:

L'estrema deperibilità del materiale ricercato, la sua assenza quasi totale dalle biblioteche pubbliche, ad eccezione della Nazionale di Firenze (per altro alluvionata nel 1966) [...] hanno reso la consultazione particolarmente difficile. Si ringraziano pertanto il Centro Didattico Nazionale di Firenze [...] il dottor Antonio Faeti di Bologna [...] per aver messo a disposizione i loro archivi che, insieme a quello della curatrice, a conferma della tesi dell'evidente e quasi mai irreparabile disinteresse in questo campo, hanno rappresentato la principale, quando non unica, fonte per le ricerche (Pallottino 1979, terza di copertina).

Sull'onda di questo duplice riconoscimento è possibile rispondere, senza alcuna pretesa di esaustività, al quesito posto in apice: gli anni Settanta rappresentarono sicuramente un punto di svolta per la riflessione critica sull'illustrazione per l'infanzia, la quale riuscì a trovare spazi formali di riconoscimento che garantirono maggiore autorevolezza alla disciplina. Tuttavia, gli studi storici non possono prescindere dal considerare l'operato e la riflessione portata avanti fin dagli anni Cinquanta da studiosi e studiose gravitanti attorno al Centro Didattico Nazionale di Firenze (Meda 2018).

#### “DIETRO LO SPECCHIO”<sup>5</sup>: IL CENTRO DIDATTICO NAZIONALE (CDN) E LA RIVISTA «SCHEDARIO»

Nell'immediato dopoguerra il Cdn rappresentò un punto di riferimento per coloro che si occupavano di letteratura per l'infanzia, grazie alla fondazione della Biblioteca di Documentazione Pedagogica, della Sezione di Letteratura Giovanile e, più specificamente, della rivista «Schedario» (Giorgi 2010). Il centro fiorentino favorì il passaggio da un pensiero pedagogico teorico a prassi educative, metodologie, contenuti e prodotti spendibili direttamente dagli insegnanti. Questo approccio, se da una parte permise all'istituzione di raggiungere un gran numero di scuole e docenti, dall'altra la relegò spesso a una posizione accessoria rispetto alla riflessione portata avanti da contesti scientifici riconosciuti. Ancora oggi,

<sup>5</sup> Cfr. Faeti, Antonio. 2010. "Il tassista aveva capito tutto", cit.

gran parte del lavoro svolto in quegli anni è poco esplorato dall'indagine storiografica. A questo si aggiunse la posizione di subalternità a cui spesso era costretta la letteratura giovanile, considerata, sulla scia della pregiudiziale crociana, la "Cenerentola" della letteratura non meritevole di attenzioni da parte della critica letteraria "ufficiale". Seguendo l'invito dello storico C. Greppi si intende «guardare in orizzontale – non dall'alto [...] ma zoomando l'inquadratura a tutto campo o a campo lunghissimo e scendendo dai paesaggi alle persone che li abitano» (Greppi 2024, 25); occorre rispolverare scenari nascosti o dimenticati, che rivelano squarci inediti di cui non si trova traccia nella storia della letteratura per l'infanzia, ma che rappresentarono la "chiave di volta" per l'evoluzione della disciplina in Italia, anche per quanto concerneva l'illustrazione per bambini e ragazzi.

Dagli esordi la rivista «Schedario» (ottobre-novembre 1953 come supplemento al bollettino «Il Centro»<sup>6</sup>) si configurò come la prima rivista italiana<sup>7</sup> ad affrontare con sistematicità l'indagine sulla produzione narrativa e poetica per l'età evolutiva<sup>8</sup>. La denominazione del periodico era indicativa delle preferenze metodologiche: attraverso schede che riportavano le recensioni di opere di letteratura giovanile, si intendeva offrire a genitori ed educatori uno strumento agile, che aiutasse la riflessione critica. Le schede occupavano una parte considerevole di ogni fascicolo ed erano removibili al fine di consentirne l'utilizzo per gli schedari delle biblioteche. Lo scandaglio sistematico delle tematiche affrontate ha permesso di esaminare la struttura che lo avrebbe accompagnato nel corso degli anni: oltre alle schede, raccoglieva articoli e rubriche che trattavano problematiche relative alla letteratura per l'infanzia, notiziari italiani ed esteri, informazioni in merito a convegni, concorsi, premi, corsi e tutto ciò che presentasse un legame con la disciplina. All'interno di questo orizzonte si sarebbero collocate anche le prime riflessioni sull'illustrazione per bambini e ragazzi, attraverso una strategia d'intervento non scontata: il recupero di sperimentazioni passate, affinché non andassero perdute, e l'apertura verso nuovi scenari d'indagine.

«NEL PAESE DEI "SENZA MEMORIA"»<sup>9</sup>:  
UN VIAGGIO A RITROSO NELLA STORIA  
DELL'ILLUSTRAZIONE PER L'INFANZIA

Il primo numero del 1953 riportava come direttore il pedagogista Enzo Petrini e come redattrice Maria Bartolozzi Guaspari (1906-1987), scrittrice e studiosa di letteratura giovanile. Quest'ultima, a partire dal numero 14 del 1955, venne affiancata dal fumettista italiano Vezio Melegari (1921-2009). Essi furono i primi a dare spazio al tema dell'illustrazione all'interno della rivista, attraverso il recupero e l'analisi critica di esperienze appartenenti al passato, restituendo visibilità a illustratori che tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento diedero forma e colore all'immaginario dei bambini italiani. Un primo esempio è visibile nel 1954: la Bartolozzi Guaspari ripercorreva la storia editoriale de *Le avventure di Pinocchio* attraverso alcuni repertori illustrativi italiani e stranieri del testo. Il contributo venne elaborato in occasione di una mostra organizzata all'interno del Cdn, "Pinocchio illustrato dai ragazzi", dedicata ai disegni di bambini aventi per tema il capolavoro collodiano. Accanto alle opere dei giovani disegnatori, il Cdn espone alcune edizioni dell'opera ottenute grazie alla collaborazione di Paolo Lorenzini e delle sorelle Bemporad, altre conservate presso la biblioteca del Centro. La studiosa inseriva una bibliografia aggiornata, ma soprattutto dimostrava di conoscere le varie edizioni e i relativi illustratori<sup>10</sup>, dei quali esponeva scelte stilistiche e rappresentative (Bartolozzi Guaspari 1954, 7-12).

Dal 2 al 15 febbraio 1955, nelle sale del Chiostro Nuovo di Firenze, il Cdn organizzò la prima "Mostra di illustratori fiorentini per ragazzi", inaugurata dal discorso di Piero Bernardini, *Noi poveri figurinai*. L'espressione utilizzata da Bernardini è significativa poiché il termine "figurinaio" verrà utilizzato da Antonio Faeti nel 1972, su suggerimento del Bernardini stesso (Faeti 1972, 3). L'attenzione riservata inizialmente agli artisti fiorentini testimoniava il riconoscimento da parte della rivista del ruolo di prim'ordine svolto dal capoluogo toscano sul finire dell'Ottocento. A Firenze operarono i primi disegnatori italiani per l'infanzia grazie alla vivacità culturale ed editoriale della città, ma molto del loro lavoro era a rischio di dispersione per la mancanza di studi sistematici che consentissero la valorizzazione del loro operato sul piano critico e storiografico. Il particolare rilievo conferito a P. Bernardini non è casuale: egli si fece portavoce del ruolo di marginalità sofferto dai pri-

<sup>6</sup> Dall'inizio del 1956 la rivista non sarà supplemento de "Il Centro", ma diventerà rivista autonoma denominata "Mensile a cura della Sezione di Letteratura Giovanile del Centro Didattico Nazionale di Studi e Documentazione".

<sup>7</sup> La rivista "L'Italia che scrive" di Angelo Fortunato Formiggini, pubblicata dal 1918 al 1938, pur occupandosi di vari ambiti della cultura italiana e non specificatamente di Letteratura giovanile, grazie all'intervento de Emilia Santamaria dedicò uno spazio di analisi sulla produzione editoriale per l'infanzia, dando avvio a un cammino critico-interpretativo approdato anni dopo nella rivista «Schedario» (Fava 2004).

<sup>8</sup> Nel periodo tra il 1941 e il 1943 Piero Bargellini (1897-1980) diede vita a un «Bollettino di Letteratura giovanile», primo germoglio di quella che sarebbe stata la rivista «Schedario».

<sup>9</sup> Cfr. Faeti 2010.

<sup>10</sup> Tra gli illustratori italiani dell'opera, la Bartolozzi ricordava Mazzanti, Chiostrini, Mussino, Accornero, Angoletta, Bargheer, Bernardini, Faorzi, Resignani, Galizzi, Mosca, Maraja e Zavattini.

mi illustratori, pur riconoscendone i vantaggi, come ben suggerisce all'interno dei brevi contributi scritti appositamente per «Schedario» o in occasione di alcuni eventi organizzati dal centro fiorentino:

Oggi pubblicazioni più clamorose, più ricche, sgargianti nelle copertine e nelle pagine ci sbalordiscono e ci allettano con golose promesse [...] Che dire dei libri di Yambo? Illustrati con la stessa penna con la quale li scrisse. Pupazzetti, d'accordo, ma quanta intimità con il testo! Avventure, d'accordo ingenuamente impossibili, ma quanto infantile mistero di favola! (Bernardini 1960, 91).

L'esposizione del 1955 fu allestita grazie alle opere di Giancarlo Bartolini Salimbeni, Marina Battigelli, Vinicio Berti, Piero Bernardini, Luisa Fantini, Fiorenzo e Giovanni Faorzi, Ugo Fontana, Gastone Rossini, Carlo Galleni e Roberto Sgrilli (Cdn 1955, 45). Il suo successo spinse la redazione di «Schedario» a inserire una nuova rubrica nella rivista, dedicata al mondo dell'illustrazione e intitolata "Galleria degli illustratori", curata da Vezio Melegari e dedicata a presentare i profili di illustratori viventi con finalità critiche e informative; ogni rubrica era accompagnata da illustrazioni in bianco e nero realizzate dall'artista presentato<sup>11</sup>. La varietà dei profili proposti dimostrava la disponibilità dei collaboratori di «Schedario» ad aprirsi verso i vari ambiti che l'evoluzione continua della disciplina imponeva di approfondire, compreso quello dell'illustrazione. Il recupero e la valorizzazione di artisti affermati<sup>12</sup> non impedì alla redazione di dare spazio a una giovane illustratrice emergente: la copertina del numero 27 del 1957 riportava, infatti, un disegno di Grazia Nidasio (Fig. 1), il cui profilo sarebbe stato presentato all'interno della "Galleria degli illustratori" nel numero 29 dello stesso anno (Melegari 1957, 85-87).

Sempre Vezio Melegari dedicò riflessioni più consistenti al rapporto tra educazione e illustrazione. Un primo contributo pubblicato nel 1956 riguardava l'illustrazione a corredo dei testi divulgativi. L'articolo ripercorreva la storia dell'illustrazione didascalica per scoprire nella sua evoluzione gli elementi che ne avrebbero accresciuto la portata didattica. Melegari sottolineava l'importanza dell'immediatezza comunicativa delle immagini che dovevano attrarre vivacemente il giovane lettore senza perdersi in astrattismi schematici eccessivi. L'autore

<sup>11</sup> La rubrica iniziò con il numero 12 di marzo-aprile 1955 e proseguì in modo costante fino al numero 29 di novembre-dicembre 1957, per poi essere pubblicata per l'ultima volta nel numero 35 di giugno 1958.

<sup>12</sup> La rubrica presentò in ordine di pubblicazione i profili dei seguenti illustratori: Marina Battigelli, Giancarlo Bartolini Salimbeni Vivaj, Roberto Sgrilli, Luisa Fantini, Fiorenzo Faorzi, Piero Bernardini, Enrico Tortonese, Armando Monasterolo, Ugo Fontana, Frederic Remington, Roberto Lemmi, Mario Castellani, Francesco Guido, Grazia Nidasio e Lino Landolfi.

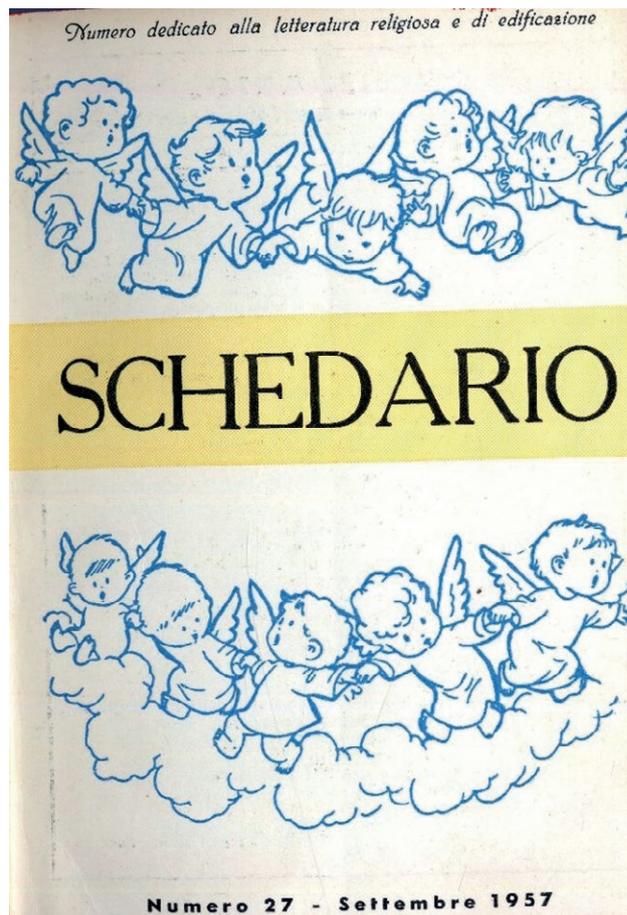


Figura 1. Copertina del numero 27 di «Schedario» (1957) realizzata da Grazia Nidasio.

tracciava un sentiero di indagini che partiva dall'incisione esplicativa dell'*Orbis Sensualium Pictus* di Comenio del 1657 per approdare all'Isotype di Otto Neurath di primo Novecento. Tra vignetta e "isotipi", sosteneva Melegari, si collocavano i fumetti utilizzati in ambito didattico, verso i quali si mostrava diffidenza, ma che si sarebbero dovuti considerare nella riflessione critico-educativa<sup>13</sup>. Allo studioso non sfuggì il lento progredire dell'illustrazione fotografica, anticipando uno dei temi ancora oggi ricorrente quando si parla di illustrazione.

<sup>13</sup> Il tema del fumetto all'interno della rivista «Schedario» assunse un ruolo non marginale e l'argomento meriterebbe un approfondimento a sé. La rivista mantenne una posizione equilibrata, non sbilanciandosi verso posizioni totalmente favorevoli alla diffusione del genere, ma allo stesso tempo senza schierarsi contro le varie proposte emergenti. Il piano educativo del testo rappresentava ancora l'ago della bilancia per molti collaboratori della rivista, primo fra tutti il direttore, Enzo Petrini. Egli ebbe il merito di valorizzare la dimensione artistica del testo, sottolineando l'importanza di coinvolgere la critica letteraria per la valutazione dei parametri estetici, ma scindendola dalla possibilità educativa, considerata a sé stante e riconducibile perlopiù al contenuto (Lollo 2003).

Essa era insostituibile per i fini didascalici, ma allo stesso tempo da maneggiare con cautela, con il rischio che potesse sfuggire di mano anche all'educatore più progressista (Melegari 1956, 13-25).

Un anno dopo, Melegari organizzò il Primo Incontro Nazionale degli Illustratori del Libro e del Periodico per Ragazzi in occasione del conferimento del premio "Bancarella" durante la *Giornata dei ragazzi nella Città dei librai* che si tenne a Pontremoli il 17 agosto 1957. Proprio quell'anno venne fondato il "Bancarella-ragazzi" (divenuto dal 1959 "Bancarellino"). All'incontro parteciparono Enzo Petrini, in rappresentanza del Cdn, e Vezio Melegari, al quale seguirono interventi di insegnanti, scrittori, illustratori, politici e studiosi. Melegari pronunciò il discorso di apertura, trascritto fedelmente all'interno della rivista e pubblicato un anno dopo insieme agli atti della giornata. Si trattò della prima riflessione dedicata unicamente al tema dell'illustrazione:

Esiste un problema generale [...] quello della fondazione di una critica dell'illustrazione per ragazzi [...] sono questioni di estetica, di pedagogia, di letteratura, questioni di ordine filosofico, questioni di collaborazione fra le arti [...] Sarebbe un errore opporsi al nuovo, quando esso reca i segni di una saldezza interiore di idee e di propositi. Ciò non avvala le avventure, d'accordo: ma permette gli esperimenti, incoraggia i tentativi.

Le parole dello studioso, emblematiche e riassuntive della posizione di «Schedario» sottolineano l'importanza di una riflessione critica ancora da consolidare sul tema. Melegari segnalava l'urgenza di innovazione nel campo dell'illustrazione, a prescindere dall'«aurea tradizione fatta di lungo studio e grande amore», che rischiava di inceppare il processo di rinnovamento. E ancora:

Nei paesi di lingua inglese, ci sono, ogni anno, assise di critici illustri che laureano i migliori illustratori dell'annata. Ho veduto le opere premiate: sono certamente al di là del limite che noi dobbiamo porre alla illustrazione nuova. Mentre quelli puntano tutto sull'estro spesso opinabile del disegnatore, noi dobbiamo tener presenti i valori del passato. Dobbiamo essere cioè per la misura, per l'equilibrio, per la bellezza, per la serenità dell'immagine. Non più languori, ma nemmeno frenesia; non più mollezze floreali, ma nemmeno crudeltà essenziali (Melegari 1958, 9-19).

L'attenzione al panorama internazionale fu una delle caratteristiche salienti della rivista, anche in relazione al tema dell'illustrazione, grazie ai diversi contatti che il direttore era riuscito a creare nel corso degli anni<sup>14</sup>. Non

<sup>14</sup> Si pensi alla nascita della prima sezione di *Ibby Italia* nel 1957 e ai contatti stabiliti con il panorama tedesco e la Biblioteca Internazionale della Gioventù fondata da Jella Lepman.



**Figura 2.** Illustrazione di Maurice Sendak tratta da *I'll Be You and You Be Me* di Ruth Krauss (1954) e inserita nel numero 14 di «Schedario» (1955).

deve stupire che già nel 1955 la sezione del "Notiziario estero" dedicatesse un piccolo spazio a dieci illustratori americani, considerati nel 1954 i migliori tra i 136 in lizza da una giuria composta da esperti del settore. Tra i nomi dei primi dieci, compariva anche quello di Maurice Sendak. Ciò che sorprende, però, è la decisione di «Schedario» di pubblicare, in calce alla notizia, un'illustrazione in bianco e nero dell'artista statunitense, inserita all'interno del libro premiato, *I'll Be You and You Be Me* di Ruth Krauss (1954), peraltro tradotto in italiano solo recentemente dalla casa editrice Adelphi (Krauss e Sendak 2025) (Fig. 2).

Queste timide aperture, spesso inconsapevoli, furono importanti per gli sviluppi futuri della rivista, nonostante fossero frenate dal costante richiamo all'equilibrio e al limite, che garantivano al periodico una posizione moderata in grado di rispecchiare i valori educativi dei collaboratori. Per un'attenzione più mirata alle novità e agli orizzonti internazionali, si sarebbero dovuti aspettare gli anni Sessanta con l'introduzione di nuovi profili di studiosi e, in particolare, di studiose, all'interno della redazione.

#### «GLI SCATOLONI DELL'IMMAGINARIO»<sup>15</sup>: STUDIARE IL PASSATO PER ILLUSTRARE IL FUTURO

Alcune figure femminili particolarmente attive nell'ambito della lettura e della sua promozione trovarono spazio di affermazione nel centro fiorentino e nella redazione di «Schedario», attraverso la stesura di articoli, la curatela di rubriche o l'organizzazione di eventi. Tuttavia, la loro presenza fu spesso resa invisibile dal protagonismo maschile del settore e i loro nomi sono stati dimenticati dalla critica, persi nell'inevitabile scorrere del tempo. La marginalità a cui erano costrette, però, come nel caso dei "poveri" figurinai, giocò a loro favore, in quanto riuscirono a introdurre nella rivista

<sup>15</sup> Cfr. Faeti, Antonio. 2010. "Il tassista aveva capito tutto", cit.

temi e figure inedite o ancora inesplorate, sottraendosi alle maglie del controllo redazionale.

Oltre alla già menzionata Maria Bartolozzi Guaspari, due contributi fondamentali giunsero già negli anni Cinquanta dalla scrittrice e traduttrice Laura Draghi. In *Primi incontri con i libri* la studiosa stabiliva dei criteri di selezione per quei volumi dedicati alla primissima infanzia, trattando l'argomento con spirito critico e sguardo vigile ai cambiamenti. La Draghi riconosceva l'importanza dell'illustrazione in questa fascia d'età, spesso trascurata dalla produzione editoriale. Per i piccolissimi era fondamentale riconoscere, nominare e imparare «l'essenza e la vita delle cose», prediligendo quelle illustrazioni che rappresentassero un'azione, essendo il bambino tutto movimento e dinamismo (Draghi 1955, 4-13). L'interesse per i più piccoli si tradusse qualche anno dopo nello studio delle opere di Paul Faucher (meglio noto con lo pseudonimo di Père Castor), di cui fu una delle più grandi esperte e conoscitrici<sup>16</sup>. La Draghi nell'inverno del 1954 visitò Parigi per conoscere il panorama letterario per ragazzi francese e qui conobbe Paul Faucher, al quale dedicò diversi articoli all'interno della rivista. Il primo risale al 1958 e mostra una serie di riflessioni pedagogiche, appunti e illustrazioni che anticiparono la nascita degli *Albums du Père Castor*, collana di libri per ragazzi ideata negli anni Trenta (Fig. 3). La scrittrice analizzava le opere della collana con particolare finezza critica, cogliendone la portata innovativa e l'importanza affidata all'immagine, invitando gli editori a tradurre nuovamente i volumi per poterne fruire anche nel contesto italiano (Draghi 1958, 1-12).

Negli stessi anni un contributo significativo giunse da Donatella Ziliotto e Ugo Fontana. La scrittrice triestina, prima di lavorare per la Vallecchi, si era occupata insieme all'illustratore della curatela di una collana dedicata agli albi per piccolissimi presso l'editore Malipiero. Questa collaborazione era stata l'espedito che l'avrebbe portata ad avvicinarsi a «Schedario», scrivendo nel 1955, con Ugo Fontana, un articolo per presentare e descrivere il suddetto esperimento editoriale, in cui l'immagine e la parola si completavano a vicenda con un chiaro intento estetico-pedagogico (Fontana e Ziliotto 1955, 19-23). Si trattava di uno degli esperimenti più innovativi nell'Italia del dopoguerra sulla spinta degli stimoli provenienti dall'estero, che i due artisti seppero riproporre nella collana, trasformandola, insieme a poche altre pubblicazioni, nel primo esempio di *picturebook* italiani (Grilli e Negrin 2014, 32). La presenza di Donatella Ziliotto nel-

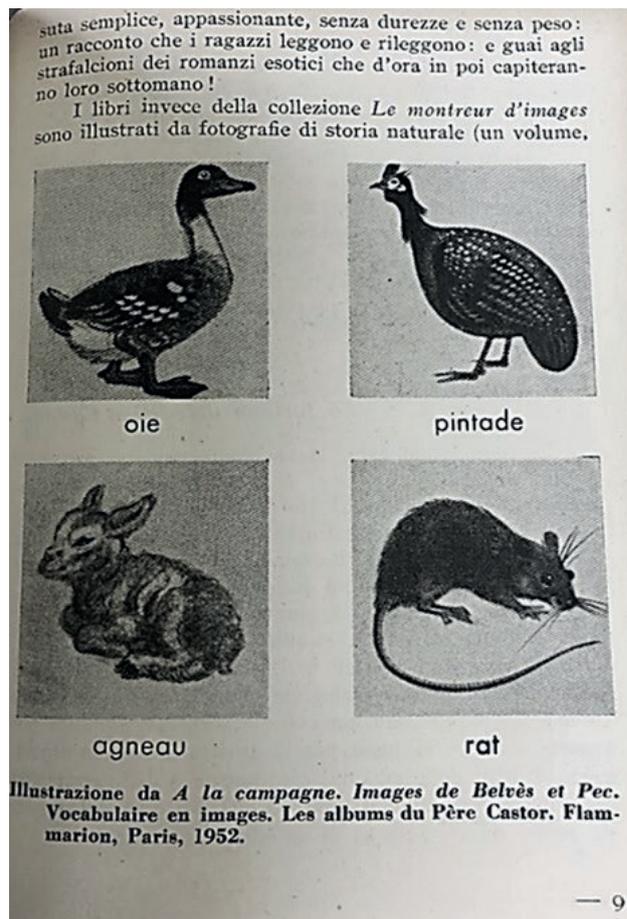


Figura 3. Illustrazione tratta da un album di Père Castor e inserita nel numero 33 di «Schedario» (1958).

la rivista fiorentina, sebbene marginale rispetto a quella di altre figure femminili, fu significativa. Nel 1958, l'organizzazione del V Congresso Internazionale di IBBY (International Board on Books for Young People) presso il Cdn assicurò maggiore permeabilità alle spinte innovative provenienti dall'esterno. Le pagine di «Schedario» riflessero il fermento culturale che tale evento attivò nel centro fiorentino: il bollettino avviò una serie di riflessioni e approfondimenti che miravano ad ampliare il discorso iniziato durante il convegno e a delineare nuove prospettive di indagine e proposte operative. A tal riguardo ricordiamo un articolo di Annamaria Ferretti, dedicato a *Magia d'estate* (1959), uno dei titoli della scrittrice e illustratrice finlandese Tove Jansson, portati in Italia da Donatella Ziliotto all'interno della collana "Il Martin Pescatore" di Vallecchi (Fig. 4):

Personaggi-pupazzetto degni di trovar posto nella migliore fumettistica (come già è avvenuto in Inghilterra), i Mumin nascondono sotto il morbido pellicciotto un cuore

<sup>16</sup> Le opere di Paul Faucher (Gli album di Papà Castoro) erano giunte in Italia negli anni Trenta grazie a Bompiani. Tuttavia, secondo la Draghi, le illustrazioni non erano perfettamente riprodotte e l'iniziativa non ebbe grande seguito a causa dei tempi forse troppo prematuri.

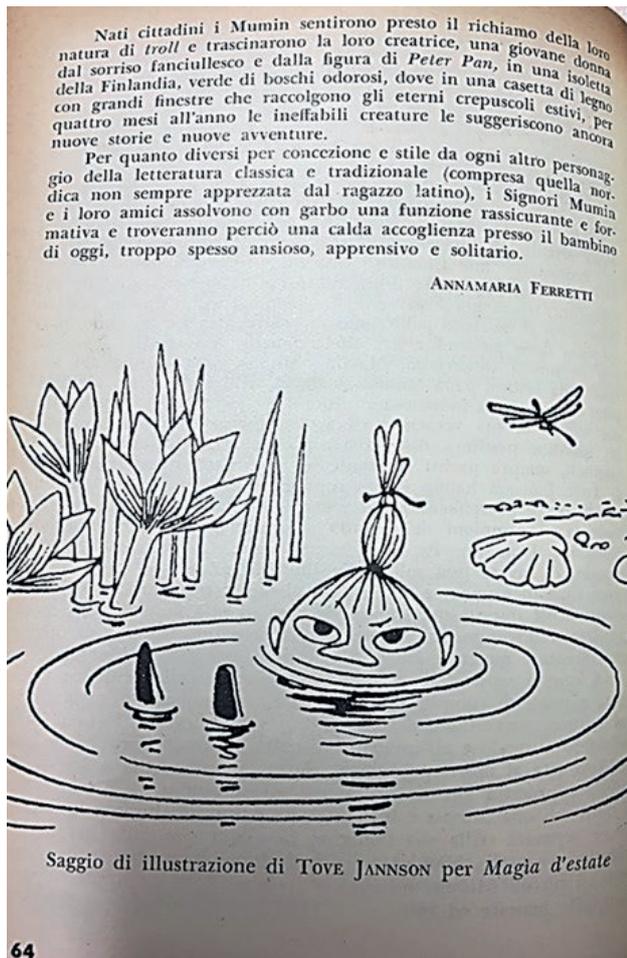


Figura 4. Illustrazione di Tove Jansson per *Magia d'estate* (1959), inserita nel numero 42 di «Schedario» (1959).

tenero e sensibile, partecipano delle passioni e dei difetti umani, rispecchiano insomma tipi di nostra conoscenza (Ferretti 1959, 63).

L'accoglienza da parte di «Schedario» dei piccoli troll si inseriva, ancora una volta, in una cornice sicura dal punto di vista valoriale, poiché i contenuti del libro, secondo il parere della Ferretti, rispettavano i valori di cui la testata si faceva portavoce:

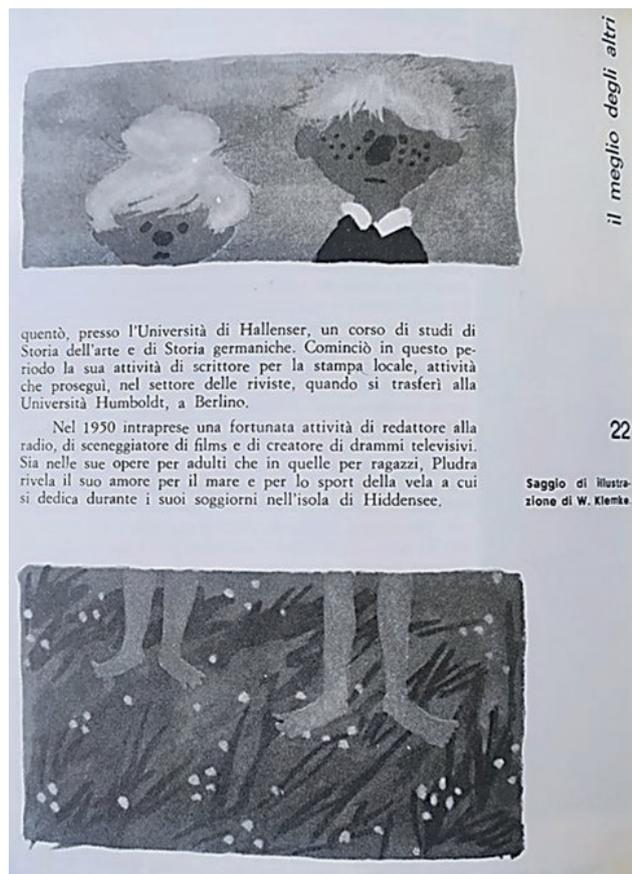
Per quanto diversi per concezione e stile da ogni altro personaggio della letteratura classica e tradizionale (compresa quella nordica non sempre apprezzata dal ragazzo latino), i Signori Mumin e i loro amici assolvono con garbo una funzione rassicurante e formativa [...] (Ferretti 1959, 64).

Aperture più decisive verso nuovi orizzonti valoriali ed editoriali sarebbero giunte negli anni Sessanta, quan-

do la questione dell'illustrazione rappresentava uno snodo cruciale nella riflessione critica sulla letteratura per l'infanzia. Lo testimoniava il numero di premi sorti a riguardo, tra cui il Premio H. C. Andersen, che dal 1966 premiava anche un illustratore e che vedeva coinvolte nella giuria due collaboratrici del Cdn (Laura Draghi e Carla Poesio); ma anche il passaggio dal «Torchio d'oro» della Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna al «Premio critici in Erba», in cui una giuria di bambini coordinati da un adulto valutava la qualità delle illustrazioni delle opere. «Schedario» stesso, a partire dal 1963 divenne l'organo ufficiale della sezione di IBBY Italia, facendosi araldo delle principali novità nel campo dell'illustrazione italiana e straniera. Ne fu esempio l'introduzione della rubrica «Il meglio degli altri», curata da alcune collaboratrici della rivista, tra cui Carla Poesio, figura emblematica all'interno dell'ente fiorentino e più in generale per l'evoluzione della disciplina in Italia. Gli approfondimenti presentavano titoli e autori (affermati o emergenti) di altri paesi, spesso sconosciuti nel panorama italiano. Ciò che qualificava la rubrica era la particolare attenzione non solo agli scrittori, ma anche agli illustratori, considerati al pari dei primi e descritti nei loro tratti biografici e stilistici. La rivista prevedeva anche l'inserimento di illustrazioni a pagina intera dell'opera presentata, permettendo al lettore di visionare quanto espresso a parole (Fig. 5).

Un ultimo progetto di cui «Schedario» diede notizia, fu l'organizzazione della Biennale di Illustrazione per Ragazzi da parte della Sezione di Letteratura Giovanile del Cdn. L'esposizione, organizzata per rispondere a un appello dall'estero, in questo caso dalla Cecoslovacchia, con il duplice obiettivo di selezionare tra la rosa dei partecipanti sette nominativi che avrebbero partecipato alla prima edizione della Biennale di Bratislava, sarebbe stata allestita per la prima volta nel settembre del 1967, per creare un'edizione italiana della mostra internazionale, con cadenza biennale. La prima edizione si svolse dal 10 al 23 maggio 1967 presso Palazzo Gerini, raccolse la produzione di 53 illustratori italiani<sup>17</sup>, 42 dei quali presentarono accanto alle creazioni originali i volumi

<sup>17</sup> Il n. 88 di «Schedario» del 1967 riporta il nome dei partecipanti alla mostra: Grazia Accardo, Maria Enrica Agostinelli, A. Baita, Anna Baldo, Marina Battigelli, Giovanni Benvenuti, Pietro Bernardini, Vinicio Berti, Giuseppe Bongi, Eugenio Carmi, Giovanni Caselli, Marcello Cassinari Vettor, Mario Castellani, Paolo Dal Pra, Umberto Faini, Ugo Fontana, Elve Fortis, Marcella Fusi, Carlo Galleni, Giuliana Gioveti, Eva Hulsmann, Juli, Santa La Bella, Maria Pia Lanzoni, Alberto Longoni, Emanuele Luzzati, Iela Mari, Mario Mariotti, Leo Mattioli, Cristina Minardi, Maria Mortimer Spiller, Angela Motti, Giovanni Mulazzani, Bruno Munari, Carlo Nicco, Jole Pellegrini, Marcello Peola, Maria Grazia Pepeu, Giordano Pitt, Daniele Ponchioli, Elena Pongiglione, Angiola Resignani, Sergio Rizzato, Romana Rota Giromella, Federico Santin, Adriana Saviozzi Mazza, Roberto Sgrilli, Ugo Signorini, Lisa Spagnoli, Maria Stultus, Remo Squillantini, Giorgio Tabet, Ennio Zedda, Antonio Zoffili.



**Figura 5.** Illustrazione di Werner Klemke inserita nella rubrica “Il meglio degli altri” nel numero 76 di «Schedario» (1965).

illustrati con la riproduzione a stampa delle medesime, mentre 11 autori esposero solo tavole inedite. La mostra, articolata per generi con una documentazione completa sugli stili, le tecniche (dai disegni a penna, pastelli, acquerelli, tempere e *collages*), le correnti e le tendenze nel campo dell'illustrazione per ragazzi, propose un'ampia rassegna di originali interpretazioni di fiabe, miti, leggende, romanzi per fanciulle, western, romanzi d'avventura, racconti umoristici e fantastici e libri divulgativi (Casu 1967, 17-21). Una commissione nominata dal Cdn con la collaborazione della sezione italiana di IBBY annoverò tra i prescelti Maria Enrica Agostinelli, Ugo Fontana, Alberto Longoni, Emanuele Luzzati, Leonardo Mattioli, Bruno Munari e Maria Spiller Mortimer. Tra gli artisti che presero parte al progetto italiano spicca anche il nome di Iela Mari<sup>18</sup>, lasciando trapelare i fermenti di novità con i quali il Cdn e «Schedario» furo-

<sup>18</sup> Nel 1966 era stata fondata a Milano la casa editrice Emme Edizioni di Rosellina Archinto, che si avvalse fin da subito della collaborazione di illustratori stranieri e italiani, tra cui la Mari.

no spinti a interfacciarsi. La cerchia culturale gravitante attorno al centro intercettò la portata innovativa di molte proposte, preparando il terreno affinché queste personalità trovassero spazi di espressione e affermazione in quelli che Pino Boero avrebbe definito i «favolosi anni Settanta» (Boero 2011; Negri 2020).

#### SUL FILO DEL TEMPO CON «SCHEMARIO»: RIFLESSIONI CONCLUSIVE

Lo spoglio della rivista dal 1953 al 1970 ha permesso di scorrere i principali avvenimenti e problemi del settore, grazie allo studio analitico di documenti, testimonianze e riflessioni. Pur nella fugacità di reperti trascurati e sepolti per troppo tempo, le fonti analizzate hanno permesso di ricostruire parte del panorama culturale della letteratura giovanile di quegli anni. Riportare alla luce il lavoro critico di una rivista come «Schedario» permette di cogliere la progressione di sviluppo delle problematiche che fanno da fondamento al settore, compresa quella relativa all'illustrazione, affrontata inizialmente con meno organicità e complessità rispetto agli anni successivi, quando si mossero dei passi più sicuri e rigorosi nello studio critico.

Dall'analisi effettuata, emerge il tragitto percorso dalla rivista in quegli anni, introducendo nel discorso non solo l'illustrazione, ma anche quella pluralità di mass media che stanno sul confine del perimetro disciplinare e che è necessario tenere in considerazione (riviste, televisione, fumetti, cinema, ecc.). «Schedario» ha rispecchiato la posizione assunta dai suoi collaboratori, *in primis* il direttore, Enzo Petrini, il quale allontanava le potenzialità educative del testo dalla sua “portata artistico-letteraria”, cioè dalla forma con cui il testo era scritto o illustrato. Quest'ultima era fondamentale per l'autore, ma non comunicante con il valore educativo, considerato a sé stante. La contesa tra una prospettiva esclusivamente incentrata sulla narrazione e sul valore estetico-letterario del testo, e una incentrata sul destinatario, indagato dal punto di vista educativo e psicologico, è il *fil rouge* lungo il quale la rivista ha intessuto la sua riflessione. Questo procedere funambolico sulla linea del tempo, mai sbilanciato verso posizioni troppo rigide e obsolete o schieramenti eccessivamente sovversivi e avanguardistici, si rispecchiò anche nella riflessione in merito all'illustrazione. I collaboratori della rivista fecero sì che la proposta si mantenesse al passo con i tempi, intercettando le grandi novità, ma anche le “zone d'ombra”, le dimensioni più nascoste che valeva la pena riscoprire e far conoscere al pubblico di interessati, preservando però la loro adesione a specifiche responsabili-

tà pedagogiche. «Schedario» ebbe il merito di introdurre artisti sconosciuti per il panorama letterario italiano, aprendo le porte a esperienze e autori stranieri e avanzando un primo tentativo di coniugare l'intento educativo con la formazione a una sensibilità estetica. Insomma, una prima pionieristica opportunità per cominciare a conoscere e ad alimentare con nuovi contributi il panorama letterario per ragazzi, dando un impulso significativo al processo di maturazione della materia verso una piena consapevolezza del suo ruolo, dei suoi obiettivi e della sua non trascurabile valenza artistica.

#### FONTI A STAMPA

- Bartolozzi Guaspari, Maria. 1954. "Carlo Collodi, Il Giornale dei Bambini e Pinocchio illustrato." *Schedario* 4-5-6: 7-12.
- Bernardini, Piero. 1960. "Un figurinaio alla mostra dei cento anni di letteratura giovanile." *Schedario* 47: 91.
- Casu, Anna. 1967. "B.I.R. La prima mostra biennale della illustrazione per ragazzi." *Schedario* 88: 17-21.
- Centro Didattico Nazionale. 1955. "Notiziario italiano. Mostra di illustratori per ragazzi." *Schedario* 11: 45.
- Draghi, Laura. 1955. "Primi incontri coi libri." *Schedario* 15: 4-13.
- Draghi, Laura. 1958. "I segreti di Père Castor." *Schedario* 33: 1-11.
- Ferretti, Annamaria. 1959. "I signori Mumin." *Schedario* 42: 62-64.
- Fontana, Ugo, e Donatella Ziliotto. 1955. "Appunti per la realizzazione di albi per bambini di età inferiore ai sei anni." *Schedario* 15: 19-23.
- Melegari, Vezio. 1956. "Fasti e problemi dell'illustrazione didascalica." *Schedario* 18: 13-25.
- Melegari, Vezio. 1957. "Galleria degli illustratori. Grazia Nidasio." *Schedario* 29: 85-87.
- Melegari, Vezio. 1958. "Condizioni e prospettive dell'illustrazione per ragazzi in Italia." *Schedario* 35: 8-19.
- Boero, Pino. 2011. "I favolosi anni Settanta. Fantasia e impegno nella letteratura per l'infanzia." *Transalpina* 14: 117-30.
- Faeti, Antonio. 1972. *Guardare le figure*. Torino: Einaudi.
- Faeti, Antonio. 2010. "Il tassista aveva capito tutto." In *Dal Museo Nazionale della Scuola all'INDIRE. Storia di un istituto al servizio della scuola italiana (1929-2009)*, a cura di Pamela Giorgi, 80-81. Firenze: Giunti.
- Farné, Roberto. 2019. *Abbecedari e figurine. Educare con le immagini da Comenio ai Pokémon*. Bologna: Marietti.
- Fava, Sabrina. 2004. *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*. Milano: Vita e Pensiero.
- Giorgi, Pamela. 2010. *Dal Museo Nazionale della Scuola all'INDIRE. Storia di un istituto al servizio della scuola italiana (1929-2009)*. Firenze: Giunti.
- Greppi, Carlo. 2024. *Storie che non fanno la Storia*. Roma: Editori Laterza.
- Grilli, Giorgia, e Fabian Negrin. 2014. *Ugo Fontana. Illustrare per l'infanzia*. Pisa: Edizioni ETS.
- Jansson, Tove. 1959. *Magia d'estate*. Firenze: Vallecchi.
- Krauss, Ruth. 1954. *I'll Be You and You Be Me*. New York: Harper & Brothers.
- Krauss, Ruth, e Sendak Maurice. 2025. *Io ero te e tu eri me. Tradotto da Sergio Ruzzier*. Milano: Adelphi.
- Lepri, Chiara. 2016. *Le immagini raccontano. L'iconografia nella formazione dell'immaginario infantile*. Pisa: Edizioni ETS.
- Lollo, Renata. 2003. *Sulla letteratura per l'infanzia*. Brescia: La Scuola.
- Meda, Juri. 2018. "Dal Museo Didattico Nazionale al Museo Nazionale della Scuola di Firenze (1929-1941)", in *La práctica educativa. Historia, memoria y patrimonio*, a cura di Sara González, Juri Meda, Xavier Motilla e Luigiaurelio Pomante, 925-38. Salamanca: FahrenHouse.
- Negri, Martino. 2020. "Non solo Emme. Antiautoritarismo e utopia negli albi illustrati in Italia dopo il '68", in *Autorità in crisi. Scuola, famiglia, società prima e dopo il '68*, a cura di Tiziana Pironi, 273-281. Roma: Aracne.

#### BIBLIOGRAFIA

- Andersen, Hans Christian. 2019. *Fiabe e storie*. Tradotto da Bruno Berni. Roma: Donzelli.
- Antonio Faeti, Anna Gentilini, Cristina Lastrego, Paola Pallottino e Francesco Testa, 1979. *Conformismo e contestazione nel libro per ragazzi. Storia e sperimentazione*. Bologna: Cappelli.
- Benjamin, Walter. 2020. *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*. Tradotto da Giulio Schiavoni. Macerata: Giometti&Antonello.
- Pallottino, Paola. 1979. *L'asso degli illustratori. Piero Bernardini*. Bologna: Cappelli.
- Pallottino, Paola. 1988. *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*. Bologna: Zanichelli.
- Pallottino, Paola. 2019. *Le figure per dirlo. Storia delle illustratrici italiane*. Roma: Treccani.



**Citation:** Alborghetti, C. (2025). Illustrare Gianni Rodari tra il 1965 e il 1976 nel Regno Unito, un gioco narrativo tra testo e immagine. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 97-107. doi: 10.36253/rse-16796

**Received:** November 13, 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:** Martino Negri, Università degli Studi di Milano Bicocca.

## Illustrare Gianni Rodari tra il 1965 e il 1976 nel Regno Unito, un gioco narrativo tra testo e immagine

### Illustrating Gianni Rodari Between 1965 and 1976 in the UK. A Playful Narrative Between Text and Illustration

CLAUDIA ALBORGHETTI

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia  
claudia.alborghetti@unicatt.it

**Abstract.** Between 1960 and 1980 in the UK, a new vision of childhood stemmed from the aftermath of World War II (Cunningham 1991). Text and illustrations in children's literature revolved around this vision and welcomed translations although with an eye to protect child readers from texts that could undermine the values accepted in society (Lathey 2010). This research explores the dialogue between translation and illustrations in the works by Gianni Rodari translated for the British public. The methodology follows the paratextual analysis (Genette 1989) in five volumes by Rodari published between 1965 and 1976, in a parabolic trajectory that peaked in 1970 with *The Befana's Toyshop*, to fall into oblivion with *Tales Told by a Machine* (1976). Five books for six illustrators, who insinuate in the folds of the translated text, offering readers further levels of interpretation of the source text (Campagnaro 2019). Through the specific characteristics of each artist (Dick de Wilde, Anne and Janet Grahame Johnstone, A.R. Whitear, Jan Brychta, Fulvio Testa) it is possible to trace an evolution of the aesthetic eye in children's literature in the UK from a visual experience that intertwines illustrations and text in a balancing act on the page. The aim is to highlight the dissemination strategies that allowed for Rodari's work to reach the British public in a particularly successful period for children's literature in the UK, focusing on the dialogue between illustrations and translated text as springboard to stimulate the aesthetic pleasure of young readers.

**Keywords:** Gianni Rodari, paratext, picturebook, children's literature.

**Riassunto.** Tra il 1960 e il 1980 il Regno Unito si apre ad una politica volta al riconoscimento dell'infanzia avviata nel secondo dopoguerra (Cunningham 1991), dove la rappresentazione dell'infanzia diventa centrale in letteratura tanto nel testo verbale quanto nel testo iconico. La letteratura per l'infanzia di questo periodo accoglie opere tradotte, seppur con uno sguardo protettivo verso il pubblico giovanile (Lathey 2010). In questo contesto si vuole studiare il dialogo tra traduzione e immagini nell'opera di Gianni Rodari per il pubblico britannico. La metodologia segue l'analisi paratestuale (Genette 1987) di cinque volumi di Rodari pubblicati tra il 1965 e il 1976, attraversando una parabola che vede la sua fama raggiungere l'apice nel 1970 con *The Befana's*

*Toysshop*, verso l'oblio con *Tales Told by a Machine* (1976). Cinque volumi per sei illustratori, chiamati ad insinuarsi tra le pieghe della narrazione tradotta, offrendo ai lettori un ulteriore livello di interpretazione dell'opera originale (Campagnaro 2019). Attraverso le precipue caratteristiche di ogni artista (Dick de Wilde, Anne e Janet Grahame Johnstone, A.R. Whitear, Jan Brychta, Fulvio Testa) si può tracciare un'evoluzione del gusto estetico nella letteratura per l'infanzia nel Regno Unito da un'esperienza visiva che intreccia immagine e testo in un gioco di equilibrio sulla pagina. Si intende mettere in luce la ricezione dell'opera di Rodari in un momento storico particolarmente felice per la letteratura per l'infanzia nel Regno Unito, focalizzando l'attenzione sulle immagini in dialogo con le scelte traduttive come stimolo estetico per i giovani lettori.

**Parole chiave:** Gianni Rodari, paratesto, libro illustrato, letteratura per l'infanzia.

#### TESTO E IMMAGINE PER L'INFANZIA NEL REGNO UNITO

Nel Novecento si snoda il percorso storico-sociale che conduce alla moderna consapevolezza del valore espressivo del picturebook. Per Barbara Bader è un'entità complessa che mette in relazione «testo, illustrazioni, design totale del supporto; [è] un oggetto artigianale e allo stesso tempo un prodotto commerciale; un documento sociale, culturale, storico; e, soprattutto, un'esperienza per il bambino»<sup>1</sup> (Bader 1976, 1). Per Uri Shulevitz (1985) nel picturebook l'elemento visivo prevale, le parole descrivono solo ciò che l'immagine non può mostrare; mentre nel libro illustrato l'immagine non aggiunge nulla al significato evocato dal testo. Eppure, con la nascita dei primi *toy-books* già alla fine dell'Ottocento si evidenzia come elemento estetico e gusto artistico entrano a pieno titolo nella letteratura per l'infanzia nella commistione organica tra codice testuale e visivo (Bader 1976, 3)<sup>2</sup>. Tanto nel picturebook quanto nel libro illustrato, il coinvolgimento attivo del lettore procede per gradi di complessità testuale nella costruzione della propria storia di lettura.

L'infanzia nel Regno Unito vede migliorate e riconosciute legalmente le condizioni di vita e di scolarizzazione soltanto nel secondo dopoguerra (Cunningham 1991), con investimenti anche in ambito editoriale. Dal 1950 in poi, proliferano le sezioni specializzate di libri per bambini nelle maggiori case editrici del periodo.

Nasce così la produzione "centrata" sul pubblico bambino, che aveva conosciuto un primo periodo di sviluppo durante l'età vittoriana (1837-1901) grazie all'affermazione di una middle-class abbiente e alla crescita di biblioteche come centri di diffusione culturale<sup>3</sup>.

Si aggiunge la qualità illustrativa dei libri per bambini legittimata con l'istituzione della Kate Greenaway Medal nel 1955. Il premio, assegnato annualmente, celebra l'alta qualità artistica nei libri illustrati per l'infanzia in ogni forma, affidandosi a criteri di valutazione ben definiti. Il testo – dove presente – e l'illustrazione dialogano in sinergia; il design progettuale mira a proporre un'esperienza di lettura stimolante e soddisfacente; lo stile artistico deve essere riconoscibile e originale; l'esperienza visiva invita ad esplorare nuovi orizzonti o a riflettere su esperienze personali vissute<sup>4</sup>. Nel caso del premio Greenaway quindi, si può considerare il libro illustrato come un "termine ombrello" che include altre tipologie che legano testo e illustrazione secondo una progettualità distintiva.

Il periodo tra il 1960 e il 1975 fu particolarmente florido per il libro illustrato nel Regno Unito, tale da permettere ulteriori investimenti nella letteratura per l'infanzia e assicurare la crescita di un pubblico specializzato (bibliotecari e librai in particolare). Ciò spinse gli editori a pubblicare opere dalle caratteristiche stilistiche e letterarie commercialmente rischiose. È il caso di *Where the Wild Things Are* di Maurice Sendak pubblicato nel 1967 nel Regno Unito da Bodley Head, sfidando le critiche alla prima pubblicazione nel 1964 negli Stati Uniti. La co-editrice del volume, Margaret Clark, riuscì a concordare un contratto internazionale per la pubblicazione congiunta, avviando così una pratica che sarebbe diventata prassi negli anni a venire (Hunt e Pearson 2019, 330). Questo avrebbe permesso la diffusione di opere in traduzione da diversi paesi, assicurando una continuità tra illustrazione e testo che testimonia l'impegno progettuale profuso nel design del libro.

Sempre in questo periodo si situa la diffusione di opere tradotte da varie lingue, anche minori, con l'intento di aprire gli orizzonti insulari dei giovani lettori bri-

<sup>1</sup> Dove non diversamente specificato, le traduzioni dall'inglese sono di chi scrive.

<sup>2</sup> Con le nuove tecniche di riproduzione a colori, Edmund Evans in Inghilterra avviò l'epoca dei grandi illustratori per l'infanzia con le opere di Randolph Caldecott, Walter Crane e Kate Greenaway.

<sup>3</sup> A questo proposito, David Daiches ricorda che «Il XIX secolo fu il grande secolo del romanzo inglese» (1969, 1049) nella sua capacità di rappresentare un tipo di società nella quale i lettori potessero ricono-

scersi, per perdersi nella lettura e trovare piacere nell'intrattenimento offerto dal racconto.

<sup>4</sup> [https://web.archive.org/web/20120516152201/http://www.carnegie-greenaway.org.uk/greenaway/award\\_criteria.php](https://web.archive.org/web/20120516152201/http://www.carnegie-greenaway.org.uk/greenaway/award_criteria.php) (Ultimo accesso: 23 ottobre 2024).

tannici (Lathey 2010). Tra autori quali Otfried Preussler e Tove Jansson troviamo gli italiani Renée Reggiani, Angela Latini e, naturalmente, Gianni Rodari.

## RISONANZE

La risonanza che l'esperienza visiva suscita è cifra caratterizzante del libro illustrato e fa parte delle "libertà" proprie del giovane lettore. Secondo Renata Lollo:

Il libro che il bambino apre non è mai un oggetto superficiale perché si dirige in ogni caso all'immaginario e agli affetti e tocca corde profonde proprio con lo stile, con il suo essere ideazione portata a termine, quale che ne sia la consapevolezza (quasi sempre felicemente assente) del lettore in quel momento. Il lettore bambino esiste nel suo stupore e godimento, importante per lui in quanto sentito molto più e molto prima di ogni riflessione critica. (Lollo 2021, 116)

Quel "godimento" è la prima reazione alla meraviglia dei mondi che si aprono tra le pagine del libro, nella commistione di elementi testuali e visivi, nell'integrarsi dei richiami a una dimensione altra. L'albo (e il libro) illustrato «offre [...] un privilegiato specchio dell'immaginario collettivo; la sua narrazione ha sempre una dimensione anche storica e sociale, legata a tempi e situazioni, mentre configura un osservatorio pedagogico ed esistenziale sulle avventure della crescita e sul cambiamento umano» (Terrusi 2012, 94).

L'esperienza di lettura si costruisce per gradi, oggi la *early literacy* insegna che il rapporto stretto tra adulto e bambino nelle prime fasi di avvicinamento al libro costruiscono l'ossatura del lettore futuro. La lettura è in primis relazione volontaria «improntata alla gratuità, in ciò analoga alla relazione di dono, e a quella di cura» (Lombello Soffiato 2014, 37), richiama al senso di accompagnamento dell'adulto-mediatore e al suo sostegno necessario nel confronto con la complessità degli strumenti letterari. Complessità che non investe soltanto l'oggetto libro (pensando ad un picturebook moderno), ma soprattutto le parole che in fasi successive definiscono l'immagine del mondo costruito dal testo. Un quadro esperienziale che porta all'esplorazione della meraviglia del mondo, oltre i confini identitari. Lo esprime bene la vita prima da lettrice e poi da autrice di Maria Teresa Andruetto<sup>5</sup>. Per lei la lettura era un modo per nominare l'accadere della vita in una «dimensione di familiarità con le narrazioni e con i libri, nell'idea che bisogna-

va conoscere un po' di tutto per poter abitare il mondo» (Andruetto 2014, 22).

Le risonanze che si creano con le immagini diventano più strutturate con la sinergia testuale. Il testo di qualità promuove l'empatia, costruisce competenze espressive, sostiene la scoperta di tratti culturali propri della società alla quale il lettore appartiene.

Il contesto letterario per l'infanzia britannico e la sua chiusura nei confronti dell'alterità culturale in traduzione ha portato alla manipolazione testuale in traduzione al fine di adattare la narrazione ad un'ottica "protettiva" verso l'infanzia (Lathey 2010). In questo quadro teorico è possibile situare il caso emblematico di Gianni Rodari che, raggiunta la fama internazionale con il premio Hans Christian Andersen nel 1970, vide un susseguirsi di traduzioni in inglese di alcune sue opere che ne permisero la diffusione nel Regno Unito tra il 1965 e il 1976.

Proprio con Rodari, il dialogo tra testo e apparato illustrativo consente di osservare amplificazioni di significato offerte dall'immagine, secondo il concetto di soglia del paratesto elaborato da Gérard Genette riguardo le strategie editoriali sfruttate per "lanciare" Rodari nel mercato britannico, e all'originalità artistico-estetica degli illustratori che si sono confrontati con l'opera rodariana tradotta<sup>6</sup>.

Secondo Genette, il paratesto rappresenta la soglia attraverso cui il lettore entra in contatto con l'opera. La sua «forza illocutoria» (Genette 1987, 16) risiede nelle scelte che ogni agente del processo editoriale compie verso il pubblico. Le scelte sono fondamentali nel caso della letteratura per l'infanzia che si apre sia a adulti sia a bambini e sono parte integrante delle intenzioni dietro la proposta artistico-letteraria.

## TELEPHONE TALES

*Telephone Tales* furono la prima pubblicazione rodariana nel Regno Unito nel 1965, tre anni dopo la pubblicazione originale delle *Favole al telefono* con Einaudi. La traduzione è di Patrick Creagh e le illustrazioni di Dick de Wilde, pubblicate da George G. Harrap & Co.

Nella prima soglia del titolo si esplicita la tipologia testuale: *Telephone Tales: Bedtime Stories by Gianni Rodari*. Harrap aveva avuto successo con la serie dedi-

<sup>5</sup> Premio Andersen 2012.

<sup>6</sup> Al binomio testo/illustrazione si accompagnerà il testo tradotto alla descrizione dell'immagine, tenendo conto degli elementi che collegano i due canali espressivi: «[G]li editori in genere commissionano le illustrazioni e iniziano a considerare il design progettuale soltanto dopo aver accettato di pubblicare il testo. Di conseguenza, è impossibile parlare sensatamente del significato delle immagini e delle implicazioni del design di un libro senza prendere in considerazione le parole che ne hanno per prime stimolato la concezione creativa» (Nodelman 1988, 40).

cata ai dizionari bilingue, seguita da altre opere proposte con testo originale a fronte, in particolare letteratura adulta. La collana per ragazzi (Harrap Books for Boys and Girls) include libri educativi, storie, romanzi, spesso accompagnati da un'attenzione alle illustrazioni<sup>7</sup> che denota uno spiccato interesse anche per autori stranieri come René Guillot<sup>8</sup> e, appunto, Rodari.

Dick de Wilde (1905-1944) fu un illustratore olandese che decise di intraprendere la strada dell'illustrazione per ragazzi dopo molti anni spesi come grafico e insegnante presso l'Accademia d'Arte di Rotterdam. Il suo interesse era soprattutto rivolto a romanzi storici e d'avventura, dove la necessità di documentarsi sulla precisione descrittiva dell'immagine diventava momento formativo sia per l'artista sia per il lettore. Secondo de Wilde, se un autore ha uno stile descrittivo lascerà poco spazio alla fantasia dell'artista, che deve poter mostrare con il proprio lavoro ciò che le parole non riescono ad esprimere. L'arte dell'illustratore mantiene alta la tensione del racconto, perché l'immagine possa dialogare efficacemente con il testo (Van Coillie et al. 1982-2014). Il tratto grafico caratteristico di de Wilde in *Telephone Tales* denota proprio questa logica di dialogo, dove a ogni storia è assegnata un'illustrazione a penna che gioca con gli spazi della pagina. Talvolta le illustrazioni si sviluppano orizzontalmente occupando due pagine, parallelamente al testo, in cui a colpo d'occhio si può leggere il testo e godere dell'illustrazione; in altri casi l'illustrazione si trova prima o dopo il titolo della storia, oppure "spezza" il testo per ricavare un proprio spazio di dialogo con il lettore. È questo il caso di *The Comet Seller*, dove il lettore può immediatamente trovare un riscontro tra testo e immagine.

Il protagonista è un mago che inventa la macchina per creare comete, ma dato che nessuno è interessato a comprare stelle, alla fine trasforma la macchina in formaggio per mangiarsela. Nell'illustrazione di de Wilde è evidente l'attenzione al testo tradotto per il modo in cui è descritta la macchina:

*Once upon a time* there was a wizard who invented a machine for making comets. This machine looked rather like an ordinary coffee-grinder, but was much more wonderful. With it he could make any comet he liked, big or

machine at a fair, whether it is a machine for making longer spaghetti or for peeling potatoes. But no one ever bought even the tiniest comet.

"If you were selling balloons," they said, "then we might buy one. But comets! Heaven knows what the children would get up to!"



So the wizard said: "Come on! Your children will be going to the stars sooner or later, so they might

as well get used to it while they are young."

"Not on your life!" said the people. "If anyone else wants to go to the stars, let him. But no son of mine will ever set foot in those places!"

"Comets! Lovely comets!" chanted the wizard. "Come buy my lovely comets!"

But all to no avail.

The poor wizard got poorer and poorer, and very soon he had nothing to eat. It wasn't long before he was reduced to skin and bone. One evening when he was even more hungry than usual he changed his machine to Cheddar cheese and ate it.

[45]

Figura 1. Dick de Wilde, *The Comet Seller*, da *Telephone Tales*, 1965.

small, with a single or a double tail, red, yellow, or orange (Rodari 1965, 44).

L'artista immagina la macchina in azione, con le stelle multicolori (qui in bianco e nero) di diversa misura, che quizzano attorno al mago quasi a spingere via il testo che circonda l'immagine. La macchina ricorda proprio un vecchio macinacaffè, mentre il mago è rappresentato come un signore barbuto affascinato dalla bellezza delle stelle che gli girano intorno, con un soprabito e una specie di calzino a pois che gli esce dalla tasca destra. Qui si inserisce l'elemento creativo di de Wilde, poiché nel testo non viene esplicitata l'età del mago o le sue caratteristiche fisiche, ma soltanto che nonostante i suoi sforzi non riesce a convincere nessuno a comprare le sue stelle e – ormai sul lastrico – si riduce a pelle e ossa. L'illustratore interpreta il testo e sceglie di mostrare il protagonista rapito dalla magia della sua creazione.

<sup>7</sup> Joyce Lankester Brisley, nota per le illustrazioni delle *Adventures of the Little Wooden Horse* di Ursula Moray Williams nel 1938, ricorda come George Harrap prestasse tanta attenzione alla produzione letteraria per ragazzi quanta ne avrebbe meritata un'opera di elevata qualità artistica (AA.VV. 1961).

<sup>8</sup> Guillot è autore francese di libri per ragazzi vincitore del premio H.C. Andersen nel 1964, scrisse almeno 50 opere per ragazzi, parte delle quali pubblicate da Harrap tra il 1961 e il 1967.

*Telephone Tales*, pur essendo solo una selezione di storie rispetto alla pubblicazione originale, mantiene il tono sul filo del gioco di Rodari. La leggerezza testuale trova una controparte nelle illustrazioni di de Wilde che esaltano i passaggi chiave di ogni storia rispettando i dettami del testo, senza mai scadere nella mera descrizione, stimolando lo sguardo e l'immaginazione del lettore nello spazio tra testo e illustrazione.

#### THE BEFANA'S TOYSHOP

*La freccia azzurra* fu pubblicato in Italia nel 1964, ma in traduzione inglese arrivò nel 1970, l'anno in cui Rodari vinse il premio H. C. Andersen.

La casa editrice che riprende il percorso iniziato nel 1965 da Harrap è J. M. Dent & Sons, che pubblicherà tre dei cinque libri qui presentati. La strategia adottata da Dent si inserisce nel filone della continuità traduttiva con Creagh, mentre le illustrazioni vengono affidate ad una coppia di artiste di chiara fama nella produzione inglese di libri per l'infanzia: le gemelle Janet (1928-1979) e Anne (1928-1998) Grahame Johnstone.

Figlie d'arte<sup>9</sup>, vissero prima a Londra, poi nel Suffolk immerse nella natura e nel loro lavoro artistico dedicato alla letteratura per l'infanzia. A partire dal 1950 illustrarono più di 100 volumi per bambini: miti greci, le fiabe di H. C. Andersen, nursery rhymes (Tucker 1998; Richardson 2013). Divennero famose grazie alle illustrazioni di uno dei classici più amati di Dodie Smith, *The Hundred and One Dalmatians* (1956), instaurando un sodalizio con la scrittrice che durò fino alla fine della sua carriera. La profonda simbiosi tra le gemelle si realizzava in una precisa scansione dei compiti: Janet illustrava gli animali, mentre Anne era specializzata in abiti e ambientazioni d'epoca.

*The Befana's Toyshop* descrive l'avventura di un gruppo di giocattoli che nella notte dell'Epifania fuggono dal negozio della Befana (imprenditrice e proprietaria di un negozio di giocattoli ben avviato), alla ricerca di Francesco, un bambino che non può permettersi balocchi poiché la sua famiglia è molto povera. Nel loro viaggio, i giocattoli incontrano altri bambini sfortunati, ai quali si donano uno dopo l'altro in un atto di generosità incondizionata. Le gemelle Grahame Johnstone accompagnano il testo tradotto con illustrazioni che fanno risaltare sia i protagonisti della storia, sia alcuni



*"Don't you think I could stay here?" asked the Teddy-Bear*

**Figura 2.** Anne e Janet Grahame Johnstone, *The Befana's Toyshop*, 1970.

momenti cruciali della narrazione con un uso sapiente dell'ombreggiatura a tratto in bianco e nero. La maestria delle gemelle è evidente nella capacità di suggerire il contrasto ombra/luce in una storia che per la maggior parte si svolge di notte. La figura della Befana ricorda la nota protagonista malvagia del libro di Smith, Cruella de Vil, nel fisico slanciato e l'atteggiamento di superiorità che ben si addice al personaggio delineato da Rodari. *La freccia azzurra*, nel testo originariamente scritto da Rodari, affronta in modo avventuroso temi di attualità nella società italiana del periodo, in particolare la condizione di indigenza nella quale versavano molte famiglie. Nella traduzione di Creagh purtroppo si verificano tagli e modifiche al testo rodariano<sup>10</sup> che deviano dalle

<sup>9</sup> Per un approfondimento sulla madre delle gemelle, Doris Zinkeisen, e la sorella Anna, si veda il lavoro di Kelleway, Roodhouse e Evans (2021) che ne traccia la biografia e offre uno sguardo critico sulle opere. Le gemelle Grahame Johnstone furono avviate proprio dalla madre a intraprendere la carriera artistica, formandosi alla St Martin's School of Art.

<sup>10</sup> Per un'analisi puntuale delle scelte traduttive, si veda il lavoro di Alborghetti (2023).

intenzioni sociali dell'autore, per inserirsi in un contesto più accogliente e sereno per il lettore anglofono, estraneo alle vicissitudini delle fasce sociali povere in Italia. Le Grahame Johnstone illustrano uno dei passaggi più delicati del romanzo, in cui i giocattoli, appena fuggiti dalla vetrina del negozio nel quale erano rinchiusi, scoprono uno scantinato in cui dorme un bambino.

Leggendo il testo, il lettore nota che i genitori sono mendicanti, usciti per racimolare qualche soldo per sopravvivere. Il bambino si è addormentato lasciando la luce accesa accanto al suo giaciglio, ma i giocattoli trovano anche una lettera per la Befana nella quale il bambino chiede, per una volta almeno, di ricevere un dono. Le illustratrici riescono a condensare in un'unica immagine l'ambiente spoglio, la sorpresa dei giocattoli nel trovare un bambino addormentato in uno scantinato, la tranquillità del sonno profondo del bambino e il dettaglio della lettera. Nel testo si legge:

The cellar must have been lived in by a very poor family. In the darkness one could just make out a few battered pieces of furniture, a mattress stretched on the floor, a basin with a chipped rim, a gas-ring and the bed in which the little boy was sleeping. His parents were out at work, or begging in the streets, and he had been left all alone. He had gone to sleep without blowing out the little oil lamp that burned on a chair at his bedside. [...] On the chair beside the lamp there was a piece of paper folded into four. On one side was an address, written in large wobbly writing (Rodari 1970, 29-30).

Tutti gli elementi descrittivi si ritrovano nell'illustrazione, il cui punto di vista privilegiato è quello del lettore, come se stesse contemplando il bambino addormentato nella stanza. Dal catino sbeccato, al materasso che funge da letto, la sedia con la lampada accesa, la lettera sulla quale spicca il destinatario (la Signora Befana, come scritto nel testo poco dopo la descrizione appena riportata), tutto richiama uno spazio angusto. La luce della lampada fa breccia nell'oscurità nella quale si muovono cautamente due bambole e un orsacchiotto visti di spalle, chi sorpreso, chi più audace nell'avvicinarsi al bambino. Due dettagli appartengono alla visione personale delle illustratrici rispetto al testo: la posizione del bambino che si succhia il dito e il quadretto appeso nell'angolo in alto a destra rispetto all'osservatore. Si intuisce la sagoma di una Madonna con Bambino secondo l'iconografia nota in epoca Rinascimentale: se accostiamo questi due elementi, ecco che un senso di pace pervade l'intera scena. Nel testo tradotto infatti, il bambino è rimasto solo nella penombra della stanza, ma questa solitudine tradotta in immagine è mitigata dalla presenza dei giocattoli curiosi e in particolare dell'or-

sacchiotto, che sembra voler accarezzare e confortare il bambino nel sonno.

In questa delicatezza compositiva resa dall'arte grafica delle gemelle risiede la fascinazione del testo. Nessuna immagine in *The Befana's Toyshop* è un banale rispecchiamento, piuttosto invita ad una più profonda comprensione della narrazione da parte del lettore che può indugiare nell'apprezzamento di ogni minimo dettaglio pagina dopo pagina. La casa editrice scommette sul binomio Rodari/Grahame Johnstone, tanto che pubblicherà altri due testi di Rodari.

#### A PIE IN THE SKY

Nel 1971 viene pubblicata *A Pie in the Sky*, sempre da Dent con traduzione di Creagh. *La torta in cielo* in edizione italiana uscì nel 1966 ed era frutto di un lavoro di scrittura collettiva tra Rodari e una classe di studenti della scuola primaria della borgata del Trullo a Roma. Nel testo si ritrovano numerosi riferimenti alla cultura italiana, dai luoghi ai cibi (soprattutto dolci) elencati nel corso della narrazione. La casa editrice punta su una storia che ha diversi elementi in comune con *James and the Giant Peach* di Roald Dahl (1961). L'idea di una torta volante, che alla fine viene felicemente divorata da un esercito di bambini, ricorda proprio la pesca gigante di James che vola nei cieli di New York e alla fine il protagonista lascia che venga mangiata dai bambini che l'hanno vista volare e infilzarsi sulla punta dell'Empire State Building.

Le somiglianze con Dahl si interrompono qui, poiché se il sodalizio con Quentin Blake sarà cruciale per il successo delle opere di Dahl, nel caso di Rodari in traduzione inglese ogni volume avrà un illustratore diverso. Al contrario, in Italia Rodari potrà contare sulle illustrazioni di Bruno Munari in un contesto socio-culturale segnato dalla sperimentazione anche nel campo della letteratura per l'infanzia, dove finalmente si riconosce il valore dell'educazione estetica fin dalla tenera età attraverso ogni canale creativo possibile<sup>11</sup>.

Per *A Pie in the Sky*, Dent sceglie un illustratore pressoché sconosciuto, Albert Richard Whitear, che illustrerà poco più di una ventina di romanzi per giovani tra il 1950 e il 1972. Le sporadiche illustrazioni nel testo sono sia a tutta pagina sia limitate a metà pagina, in bianco e nero, con uno stile che predilige lo schizzo.

<sup>11</sup> In Italia, soprattutto per le innovazioni artistiche legate ai libri per l'infanzia, l'impatto di Munari sul legame tra immaginazione, creatività, letteratura ed età evolutiva segnerà il cammino per le generazioni di illustratori future al pari di Rodari e della sua scrittura (Campagnaro 2024, Boero 2020).

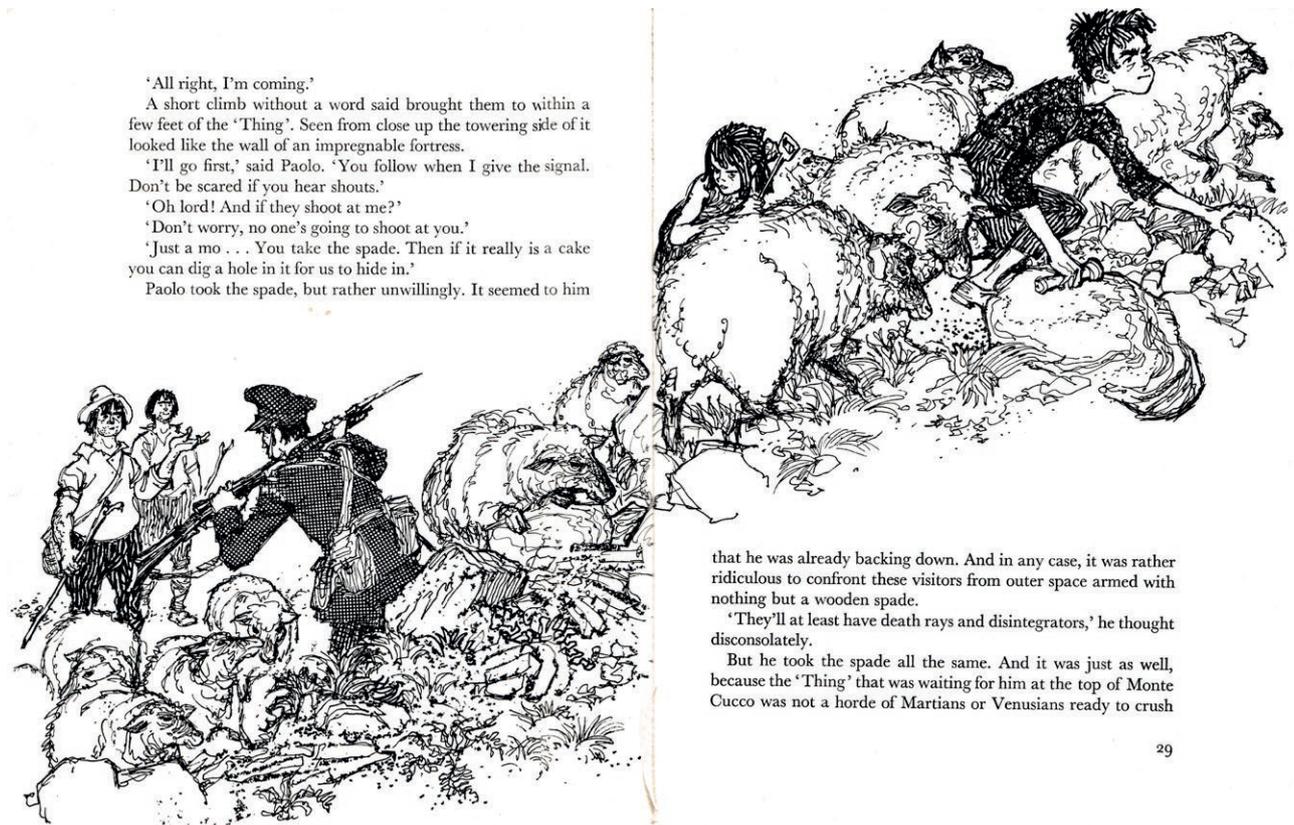


Figura 3. A. R. Whitear, *A Pie in the Sky*, 1971.

I contorni delle figure sono linee incerte, simili ad un disegno abbozzato. Nell'insieme delle illustrazioni contenute nel volume, non particolarmente originali nella concezione, l'unica che si distingue per l'effetto speculare e la sensazione di movimento data dalla disposizione dei gruppi di figure è quella dove i protagonisti Paolo e Rita si nascondono in un gregge di pecore.

Paolo e Rita sono fratello e sorella, sono i primi ad accorgersi che l'oggetto volante è una torta, ma vogliono una prova concreta. Non appena la torta si adagia su una collina, viene accerchiata dalle forze di polizia che non fanno avvicinare nessuno. Paolo però inventa uno stratagemma: nascondersi con la sorella in un gregge di pecore che pascola abitualmente sulla collina e raggiungere inosservato la torta per esplorarla. Nell'illustrazione, la disposizione dei personaggi è in diagonale su due pagine, a suggerire il movimento del gregge e dei fratelli dal basso verso l'alto. Nella parte in basso a sinistra, sovrastata dal testo, troviamo due pastori rivolti verso l'osservatore e un ufficiale di polizia di spalle che impugna un fucile e blocca la salita ai pastori. Si tratta di una scena piuttosto concitata:

'Where are you going?' yelled a guard, suddenly hearing the flock coming up behind him.  
 'Good evening, Major. Where do you want us to go? We are shepherds. We go where the sheep go.'  
 'Turn back! Turn back at once!'

The other guards were looking on now, laughing good-naturedly. That was a mistake, as Paolo explained to Rita afterwards. Sheep have no sense of humour, and all they knew was that twenty yards beyond the tips of their noses was their very own hill and the quiet enclosure where they spent the night. [...]

'Quick!' said Paolo. 'Copy me.'

Making the most of the confusion he dropped onto all fours in the middle of the flock. For the rest, the sheep took care of it. They shoved him from one side of the road to the other and up onto the bank, and as for Rita, after a moment of fear she began to enjoy it no end, butting the sheep with all her might on their moist woolly sides (Rodari 1971, 26-27).

Whitear disegna le figure a sinistra più piccole, mentre il gruppo a destra è più grande e posizionato in alto rispetto al testo. I due fratelli si mischiano alle pecore, solo Paolo è quasi completamente visibile e osserva un punto in alto al di fuori del limite della pagina. Le figu-

re umane sono quelle meglio definite, mentre il contrappunto tra l'ufficiale e Paolo, entrambi con abiti scuri ma uno rivolto di spalle e l'altro di fronte rispetto all'osservatore, concentrano lo sguardo proprio sull'azione dei protagonisti principali. Whitear, inoltre, assegna a Paolo una torcia e a Rita una paletta, oggetti citati nel testo che ritornano nell'illustrazione come parte integrante dell'azione esplorativa dei due fratelli. Le pecore invece sono disegnate con linee a spirale, spezzate, punteggiate, così come l'ambiente naturale della collina che diventa tutt'uno con il gregge.

L'originalità compositiva di questa immagine però non si ripete nelle altre; Whitear indugia su passaggi più statici del testo che invece, proprio per la sua natura cinematografica piena di colpi di scena, avrebbe beneficiato di un apparato illustrativo più stimolante per il lettore.

Chiude la serie rodariana edita da Dent nel 1975 *Mr. Cat in Business*.

#### MR. CAT IN BUSINESS

*Mr. Cat in Business* è la traduzione del racconto breve *Gli affari del signor Gatto* pubblicato in Italia nel 1972, ma manca il nome del traduttore. Il paratesto mostra una deviazione dallo standard fin qui adottato per Rodari: sulla copertina, infatti, campeggia sia il nome di Gianni Rodari, sia il nome per esteso di Jan Brychta, l'illustratore. Questa posizione in evidenza del nome dell'artista non era stata ancora considerata nelle altre traduzioni, dove i nomi degli illustratori comparivano nella copertina interna con titolo e dettagli editoriali. Si può ipotizzare che questa pubblicazione sia stata strategica per promuovere Brychta, autore ceco che si trasferì a Londra nel 1968 a seguito dell'invasione sovietica del paese. Continuò lì il suo lavoro come grafico e illustratore con un discreto successo. Nel 1975, anno di pubblicazione di *Mr. Cat in Business*, Brychta non aveva ancora raggiunto l'apice della notorietà<sup>12</sup> e le illustrazioni per questo piccolo libretto si limitano a figure a tutta pagina su toni di grigio e un solo colore che in alternativa illumina parti della figura. Il commento di Ann Thwaite nel *Times Literary Supplement* sottolinea la mancata occasione di stimolare lo sguardo del lettore: «illustrazioni insoddisfacenti – pesanti e scure, usando solo un colore (blu o giallo) oltre al nero» (1975, 1446).

Nella storia, un gatto cerca di fare fortuna aprendo un negozio di topi in scatola. Peccato che Mr. Cat debba faticare per convincere i topi ad entrare volontariamen-

te nelle scatolette da vendere. I topi però non si lasciano persuadere, tanto che il protagonista – ormai esasperato – pur di riempire una scatoletta intrappola una famiglia di topi usando come esca una forma di formaggio. Dal momento che i topi non vogliono più uscire dal formaggio perché hanno fiutato l'inganno, Mr. Cat li trascina in tribunale. Se si legge il testo in cui Mr. Cat, catturata la famiglia, cerca di farla uscire dalla forma, la vena comica della scena è evidente:

'No thank you. I'd rather not come out.'

Mr Cat was furious. 'That's what you're like, you mice. You guzzle all the cheese but you don't want to give anything in return. That's not fair. In business you have to keep to the rules. I give you something. You give me something.'

'Fair enough. I'll leave you the rind, then we'll be all square.'

'I'll bring a case against you for theft, swindling and offensive behaviour. You'll have to answer for your actions in court.'

'Sure, one fine day!'

'On the contrary, this very day.'

So saying, the cat seized the cheese and rolled it towards the cellar door heedless of the mouse family inside it. [...]

Mr Cat, still rolling the cheese like a car wheel, left the cellar and set out for the court. People turned round to look and listen (Rodari 1975, 18-19).

Topi e gatto alternano rapide battute prima di proseguire in strada verso il tribunale, con gli altri gatti che si girano incuriositi da questa forma di formaggio dalla quale esce un coro di vocine che cantano un inno per farsi coraggio.

L'illustrazione coglie proprio questo momento: il colore blu evidenzia alcuni elementi del palazzo sullo sfondo, dal quale si affacciano diverse figure di gatti con espressioni ingessate in un sorriso. Anche Mr. Cat appare immobile, con lo sguardo fisso in avanti, pesantemente appoggiato alla forma di formaggio sulla quale campeggia la scritta "Finest Welsh Caerphilly Cheese" in relazione al testo tradotto. Mancano completamente elementi che suggeriscano il movimento, si direbbe quasi che l'illustrazione sia una fotografia sbiadita che non invita ad alcuna riflessione sul testo o ad un dialogo in contrappunto.

Con questo libro, Rodari conclude l'avventura con Dent. L'ultima raccolta pubblicata in inglese è *Tales Told by a Machine*, una selezione da *Novelle fatte a macchina*, dopo la quale nessun'altra opera rodariana verrà più tradotta nel Regno Unito. Si dovrà attendere una nuova generazione di traduttori dal 1996 negli Stati Uniti<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Che arriverà intorno al 1986 con le illustrazioni per la serie *Bunbury Tails* di David English. Questa divenne anche una serie animata nel 1992.

<sup>13</sup> Cfr. Alborghetti (2023).



Figura 4. Jan Brychta, *Mr. Cat in Business*, 1975.

#### TALES TOLD BY A MACHINE

Questa breve raccolta<sup>14</sup> pubblicata nel 1976 è a cura di Abelard-Schuman, casa editrice che dedica la collana Grasshopper Books ai giovani, dove ogni volume è distinguibile dai colori delle copertine che corrispondono a diverse fasce d'età dei lettori. La traduttrice Sue Newson-Smith è conosciuta solo per poche altre traduzioni per ragazzi. L'idea creativa di base è immaginare "Cosa succederebbe se...?" si verificassero situazioni improbabili come i rifiuti che diventano talmente grandi da inghiottire la terra, oppure se fosse possibile diventare pescatori provetti soltanto cambiando il proprio nome di battesimo. È ciò che succede nella storia *The Fisherman of Garibaldi Bridge*, dove il protagonista Alberto non riesce a pescare nemmeno un pesce. Un giorno però si avvicina un altro pescatore di nome Carlo che si siede a poca distanza e, intonando una rima sul nome Carlo e che assomiglia a

<sup>14</sup> La selezione di sette storie viene dal volume *Novelle fatte a macchina* (1973) che includeva un totale di 26 storie.

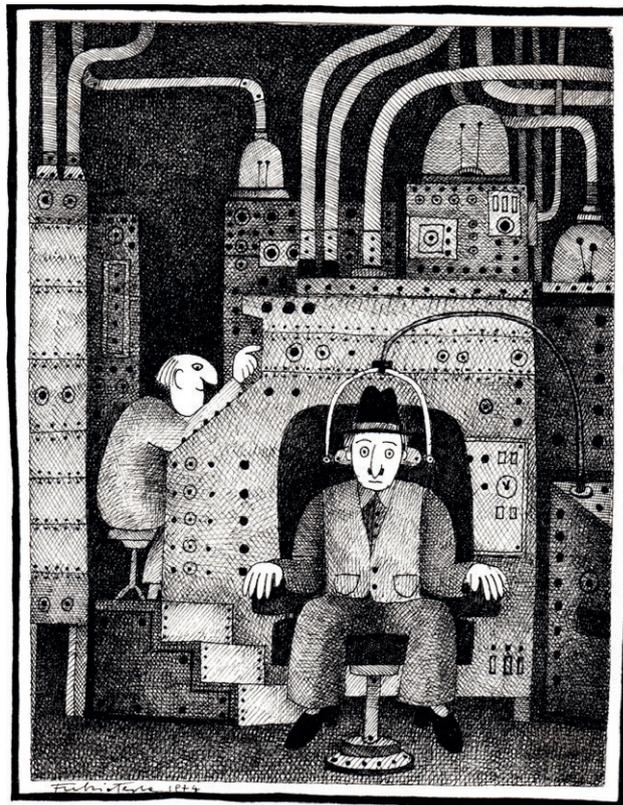


Figura 5. Fulvio Testa, *The Fisherman of Garibaldi Bridge*, da *Tales Told by a Machine*, 1976.

un verso incantatorio, subito pesca un pesce dopo l'altro. Alberto vuole sapere come fa, ma il trucco è semplice: basta chiamarsi Carlo e intonare la rima. Alberto quindi si reca presso un'agenzia di viaggi nel tempo e chiede di poter tornare nel passato per cambiare il proprio nome e diventare quindi Carlo pescatore provetto.

Le illustrazioni del volume sono di Fulvio Testa, artista italiano noto soprattutto negli Stati Uniti per i suoi lavori astratti ad acquerello<sup>15</sup>. Ha sperimentato l'universo della letteratura per ragazzi sia come autore sia come illustratore. Per Abelard-Schuman, a ventinove anni, si cimenta nella rappresentazione del mondo sottosopra immaginato da Rodari con illustrazioni giocate sul disegno a china che fa sembrare ogni figura una incisione a puntasecca. Così, una delle illustrazioni per *The Fisherman of Garibaldi Bridge* coglie il momento in cui il protagonista Alberto si prepara a viaggiare nel tempo, con lo sguardo fisso sull'osservatore, sovrastato da una macchina che appare come un enorme organo con una serie di tubi intricati al posto delle canne.

<sup>15</sup> Per leggere un'intervista a Testa in occasione di una mostra a New York, si rimanda a Cassin (2022).

L'unica altra figura umana è quella dell'operatore, a sinistra di Alberto, di profilo, intento ad azionare la macchina/organo. Con la sua abilità a cogliere l'ironia di ogni storia, Testa fa sorridere e riflettere il lettore con queste illustrazioni che hanno in comune l'elemento della sottile cornice che le isola, come fossero istantanee di una realtà possibile. Gli elementi compositivi bucano la cornice creata da Testa e si appropriano dello spazio della pagina bianca. L'invito verso il lettore è di addentrarsi nei meandri di queste novelle e delle illustrazioni in un dialogo aperto all'interpretazione delle situazioni improbabili offerte dal testo rodariano. L'impianto paratestuale dà risalto ad autore e illustratore in copertina, come già avvenuto per Brychta.

### CONCLUSIONE

Le traduzioni qui proposte evidenziano la parabola ascendente e discendente della fama di Gianni Rodari nel Regno Unito in un momento florido della letteratura per l'infanzia (anche tradotta) in quel Paese tra il 1960 e il 1980. Gli sforzi degli editori per assicurare il successo di Rodari tra i giovani lettori britannici include la scelta degli artisti che potevano dare forma alle sue storie e ai romanzi con diverse tecniche illustrative. Uno sguardo d'insieme coglie il punto di partenza in *Telephone Tales* dove le illustrazioni in bianco e nero dallo stile giocoso di de Wilde si incastonano nel testo stampato come se interrompessero la lettura per far capolino tra le parole. Con le sorelle Grahame Johnstone il progetto editoriale raggiunge l'apice in *The Befana's Toyshop*: nelle loro immagini, non particolarmente originali nella tecnica ma solidamente ancorate alla tradizione illustrativa europea del periodo, il lettore accompagna i giocattoli nella loro ricerca ed è stimolato ad intraprendere una propria scoperta dei dettagli nelle illustrazioni in bianco e nero. I disegni di Whitear per *A Pie in the Sky* e quelli di Brychta in *Mr. Cat in Business* accennano ad un nuovo paradigma sperimentale nelle illustrazioni con stili abbozzati o bicromatici, molto distanti dagli esempi che li avevano preceduti. Da ultimo, Testa chiude la parabola con le sue illustrazioni a china in *Tales Told by a Machine* che invitano il lettore a trovare la chiave interpretativa che apre le porte alla relazione intima tra testo e immagine.

La necessità di sfruttare – almeno per i primi due volumi rodariani – artisti che godessero già di una certa notorietà per il pubblico anglofono testimonia il tentativo delle diverse case editrici di attirare i lettori verso un prodotto che rappresentava un rischio economico. Dopo l'intervento delle gemelle Grahame-Johnstone sarà

invece la fama di Rodari come vincitore del premio H.C. Andersen il trampolino di lancio per artisti meno noti quali Whitear, Brychta e Testa, gli ultimi due visibili in copertina accanto a Rodari.

La diversità di ogni intervento artistico mostra l'alternarsi di uno sguardo sull'infanzia e la produzione rodariana capace di leggere tra le righe del testo, e proporsi come esperienza di alfabetizzazione visiva e di riconoscimento da parte del lettore. Il fatto che non si sia sfruttato il binomio Rodari/Munari come in alcune edizioni italiane si può giustificare sia per la scarsa notorietà di Munari nel Regno Unito<sup>16</sup>, sia perché gli esperimenti di co-edizione di picturebook erano appena stati avviati negli anni Sessanta-Settanta. La fama per Munari sarà maggiore negli Stati Uniti, dove Rodari arriverà solo negli anni Novanta. Per i testi qui analizzati, le illustrazioni sono numericamente limitate rispetto al testo; tuttavia ogni soluzione adottata nei cinque libri evidenzia l'importanza dell'intervento artistico come atto interpretativo della fantasia e, allo stesso tempo, esperienza del mondo nelle risonanze che si creano tra narrazione e realtà nell'atto formativo della lettura.

### BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1961. *Partners in Progress: Some recollections of the past quarter-century at 182 High Holborn. Published privately for the friends of George G. Harrap & Co. Ltd on their Diamond Jubilee*. Bristol: Western Printing Services.
- Alborghetti, Claudia. 2023. *Gianni Rodari and His English Readers. A Dialogical Perspective*. Roma: Armando.
- Andruetto, Marià Teresa. 2014. *Per una letteratura senza aggettivi*. Modena: Equilibri.
- Antonello, Pierpaolo. 2019. "Visible Books, Unreadable Books: Bruno Munari's Iconotextual Playground." *Italian Studies* 74 (4): 331-351.
- Bader, Barbara. 1976. *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*. New York: Macmillan Publishing.
- Boero, Pino. 2020. *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*. Trieste: EL.
- Campagnaro, Marnie. 2019. "La pluridimensionalità della visual literacy. Albi illustrati e itinerari educativi." In *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, a cura di Lorenzo Cantatore e Susanna Barsotti, 123-144. Roma: Carocci.

<sup>16</sup> Nell'ambito accademico anglofono, Munari faticherà a trovare risonanza almeno fino alla fine degli anni Ottanta del Novecento (Antonello 2019).

- Campagnaro, Marnie. 2024. "The Long Reach of Creativity: The Lasting Impact of 1970s Italian Children's Literature." *Bookbird* 62 (2): 5-13.
- Cassin, Alessandro. 2022. "Gli acquerelli di Fulvio Testa in mostra alla Victoria Munroe Fine Art.": <https://lavocedineyork.com/arts/arte-e-design/2022/10/18/gli-acquerelli-di-fulvio-testa-in-mostra-alla-victoria-munroe-fine-art/> (Ultimo accesso: 26 ottobre 2024)
- Cunningham, Hugh. 1991. *The Children of the Poor: Representations of Childhood Since the Seventeenth century*. Oxford: Blackwell.
- Daiches, David. 1969. *A Critical History of English Literature. Volume II*. London: Mandarin.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hunt, Peter, e Lucy Pearson. 2019. "Children's Books". In *The Cambridge History of the Book in Britain*, a cura di Andrew Nash, Claire Squires, e I.R. Willison, 319-340. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kelleway, Philip, Emma Roodhouse, e Nicola Evans. 2021. *The Art of Doris and Anna Zinkeisen*. London: Unicorn Publishing Group.
- Lathey, Gillian. 2010. *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*. London, New York: Routledge.
- Lollo, Renata. 2021. "La letteratura per l'infanzia come relazione triadica." In *La letteratura per l'infanzia a partire dagli studi di Renata Lollo. Linee di ricerca*, a cura di Sabrina Fava, 113-126. Rovato BS: Pensa Multimedia.
- Lombello Soffiato, Donatella. 2014. "Le forme della narrativa: spazio educativo e progettualità pedagogica." In *Le terre della fantasia. Leggere la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, a cura di Marnie Campagnaro, 5-38. Roma: Donzelli.
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: University of Georgia Press.
- Richardson, Peter. 2013. "Janet and Anne Grahame Johnstone." *Illustrators* 5: 64-77.
- Rodari, Gianni. 1965. *Telephone Tales*. London: Harrap & Co.
- Rodari, Gianni. 1970. *The Befana's Toyshop. A Twelfth Night Tale*. London: J.M. Dent & Sons.
- Rodari, Gianni. 1971. *A Pie in the Sky*. London: J.M. Dent & Sons.
- Rodari, Gianni. 1975. *Mr. Cat in Business*. London: J.M. Dent & Sons.
- Rodari, Gianni. 1976. *Tales Told by a Machine*. London: Abelard-Schuman.
- Shulevitz, Uri. 1985. *Writing with Pictures. How to Write and Illustrate Children's Books*. New York: Watson-Guptill.
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- The Kate Greenaway Medal. 2023. "Award Criteria." [https://web.archive.org/web/20120516152201/http://www.carnegiegreenaway.org.uk/greenaway/award\\_criteria.php](https://web.archive.org/web/20120516152201/http://www.carnegiegreenaway.org.uk/greenaway/award_criteria.php) (Ultimo accesso: 23 ottobre 2024)
- Thwaite, Ann. 1975. "Verbal limitations." *The Times Literary Supplement*, December 5.
- Tucker, Nicholas. 1998. "Ann Grahame Johnstone." *The Independent*, June 22.
- Van Coillie, Jan, Wilma van der Pennen, Jos Staal, e Herman Tromp. 1982-2014. *Lexicon van de jeugdliteratuur*. Groningen: Martinus Nijhoff.





**Citation:** Paciaroni, L. (2025). Educare lo sguardo. I libri e gli albi fotografici per l'infanzia e l'adolescenza nel panorama editoriale italiano. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 109-119. doi: 10.36253/rse-16810

**Received:** November 17, 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:** Juri Meda, Università degli Studi di Macerata.

## Educare lo sguardo. I libri e gli albi fotografici per l'infanzia e l'adolescenza nel panorama editoriale italiano

### Educating the Eye. Photographic Books and Picture Books for Children and Teenager in the Italian Editorial Landscape

LUCIA PACIARONI

Università degli Studi di Macerata, Italia  
l.paciaroni2@unimc.it

**Abstract.** In recent years the sector related to photographic books and picture books has been at the centre of a lively debate during training events, meetings and exhibitions. In the historical-educational field, it is still a largely unexplored topic, and by “digging” into the catalogs of publishing houses, the richness and variety of the world of photographic books for young readers emerge. In Italy, in the 1970s, photography played a central role in serial publications and also appeared in children's books, such as *Cicci Coccò* by Bruno Munari with evocative images by Enzo Arnone. Today, editorial products that use photography are diverse and varied. Photographs are widely used in scientific dissemination books as well as in products aimed at the 0-3 age group. Some books feature artistic or experimental photography that “plays” with the real object and unleashes the reader's imagination and fantasy. The aim of this article is to reconstruct the genesis of photographic books to understand their development and uses, and to analyze, without claiming to be exhaustive, the products of the current publishing market, highlighting how photography serves as a language capable of speaking to children.

**Keywords:** photographic books, children's literature, Italy, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century.

**Riassunto.** In anni recenti il settore legato ai libri e agli albi fotografici è al centro di un vivace dibattito in occasione di eventi di formazione, incontri e mostre. In ambito storico-educativo si tratta di un tema ancora in larga parte da esplorare e, andando a “scavare” all'interno dei cataloghi delle case editrici, emerge la ricchezza e la varietà del mondo dei libri fotografici per i giovani lettori. In Italia, a partire dagli anni Settanta, la fotografia è al centro di pubblicazioni seriali e viene proposta anche nei libri per l'infanzia, come in *Cicci Coccò* di Bruno Munari con le suggestive immagini di Enzo Arnone. I prodotti editoriali che propongono l'uso della fotografia oggi in circolazione sono diversi e variegati. Le fotografie, infatti, sono ampiamente utilizzate nei libri di divulgazione scientifica così come nei prodotti rivolti alla fascia 0-3. Alcuni libri propongono una fotografia artistica o sperimentale, che “gioca” con l'oggetto reale e che sprigiona la fantasia e l'immaginazione di chi legge e osserva. Con questo contributo si intende ricostruire la genesi del filone dei libri fotografici per capirne le origini e gli

utilizzi per poi analizzare, senza la pretesa di essere esaustivi, i prodotti dell'attuale mercato editoriale, evidenziando come la fotografia rappresenti un linguaggio che può parlare ai bambini e alle bambine.

**Parole chiave:** libri fotografici, letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza, Italia, XX e XXI secolo.

## INTRODUZIONE

Negli ultimi anni, in Italia, si è diffusa una maggiore attenzione nei confronti dei libri fotografici destinati ai bambini e alle bambine. A dimostrarlo, oltre un numero considerevole di pubblicazioni di libri e albi fotografici di qualità, anche incontri, convegni<sup>1</sup>, workshop<sup>2</sup> e mostre<sup>3</sup> promossi da diverse realtà, come librerie, associazioni, fotografi, musei, illustratori, esperti in educazione visiva e in letteratura per l'infanzia.

Come evidenziato in *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants* – un volume che propone un viaggio attraverso «centocinquante anni di letteratu-

<sup>1</sup> Si pensi al convegno “Photography in Children’s Literature”, organizzato dall’Università di Stoccolma il 20 e 21 maggio 2021, i cui contributi sono confluiti in un volume che rappresenta un importante studio internazionale che esamina la vasta gamma di tecniche artistiche, temi e generi utilizzati nei libri fotografici per bambini.

<sup>2</sup> Solo per fare alcuni esempi, si ricorda il convegno sull’educazione all’immagine, tenutosi nel mese di ottobre del 2020 e promosso dal Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo i cui contributi sono poi confluiti nel volume *Immagini come alfabeto. La dimensione pedagogica della fotografia*, curato da Diletta Zannelli, Laura Formenti e Andrea Pinotti. Recentemente, sono stati proposti anche corsi e incontri con esperti in educazione visiva, fotografi, illustratori e artisti che hanno fatto della fotografia nei libri e albi per l’infanzia la propria cifra stilistica: la libreria indipendente SpazioB\*\*K di Milano ha organizzato il primo ciclo di incontri “Quattro passi nei libri fotografici per l’infanzia” per poi proporre “Altri quattro passi nei libri fotografici per bambini e ragazzi”. L’illustratrice Marianna Balducci è stata protagonista degli incontri organizzati, nel 2022 e nel 2024, da Irene Greco, ideatrice del progetto “Leggimiprima, l’arte di comunicare con i bambini attraverso i libri e le storie”.

<sup>3</sup> Solo per citare alcuni esempi, si ricorda la mostra bibliografica “Libri per bambini con il culto dell’immagine”, organizzata dall’associazione Cartastraccia in collaborazione con il fotografo Alessandro Dandini de Sylva e inaugurata nel 2018 a Roma, presso la Fondazione Pastificio Cerere. Si tratta di una mostra di editoria fotografica per l’infanzia con pubblicazioni provenienti dalla collezione privata di Giuseppe Garrera e dalla biblioteca della Fondazione Malaspina. Nel 2020 l’associazione Cartastraccia ha organizzato una mostra di libri fotografici presso la Biblioteca di Cisterna di Latina, selezionando per la biblioteca una bibliografia di libri fotografici disponibile nel catalogo online della biblioteca ([https://opac.regione.lazio.it/SebinaOpac/query/KF\\_SO:%22fi%20libri%20fotografici%20per%20ragazzi%22?sysb=RLIYN&context=catalogo](https://opac.regione.lazio.it/SebinaOpac/query/KF_SO:%22fi%20libri%20fotografici%20per%20ragazzi%22?sysb=RLIYN&context=catalogo)). A proposito di mostre e libri fotografici per l’infanzia, nel 2024, all’interno del festival internazionale di fotografia “Cortona on the move”, è stata organizzata la mostra “Giro Giro Corpo. Fotolibri per bambini e adulti bambini”, la cui ricerca editoriale è stata curata dalla libreria SpazioB\*\*K e da Kublaiklan Collective. E infine, si ricorda il fondo “FOCUS. Libri fotografici per bambini e ragazzi”, conservato presso la Biblioteca della Provincia di Trento.

ra foto-illustrata nell’ambito dell’editoria per l’infanzia europea e nordamericana» – per molto tempo le fotografie nei libri per l’infanzia sono state ritenute non adatte ai bambini. Tra i motivi di questa diffidenza, la convinzione che fossero troppo realistiche, lasciando dunque poco spazio alla fantasia (Cfr. Le Guen 2022, 5); ma fu soprattutto in Francia, in particolare tra gli anni Ottanta e Novanta, che la prospettiva cambiò: studi, mostre, convegni e tesi di dottorato hanno contribuito a superare questa visione stereotipata (Cfr. Le Guen 2022, 5). Come ben evidenzia Anna Castagnoli,

l’accusa che viene mossa più spesso alla fotografia nel libro per bambini, infatti, è quella di non mettere, tra il bambino e il mondo, il filtro di una interpretazione personale, stilizzata abbastanza da ridurre le componenti drammatiche della realtà. In modo meno forte, questa accusa viene mossa anche al disegno quando è troppo realistico. Il realismo desta sempre sospetto e timore nei libri destinati all’infanzia, come se per il bambino fosse pericoloso, o troppo difficile, guardare in una riproduzione bidimensionale la realtà ‘così come è’ (Castagnoli 2021, 173).

Questo concetto viene ben spiegato anche da Giovanna Zoboli: «Il pregiudizio che nutriamo verso la fotografia nei libri per ragazzi dipende dallo stereotipo secondo cui una narrazione per ragazzi è una narrazione fantastica; e dall’altra da un’idea di fantastico e di fiabesco in cui è l’illustrazione, la sua elaborazione immaginativa (nel senso di ‘non oggettivo’), a godere del favore dell’infanzia» (Grassi 2020, 30).

Fino ai primi del Novecento, come evidenzia Castagnoli, salvo qualche eccezione, a dominare la scena – nell’ambito dei libri per l’infanzia in cui è presente la fotografia – sono opere nelle quali ritroviamo fotografie raffiguranti bambini. Il primo autore per bambini della storia ad accompagnare i suoi versi con questo tipo di immagini è Hans Christian Andersen: nel 1866 collabora con il fotografo ufficiale della corte danese Harald Paetz e pubblica *Fotograferede Børnegrupper*, considerato «il primo libro illustrato con la fotografia» (Castagnoli 2021, 177) nel quale inserisce «sei ritratti di bambine e bambini fotografati in pose trasognate» (Castagnoli 2021, 177). Più tardi, a partire dagli anni Trenta, inizieranno a comparire libri per bambini dove ad essere fotografati sono anche gli oggetti della vita quotidiana.

Uno dei primi esempi è *The First Picture Book. Everyday Things for Babies* di Mary Steichen Calderone e Edward Steichen, pubblicato a New York nel 1930, e che contiene immagini in bianco e nero di oggetti di uso quotidiano che il bambino può facilmente riconoscere, come un orsacchiotto di peluche o alcune palline (Le Guen 2022, 42). Un altro significativo esempio è rappresentato dal libro di Emmanuel Sougez, *Alphabet*, pubblicato nel 1932, dove la pagina di sinistra contiene una lettera dell'alfabeto e una parola in tre lingue (tedesco, inglese e francese), mentre la pagina di destra la fotografia in bianco e nero dell'oggetto corrispondente alla parola.

A partire dagli anni Settanta, protagonista indiscussa dei libri fotografici, soprattutto *concept book*, è la fotografa statunitense Tana Hoban. La sua è una pluridecennale esperienza fatta di simboli, lettere, numeri, forme e colori accesi. Si pensi, ad esempio, a *Count and see* (1972), dedicato ai numeri in cui abbina al numero 1, la fotografia di un idrante, al numero 3, quella di tre scuolabus. Tramite queste immagini, «Tana Hoban insegna a guardare alle cose di tutti i giorni, le più comuni e ordinarie [...] E così facendo avvicina il bambino alla realtà, ne educa insieme il senso estetico, in un nesso tanto originale quanto affascinante» (Dal Gobbo 2019, 88). Nel 1978 negli Stati Uniti esce *Is it red? Is it yellow? Is it blue?*, un albo fotografico che invita i bambini a osservare ciò che li circonda e a esplorare colori e forme, pubblicato in Italia da Camelozampa nel 2023. Ogni pagina contiene una fotografia a colori e sotto ad essa compare un cerchio colorato: il gioco è proprio quello di cercare quel colore nella foto. Nel 2023 Camelozampa pubblica anche *Look Book* (1997), un divertente libro-gioco dove, attraverso uno «spioncino» al centro della pagina, i lettori possono provare ad indovinare chi o cosa troveranno voltando pagina.

Nel panorama internazionale si ricorda anche Jill Hartley. I suoi lavori sono stati pubblicati dalla casa editrice messicana Petra Ediciones, tra cui, solo per fare un esempio, ricordiamo *Rojo+verde* (2007), dove la fotografa statunitense propone colorate foto scattate in Messico, in cui spicca il vivace accostamento tra rosso e verde. È, però, l'area francofona quella che si è distinta maggiormente per la ricca sperimentazione con le fotografie nei libri per bambini e ragazzi. Solo per fare alcuni esempi, si ricorda la casa editrice Les Grandes Personnes che ha pubblicato *Imagine. C'est tout blanc* di Claire Dé (2015), un libro cartonato dedicato al colore bianco, oppure *Qui suis-je?* (2018), dove ogni immagine propone un indovino e le foto – che ritraggono volti di bambini di una scuola dell'infanzia con in mano un frutto – suggeriscono la risposta. Sul retro del libro, costruito a fisarmonica, ci sono divertenti facce realizzate con la frutta (Cfr.

Dal Gobbo 2019, 86-87). Les Grandes Personnes ha pubblicato anche i lavori di François Delebecque, poi usciti in Italia con la casa editrice L'Ippocampo, come *Il piccolo mondo del giardino. Fiori, frutti e animalletti...* (2024), un libro-gioco con le alette in cui sagome nere nascondono fotografie che servono per scoprire tutto ciò che si racchiude in un giardino.

La casa editrice Terre di mezzo, negli ultimi anni, ha inserito nel suo catalogo due albi dedicati a una storia di amicizia. *Il mio asinello Benjamin e io* è un libro di Hans Limmer con le fotografie di Lennart Osbeck, tradotto da Giulia Mirandola. È una storia tenera e commovente di amicizia e di cura che il lettore ripercorre attraverso le parole della protagonista Susi e le fotografie in bianco e nero che la ritraggono con il suo asino Benjamin. Si tratta di un libro che rappresenta un classico della letteratura per l'infanzia in Germania: è stato pubblicato con il titolo *Mein Esel Benjamin* dall'editore tedesco Hanns Reich Verlag nel 1968; mentre l'albo *La litigata* di Victoria Scoffier con le foto di Alain Laboile è stato pubblicato in origine nel 2017 con il titolo *La Dispute* da Éditions des Arènes. Scoffier spiega che le fotografie in bianco e nero di Laboile

raccontano la vita dei suoi sei figli così com'è, sospesa ai margini del mondo. Nil e i suoi fratelli vivono in una bolta verdeggianti ai bordi della foresta, in cui troneggiano un Pan gigante in ferro battuto e una balena in terracotta [...] Il papà-fotografo si mette all'altezza dei suoi bambini per raccontare il mondo. Le immagini sono vere e spontanee, senza alcuna messa in scena. Conosciute e apprezzate dagli adulti nel mondo intero, incarnano l'infanzia libera e selvatica (Scoffier 2024).

Anche in questo caso, il lettore incontra la storia di un forte legame, quello tra una bambina e un gatto, i quali, dopo un litigio, capiscono che: «l'amicizia è più bella se non è un possesso, ma un regalo» (Scoffier 2024).

#### GLI ALBORI DELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA IN ITALIA TRA ILLUSTRAZIONI E FOTOGRAFIE

Per quanto riguarda la nostra penisola, l'Ottocento, come è noto, è il secolo in cui iniziano a delinearsi filoni e generi letterari, forme linguistiche e paradigmi comunicativi destinati a connotare la letteratura per l'infanzia nei decenni seguenti e ad influenzarne profondamente l'evoluzione e i successivi sviluppi (Ascenzi, Sani 2018, 7). In questo secolo, come evidenzia Paola Pallottino, si può parlare di veri e propri libri illustrati per l'infanzia a partire dagli anni Venti dell'Ottocento, anche se si tratta di «opere polivalenti che [...] verranno messe in mano ai

bambini in assenza di libri più adatti alle loro inesplorate esigenze» (Pallottino 2020, 214):

La maggior parte delle illustrazioni per l'infanzia fino agli anni Sessanta e Settanta, sono quasi sempre di autore ignoto, o siglate dal loro incisore, come nel caso di Zambelli per molte opere di Cesare Cantù, mentre si diffondono le illustrazioni straniere, importate insieme alle traduzioni, delle opere di Berquin, Schmid, De Foe, Wyss, Bremer, Woillez, Blanchard, Miss Edgeworth (Pallottino 2020, 216).

Successivamente, si assisterà a un cambiamento nelle proposte editoriali e si darà vita a una produzione di collane illustrate graduate per età (Pallottino 2020, 216), così come a diverse riviste per l'infanzia arricchite da illustrazioni.

Per quanto riguarda la fotografia, già a partire dalla fine del XIX secolo, inizia a comparire all'interno di libri e periodici. Come sottolinea Pallottino, «un attento esame [...] di tutti i prodotti editoriali forniti di apparati iconografici, consente di individuare, soprattutto a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo, l'adozione di fotografie a fini illustrativi» (Pallottino 2020, 206-207). La «fotografia illustrativa», quindi l'illustrazione che utilizza la fotografia, come puntualizza Pallottino, comprende due categorie in editoria:

alla prima appartengono tutte le fotografie a carattere eminentemente didascalico e di natura documentale [...] Alla seconda appartengono tutte quelle fotografie, che l'opzione 'estetico-narrativa', denunciata dalla dichiarata genesi di foto in posa espressamente realizzate in studio, destina alle opere letterarie (Pallottino 2020, 207-208).

La pratica di utilizzare fotografie per illustrare romanzi e racconti ebbe una certa voga durante il primo decennio del secolo, per venire in seguito ripresa con alterna fortuna, ma senza mai affermarsi e mantenne sempre un carattere prevalentemente sperimentale (Pallottino 2020, 208). Nel periodo 1908-1913 si concentrerà il maggiore impiego di fotografie illustrative in libri e periodici (Pallottino 2020, 208) e, nell'ambito delle riviste rivolte all'infanzia che si sono distinte proprio per l'impiego della fotografia, si ricorda «Il Giornalino della Domenica», fondato da Luigi Bertelli nel 1906<sup>4</sup>.

Un punto di forza del settimanale risiedeva nelle copertine: erano, infatti, realizzate da illustratori di grande prestigio come Ezio Anichini, Filiberto Scarpelli,

Ugo Finozzi, Antonio Rubino e Umberto Brunelleschi. Gli articoli erano spesso accompagnati da disegni come esclusivi supporti visivi di ciò che si leggeva ma non solo: Bertelli aveva deciso di introdurre anche le fotografie (Boero, De Luca 2023, 142) e, come si vedrà, avranno un ruolo fondamentale nelle pagine del periodico. Infatti, l'intento di Bertelli era proprio quello di porre l'attenzione verso l'educazione all'immagine e desiderava «avviare i ragazzi alla conoscenza delle potenzialità espressive e alla pratica quotidiana della fotografia come strumento di comunicazione e di conoscenza» (Greco 2011, 340). Nel Decalogo/Programma del «Giornalino», Bertelli specifica «di voler adornare gli scritti con riproduzioni e illustrazioni che non offendano, come spesso purtroppo accade, il gusto estetico con figure mal disegnate e peggio colorate» (Greco 2011, 342).

Il fondatore del «Giornalino», come anticipato, intendeva far conoscere il mondo della fotografia ai lettori e pubblica, già a partire dal numero 8 del primo anno, alcuni articoli dedicati alla storia della fotografia e alle principali tecniche di riproduzione dell'immagine. Successivamente, le iniziative legate alla fotografia diventano numerose: dai concorsi fotografici alle collaborazioni con la Società Fotografica Italiana, dai servizi corredati da veri e propri reportage fotografici – come quello realizzato nel 1907 da Mario Nunes Vais in occasione di una giornata organizzata dalla redazione ai Bagni di Viareggio o quelli della Festa del Grillo – alle rubriche dedicate esclusivamente alle immagini inviate dagli abbonati, come *Dal nostro album di fotografie*, curata dall'illustratore Ugo Finozzi, che si firma con lo pseudonimo di Pellicola, o *La cronaca fotografica estiva*, promossa dallo stesso Vamba. È il 12 aprile 1908 quando la tradizionale copertina a colori cede il posto, per la prima volta, a una fotografia di Ugo Finozzi che ritrae un bambino che gioca.

Nei mesi successivi la fotografia continua a ricoprire un ruolo di grande importanza nel settimanale: infatti, il 30 agosto 1908 esce un numero stampato su carta speciale, splendidamente illustrato e tutto dedicato al mare, che contiene 48 pagine contro le 16 normali e ben 200 fotografie. Inoltre, nel dicembre 1908 viene fondata la Società Fotografica Giornalinesca su base nazionale con lo scopo di realizzare e inviare reportage con foto e testi dedicati alle attività «giornalinesche» (Greco 2011, 351-352). La società si era dotata di un bollettino mensile che veniva pubblicato nelle pagine rosa del «Giornalino», a partire dal numero 52 del 27 dicembre, e, come evidenziato da Andrea Greco, questo strumento di comunicazione «documenta chiaramente come nel "Giornalino" l'uso della fotografia fosse diventato un modo consueto di espressione, spesso coordinato ad altri in modo siner-

<sup>4</sup> Su Luigi Bertelli, si veda: *Lettere a Vamba. «Il Giornalino della Domenica» nei rapporti epistolari tra Luigi Bertelli e i suoi collaboratori* (Ascenzi 2006, 317-365) e *Tra mobilitazione giovanile e costruzione dell'identità nazionale. Luigi Bertelli/Vamba scrittore per l'infanzia dall'età giolittiana al primo dopoguerra* (Montecchiani 2022).

gico» (Greco 2011, 352). Oltre alle tante iniziative citate, nel «Giornalino» la fotografia veniva utilizzata anche a corredo di articoli a carattere storico e artistico. Vamba, quindi, impiegava la fotografia anche a scopo meramente documentale, allo scopo di far avvicinare i piccoli lettori ai beni storico-artistici del paese e alle tradizioni nazionali. Egli era convinto che la fotografia dovesse essere «imparata» sin dalla gioventù e che, attraverso essa, si tenesse in esercizio lo spirito di osservazione e si promuovesse l'educazione allo sguardo.

BRUNO MUNARI, GIOVANNI BELGRANO  
E MARIO LODI, SPERIMENTATORI  
NELL'EDITORIA PER L'INFANZIA

È, però, tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, che assistiamo a un intenso rinnovamento culturale, sociale e politico, che investe anche il mondo dell'editoria per l'infanzia. Sono, infatti, gli anni di sperimentazioni innovative come quelle di Enzo Mari, Bruno Munari, Giovanni Belgrano e Mario Lodi. Irrompono sulla scena immagini e contenuti inediti come quelli proposti, a partire dal 1966, dalla Emme Edizioni di Rosellina Archinto, impegnata nel difendere un'idea di editoria di ricerca e di qualità e artefice di una vera e propria rivoluzione visiva all'interno dei libri per bambini. Questi libri fecero i conti, inizialmente, con coloro che li ritenevano troppo sofisticati e troppo costosi (Terrusi 2012, 32). Come evidenzia anche Paolo Canton,

[...] la Emme Edizioni finisce per collocarsi in una posizione scomoda: da una parte, i suoi libri sono percepiti come strani e freddi dalla parte più conservatrice del pubblico, abituata a pensare al fregio e allo svolazzo come elementi che connotano una bellezza avulsa da qualsiasi funzione narrativa [...]; e dall'altra come snob e inutilmente estetizzanti da un'avanguardia progressista che, per un malinteso pauperismo, voleva destinati all'educazione del popolo solo prodotti che rinunciassero programmaticamente a ogni pretesa di bellezza e di pregio (libri «per i figli degli architetti» li chiamavano) (Canton 2013, 113).

Nel catalogo della Emme Edizioni, così innovativo per temi, linguaggi visivi e concezione complessiva, non potevano mancare, già a partire dagli anni Settanta, anche alcuni libri e albi in cui la fotografia ricopre un ruolo centrale: si pensi a titoli come *Da lontano era un'isola* (1971) di Bruno Munari, *Ariele, un bambino e il mare* (1976) di Collettivo Tre e *Giochi d'acqua, Giochi d'aria, Giochi di terra* di Giovanni Belgrano.

Di questa «rivoluzione visiva ed editoriale», Bruno Munari è stato uno dei protagonisti già a partire dagli anni Quaranta, quando iniziò a portare avanti «un lavoro di

studio e innovazione progettuale nell'ambito della comunicazione visiva e del design accogliendo sperimentazioni che si rivolgevano anche al libro, e in particolare al libro per bambini» (Terrusi 2012, 31). Nei libri del designer milanese troviamo spesso la fotografia, un linguaggio universale che non aveva bisogno di essere tradotto. Si pensi, al suo *Supplemento al dizionario italiano*, pubblicato nel 1958, nel quale, attraverso il gesticolare delle mani, i gesti, l'espressione del viso e l'atteggiamento della persona, Munari rappresenta tanti modi di esprimersi senza parlare.

Tra i primi e rari libri dove viene usata la fotografia, si ricorda *Cicci Coccò*, pubblicato per la prima volta nel 1982 da Fotoselex e oggi edito da Corraini. Munari ha scritto frasi semplici e brevi rime che accompagnano gli scatti di Enzo Arnone, suggestive immagini in bianco e nero realizzate tra gli anni Settanta e Ottanta che raccontano una storia di infanzia, di gioco e di scoperta, una fase della vita dove «tutto è nuovo, tutto è da imparare e il gioco favorisce la memorizzazione» (Arnone, Munari 2000).

Tra le collaborazioni della Emme Edizioni, c'è anche quella con il pedagogo, insegnante e direttore didattico vicino al Movimento di Cooperazione Educativa, Giovanni Belgrano. Dall'impegno nel promuovere una didattica attiva – anche con cinepresa e macchina fotografica – e dalle ricerche di carattere sperimentale, nasce la sua collaborazione con Bruno Munari, con cui, negli anni Settanta, lavora alla progettazione di giochi didattici composti da carte quadrate combinabili tra loro in tanti modi diversi in origine prodotte da Bruno Danese e Jacqueline Vodoz e ora riedite da Corraini – come *Più e Meno, Strutture, Trasformazioni, Immagini della realtà, Otto sequenze da mettere in ordine* (Corraini Edizioni 2024). Alcuni di questi giochi vedono l'impiego delle fotografie, come *Immagini della realtà*, che contiene quaranta immagini fotografiche che rappresentano alcuni soggetti ripresi da vari punti di vista e in una varietà di forme diverse. Il gioco mette a confronto la fotografia realistica a colori con quella in bianco e nero, con il negativo fotografico e, infine, con la parola scritta (in sei lingue).

Belgrano, negli anni Settanta, è anche autore di alcuni libri didattici editi dalla Emme Edizioni: *Giochi d'aria, Giochi di terra e Giochi d'acqua*, nei quali vengono proposti alcuni giochi da realizzare coinvolgendo i tre elementi, terra, acqua e aria. Si tratta, dunque, di veri e propri libri-laboratorio, in cui l'autore inserisce testi, disegni e fotografie in bianco e nero e invita i lettori a osservare, costruire e giocare.

La fotografia rientrava anche tra le passioni del maestro Mario Lodi. Lo ricorda il fotografo Luigi Briselli, con il quale Lodi collaborò alla realizzazione di mostre e libri fotografici:



Figura 1. *Giochi d'aria*, *Giochi d'acqua* e *Giochi di terra* di Giovanni Belgrano.

Mario amava moltissimo la fotografia. Gli piaceva camminare per la campagna e fotografare quello che incontrava, nella sua realtà naturale, senza selezioni estetizzanti. Amava la campagna, la vita di cascina e vi portava molto spesso i suoi alunni per indimenticabili lezioni esperienziali all'aperto. [...] Era affascinato dagli alberi. Li fotografava in qualsiasi modo e condizione. Un giorno vidi presso di lui i disegni dei bambini con poesie e racconti dedicati agli alberi. Ne fui colpito per la magia e la fre-

schezza che esprimevano. Decidemmo così di pubblicare un volume di alberi e di poesie: disegni, fotografie e testi poetici. Lo componemmo in tre parti: lo sguardo poetico e affascinato dei bambini commentato da Mario Lodi; le fotografie degli alberi protagonisti del nostro paesaggio commentate da Edo Ronchi e accostate ai versi di grandi poeti; gli alberi monumentali fotografati fra nord e centro Italia, corredate dalle descrizioni e dalle riflessioni di Ric-

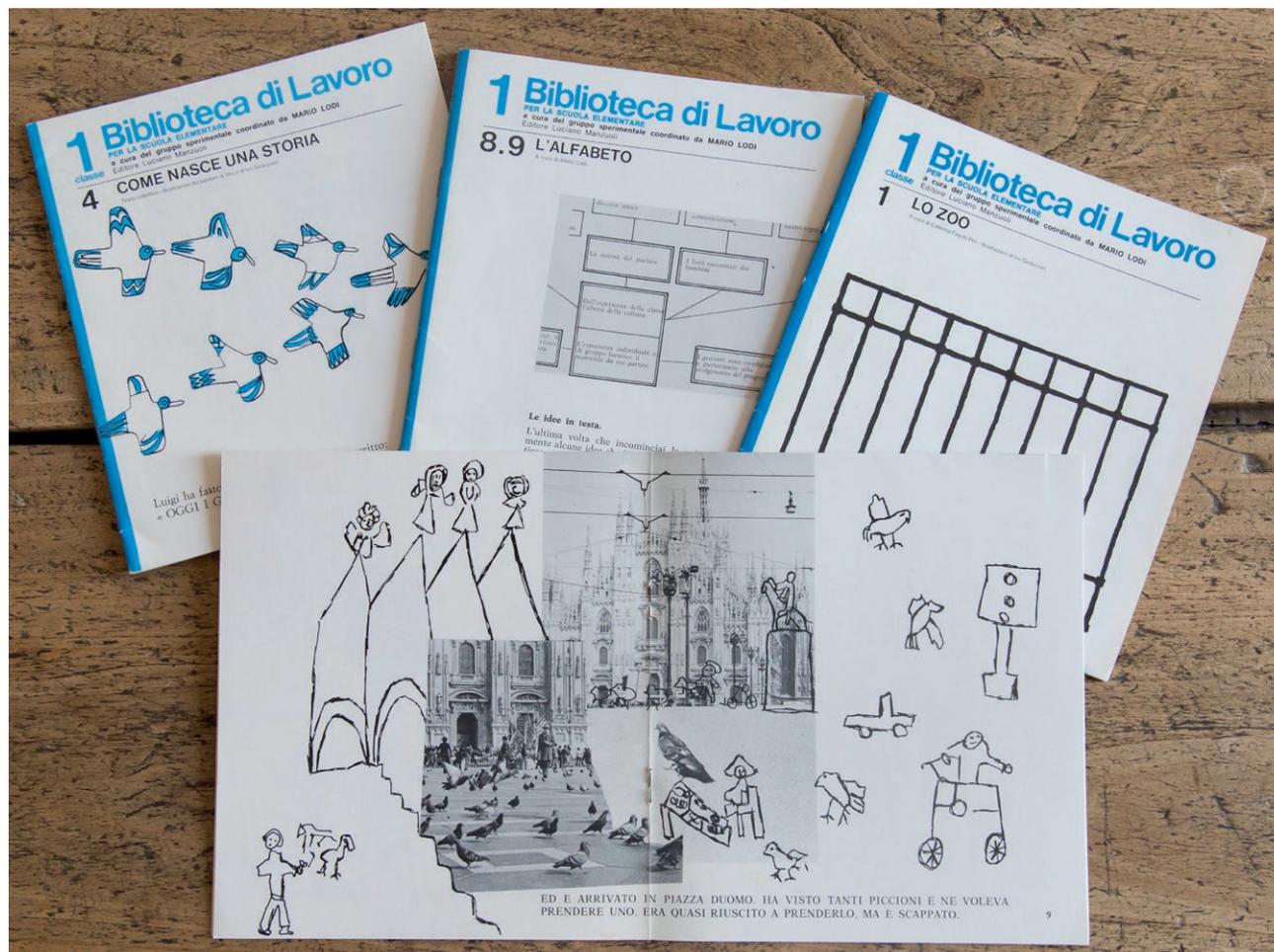


Figura 2. Un'immagine tratta dal numero della «Biblioteca di Lavoro» intitolato *Giovannino senza paura*.

cardo Groppali. Fu pubblicato da Persico nel 1998 (Casa delle Arti e del Gioco Mario Lodi 2024).

Nel 1971, Mario Lodi e un gruppo sperimentale da lui coordinato danno vita a «Biblioteca di Lavoro», una pubblicazione seriale realizzata come alternativa al libro di testo, dove la fotografia viene utilizzata non solo come testimonianza storica di un'immagine collettiva della scuola e con l'intento di rivelare il clima pedagogico e sociale di quel periodo (Cfr. Valecchi, Pacelli 2024, 68; Di Santo 2022) o come foto di corredo a un testo di carattere storico o socio-culturale, ma anche come strumento per educare lo sguardo e per invitare a fermarsi a osservare le piccole cose. Ci sono, infatti, tante cose da scoprire, in cortile, lungo i muri, nelle aiuole, come sottolinea Lodi (Lodi (a), 8), ed è proprio «l'acuta vista dei bambini» che riesce a scovare tanti piccoli dettagli. Lodi invita ad usare l'apparecchio fotografico per «scattare diapositive a colori di ogni [...] significativa scoperta

dai bambini, nessuno escluso, da commentare poi insieme quando la proietteremo». Non è, dunque, una realtà statica quella riprodotta dall'apparecchio fotografico, ma una realtà ricca e variegata che, secondo Lodi, diventava poi un alfabetiere ricco, anzi un vocabolario logico, dove ogni parola richiama un oggetto e il suo posto e i suoi amici (Lodi (a), 11):

Come il *lombrico* che sta nella *terra* ed è amico dell'*acqua*;  
come il *passero* che vive di *chicchi* e vola in *cielo* (Ibid.).

Lodi riteneva la fotografia – accompagnata dal commento – una risorsa preziosa per utilizzare «la capacità di osservazione, espressiva e creativa dei bambini, patrimonio generalmente sperato» (Lodi (b), 15).

In alcuni numeri si incontra anche un utilizzo innovativo della fotografia che si va a mescolare con l'illustrazione diventando un'unica immagine, come in *Giovannino senza paura* curato da Caterina Foschi Pini. Il

libretto – dedicato alla seconda classe – narra la storia di Giovannino, un bambino di sei anni che parte da casa e raggiunge piazza del Duomo a Milano in sella alla sua bicicletta. Nelle pagine, le illustrazioni realizzate dai bambini e le fotografie in bianco e nero vengono a contatto, si completano a vicenda e si sovrappongono.

Tra le pubblicazioni della «Biblioteca di Lavoro» ci sono anche storie raccontate per sole immagini, un vero e proprio libro senza parole, come nel numero dedicato allo zoo, curato da Caterina Foschi Pini e illustrato da Ivo Sedazzari. Le fotografie di animali in libertà sono proposte all'interno di un fumetto, in contrapposizione con le illustrazioni della pagina accanto, dove gli animali sono rappresentati chiusi in una gabbia allo zoo. Una proposta che dimostra l'efficacia della fotografia. Infatti, come sottolinea Foschi Pini:

Le storie di sole immagini ci sembrano efficaci perché per il bambino le immagini sono un linguaggio essenziale che parla alla mente per il tramite dell'occhio. [...] Il racconto figurato diventa una lettura del «reale» rappresentato che abitua il bambino a osservare, riflettere, collegare i fatti, contribuendo alla formazione del senso critico che gli servirà per analizzare poi il «reale» vissuto (Foschi Pini, 16).

Con la fotografia si può anche giocare e divertirsi: lo dimostra l'artista Mario Mariotti, autore di una serie di divertenti volumi tra gli anni Ottanta e Novanta, come *Animani* e *Fallo di mano*, editi da La Nuova Italia e da Fatatrac, in cui mani dipinte si trasformano e diventano animali, come elefanti e trichechi, e giocatori di calcio<sup>5</sup>. Dunque, sono diverse le proposte che, già a partire dagli anni Sessanta, mettono al centro la fotografia attribuendole, da un lato, il ruolo di “narratrice” di storie fantastiche e divertenti e, dall'altro, riconoscendo ad essa la capacità di sviluppare il senso critico e il ragionamento nei piccoli lettori.

#### ALBI E LIBRI FOTOGRAFICI IN ITALIA

Se guardiamo al mercato editoriale per l'infanzia e l'adolescenza oggi in Italia, possiamo trovare diverse proposte di qualità che hanno “consacrato” l'importante ruolo della fotografia nei libri per i più piccoli. Tra le proposte più interessanti nel panorama nazionale, un

<sup>5</sup> Si ricorda la mostra “Animani”, un omaggio a Mariotti tenutasi negli spazi espositivi dell'Istituto degli Innocenti a Firenze dal 29 novembre 2009 all'11 aprile 2010 e curata da Stefano Filipponi, Francesca Mariotti, Gianni Pozzi e Andrea Rauch. La mostra presentava un centinaio di opere di “pittura sul corpo” realizzate dall'artista negli anni Ottanta e Novanta e riprodotte attraverso media e linguaggi di grande diffusione come la fotografia, il libro, il video e la pubblicità (Istituto degli Innocenti 2024).

posto di rilievo è occupato dal lavoro dell'illustratrice Marianna Balducci, vincitrice del Premio Andersen 2021. Le sue tavole mescolano la fotografia con l'illustrazione dimostrando come la fotografia non mostri sempre e puntualmente la realtà. La realtà, infatti, può essere trasformata dalla combinazione fotografia-disegno e questo ci permette di aguzzare l'ingegno e di attivare la fantasia. Per esempio, Balducci riesce a trasformare oggetti di uso comune e far vivere loro esperienze straordinarie. È quello che succede in *La vita nascosta delle cose* dove, pagina dopo pagina, oggetti di uso comune vengono trasformati dalla matita dell'illustratrice riminese:

Ogni tanto succede che gli oggetti si stanchino di essere quello che sono sempre stati e decidano di prendersi una vacanza [...] Le cose, persino quelle che abbiamo sempre sotto gli occhi o quelle che ormai abbiamo dimenticato, hanno una vita segreta e, se siamo attenti, forse saremo così fortunati da farcela raccontare (Balducci 2020).

Nelle prime pagine troviamo una griglia di piccole fotografie – realizzate da Fabio Gervasoni – che rappresentano oggetti come il temperino, la punta di un pennino e le forbici. Voltando pagina, il lettore può scoprire la nuova vita di questi oggetti: il temperino, per esempio, diventa una porta e due bambini tentano di scrutare cosa ci sia oltre e di aprirla.

Tra i lavori della Balducci, *L'ammiraglio si è preso il cielo* rappresenta un altro straordinario esempio in cui le illustrazioni “giocano” con la fotografia. Sul foglio dell'album è riprodotta la foto del cielo, un'immagine che, però, pagina dopo pagina, viene strappata, attorcigliata, accartocciata dall'avidissimo ammiraglio protagonista di questa storia. L'ammiraglio, infatti, decide di prendersi il cielo: quindi ripiega le nuvole, cuce i fulmini, spegne i tramonti. Però, come scrive la Balducci, ricordando Gianni

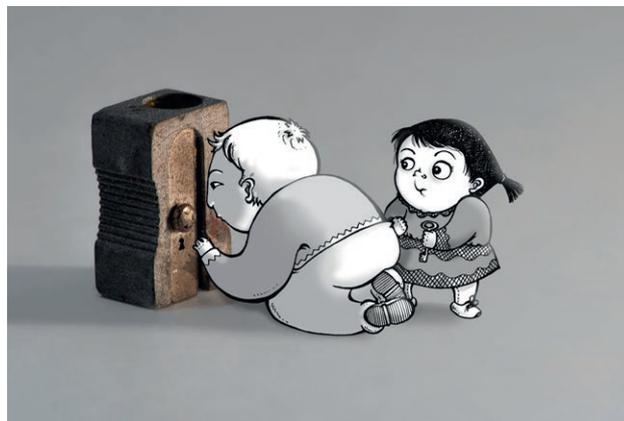


Figura 3. *La vita nascosta delle cose* di Marianna Balducci [Immagine concessa dalla casa editrice].



**Figura 4.** *L'ammiraglio si è preso il cielo* di Marianna Balducci [Immagine concessa dalla casa editrice].

Rodari, «il cielo è di tutti» e sarà un bambino a notare uno strappo nella pagina e, insieme agli altri personaggi, riuscirà a farlo tornare «a essere ciò che è sempre stato e sempre sarà: un dono per tutti» (Clichy 2024).

Sono poi noti i lavori nati dalla collaborazione tra Massimiliano Tappari e Chiara Carminati. Spesso si tratta di libri cartonati, di formato quadrato, con gli angoli smussati. Tra i più famosi, *A Fior di pelle*, che contiene piccole rime per giocare e muovere e massaggiare le parti del corpo che sono rappresentate dalle fotografie. Un recente e interessante lavoro è anche quello pubblicato dalla casa editrice Editoriale Scienza e che rientra nella collana di divulgazione scientifica «I libri dell'Orto», realizzata in collaborazione con l'Università degli Studi di Padova. Si tratta di *Piccolo verde*, un inno alla lentezza e al meravigliarsi di ciò che si trova proprio all'altezza dei nostri piedi. Le frasi in rima e le fotografie con piccoli dettagli urbani ci invitano ad abbassare lo sguardo. Un libro-laboratorio, dunque, che ci suggerisce di andare nel mondo e continuare a cercare altra meraviglia. Intorno a noi possiamo anche cercare forme nascoste e inaspettate, come nel divertente libro-gioco *Cerca cerchi*, in cui si chiede al lettore di guardare ciò che lo circonda in un modo diverso e alternativo. Ogni pagina propone quattro immagini accompagnate da un testo in rima: lo scopo è quello di cercare la forma circolare alla quale fanno riferimento le parole.

Un suggestivo e divertente uso della fotografia lo ritroviamo nell'albo *Sonno gigante sonno piccino* di Giusi Quarenghi e Giulia Sagromola. Aprendo questo albo, ci si immerge negli album di famiglia di Anita e Rina, le nonne di Giulia. Le foto in bianco e nero e dai bordi ondulati fanno di un tempo passato e accompagnano una dolce ninna nanna circondata da fotografie dove c'è stata una piacevole "incursione" di colori accesi, oggetti e situazioni surreali disegnate.



**Figura 5.** *Sonno gigante sonno piccino* di Giusi Quarenghi e Giulia Sagromola [Immagine concessa dalla casa editrice].

Tra le varie tipologie di libro in cui viene impiegata la fotografia, troviamo anche i libri nomenclatura, dove alla fotografia viene abbinata una parola, o i libri-alfabetieri, dove sono inserite lettere dell'alfabeto, parole e fotografie; mentre per la prima infanzia, vengono proposti anche i cosiddetti «libri con le facce». Tra i più conosciuti, il cartonato *Guarda che faccia!*, prima pubblicazione del programma nazionale Nati per Leggere, che propone ritratti di bambini che esprimono diverse emozioni abbinati alle espressioni verbali.

## CONCLUSIONI

È dunque evidente come la fotografia si sia affermata e si stia affermando, anche nel nostro Paese, sempre più come un linguaggio che può parlare ai bambini e alle bambine. Con questo contributo si è inteso, quindi, ricostruire la genesi del filone dei libri fotografici per capirne le origini e gli utilizzi per poi analizzare, senza la pretesa di essere esaustivi, i prodotti dell'attuale mercato editoriale. L'intento è quello di proseguire questa ricerca focalizzandola su altri periodi e altre proposte con lo scopo di approfondire la diffusione in Italia di questa tipologia di libro.

Da quello che è emerso finora, si può evidenziare come i libri fotografici rappresentino una macrocategoria all'interno della quale ritroviamo numerose sottocategorie che fanno parte del panorama editoriale per i bambini e i ragazzi: oltre le classiche enciclopedie e i libri di divulgazione scientifica, da sempre caratterizzati dall'utilizzo delle fotografie e oggi proposti spesso in chiave moderna e innovativa, ci sono anche libri d'artista, libri-gioco, libri-laboratorio, libri nomenclatura, libri con le facce, libri catalogo, albi illustrati e così via. Nelle varie sottocategorie la funzione della fotografia è sempre

diversa: a volte rappresenta ciò che è riportato nel testo, altre volte viene “contaminata” dall’illustrazione, altre volte ancora è un’opera d’arte, mentre nei libri per la prima infanzia si usa spesso come strumento per stimolare una parola o per giocare. Come evidenzia Mara Pace, ci sono esempi di libri che

utilizzano la fotografia nell’incontro con la parola poetica, lavorano sullo sguardo creativo, sull’analogia che lega un’immagine all’altra. Ma le fotografie rappresentano anche un potente strumento narrativo. Hanno un forte legame con la realtà, ma come ci ricorda Susan Sontag “non spiegano niente” e sono “inviti inesauribili alla deduzione, alla speculazione e alla fantasia”. Possono quindi diventare tasselli di storie: narrazioni che, nonostante siano visivamente radicate nella realtà, sono frutto dell’immaginazione. (Pace 2024, 25-26)

Proprio ai libri che hanno scelto anche la fotografia come linguaggio narrativo, negli ultimi anni, è stato conferito un prestigioso riconoscimento italiano, il Premio Andersen. Dopo la vittoria, nel 2023, di *Diario di un’ esplorazione fuori dalla tana. Appunti e scoperte di Edmond il Coniglio* dell’autore francese Thierry Dedieu, edito da Franco Cosimo Panini nella categoria “miglior libro fatto ad arte”, nel 2024 il Premio per la categoria “miglior libro mai premiato” è stato assegnato a *Fammi una domanda!* di Antje Damm, mentre *La camera buisssima* di Elisa Lauzana e Irene Lazzarin ha ottenuto il riconoscimento come “miglior libro di divulgazione scientifica”.

I libri fotografici per bambini sono dunque risorse importanti per lo sviluppo nelle giovani generazioni di diverse competenze, come l’interpretazione delle immagini e la comprensione delle storie che trasmettono, e, allo stesso tempo, sono un elogio alla lentezza e un invito a cambiare il nostro sguardo sul mondo, così come un ottimo “mezzo” per viaggiare con la fantasia. Sono poi evidenti le grandi potenzialità di questi libri per progettare attività didattiche nei diversi contesti educativi: essi costituiscono, infatti, un’occasione preziosa per vestire i panni di esploratori ed esploratrici, per poi semplicemente guardarsi intorno, anche sotto casa, e prendersi del tempo o “perdere” del tempo per osservare, perché «a volte, perdere tempo è il modo migliore per guadagnarlo» (Tappari 2021, 45).

#### BIBLIOGRAFIA

- Andersen, Hans Christian, e Harald Paetz. 1866. *Fotografere Børnegrupper*. København: s.i.e.
- Arnone, Enzo, e Bruno Munari. 2000. *Ciccì Coccò*. Mantova: Corraini.
- Ascenzi, Anna, e Roberto Sani. 2018. *Storia e antologia della letteratura per l’infanzia nell’Italia dell’Ottocento. Volume II*. Milano: FrancoAngeli.
- Ascenzi, Anna. 2006. “Lettere a Vamba. “Il Giornalino della Domenica” nei rapporti epistolari tra Luigi Bertelli e i suoi collaboratori.” *History of Education & Children’s Literature* I (1): 317-365.
- Balducci, Marianna. 2020. *La vita nascosta delle cose*. Savignano sul Rubicone: Sabir.
- Balducci, Marianna. 2022. *L’ammiraglio si è preso il cielo*. Firenze: Clichy.
- Belgrano, Giovanni. [1977]. *Giocchi d’acqua*. Milano: Emme Edizioni.
- Belgrano, Giovanni. [1977]. *Giocchi di terra*. Milano: Emme Edizioni.
- Belgrano, Giovanni. [1977]. *Giocchi d’aria*. Milano: Emme Edizioni.
- Boero, Pino, e Carmine De Luca. 2009. *La letteratura per l’infanzia*, Roma-Bari: Laterza.
- Canton, Paolo. 2013. “Progettazione grafica e realizzazione tecnica: una straordinaria longevità.” In *La casa delle meraviglie. La Emme Edizioni di Rosellina Archinto*, a cura di Loredana Farina, 111-115. Milano: Topipittori.
- Carminati, Chiara, e Massimiliano Tappari. 2018. *A fior di pelle*. Roma: Lapis.
- Carminati, Chiara, e Massimiliano Tappari. 2022. *Piccolo verde*. Firenze-Trieste: Editoriale Scienza.
- Carminati, Chiara, e Massimiliano Tappari. 2023. *Cerca cerchi*. Roma: Lapis.
- Casa delle Arti e del Gioco Mario Lodi. 2024. <https://www.casadelleartiedelgioco.it/un-maestro-per-amico-luigi-briselli-per-mario-lodi/>. Ultimo accesso: 10.11.2024.
- Castagnoli, Anna. 2021. “L’immagine tra realtà e metafora: una breve storia della fotografia nei libri per bambini.” In *Immagini come alfabeto. La dimensione pedagogica della fotografia*, a cura di Diletta Zannelli, Laura Formenti e Andrea Pinotti, 173-183. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Clichy. 2024. <https://edizioniclichy.it/libro/lammiraglio-si-e-preso-il-cielo/>. Ultimo accesso: 10.11.2024.
- Collettivo Tre. 1976. *Ariele, un bambino e il mare*. Milano: Emme Edizioni.
- Corraini Edizioni. 2024. “Giovanni Belgrano.” <https://corraini.com/it/autori/giovanni-belgrano.html>. Ultimo accesso: 10.11.2024.
- Dal Gobbo, Angela. 2019. *Quando i grandi leggono ai bambini*. Roma: Donzelli.
- Damm, Antje. 2023. *Fammi una domanda!* Torino: Il Leone Verde.
- Dé, Claire. 2015. *Imagine. C’est tout blanc*. Paris: Les Grandes Personnes.

- Dé, Claire. 2018. *Qui suis-je?*. Paris: Les Grandes Personnes.
- Dedieu, Thierry. 2022. *Diario di un'esplorazione fuori dalla tana. Appunti e scoperte di Edmond il Coniglio*. Modena: Franco Cosimo Panini.
- Delebecque, François. 2024. *Il piccolo mondo del giardino. Fiori, frutti e animalletti...* Milano: L'Ippocampo.
- Di Santo, Maria Rosaria. 2022. *Mario Lodi e la «Biblioteca di Lavoro»: una proposta didattica alternativa ancora attuale*. Reggio Emilia: Edizioni Junior.
- Druker, Elina, e Bettina Kümmerling-Meibauer, cur. 2023. *Photography in Children's Literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Foschi Pini, Caterina (a). 1977. *Giovannino senza paura*. Firenze: Manzuoli («Biblioteca di Lavoro», 69).
- Foschi Pini, Caterina (b). 1975. *Lo zoo*. Firenze: Manzuoli («Biblioteca di Lavoro», 37).
- Grassi, Eleonore. 2020. "La parola agli editori." *Liber* 125: 28-31.
- Greco, Andrea. 2011. "Ricordi fotografici giornalineschi. Vamba e la promozione della fotografia ne 'Il Giornalino della Domenica.'" *History of Education & Children's Literature* VI (2): 339-373.
- Hartley, Jill. 2007. *Rojo+verde*. Zapopan: Petra Ediciones.
- Hoban, Tana. 1972. *Count and see*. New York: Simon & Schuster.
- Hoban, Tana. 2023. *È rosso? È giallo? È blu?*. Monselice: Camelozampa.
- Hoban, Tana. 2023. *Look book*. Monselice: Camelozampa.
- Istituto degli Innocenti. 2024. <https://www.istitutodeglinnocenti.it/it/notizie/animani-lomaggo-di-firenze-mario-mariotti>. Ultimo accesso: 06.11.2024.
- Lauzana, Elisa, e Irene Lazzarin. 2023. *La camera buissima. Viaggio alle origini della fotografia tra storie, invenzioni ed esperimenti*. Faenza: Quinto Quarto.
- Le Guen, Laurence. 2022. *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*. Nantes: MeMo.
- Limmer, Hans, e Lennart Osbeck. 2022. *Il mio asinello Benjamin e io*. Milano: Terre di Mezzo.
- Lodi, Mario (a). 1979. *L'alfabeto*. Firenze: Manzuoli («Biblioteca di lavoro», 92-93).
- Lodi, Mario (b). s.d. *Come nasce una storia*. Firenze: Manzuoli («Biblioteca di lavoro», 4).
- Manetti, Stefania. 2004. *Guarda che faccia!*. Firenze-Milano: Giunti.
- Montecchiani, Sofia. 2022. *Tra mobilitazione giovanile e costruzione dell'identità nazionale. Luigi Bertelli/Vamba scrittore per l'infanzia dall'età giolittiana al primo dopoguerra*. Macerata: eum.
- Munari, Bruno. 1958. *Supplemento al dizionario italiano*. Torino: Carpano.
- Munari, Bruno. 1971. *Da lontano era un'isola*. Milano: Emme Edizioni.
- Pace, Mara. 2024. "Click! Il linguaggio fotografico nell'editoria per l'infanzia." *Andersen* 418: 24-27.
- Pallottino, Paola. 2020. *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze-Lucca: La Casa Usher.
- Quarenghi, Giusi, e Giulia Sagramola. 2014. *Sonno gigante sonno piccolo*. Milano: Topipittori.
- Scoffier, Victoria, e Alain Laboile. 2024. *La litigata*. Milano: Terre di Mezzo.
- Sougez, Emmanuel. 1932. *Alphabet*. Paris: Antoine Roche.
- Steichen Calderone, Mary, e Edward Steichen. 1930. *The First Picture Book. Everyday Things for Babies*. New York: Harcourt, Brace & Company.
- Tappari, Massimiliano. 2021. *Infanzia di un fotografo*. Milano: Topipittori.
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Valecchi, Valentina, e Silvia Pacelli. 2024. *School Life Representation in the Photographic Images of the Dossier Series "Biblioteca di Lavoro" by Mario Lodi*. In *The School and Its Many Pasts. I. The Different Types of School Memory, vol. I*, a cura di Lucia Paciaroni, 67-76. Macerata: eum.
- Zannelli, Diletta, Laura Formenti e Andrea Pinotti, cur. 2021. *Immagini come alfabeto. La dimensione pedagogica della fotografia*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.





**Citation:** Grilli, G. (2025). Bellezza e creatività nei nuovi albi illustrati di divulgazione per l'infanzia. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 121-129. doi: 10.36253/rse-16855

**Received:** November 22, 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:** Martino Negri, Università degli Studi di Milano Bicocca.

## Bellezza e creatività nei nuovi albi illustrati di divulgazione per l'infanzia

### Beauty and creativity in the new nonfiction picturebook

GIORGIA GRILLI

*Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia*  
giorgia.grilli@unibo.it

**Abstract.** Since the turn of this century, nonfiction books for children have undergone a 'pictorial turn' (Merveldt 2018). The proportion and importance of the visual code has progressively increased, and its role has changed not only in quantitative and qualitative terms, but also epistemologically, as images and other formal aspects of the books have become meaningful in themselves, the core of the knowledge the authors want to communicate. Many nonfiction books published internationally over the last two decades revolve around a visual idea, they are created by authors who are also, often, illustrators and use images (their composition in the spread, their relationship, their friction with the text) to convey information, insights, clues, reflections, questions – as opposed to answers (Sanders 2018) – about reality. These new books involve readers on both a cognitive and an aesthetic level and encourage inferences, connections, intuitions, promoting an active, co-constructed knowledge, open to multiple interpretations (Grilli 2021). The article refers to the critical literature on children's nonfiction produced in recent years, and analyses the visual (or verbo-visual) strategies used in some new nonfiction picturebooks published internationally, to show how authors/illustrators invite readers to take part in the knowing process.

**Keywords:** nonfiction, picturebook, knowledge, beauty, children's publishing.

**Riassunto.** A partire dagli anni Duemila, lo scaffale di divulgazione per l'infanzia è stato investito da una svolta pittorica (von Merveldt 2018). Questa svolta, consistente in una inversione di proporzione e di importanza del codice visivo rispetto a quello verbale, ha dato luogo ad una letteratura nonfiction per certi aspetti rivoluzionata se paragonata alla divulgazione per bambini di tipo più tradizionale. Le immagini hanno assunto un ruolo diverso non solo in termini quantitativi, ma anche qualitativi e gnoseologici, assumendo su di sé il senso ultimo del contenuto e del messaggio che il libro vuole comunicare, la sua componente anche informativa, quella propriamente legata alla trasmissione di conoscenza/e. Molti dei libri per bambini di divulgazione pubblicati a livello internazionale negli ultimi due decenni ruotano interamente intorno ad una 'idea visiva', nascono dalla 'visione' di un autore che spesso è anche, e prima di tutto, un illustratore e vuole comunicare qualcosa del mondo reale a partire da immagini o da una speciale relazione tra immagini (sia essa semantica o compositiva) capace di creare frizioni, illuminazioni, riflessioni, domande sulla realtà (Sanders 2018) che non potrebbero darsi altrimenti, ovvero utilizzando (solo) le parole, nella forma di testi

esplicativi, descrittivi, nozionistici. Questi libri coinvolgono il lettore sia sul piano cognitivo che su quello estetico e sollecitano inferenze, collegamenti, intuizioni, dando vita ad una forma di conoscenza attiva, partecipata, aperta a molteplici interpretazioni (Grilli 2021). L'articolo fa riferimento alla letteratura teorica sulla divulgazione per l'infanzia prodotta a livello internazionale e prende in esame alcuni recenti albi illustrati nonfiction, di cui analizza le strategie verbo-visuali (o esclusivamente visuali) scelte dagli autori/illustratori per condividere – o meglio co-costruire – conoscenza con l'infanzia.

**Parole chiave:** divulgazione, picturebook, conoscenza, bellezza, editoria per l'infanzia.

Tra i tanti e continui sviluppi riscontrabili storicamente nell'editoria per bambini e ragazzi, uno dei più eclatanti dei nostri tempi riguarda sicuramente le trasformazioni che, a partire indicativamente dagli anni Duemila, si sono date e continuano a darsi nello scaffale della divulgazione. Queste trasformazioni consistono, fondamentalmente, in un capovolgimento di importanza delle immagini e più in generale del codice visivo rispetto a quello verbale nei libri che hanno come oggetto e come fine la trasmissione di conoscenze relative al mondo reale. La studiosa canadese Nikola von Merveldt, riferendosi agli 'informational books' di nuova generazione, parla di 'pictorial turn' per indicare appunto questa nuova tendenza e più in particolare questa nuova (s)proporzione tra testo scritto e figure, con uno sbilanciamento tutto a favore delle seconde (von Merveldt 2018). Per figure intendiamo, nella presente trattazione, non quelle fotografiche – d'archivio o scaricabili da apposite *galleries* a disposizione degli editori – che dagli anni Settanta del secolo scorso iniziarono a comparire con grande profusione in molti titoli (non solo per bambini) di divulgazione<sup>1</sup>. Ci riferiamo invece a immagini autoriali, artigianali, cioè all'ambito propriamente dell'illustrazione, oltre che della grafica e del design editoriale.

In realtà, la presenza anche abbondante di illustrazioni all'interno dei libri che in ambito anglosassone vengono definiti 'nonfiction' (in opposizione ai titoli di 'fintione') ha radici lontane. Quello che è convenzionalmente riconosciuto come il primo libro in assoluto pubblicato espressamente per l'infanzia, l'*Orbis Sensualium Pictus* di Johann Amos Comenius, del 1658, un libro a tutti gli effetti di divulgazione, già si presentava come un'opera che riteneva imprescindibili le immagini per veicolare ai bambini il sapere. Fin dagli esordi di una produzione editoriale rivolta ai giovani e intenzionata a trasmettere loro conoscenza, cioè, è sembrato chiaro, almeno agli autori più illuminati, che non si possono avvicinare i bambini al mondo se non vengono coinvolti anche i loro

sensi, se il mondo non viene *mostrato* oltre che *spiegato*, se non si passa attraverso una sollecitazione estetica, oltre che cognitiva. All'avanguardia in questo senso, l'opera di Comenio era, come è noto, una sorta di piccola enciclopedia che andava dall'insegnamento della lingua (latina e tedesca, nell'edizione originale) alla presentazione di vari aspetti della realtà – oggetti, tipi umani, ambienti geografici, elementi naturali, attività, virtù morali – rappresentati visivamente, oltre che con le parole, grazie ad un elevato numero di illustrazioni ottenute attraverso la tecnica della xilografia. Per Comenio le immagini (anche se molto semplici, quali erano quelle a disposizione dell'editoria del tempo) erano fondamentali perché i bambini potessero vedere, e quindi meglio capire, come è fatto il reale. Il passaggio attraverso i sensi, come si evince dallo stesso titolo dell'opera, era sostanziale per la trasmissione del sapere.

Se già il primo libro per bambini di divulgazione – un libro del diciassettesimo secolo – era un libro ampiamente illustrato, non dovrebbe apparire come così rivoluzionaria la svolta che si impone intorno agli anni Duemila nella nonfiction per l'infanzia, quando quest'ultima inizia a presentarsi, un po' ovunque a livello internazionale, come un fenomeno editoriale di grande impatto visivo. La svolta però si è data, è ancora in atto, e va vista come tale (Grilli 2020; 2024). Essa riguarda, peraltro, non solo l'aspetto dei nuovi libri per bambini di divulgazione – un aspetto caratterizzato tipicamente da un'imponenza, sontuosità e profonda cura delle immagini, della grafica, del formato, della composizione della pagina – ma anche e soprattutto il tipo di conoscenza che, grazie ad essi, si può sviluppare nel lettore. La dimensione estetica dei volumi nonfiction degli ultimi due decenni ha assunto, cioè, un valore enorme non solo in termini quantitativi e qualitativi (data la fervida sperimentazione formale e la sofisticata ricerca stilistica che oggi li caratterizza), ma anche epistemologici, o più propriamente gnoseologici. La stessa von Merveldt parla di «uno slittamento epistemico nella relazione tra testo e immagine», che a suo dire modifica «il modo in cui la conoscenza è costituita, compresa e comunicata» (von Merveldt 2018, 231<sup>2</sup>). Nella nonfiction per l'infanzia,

<sup>1</sup> Pionieristica in questo senso fu, negli anni Settanta, la casa editrice inglese Dorling Kindersley (DK), specializzata in libri di storia, geografia, scienza, spazio, natura, sport, ecc., ricchissimi di immagini fotografiche. I volumi della DK hanno avuto un grande successo e una immensa circolazione a livello internazionale grazie a prezzi di copertina accessibili.

<sup>2</sup> La traduzione di espressioni o frasi di autori stranieri riportate all'interno dell'articolo è mia.

insomma, quella estetica è diventata una dimensione che ha un impatto sostanziale sul processo di acquisizione del sapere, che incide sull'idea di mondo che i bambini andranno a sviluppare, che li porta a conoscere il reale in un modo particolare e comunque diverso (presumibilmente più stratificato e di certo meno prevedibile) rispetto ai libri di divulgazione in cui è il testo scritto il principale portatore del contenuto da veicolare e in cui, se ci sono immagini, hanno la funzione di rendere visibile quello che il testo, già in sé, ha da dire<sup>3</sup>. In questo nuovo scaffale di libri nonfiction le immagini e il visivo in generale hanno un ruolo differente, spesso a tutti gli effetti fondante. Sono il motore da cui il libro parte, il cardine intorno a cui il contenuto si compone.

Molti dei nuovi libri divulgativi per l'infanzia, cioè, anziché nascere dall'esigenza primaria di trasmettere una serie di informazioni/definizioni/dati/concetti a cui possono essere – o meno – affiancate delle figure, ruotano interamente intorno ad una 'idea visiva' (von Merveldt 2018), sono frutto di un progetto espressamente grafico-visuale proprio di un autore che è anche, e prima di tutto, un illustratore e come tale – ovvero con immagini – principalmente 'ragiona' e si esprime, anche quando si tratta di comunicare, come nel caso della nonfiction, aspetti del mondo reale (vs elementi scaturiti dall'immaginazione). Ma, appunto, aspetti del mondo reale disposti, combinati, sistemati, nello spazio della pagina, in modo inventivo e originale per quel che riguarda la loro rap-presentazione. Che diventa in sé stessa eloquente al di là di ogni argomentazione, spiegazione, descrizione verbale.

Prendiamo come esempio il volume del 2013 *Avant Après*, di Anne-Margot Ramstein e Matthias Aregui<sup>4</sup>, un libro le cui uniche due parole si trovano nel titolo e che per il resto è 'muto'. L'opera nasce dall'idea di accostare, in ogni doppia pagina interna, due immagini legate dal fatto di essere conseguenti (in senso temporale – immediato, stagionale, epocale – ma anche in senso causale, trasformativo, metamorfico, accidentale...). Troviamo, così, a sinistra una ghianda e a destra una quercia, oppure, sempre con lo stesso schema compositivo, un cubetto di ghiaccio e una chiazza d'acqua, una serie di ingredienti culinari e una torta, quella torta intera e il piatto di portata con una sola fetta rimasta, un paesaggio diurno e quel paesaggio immerso nella notte, un paesaggio estivo e poi innevato, una mano che sferruzza e

un bambino che indossa il cappello di lana, una fionda e il vetro rotto di una finestra, una seppia e una boccetta di inchiostro, un piccione e una piuma infilata in quella stessa boccetta, la piuma intinta di inchiostro e una macchina da scrivere, o ancora, un cavallo a dondolo e una sedia a dondolo, un razzo che parte e la terra vista dalla luna, la pianta del cacao e una barretta di cioccolato... Una serie cioè ricchissima di situazioni, fenomeni, momenti, tra loro legati in modi che sono tutti da rendere espliciti oralmente, compresi i riferimenti non a fatti naturali e fisici, ma all'immaginario collettivo, quando si mostra, per esempio, un cucciolo di gorilla nella sua foresta e poi un gorilla adulto su un grattacielo di New York, o, in tre doppie pagine in sequenza, una casa di paglia e la stessa distrutta, una casa di legno e la stessa accasciata, una casa di mattoni che resta identica nella pagina di destra (salvo mostrare, più avanti, una casa solida e molto ben tenuta, circondata da un bel giardino, che a destra appare senza tetto e diroccata, con intorno erbacce e selvatichezza, perché anche le case di mattoni in realtà cadono, se vengono abbandonate). Chiaramente c'è la volontà di illustrare (letteralmente) ai bambini il senso del tempo nelle sue molteplici declinazioni e in particolare il suo potere di trasformazione, che è un argomento a tutti gli effetti 'reale', ovvero nonfiction. Ma il fascino del libro, che è tale per lettori di ogni età, sta nell'idea di fondo di evitare qualunque tipo di discorso (scritto) e far succedere, invece, due immagini tra loro collegate, in una sequenza corposissima di casi differenti che, per la loro numerosità e varietà, rendono davvero profonda, aperta, filosofica, la riflessione su questa dimensione della vita e dell'esistenza non solo umana ma del pianeta. Un'idea visiva che diventa un'opera divulgativa, ancorché, ad ogni giro di pagina, quanto mai imprevedibile e creativa (alla fine del libro vediamo a sinistra una confezione di colori a matita nuovi e appuntiti e a destra quelle matite tutte variamente consumate, mordicchiate, temperate fino ad essere diventate poco più che monconi e, come ultima doppia pagina, a sinistra un interruttore della luce e a destra il buio, che segna la fine del giorno, ma anche del visivo, e quindi di un libro che ha fatto coincidere con questo codice la 'realtà' che voleva comunicare).

Nascono da idee visive, trasformate in libri informativi, anche albi illustrati come *Alle Wetter* (2015) dell'autrice e artista tedesca Britta Teckentrup<sup>5</sup>, composto come una ricca galleria di illustrazioni frutto di un particolarissimo stile pittorico che hanno come tema unificante il tempo atmosferico nelle sue mille possibili sfumature. Nelle pagine adiacenti ai disegni (quasi dei dipinti,

<sup>3</sup> È questo il modo in cui sono state usate le immagini, da Comenio in poi, in tanta divulgazione di tipo tradizionale, intendendo con ciò per esempio le enciclopedie per ragazzi o i cosiddetti volumi per le ricerche, cioè molti titoli di approfondimento (soprattutto discorsivo e nozionistico) di argomenti propri del curriculum scolastico.

<sup>4</sup> Anne-Margot Ramstein, e Matthias Aregui. 2013. *Avant Après*. Paris: Albin Michel Jeunesse [tr. it. 2014. *Prima Dopo*. Milano: L'Ippocampo].

<sup>5</sup> Britta Teckentrup. 2015. *Alle Wetter*. Berlin: Jacoby & Stuart.

realizzati con incisioni e tecnica mista) troviamo anche brevi testi, a spiegare i diversi tipi di pioggia, tempesta, sole, nubi, neve che determinano l'atmosfera particolare, ogni volta, di un diverso paesaggio, ma sono soprattutto le immagini ad incantare e ad essere in sé stesse eloquenti, anche nella loro quantità e profusione (perché ci sono infiniti modi di piovere, o di essere umido, nebbioso, sereno, terso, nuvoloso, del cielo, ma solo se vengono tutti pittoricamente resi li vediamo davvero).

O volumi come *A moment in time* (2018) di Thomas Hegbrook, realizzato per far comprendere il concetto di fuso orario: un libro sofisticato, ancorché come testo semplicissimo (ad ogni pagina è indicata semplicemente l'ora del giorno in uno specifico luogo geografico), perché costruito in modo da girare le pagine come se si stesse attraversando il globo e ci si trovasse di fronte, ogni volta, a un'immagine diversa di ambiente, contesto, clima, luce, tipo di umanità o di animalità, che viene mostrata come implicitamente connessa per il fatto di stare svolgendo una certa azione nello stesso momento, se pure a un'ora diversa del giorno e a una differente latitudine, con un design cartotecnico che consente di chiudere il cerchio, oltre che il libro, quando si giunge alla fine<sup>6</sup>.

È un'idea viva (addirittura in senso 'meta') anche quella che sta alla base del volume di immenso successo internazionale *Zooptique* (2013) di Guillaume Duprat<sup>7</sup>. L'autore e illustratore decide di occuparsi della relatività della visione intesa come facoltà propriamente fisica, ottica appunto, analizzata in diverse specie animali. E per farlo progetta un libro costituito da una galleria di ritratti animali i cui occhi sono disegnati su un'aletta che si può sollevare, così da mostrare al lettore cosa e come l'aquila, lo scimpanzè, lo scoiattolo, il cane, il gatto, il barbagianini o l'ape vedono, quando guardano un paesaggio che in teoria è lo stesso ad ogni aletta sollevata, ma è sempre diverso in virtù delle specificità dell'apparato visivo di ogni specie. Si apprendono tante piccole notizie e nozioni su ognuna di queste visioni, grazie a brevi testi che accompagnano i disegni, ma si impara soprattutto che non c'è un mondo, e un modo giusto o vero di guardarlo, bensì tante diverse prospettive su di esso che dipendono dagli organi di senso dell'osservatore. Una lezione di ottica, certo, ma anche profondamente filosofica, quasi totalmente poggiata sulla dimensione estetica del volume in

questione, che è stato pensato per comunicare, più attraverso il codice visivo/tattile che con le parole, qualcosa del mondo che è importante imparare.

In tutti questi esempi e in infiniti altri possibili, il design editoriale, la veste grafica, la composizione della pagina, la materialità del libro sono fondamentali per comunicare la conoscenza di qualche aspetto del reale. Su quelli, soprattutto, si concentrano gli sforzi inventivi dell'autore, dell'illustratore e dell'editore, che realizzano volumi chiaramente intesi anche e prima di tutto per provocare stupore.

In sostanza, la svolta di cui si parla (epocale anche perché diventata palese e strutturale con l'arrivo del nuovo millennio) potrebbe essere riassunta affermando che, a partire soprattutto dagli anni Duemila, nell'ambito dell'editoria non scolastica, un po' in tutto il mondo occidentale la comunicazione di conoscenze ai bambini si è trasformata in una sfida creativa. Nel corso degli ultimi due decenni la preoccupazione, dietro alla divulgazione per l'infanzia, è pian piano diventata non solo quella di fornire informazioni, o più in generale di *fare informazione*, ma anche e forse principalmente quella di *fare arte*, grazie a libri che trattano rigorosamente del mondo reale ma che, per farlo, sentono di dover aspirare alla potenza delle immagini, alla cura della forma, e si presentano come oggetti di grande sofisticazione estetica. I titoli per bambini di divulgazione sono caratterizzati oggi da formati sempre più audaci, materiali preziosi, illustrazioni a tutti gli effetti artistiche, dei più diversi stili. La bellezza – quella visiva, tattile, materiale dell'oggetto-libro come tale – sembra diventata imprescindibile, in questo quarto di secolo, nell'ambito della conoscenza e della sua trasmissione. E non solo come decorazione, ma come dimensione capace di contribuire in sé stessa al sapere.

I libri nonfiction di nuova generazione vanno, in questo senso, precisamente nella direzione che auspica il grande intellettuale Gregory Bateson quando sosteneva che solo l'approccio estetico potrà restituirci la sostanza ultima del reale, per questo studioso costituita da un'unità – e da una bellezza – del vivente che si può cogliere solo coinvolgendo nel processo di conoscenza anche i sensi, l'immaginazione, la meraviglia, l'emozione (Bateson 1984).

La sollecitazione sensoriale, la ricerca stilistica, lo sforzo propriamente artistico messo in atto dagli autori/illustratori dei nuovi libri per bambini di divulgazione al fine di realizzare pagine che siano 'belle' da guardare, da toccare, da sfogliare, da esplorare, non sono lì, in ottica batesoniana, solo per suscitare forme di piacere (supplementare, opzionale, gratuito) nel lettore, ma servono a comprendere davvero il reale, a conoscerlo in modo profondo anziché superficiale, ovvero nozionistico, mne-

<sup>6</sup> Thomas Hegbrook. 2018. *Storyworlds. A Moment in Time. A Perpetual Picture Atlas*. New York: 360 degrees. Non a caso, in copertina, troviamo scritto 'created by Thomas Hegbrook', perché evidentemente l'autore e illustratore è stato, per questo libro, qualcosa di più rispetto a chi ricopre normalmente questi ruoli: ha 'creato' un libro che è prima di tutto un progetto cartotecnico e che proprio come tale riesce a rendere 'evidente' il concetto che si vuole comunicare.

<sup>7</sup> Guillaume Duprat. 2013. *Zooptique*. Paris: Seuil Jeunesse [tr. it. 2014. *Zoottica*. Milano: L'Ippocampo].

monico, iper-specialistico, come rischia di essere ogni sapere acquisito basandosi strettamente sul discorso logico-analitico, o su un codice verbale di tipo descrittivo, esplicativo, lineare, unidirezionale (Goga 2021).

La debordante potenza, eloquenza, risonanza della dimensione estetica dei nuovi libri di divulgazione rende la conoscenza che da essi si ricava qualcosa di incisivo anche se ineffabile, di indimenticabile anche se imponderabile: con questi libri in mano si conosce il mondo, ma in modo non prevedibile, non uguale per tutti, non oggettivabile (Aronson 2011). Eppure, lo si conosce, perché questa resta la loro funzione quali libri nonfiction, ovvero non 'di finzione' bensì concepiti per trattare di ciò che è reale.

È chiaro che, date le loro caratteristiche, i nuovi libri di divulgazione per l'infanzia si collocano al crocevia di una serie di almeno apparenti e molto stimolanti contraddizioni.

Sono libri di informazione, tanto che alcuni studiosi suggeriscono di optare per 'informational books' come definizione di questo scaffale (von Merveldt 2028), ma si tratta anche di vere e proprie opere d'arte, nell'accezione particolare offerta da Umberto Eco nel suo illuminante saggio *Opera aperta* (1962). L'informazione e l'arte, in teoria, si fondano su premesse che non sembrano potersi conciliare. La prima ha infatti a che fare con la trasmissione, diretta ed esplicita, di una conoscenza codificata, già elaborata, accettata e quindi pre-definita, rispetto alla quale non è prevista libertà interpretativa da parte del lettore (Sanders 2018)<sup>8</sup>, mentre la seconda è una forma espressiva complessa, indiretta, ambigua, aperta a una pluralità di significati e a una continua negoziazione: è il lettore che la deve completare, che deve attivamente partecipare per farle dire quello che ha da dire (Eco 1962).

Queste contraddizioni si esasperano se le decliniamo all'editoria per l'infanzia in particolare.

Le generazioni adulte, da sempre, tendono a trasferire ai più giovani conoscenze trattate come oggettive, o comunque conoscenze che da una certa comunità sono già state condivise e accolte al punto da essere considerate 'date', e che diventano, per i nuovi arrivati, pre-stabilite. La divulgazione, cioè lo scaffale di libri di informazione, nasce e si sviluppa per insegnare ai bambini delle 'verità' sul mondo, per renderli edotti su come è, come funziona, come si nomina, come si misura, come si cataloga la realtà. Mentre lo scaffale della fiction contiene libri che fanno sognare, immaginare, fantasticare, provare emozioni, battere il cuore, la nonfiction è stata

così chiamata perché sia chiaro fin dal nome che al suo interno si trova il mondo spassionatamente reale: i dati, le cifre, i fatti, le descrizioni, le spiegazioni che un lettore non può che accettare, memorizzare, immagazzinare (Carr 1982). La nonfiction è storicamente stata, e viene ancora dalla maggior parte delle persone considerata, come 'a literature of answers' (Sanders 2018), una letteratura di risposte, generalmente presentate come indiscutibili, autorevoli, definitive.

Ma questo appunto non accade nei libri di divulgazione di nuova generazione, che nascono da una spinta diversa, e finiscono per avere una diversa funzione. Prima di tutto, come dicevamo, per il fatto di essere libri in cui è predominante, essenziale, massimamente eloquente (in un modo che, però, resta tutto da interpretare), la dimensione estetica, in particolare quella 'visuale', come è evidente dal loro presentarsi quasi immancabilmente come picturebooks.

Anche von Merveldt osserva che il fenomeno più interessante di questo che stiamo delineando come cambiamento epocale sia stata proprio l'esplosione, a livello internazionale, della produzione del nonfiction *picturebook*, cioè dell'*albo illustrato* di divulgazione: «Lo statuto privilegiato delle immagini nella trasmissione della conoscenza ha portato, nelle ultime tre decadi, ad una interessante convergenza tra la letteratura informativa e la forma del picturebook, risultata nella produzione di picturebooks informativi profondamente innovativi, spesso capaci di superare le distinzioni tra diversi media, generi e età» (von Merveldt 2018, 231).

Il nonfiction picturebook va inteso come oggetto editoriale specifico e nuovo, dunque, e non perché lo sia in assoluto (sono nonfiction picturebook anche vari titoli degli anni Sessanta e Settanta di Iela Mari, solo per fare un esempio nostrano, e altri, comparsi sporadicamente in vari momenti del Novecento, si potrebbero citare<sup>9</sup>), ma perché intorno agli anni Duemila l'albo illustrato è diventato, come tipo di libro, l'opzione sistematica, consapevole, deliberata, programmatica, per gli autori, gli illustratori e gli editori di divulgazione per l'infanzia nel mondo occidentale. La nonfiction per bambini e ragazzi oggi – che tratti argomenti di geografia, astronomia, biologia, zoologia, botanica, fisica, chimica, storia, linguistica, antropologia, filosofia... e che si rivolga a bambini piccolissimi, a bambini che leggono in autonomia, a ragazzi o a adolescenti – prende prevalentemente la forma di un picturebook. Ovvero di un libro in cui, come dimostrano gli innumerevoli studi dedicati a questo tipo

<sup>8</sup> Naturalmente ci riferiamo qui non alla scienza e al metodo scientifico, caratterizzati da rigore ma in se stessi aperti a ogni possibile risultato, bensì alla divulgazione delle conoscenze che la scienza e il metodo scientifico mettono a disposizione.

<sup>9</sup> Si vedano, per conoscere alcuni antecedenti di questo fenomeno editoriale, gli studi di William Grandi e di Nina Goga sui libri di divulgazione premiati alla Fiera Internazionale del Libro per Ragazzi di Bologna (Grandi 2015; Goga 2020).

di libro (uno su tutti: Kümmerling-Meibauer 2018), il codice visivo, il design, il formato, la carta, la cartotecnica – ossia gli aspetti materiali, sensibili, formali – sono fondamentali, dominanti, significativi. Sono portatori in sé stessi di significato.

In un picturebook, teoricamente, o quando le sue potenzialità vengono sfruttate al meglio, ogni singolo elemento sia contenutistico che estetico concorre a veicolare il messaggio. Per fare un esempio molto palese, relativo ai formati: un libro che abbia come argomento gli edifici architettonici più alti del mondo è realizzato in un formato verticale<sup>10</sup>; un libro che voglia parlare di fiumi, o paesaggi, o strade, o ferrovie prende una forma allungata e orizzontale<sup>11</sup>; un libro dedicato ai fenomeni ciclici della natura può presentarsi in un formato a semicerchio che, aperto, diventa circolare<sup>12</sup>, così da mostrare anche visivamente la continuità tra gli elementi che sono oggetto del ‘discorso’, il loro svilupparsi in modo non lineare. I sopra citati albi illustrati nonfiction di Iela Mari, anticipatori e modernissimi in questo senso, avevano già dagli anni Sessanta ideato una rilegatura a spirale (che consente di continuare a girare le pagine all’infinito) per titoli come *La mela e la farfalla*<sup>13</sup> o *Mangia che ti mangio*<sup>14</sup> appunto per dare l’idea, a partire dal design del libro, che certe concatenazioni di eventi sono tali perpetuamente, ricominciano, non finiscono.

Nei nuovi nonfiction picturebook, dunque, il contenuto/il messaggio/il significato è veicolato dalla dimensione estetica (visiva, tattile, materiale, formale) non meno che dal codice verbale, ovvero dal testo scritto, e spesso di più, dal momento che molti di questi libri contengono poche o pochissime parole, e a volte nessuna, come abbiamo avuto modo di vedere.

Quando il testo è presente, la cosa interessante è che tende ad essere comunque ellittico, dialogico, interrogativo, inferenziale, a lasciare buchi che il lettore deve riempire, anziché presentarsi come discorso assertivo, descrittivo, esplicativo, con un’argomentazione di tipo lineare (Goga 2020). E può essere così – in qualche modo sospeso, incompleto, elusivo – perché ci sono le immagini a dialogare con esso, a completare, disturbare, provocare frizioni, creare sollecitazioni, soprassalti,

riflessioni, approfondimenti che nascono dal rapporto – nei migliori picturebook non scontato – tra ciò che c’è scritto e ciò che si vede rappresentato.

Un esempio eclatante di questa tendenza al gioco semantico, all’elusività, all’apertura interpretativa del nuovo albo illustrato di divulgazione, consentita dalla relazione così particolare tra testo e figure, è rappresentato dal volume di Claire Lacoëuvre e Bruno Gibert intitolato *C’est quoi la nature?* (2022)<sup>15</sup>. Il libro è, apparentemente, un volume per bambini anche piccoli, contenente una sola brevissima frase ogni doppia pagina, che per il resto è una pagina illustrata a volte con un unico disegno, altre con due disegni diversi, separati dalla piega e tra loro in relazione. L’unica frase presente ad ogni apertura di doppia pagina è immancabilmente interrogativa. «Quest-ce qui est vivant?» leggiamo, mentre le illustrazioni mostrano, in uno stile molto stilizzato, da un lato una scogliera a picco sul mare, con un buco al centro e delle rocce appuntite che possono farla sembrare il corpo di un animale, e dall’altro un corallo sottomarino attorno a cui nuota qualche pesce. Cosa possiamo chiamare vivente? Una domanda semplice e difficile, che può ottenere diverse risposte a seconda che adottiamo lo sguardo animistico proprio di un bambino, capace di intravedere nella scogliera bianca la forma di un cavallo che si va ad abbeverare, che pensiamo ai tempi lunghi dell’evoluzione per i quali molte rocce non sono che il risultato della fossilizzazione di organismi un tempo viventi (per cui, per motivi scientifici, dovremmo giungere alla stessa conclusione ingenua infantile), che ci troviamo col dubbio relativo al regno a cui appartiene un corallo (è un animale? Un vegetale? Un minerale?), soprattutto se paragonato a pesci che riconosciamo subito come esseri viventi. Altre doppie pagine, e altre domande, tipo: «L’être humain fait-il partie de la nature?» In questo caso un unico disegno riempie lo spazio, e mostra una serie di grigi palazzoni geometrici ed ermetici, con piccole finestre nere e chiuse, circondati da un verde squillante ricco di farfalle, insetti, fiori, piante. La domanda sembra retorica, tanto è ovvia la risposta: sì, l’essere umano fa parte della natura. Ma allora perché, come mostra efficacemente una stilizzata ma verosimile illustrazione, vive rinchiuso e separato da essa in modo così evidente? Ancora: «Qu’est-ce qui est beau?», recita una frase mentre vediamo da un lato il sole che tramonta sul mare e dell’altro un dipinto incorniciato rappresentante il sole che tramonta sul mare. La bellezza è del mondo o dell’arte? Quale viene prima? Abbiamo bisogno di un quadro per vedere meglio ciò che abbiamo davanti agli occhi ogni giorno, ma fatichiamo ad apprezzare? Solo chi vede la bellezza nel mondo può essere poeta o pittore? La

<sup>10</sup> Justine de Lagausie, Mikhail Mitmalka. 2014. *De plus en plus haut*. Paris: Editions La Martinière.

<sup>11</sup> Aurelia Coraty, Matteo Berton. 2016. *Fleuves*. Lyon: Editions Amater-ra; Claire Lacoëuvre, Christophe Merlin. 2018. *Les milieux naturels se rebellent*. Paris: Actes Sud; Anna Millard. 2000. *A Street Through Time*. London: Dorling Kindersley; Pascal Blanchet. 2017. *En Voiture!*. Montreal: Editions de la Pastiche...

<sup>12</sup> Johannes Vogt, Felicitas Horstschafer. 2020. *Es Geht Rund*. Berlin: Beltz; Sue Lowell Gallion, Lisk Feng. 2022. *Our Seasons*. New York: Phaidon.

<sup>13</sup> Iela e Enzo Mari. 1960. *La mela e la farfalla*. Milano: Bompiani.

<sup>14</sup> Iela Mari. 1980. *Mangia che ti mangio*. Milano: Emme Edizioni.

<sup>15</sup> Claire Lacoëuvre, e Bruno Gibert. 2022. *C’est quoi la nature?*. Paris: Actes Sud.

singola domanda espressa dal testo scritto non è che un trampolino da cui altre domande inevitabilmente partono, senza che ci siano necessariamente delle risposte che possiamo trovare, e certamente non univoche e definitive. «Qu'est-ce qui est violent?», leggiamo in un'altra doppia pagina raffigurante da un lato una volpe che ha afferrato per il collo una gallina e dall'altro, su sfondo neutro, una pistola. C'è una violenza accettabile e una condannabile? Una violenza che è parte integrante della vita e del suo equilibrio su questo pianeta e una che possiamo/dobbiamo evitare perché non è nella 'natura' delle cose? «Comment estime-t-on ce qui est risqué?», prosegue il libro, in una doppia pagina in cui vediamo, a sinistra, la mano di un uomo protetta da un grosso guanto che afferra per il collo un serpente velenoso e, a destra, una serie di ciminiere che avvelenano l'aria con colonne di fumo, ossia uno scenario che ci è fin troppo familiare, che sappiamo essere alla base di un inquinamento nocivo per la nostra salute, ma che comunque perpetrriamo, con cui insomma conviviamo senza troppe paure. Non è da folli questo modo, appunto, come chiede il testo, di valutare il rischio (quello dell'avvelenamento in particolare)? Ci vuole una domanda così posta, e l'accostamento di due immagini così ben pensate, per suscitare questa riflessione. Il libro prosegue: «L'être humain domine-t-il ce qu'il entoure?». Nella doppia pagina sono raffigurati, da un lato, provette e un vaso da cui escono improbabili ortaggi e piante che fanno pensare alla creazione di prodotti dall'uomo progettati e/o modificati e, dall'altro, un paesaggio in cui compaiono una tempesta con fulmini, un ciclone che porta via case e cose, insomma una serie di eventi climatici (ma potrebbero essere anche tellurici) che rimandano all'insignificanza e all'impotenza delle capacità umane di fronte a quelle che chiamiamo catastrofi naturali. Il nostro dominio della natura a cosa ammonta, dove si ferma, quanto è reale se paragonato all'ingovernabilità alla quale ci troviamo puntualmente di fronte quando la terra trema, l'acqua esonda, il vento impazza, un vulcano erutta? Sono solo alcune delle tante pagine che compongono questo nonfiction picturebook di nuova generazione. Che porta con sé una moltiplicazione di pensieri, dubbi, ricerche da fare, cose da scoprire, o di cui discutere insieme, da parte di lettori anche tutt'altro che piccoli, perché si tratta di ambiti del discorso che possono interessare bambini e classi della scuola primaria ma anche secondaria, o far nascere dibattiti in ambito familiare.

Con questi libri si impara tantissimo sul mondo: non tanto in termini di nozioni, ma di questioni e riflessioni che è bene suscitare e lasciare aperte a scambi di idee e confronti. Siamo agli antipodi di quella 'letteratura di risposte' (Sanders 2028) che è la letteratura di divulgazione nella sua concezione tradizionale, e lo sia-

mo grazie all'uso di un testo minimo e comunque di tipo interrogativo, ellittico, in senso lato anche poetico, e di un visivo che con il codice verbale gioca, lotta, crea frizione, lancia una sfida che si traduce nella necessità, da parte del lettore, di avanzare ipotesi, di sentirsi chiamato in causa, di partecipare alla significazione.

Non si sa quale sia, non si può prevedere, e non sarà uguale per tutti i lettori, la conoscenza del mondo che dai nuovi nonfiction picturebook si può ricavare. E questa incertezza, o per meglio dire apertura semantica, in un ambito come quello della divulgazione, che in teoria non è fantastico, immaginativo, aperto a ogni interpretazione, ma è informativo, fattuale, vincolato al 'reale', rappresenta effettivamente una svolta radicale. Di fatto, questi libri avvicinano i bambini se mai al metodo scientifico che porta, alla fine del proprio processo, all'acquisizione di un sapere che diventerà codificato e oggetto di divulgazione. Ma solo dopo essere passato da iniziali domande, ipotesi, osservazioni attente, coinvolgimento dei sensi, stupore di fronte a fenomeni del mondo che sono ancora tutti da capire. E che in questi libri vengono ri-presentati come tali grazie alla scelta di affidarsi, più che a testi assertivi e definitivi, alle immagini, a formati particolari, a pagine piene di cose da guardare, da toccare, da sollevare, da esplorare. Con tutte le domande, i collegamenti, le inferenze, e non ultimo lo stupore, che libri così strutturati possono generare.

La scelta di realizzare sistematicamente dei picturebook per parlare del mondo reale ha dunque cambiato lo scenario nell'ambito della trasmissione di conoscenze, riuscendo ad eludere quelle che altrimenti apparivano come insormontabili contraddizioni: fare arte, mentre si fa informazione; trattare di qualcosa che è 'vero' (non finzionale), ma farlo in modo inventivo, creativo, originale, attraverso un proprio ben esibito e rivendicato stile (Carr 1982); occuparsi di qualcosa che è fattuale lasciando aperta ogni interpretazione; insegnare cos'è e come è fatto il reale mettendo in discussione ogni sua definizione univoca o convenzionale (Grilli 2021); trasmettere un sapere senza fornire risposte ma aprendo a domande (Sanders 2018); rap-presentare il mondo facendolo apparire non come del tutto noto, compreso, catalogato, ma come sempre in parte misterioso, insondabile, inconoscibile (Fisher 1972; Meek 1996). O comunque ancora da conoscere, perché le nuove generazioni si possano sentire invogliate a partecipare alla sua esplorazione, decifrazione e significazione. E possano auspicabilmente sviluppare nei suoi confronti, proprio grazie a questo coinvolgimento intimo e personale, un nuovo tipo di curiosità e di affezione, da contrapporre alla presunzione di dominio – intellettuale prima ancora che materiale – che sta alla base della crisi epocale portata con sé dall'Antropocene.

Il *come* si trasmettono conoscenze ai bambini naturalmente determina la natura del sapere che viene comunicato e acquisito. La svolta pittorica, visuale, orgogliosamente artistica che caratterizza oggi lo scaffale della divulgazione sta trasformando il racconto di come è fatto il mondo (che le generazioni adulte da sempre propongono a quelle più giovani) in qualcosa che somiglia sempre meno a un catalogo di nozioni da imparare e sempre più a un invito a partecipare, a fare ipotesi, a collegare, a inferire, a mettere in moto un pensiero critico che in questi libri passa anche per l'esposizione alla bellezza e alla creatività, ritenute parte integrante del processo di conoscenza.

#### FONTI LETTERARIE

- Blanchet, Pascal. 2017. *En Voiture!*. Montreal: Editions de la Pastèque.
- Coraty, Aurelia, Matteo Berton. 2016. *Fleuves*. Lyon: Editions Amaterra.
- De Lagausie, Justine, e Mikhail Mitmalka. 2014. *De plus en plus haut*. Paris: Editions La Martinière.
- Duprat, Guillaume. 2013. *Zooptique*. Paris: Seuil Jeunesse [tr. it. 2014. *Zoottica*. Milano: L'Ippocampo].
- Feng, Lisk. 2022. *Our Seasons*. New York: Phaidon.
- Hegbrook, Thomas. 2018. *Storyworlds. A Moment in Time. A Perpetual Picture Atlas*. New York: 360 degrees.
- Lacoeuvre, Claire, e Bruno Gibert. 2022. *C'est quoi la nature?*. Paris: Actes Sud.
- Lacoeuvre, Claire, e Christophe Merlin. 2018. *Les milieux naturels se rebellent*. Paris: Actes Sud.
- Mari, Iela, e Enzo. 1960. *La mela e la farfalla*. Milano: Bompiani.
- Mari, Iela. 1980. *Mangia che ti mangio*. Milano: Emme Edizioni.
- Millard, Anna. 2000. *A Street Through Time*. London: Dorling Kindersley.
- Ramstein, Anne-Margot, e Matthias Aregui. 2013. *Avant Après*. Paris: Albin Michel Jeunesse [tr. it. 2014. *Prima Dopo*. Milano: L'Ippocampo].
- Teckentrup, Britta. 2015. *Alle Wetter*. Berlin: Jacoby & Stuart.
- Vogt, Johannes, e Felicitas Horstschafer. 2020. *Es Geht Rund*. Berlin: Beltz.
- Bateson, Gregory. 1984. *Mente e Natura, un'unità necessaria*. Milano: Adelphi (ed. or. 1979. *Mind and Nature. A Necessary Unity*. New York: Dutton).
- Carr Jo, cur. 1982. *Beyond Fact. Nonfiction for children and young people*. Chicago: American Library Association.
- Eco, Umberto. 1962. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Fisher, Marjery. 1972. *Matters of Fact. Aspects of Non-Fiction for Children*. London: Hodder & Stoughton.
- Goga, Nina. 2020. "Verbal and Visual Informational Strategies in Non-fiction Books Awarded and Mentioned by the Bologna Ragazzi Award." In *Non-Fiction Picturebooks. Sharing Knowledge as an Aesthetic Experience*, a cura di Giorgia Grilli, 51-68. Pisa: Edizioni ETS.
- Goga Nina, Iversen Sarah Hoem, Teigland Anne-Stefi, cur. 2021. *Verbal and Visual Strategies in Nonfiction Picturebooks. Theoretical and Analytical Approaches*. Oslo: Scandinavian University Press.
- Grandi, William. 2015. *La vetrina magica. 50 anni di Bologna Ragazzi Awards, editori e libri per l'infanzia*. Pisa: Edizioni ETS.
- Grilli, Giorgia, cur. 2020. *Non-Fiction Picturebooks. Sharing Knowledge as an Aesthetic Experience*. Pisa: Edizioni ETS.
- Grilli, Giorgia. 2021. "The Artistic Nonfiction Picturebook." In *Verbal and Visual Strategies in Nonfiction Picturebooks. Theoretical and Analytical Approaches*, a cura di Nina Goga, Sarah Hoem Iversen e Anne-Stefi Teigland, 22-36. Oslo: Scandinavian University Press.
- Grilli, Giorgia. 2024. "Nonfiction." In *The Routledge Companion to Children's Literature and Culture*, a cura di Claudia Nelson, Elisabeth Wesseling e Wu Andrea Mei-Ying, 153-163. New York: Routledge.
- Kümmerling-Meibauer Bettina, cur. 2018. *The Routledge Companion to Picturebooks*. New York: Routledge.
- Meek, Margaret. 1996. *Information and Book Learning*. Lockwood: Thimble Press.
- Sanders Sutliff, Joe. 2018. *A Literature of Questions. Nonfiction for the Critical Child*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Von Merveldt, Nikola. 2018. "Informational picturebooks." In *The Routledge Companion to Picturebooks*, a cura di Bettina Kümmerling-Meibauer, ed. 231-245. New York: Routledge.

#### BIBLIOGRAFIA CRITICA

- Aronson, Marc. 2011. "New Knowledge." *The Horn Book Magazine*. March 01: 57-62.

ESEMPI DI FORMATI SEMANTICAMENTE CONNOTATI

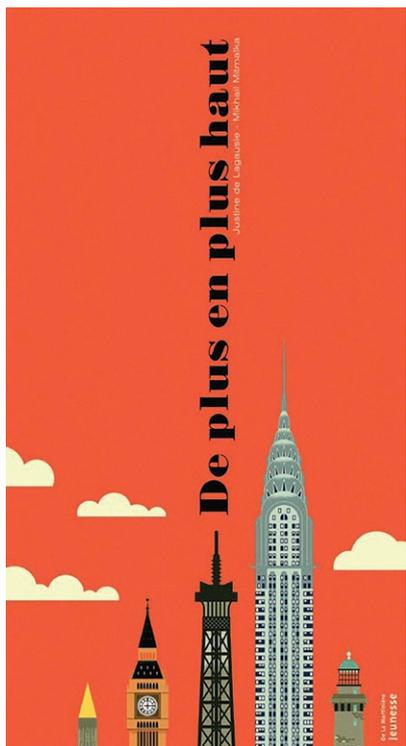


Figura 1. Justine de Lagausie, Mikhail Mityalka, *De plus en plus haut*, Paris: Editions La Martinière, 2014.

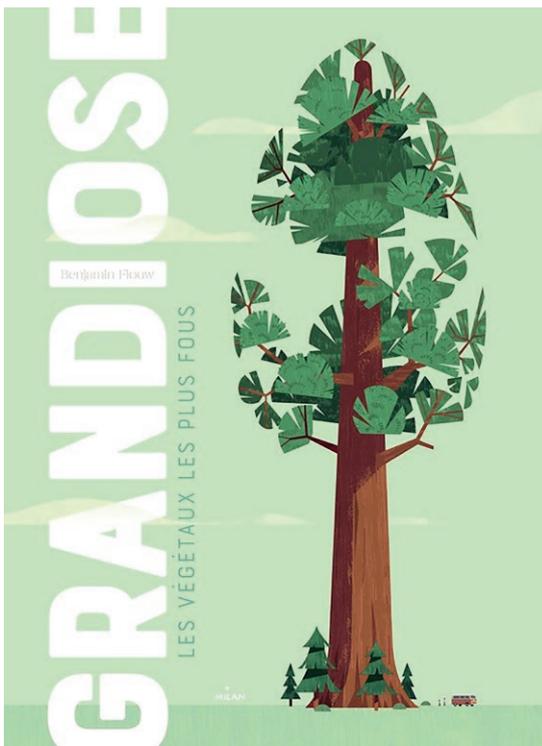


Figura 2. Benjamin Flow, *Grandieuse. Les végétaux les plus fous*, Paris: Milan, 2023.



Figura 3. Sue Lowell Gallion, Lisk Feng, *Our Seasons*, New York: Phaidon, 2022.

ESEMPIO DI LIBRO CHE RUOTA INTORNO AD UNA IDEA VISIVA

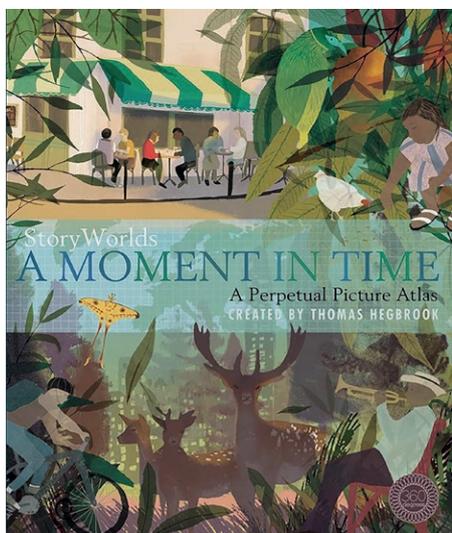


Figura 4. Thomas Hegbrook, *Storyworlds. A Moment in Time. A Perpetual Picture Atlas*, New York: 360 degrees, 2018.

ESEMPIO DI LIBRO CARATTERIZZATO DA UN TESTO ESCLUSIVAMENTE INTERROGATIVO ANZICHÉ ASSERTIVO (NOZIONISTICO, ESPLICATIVO, DESCRITTIVO, ECC.)



Figura 5. Claire Lacoivre, Bruno Gibert, *C'est quoi la nature?*, Paris: Actes Sud, 2022.





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

**Received:** November 23, 2024

**Accepted:** February 3, 2025

**Published:** June 5, 2025

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

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

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

**Editor:** Chiara Lepri, Università degli Studi Roma Tre.

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

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

VALENTINA VALECCHI

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

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

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

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

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

#### NOTE INTRODUTTIVE

Un ambito ancora poco esplorato nella storia della letteratura illustrata è rappresentato dall'analisi delle modalità con cui l'astrazione – intesa in questo contesto come non figurazione<sup>1</sup> – si è espressa nelle immagini destinate

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

#### ALCUNI MODELLI IN ORDINE DIACRONICO

Un primo esempio rilevante, emblematico tra i libri della categoria individuata, è *Un racconto suprematista di due quadrati*, il prezioso libro-manifesto del 1922 di El (Eliezer Markovitch) Lissitzky<sup>2</sup>, composto da appena una decina di pagine. Si tratta di un volume che segna una rottura radicale con i canoni estetici dell'epoca e ridefinisce il concetto stesso di "libro illustrato per bambini". Attraverso una grafica che richiama la stilizzazione cubo-futurista, l'autore propone una grammatica visiva basata su forme essenziali, in grado di comunicare in modo immediato e universale. Le forme geometriche – quadrati, cerchi e triangoli – in bianco e nero sono disposte dinamicamente sulle pagine e accompagnate da testi-slogan di diverse dimensioni, creando un effetto visivo simile ai blocchi da costruzione di un bambino che occupano lo spazio in modo liberatorio. Se da un lato il testo rappresenta uno dei primi tentativi di avvicinare i bambini a un linguaggio astratto, dall'altro esso apre la strada a una nuova modalità di narrazione simbolica. Infatti, il testo non si limita a presentare una successione di tavole nello stile grafico e pittorico allora in voga, ma intende, ricorrendo al simbolismo delle forme e dei colori, raccontare la storia della "conquista" della sinistra (rappresentata dal quadrato rosso) sulla destra (rappresentata dal quadrato nero). Le due geometrie atterrano sulla Terra per rendere dinamica la vita del pianeta, rappresentato come una massa caotica di forme sovrapposte e disordinate che suggeriscono instabilità. Solo quando l'angolo del quadrato rosso "colpisce" il caos, l'ordine si ristabilisce, sostituendo il nero.

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

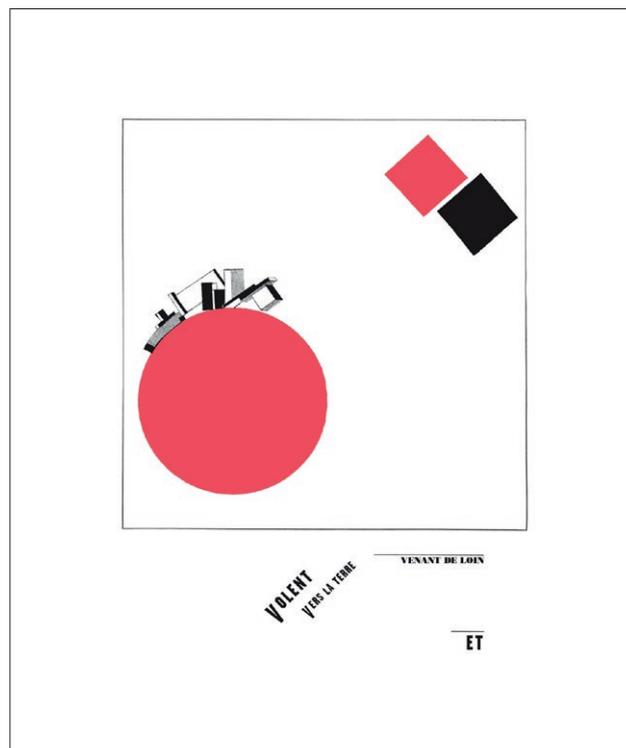


Figura 1. Lissitzky, El. 2013. *Les 2 carrés*. Parigi: MeMo - Les Trois Ourses.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Negli stessi anni, Warja Lavater<sup>4</sup> reinterpretava fiabe tradizionali attraverso un sofisticato codice visivo, in cui semplici forme geometriche e colorate simboleggiavano personaggi, oggetti e ambientazioni. Questa innovativa idea era nata dal contatto dell'artista svizzera con il vivace e caleidoscopico mondo della pubblicità americana, che la spinse a esplorare le potenzialità dei pittogrammi come nuova forma di linguaggio visivo. «At a very early stage she felt that the combination of codes and signs linked to forms and colours could create a kind of new language that would no longer be verbal, but visual», scrive Sandra Beckett (2012, 42).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

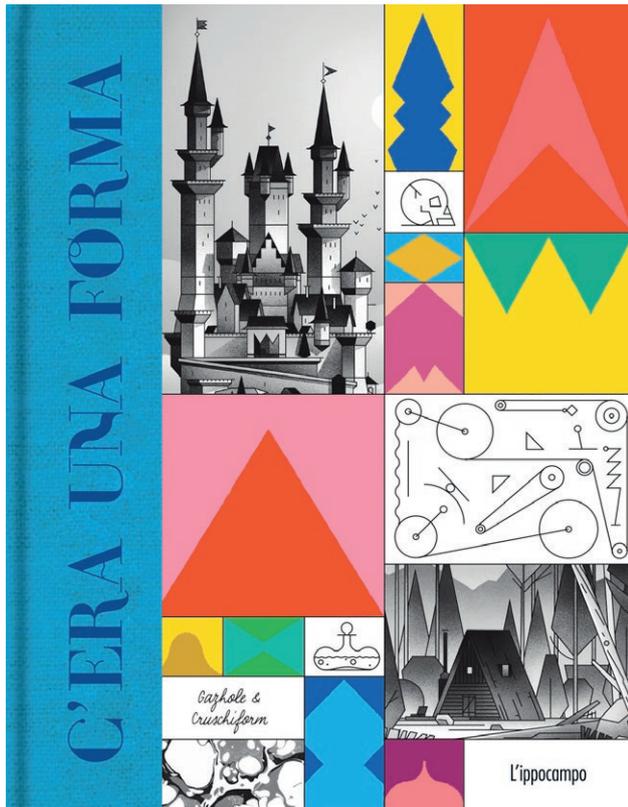


Figura 4. Crushiform&Gazhole. 2022. *C'era una forma*. Milano: L'ippocampo.

special modo per le case, le abitazioni dei personaggi – permane un chiaro riferimento al dato realistico.

A ben guardare, numerosi testi recenti mostrano un chiaro codice grafico pittografico, ispirato ai lavori di Lavater e Lionni. Tra questi possiamo citare *Suis le chemin des fourmis* di Christophe Loupy (2013), *Orso, buco!* di Nicola Grossi (2013), *C'era una forma (Il était une forme)* di Crushiform&Gazhole (2021). Un esempio significativo è *Piccola Macchia* di Lionel le Néouanic (2005), un altro albo che tratta dell'intramontabile tematica dell'accettazione del diverso attraverso la strategia della macchia di colore. Così, in un colpo solo, attraverso una macchia l'autore coglie tutte le tipologie umane possibili ascrivibili alla "diversità".

#### ALCUNE CONSIDERAZIONI GENERALI SULL'OGGETTO DI INDAGINE

Abbiamo dunque individuato un filo conduttore che unisce opere emblematiche destinate all'infanzia e caratterizzate dalla presenza dell'astrazione visiva; opere in cui il testo, spesso assente o essenziale, si combina

perfettamente con le immagini astratte, dialogando in modo diretto per costruire la narrazione. La narrazione visiva astratta risulta sorprendentemente accessibile ai bambini, anche nelle prime fasi dello sviluppo, poiché la loro capacità di comprendere immagini non figurative è strettamente legata al pensiero simbolico (Piaget 1991). Fin dalla più tenera età, i bambini dimostrano una spiccata propensione a interpretare forme e colori in modo intuitivo, associandoli a concetti e personaggi attraverso un processo immaginativo. Questo approccio permette loro di identificarsi con le macchie di colore, forme astratte e segni, che non vincolano l'immaginazione a rappresentazioni realistiche. Al contrario, tali immagini forniscono uno spazio aperto in cui i piccoli lettori possono proiettare le proprie emozioni e interpretazioni personali, immergendosi profondamente nella storia.

Indicati in ambito francese come "livres codé", i libri sopra analizzati mostrano numerosi spunti per attività educative legate alla matematica, della schematizzazione e della risoluzione dei problemi, del coding (Poisard 2015); possono contribuire inoltre alle competenze legate alla lettura della narrazione (Hamaide-Jager 2019), alla geografia (Meunier 2020), del pensiero spaziale (Colistra 2022), alla prescrittura. Infine, possono essere individuati quali facilitatori di una strategia rappresentativa utile ad attività volte allo sviluppo di competenze digitali.

Aggiungiamo, come suggerisce lo studio di Molly Bang *Picture This. How Pictures Works* (2000), che questa strategia visiva mostra l'esempio di una modalità per confrontarsi con le regole della comunicazione visiva e dell'immagine (Falconi 2020). Non solo: la rappresentazione che non lascia spazio ad alcun tipo di connotazione (che sia di genere, di specie o altro), sembra facilitare l'immedesimazione del lettore, come peraltro sosteneva lo stesso Leo Lionni:

Sono convinto che sia molto più facile per un bambino identificarsi nell'immagine di un topo o di un pezzetto di carta colorata, piuttosto che in quella di un altro bambino. Il problema dell'immedesimazione è enorme: se il bambino che legge è nero e il protagonista è bianco come è possibile l'immedesimazione? Se il protagonista è un topo il problema non esiste, perché è un simbolo come lo è Piccolo Blu (Rauch 2012, 6).

Questi libri offrono dunque l'occasione per avviare ai problemi di sottorappresentazione: tutti possono sentirsi rappresentati da una forma colorata, al di là del genere e della categoria umana di appartenenza. Chiara Lepri sottolinea come *Piccolo blu e piccolo giallo* abbatta gli stereotipi di genere presenti nella letteratura per ragazzi, conferendo un carattere universale alla sua interpretazione. Il libro rompe con gli schemi tradizio-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### LETTERATURA CRITICA

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

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

## OPERE LETTERARIE

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





**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 verbality, 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 Roselina 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,

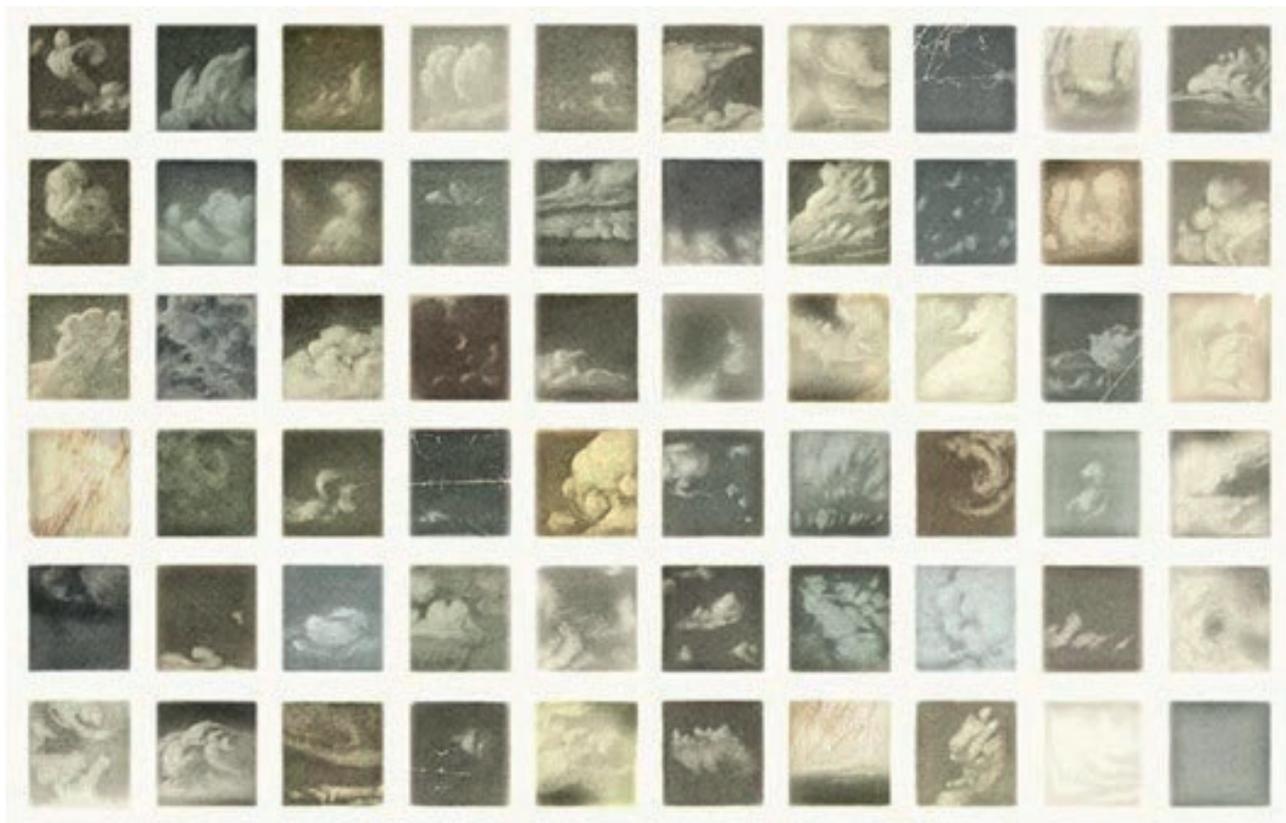
tanto spesso denunciato da studi disperati e disperanti, si collega strettamente con tutto quanto riguarda il visivo e l'immagine. Il saper vedere si mostra solo con le parole, perché ogni opera di interpretazione si compie unicamente quando le parole si stringono alle immagini che solo allora esistono, 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 imminente 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

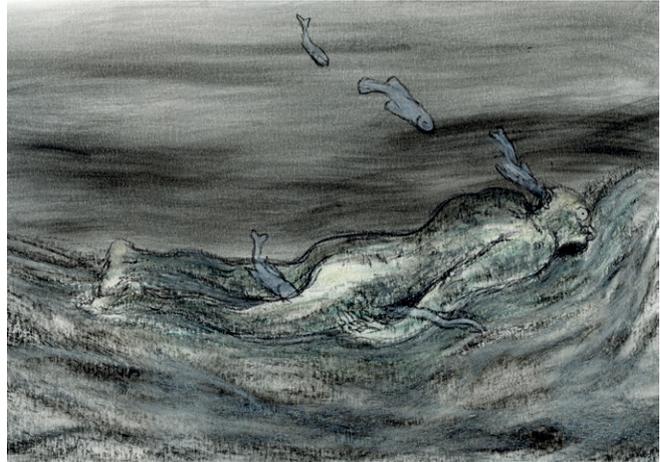


Figure 2 e 3. Le due tavole finali di A. Greder, *Voi* (2024), che chiudono, senza parole, la narrazione.

«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.



**Citation:** Mazzini, A. (2025). Quando raffigurare è dire, e viceversa. I calligrammi di Mario Faustinelli. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 151-159. doi: 10.36253/rse-16843

**Received:** November 20, 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 Martinelli, Università degli Studi di Firenze.

## Quando raffigurare è dire, e viceversa. I calligrammi di Mario Faustinelli

### When depicting is saying, and vice versa. The calligrams of Mario Faustinelli

ALESSANDRA MAZZINI

Università degli Studi di Bergamo, Italia  
alessandra.mazzini@unibg.it

**Abstract.** The image has always accompanied narration, supporting it; nevertheless, the narration itself has sometimes become the image, taking on the characteristics of iconic language. From the Alexandrian *technopaegnion* to the Latin and early medieval figurative *carme*, from calligram to visual poetry, *verbum* and *imago* have interpenetrated, becoming one. This unity redesigns the relationship between text and image, in which only apparently the visual part explains, simplifies and makes the verbal part more immediate and comprehensible: as Foucault explained, it complexifies it, makes it more ambiguous, but in doing so loads it with an unexpected density. Therefore, this contribution aims to investigate the technique of calligraphy for children, its origins and, in particular, the forms it has taken in the work of Mario Faustinelli (1924-2006), a writer of children's books, cartoonist, scriptwriter, who collaborated between the 1940s and the 1970s on numerous editorial experiences dedicated to the youngest, including the 'Corriere dei Piccoli'. His entire production is built on the joint – and at times overlapping – use of composition and graphic language; nevertheless, it is in the volume *Le rime-figure o il gioco dei calligrammi*, published in 1973 by Mursia and for which he was awarded the 'Lina Schwarz' Prize, that word and image come to a *reductio ad unum*. Breaking the linearity of verse, as the Surrealists and Futurists had already done, Faustinelli's calligrams are aimed at fostering the sense of a multiform and multidirectional reading because of the double and overlapping language that makes meanings and signifiers slip and reciprocally move in an articulated game of concealment and unveiling. Faustinelli's collection of calligrams for children shows, therefore, how the iconic can become in children's literature not only an aesthetic exercise but a question, revealing page after page its function not as an exemplification or simplification of reality but rather its original capacity to always immortalise an excess of meaning, stimulating the reader and viewer to know how to grasp it.

**Keywords:** calligrams, visual poetry, children's literature, Mario Faustinelli.

**Riassunto.** Se l'immagine da sempre ha accompagnato la narrazione, affiancandola e sostenendola, talvolta è la narrazione che si è fatta essa stessa immagine, assumendo in sé i caratteri propri del linguaggio iconico. Dal *technopaegnion* alessandrino al *carme* figurato latino e altomedievale, dal calligramma alla poesia visiva, *verbum* e *imago* si sono compenetrati, diventando un tutt'uno. Un intreccio che ridisegna il rapporto fra

testo e immagine e in cui solo apparentemente il visivo spiega, semplifica e rende più immediato e comprensibile il verbale, perché in realtà, come ha spiegato Foucault, lo complessifica, lo rende più ambiguo, ma così facendo lo carica di una inattesa densità. A partire da queste premesse, il contributo mira a indagare la tecnica del calligramma per l'infanzia, le sue origini e, in modo particolare, le forme che essa ha assunto nell'opera di Mario Faustinelli (1924-2006) scrittore di libri per ragazzi, disegnatore di fumetti, sceneggiatore, che collaborò tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta a numerose esperienze editoriali dedicate ai più giovani, tra cui il «Corriere dei Piccoli». Se tutta la sua produzione è costruita sull'uso congiunto – e talora sovrapposto – di componimento e linguaggio grafico, è nel volume *Le rime-figure o il gioco dei calligrammi*, pubblicato nel 1973 da Mursia e per cui ottenne il Premio “Lina Schwarz”, che parola e immagine giungono a una *reductio ad unum*. Rompendo la linearità del verso, come già avevano fatto surrealisti e futuristi, i calligrammi di Faustinelli sono volti a favorire il senso di una lettura multiforme e pluridirezionale, perché in essi il duplice e sovrapposto linguaggio fa sì che significati e significanti slittino e reciprocamente si muovano in un articolato gioco di nascondimenti e disvelamenti. La raccolta di calligrammi per l'infanzia di Faustinelli mostra, dunque, quanto l'iconico possa divenire nella letteratura per l'infanzia non solo un esercizio estetico ma una forma interrogante, rivelando pagina dopo pagina la sua funzione non esemplificante o semplificatoria del reale, bensì la sua originale capacità di immortalare sempre un'eccedenza di senso, stimolando chi legge e guarda a saperla cogliere.

**Parole chiave:** calligrammi, poesia visiva, letteratura per l'infanzia, Mario Faustinelli.

#### UNA POESIA AL QUADRATO

«È la spirale che dà lo stile alla carrozzeria della chiocciola, la lumachella che se ne va, anche se la pioggia-gocciola, senza fretta – né poca né troppa – con la sua roulotte sulla groppa» (Faustinelli 1973).

Per leggere la poesia che campeggia sulla copertina di *Le rime-figure o il gioco dei calligrammi* pubblicato nel 1973 da Mario Faustinelli occorre ruotare il libro tra le mani, seguendo con lo sguardo il percorso a voluta compiuto dalla lumachina che è appena accennata dal disegno dell'autore. Un cammino fatto di lettere che si susseguono una dopo l'altra, di linee continue e spezzate, di onde e serpentine, di macchie e tratteggi che, quasi per una magia, proprio nell'avvolgersi si animano e, da semplici forme, divengono contenuto da decifrare, da decrittare, da scoprire, stimolando il lettore attraverso una lettura attenta, creativa, generativa.

L'antico artificio grafico del calligramma si staglia così, sulla pagina, in tutta la sua portata simbolica e la sua profondità semantica. Perché il calligramma da sempre si fa vivo testimone di quella costante, eppure sotterranea presenza di due forme di espressività umana – la parola e l'immagine –, che in esso non solo si accostano, ma risultano reciprocamente interagenti, così intimamente e intrinsecamente connesse tanto da costituire un sinolo inscindibile. Un'unione che non si crea per aggiunte successive di elementi accessori, né è tenuta insieme da trame o chiavi di volta, che va al di là della semplice compresenza o della fusione dell'elemento verbale e quello iconico, ma nasce da un perfetto e inedito sincretismo, da una conciliazione.

Se, in effetti, l'immagine da sempre ha accompagnato la parola e dunque la narrazione, affiancandola e sostenendola nel suo ruolo formativo del soggetto (Pallottino

2020; Lepri 2016), talvolta è la narrazione che si è fatta essa stessa immagine, assumendo in sé e nutrendosi dei caratteri propri del linguaggio iconico. Dalle prime espressioni di questa coesione figurale di parole e lettere, il *technopaegnon* nato in epoca alessandrina, che è particolare forma di poesia composta da versi di diversa lunghezza sovrapposti e opportunamente regolati in modo da ottenere il profilo della figura desiderata e che simboleggia il tema della poesia stessa, al *carme* figurato latino e altomedievale, in cui «la figura ottenuta dalla posizione delle lettere e delle parole viene piegata, spezzata, curvata, arcuata, rendendosi disponibile a tracciare i contorni del disegno voluto» (Minoretti 1997, 13), fino alle più recenti sperimentazioni di Apollinaire degli anni Dieci del XX secolo e ai successivi ed eclettici sviluppi delle avanguardie novecentesche (Parmiggiani 2002), *verbum* e *imago* si sono compenetrati, diventando un tutt'uno.

Un intreccio che ridisegna il rapporto fra testo e figura e in cui solo apparentemente il visivo spiega, semplifica, esemplifica e rende più immediato e comprensibile il verbale, perché in realtà, come ha spiegato Foucault, lo complessifica (Foucault 1988, 21-40), lo rende più ambiguo, ma, così facendo, lo carica di una inattesa densità.

Proprio nella proprietà peculiare del calligramma di intrecciare i tratti ritmici di una danza visiva che comprende le parole e le immagini risiede il suo stesso *statuto* poetico. Nel calligramma, infatti, le parole non bastano a sé stesse e dunque si configurano come disegni per figurarsi, dilatandosi, così, nella superficie e nello spazio. D'altra parte, la funzione dell'immagine non è quella di «farsi riconoscere» o di rendere riconoscibile, di mostrarsi o di «mostrare senza equivoco né esitazione ciò che rappresenta» (Foucault 1988, 24). Perché l'immagine nel calligramma non “spiega” il concetto espresso

della parola, non è fatta per semplificarlo, per renderlo più chiaro, ma semmai, legandovisi, per renderlo più denso e, dunque, anche più ambiguo.

D'altronde, la parola poetica, che è parola rivolta sempre verso un *altrove*, vive strutturalmente su una soglia del linguaggio che spalanca le porte a nuove potenzialità di senso. Seguendo questa traiettoria il calligramma, per sua stessa e costitutiva natura complica la questione, non solo perché è fatto al contempo di una componente letteraria e di una iconica, ma anche perché, per questa sua peculiarità, non dice una cosa una volta sola, non si accontenta, ma la dice due volte, la afferma al quadrato e pertanto la sdoppia. Ma le due "cose" affermate, restituite dal testo e dall'immagine, non sono lì per ribadirsi o dirsi meglio, ma, proprio in virtù della compresenza che le stringe, "slittano" e si interrogano vicendevolmente e sono così destinate talvolta ad aprirsi, a chiarificarsi, talaltra a nascondersi, a oscurarsi reciprocamente. Ciò accade in quanto la frontiera su cui si erge il calligramma è insieme *limen* e *limes*, come hanno insegnato i latini. *Limen* perché può farsi "porta", *principium* verso un territorio da attraversare e da esplorare, ma anche *Limes* perché si fa anche barriera, chiusura, linea di confine e, per metonimia, frontiera fortificata. Non superabile, quindi. Certo, il *limes* delle poesie non è un *finis*. Mentre il *finis* descrive una linea, il *limes*, infatti, configura una zona. Già etimologicamente, rispetto alla fissità e stabilità topografica del *finis*, che, come del resto il greco *horos*, rimanda al significato di "solco" e alla pratica del tagliare, scavare, tracciare un solco nel terreno, il *limes* è un fronte mobile, che avanza in terre indeterminate e qualche volta foriere di pericoli (Sordi 1987).

Proprio in virtù di questa categoria della liminalità, nel calligramma l'uso sovrapposto della parola poetica e della figura, lungi da essere un'attività soltanto semplificatoria o esemplificante, diventa circostanza che dà origine alla scoperta del "possibile" che sta dentro al linguaggio, ad ogni linguaggio. Il calligramma consente, dunque, il ritrovamento di un *surplus* di senso, il dischiudersi verso qualcosa di nuovo e di ignoto, ma anche la conseguente consapevolezza che nessun segno può mai catturare compiutamente la realtà, né tantomeno la persona, che è il vero "oggetto" di indagine della poesia.

Il calligramma si appropria, si struttura attorno e porta con sé proprio questa logica dell'eccedenza, dimostrando, tramite il verbale che approda all'iconico e viceversa, che il reale va sempre "oltre", sfugge a ogni tentativo di determinazione complessiva, di comprensione globale, di intendimento esaustivo, aprendosi così all'innatteso, all'inedito. D'altro canto, al medesimo modo è anche la stessa poesia, che proprio nel breve e profondo

"dire" tace qualcosa, nella tensione verso un *altrove* si fa consapevole della sua inafferrabilità.

## COMPLICITÀ PEDAGOGICHE

D'altronde «la poesia è sempre stata il luogo specifico dell'ambiguità. In essa la parola tende a [...] a racchiudere più significati, a farsi polisemica» (Accame 1981, 8). Ogni tentativo di rinnovamento non solo formale, ma connesso alle tecniche visuali, aumenta la stratificazione dei significati e tale frammentazione del discorso tra voce verbale e voce grafica e iconica proprio mentre fa cadere ogni residua illusione di poter fruire univocamente e totalmente un prodotto poetico autentico, accentua anche il "sottointeso".

Pare, dunque, scorgere nel calligramma quasi un fertile terreno di incontro tra la poesia e la pedagogia. Perché, se è nella frammentazione del discorso propria di questa particolare forma poetica, che si designa non solo l'inespresso ma l'inesprimibile, così accade per la pedagogia, che tenta di cogliere il *mysterium* di ogni persona, nello stesso istante in cui sa che non potrà mai afferrarlo nella sua interezza. Né la poetica del calligramma né la pedagogia, in forza di questo messaggio dell'eccedenza che le caratterizza, riusciranno mai, dunque, ad esaurire il proprio discorso e sono destinate a restare inesauribilmente ironiche, a rimandare ad altro, a rinviare a una ulteriorità (Bertagna 2009, 118-20).

Questo inedito e spesso inconsapevole intreccio epistemologico dischiude interrogativi per artisti e poeti soprattutto all'indomani dell'inizio del Novecento, quando il fruitore e il lettore si sentono sempre meno indotti a riconoscersi in un'opera, vi ritrovano sempre meno corrispondenze con il sé e vivono, quindi, la "lettura" di un testo o di un'immagine sempre più come parziale.

Nel florilegio delle relazioni che intercorrono tra immagine e parola scritta e nella sempiterna esigenza di stabilire un'osmosi tra espressione verbale e visiva, il calligramma, che opera simultaneamente su due codici e li lega simbioticamente, accentua però proprio questa "parzialità". Esso ha dato quindi ancor più esplicita evidenza a un desiderio e insieme a una preoccupazione umana che nel XX secolo si fa sempre più forte. Come a dichiarare che, proprio mentre si determina una riduzione dello scarto che separa dimensione figurativa e verbale e contemporaneamente si va verso un allargamento del potenziale semantico di entrambe, si afferma con forza che aggiungere significa anche sottrarre.

Se, in effetti, la relazione tra scrittura e arte, e soprattutto tra poesia e pittura, è stata una preoccupazione

pazione costante nel mondo occidentale, ma anche un desiderio che a lungo si è limitato «a una equivalenza dell'ordine della traduzione» (Peyré 2011, 17), il calligramma, da un lato riesce a far recuperare alla parola la sua duplice natura di significante e di significato e in ciò essa riscopre anche la sua doppia valenza, concettuale e grafica al tempo stesso, dall'altro ammette che le immagini possiedono in sé 'un'essenza testuale' (Purgar 2019, 147). In nessuna forma poetica al pari del calligramma non solo ai rapporti sintattici si affiancano rapporti spaziali ed estetici, ma la sintassi stessa si duplica, si eleva al quadrato, perché le parole non sono solo parole, ma si caricano esse stesse di "segnicità". La struttura logica delle forme verbali accorda così senso al sistema-immagine e i caratteri geometrici, dimensionali e cromatici di quest'ultimo attribuiscono forza espressiva alle lettere.

Tuttavia, la somma di tali termini, l'apertura dell'uno tramite l'altro e inversamente, non risolve niente riguardo al modo in cui la persona umana vive nella complessità della sua condizione, non scioglie un'antinomia, non consolida, ma semmai percuote chi guarda e chi legge imponendo la presa di coscienza della propria finitezza e della propria ineffabilità.

Pertanto, nel calligramma non solo non vi è un principio continuo di lettura tra elemento linguistico ed elemento visuale, che non possono essere in nessun caso disgiunti, ma il problema percettivo si fa primariamente un problema ermeneutico.

#### UN SERIO LUDERE PER ADULTI E BAMBINI

Intendere un calligramma, e ancor più saperlo interpretare, non è dunque impresa semplice. Si tratta di un vero è proprio *cum-prehendo*, un afferrare insieme più cose che stanno dinanzi e «comporta unire i risultati di due atti di apprensione distinti e per loro natura diversi: la lettura linguistica e l'osservazione iconica» (Pozzi 1981, 77).

Non solo. La comprensione del calligramma chiama in causa anche la gestualità. Perché le torsioni figurative della parola e le torsioni verbali dell'immagine per esplicitare il proprio significato richiedono al lettore un certo dinamismo, una certa capacità di trattarli come oggetti, di maneggiarli, di ruotare il libro, come per la poesia in copertina all'opera di Faustinelli, di seguire con il dito le linee sinuose, di ricomporre le parti spezzate, di toccare, di allontanare o avvicinare il volume al fine di cogliere minuziosi e diversi particolari o una figura d'insieme.

Per potersi esprimere il calligramma chiede dunque al lettore di attivarsi, di mettere in campo la propria fisicità, una certa postura, innescando anche un imma-

ginario spaziale. Il calligramma si nutre infatti delle connessioni corpo-mente-ambiente e la sua lettura è profondamente *embodied*. Ma in esso il visibile e il leggibile si compenetrano e, ridisegnando il rapporto fra testo e immagine, parlano al lettore proprio nell'esatto momento in cui egli è disposto a lasciarsi coinvolgere, a cedere alle lusinghe del "gioco" poetico. L'accettazione del *serio ludere* che si cela dietro al calligramma è la sua stessa sostanza. Senza questo atto di fiducia reciproca tra autore e destinatario esso resterebbe muto, inerte. La vicendevole disponibilità a lasciarsi trasportare nel vortice di una virtuosa ludicità è ciò che apre all'espressività del calligramma, la cui morfologia ha senso soltanto *sub specie ludi*. Nella propria multidimensionalità il calligramma offre un modello di poesia che si configura primariamente come «giocattolo poetico», per usare una nota espressione rodariana intesa in tutta la «nobilità» che la caratterizza e in «tutte le sue possibilità (dal comico al drammatico)» (Rodari 1982, 163-64)<sup>1</sup>.

La dimensione ludica, infatti, coinvolge insieme la sfera della sensibilità, della corporeità ma anche quella della razionalità. Non può esistere gioco senza il rispetto delle regole, ma non può esistere gioco senza gradi di libertà. E in effetti nel calligramma il lettore è libero di cogliere ciò che più gli interessa, di intravedere ciò in cui più egli si riconosce, ma soprattutto questo strumento poetico presuppone una libera scelta a partecipare da parte del fruitore e dunque la sua assunzione di una responsabilità. Il calligramma è, infatti, "giocattolo" non solo perché presuppone come fondanti e irrinunciabili le dimensioni del divertimento e della felicità, ma anche perché, come ogni altra esperienza ludica, richiede al "giocatore" di rispettare le regole, conquistando allo stesso tempo la libertà, la capacità di autogovernarsi e dunque anche di emanciparsi.

Il lettore del calligramma dovrà essere allora disposto ad accettare tali norme, vincoli e leggi per poter prendere per mano l'autore e farsi da lui condurre in un'impresa che è logica, ma anche agogica e dunque potenzialmente educativa e formativa. Ma ciò può accadere solo se il lettore del calligramma avvanzerà la propria capacità di scegliere. Se, al contrario, si è costretti, il gioco non funziona, perché il giocatore, come il lettore, non lo sentirà proprio: potrà provare, ma non riuscirà mai a sperimentare la piacevolezza del riconoscersi in esso, del viverlo come tempo e momento *kairótico* e quindi trasformativo, del reinterpretarlo come un *proprio* bene (Marramao 1992; Bertagna 2010, cap. V). Di

<sup>1</sup> Il «giocattolo poetico» è il titolo di un paragrafo del saggio *I bambini e la poesia*, che venne originariamente pubblicato sul n. 6-7 del 1972 del *Giornale dei Genitori*.

fatto gli resterà estraneo e non si radicherà mai nella sua mente né nella sua vita.

Se il gioco è quindi essenziale per l'educazione, proprio perché in esso, come nell'*ars poetica*, coesistono regola e libertà, che aiutano a crescere perché invitano ad andare oltre la condizione data grazie alla libera espressione delle facoltà cognitive, è naturale che anche l'infanzia sia stata, ad un certo punto, coinvolta in queste forme di poesia visiva e che proprio la fanciullezza sia stata individuata come pubblico capace di attingere in maniera originale a queste forme di sperimentazione creativa e di approccio alla poesia come «corpo visivo» (Lepri 2023, 17).

#### CALLIGRAMMI, INFANZIA E CULTURA VISUALE

Ha scritto Foucault che il calligramma cerca di «cancellare ludicamente le più antiche opposizioni della nostra civiltà alfabetica: mostrare e nominare» (Foucault 1988, 27). La parola, infatti, non solo è sempre stata considerata dalla civiltà occidentale «il mezzo privilegiato attraverso cui far crescere la cultura di un popolo [...] e a lungo ha rappresentato la sede ideale e la forma più evoluta per promuovere lo sviluppo del pensiero e della razionalità umana», ma ha anche «sempre goduto di un primato incontestabile nella mediazione educativa» (Campagnaro 2019, 123). D'altro canto, l'immagine, scontando soprattutto il retaggio di pratica educativa rivolta a classi sociali meno scolarizzate e più indigenti (Campagnaro 2019, 125), è a lungo rimasta subalterna, ausiliaria, spesso guardata con sospetto e timore, in particolare quando legata al mondo dell'infanzia, a causa della sua dubbia efficacia nei processi di costruzione della conoscenza, della sua forza suggestionante e condizionante, della sua capacità di prendere il sopravvento sul pensiero razionale, orientando l'apprendimento, soprattutto dei più piccoli, ai quali trasmetterebbe valori in un modo seducente, relegando gli individui in una condizione di mera passività spettatoriale.

Accanto a una certa testolatria, si può dunque individuare anche una corrente iconofoba, che affonda le radici in una storia secolare ma non cessa di manifestarsi in forme sempre nuove nella cultura contemporanea. Sebbene anche nell'ambito della storia dell'educazione ci siano stati fondamentali casi e progettualità – come quella del pedagogista Jan Amos Comenius – che hanno rimesso al centro la pregnanza del visivo sulla parola, il territorio delle immagini è stato, e per molti versi continua ad essere, percepito come uno spazio che deve essere presidiato, sorvegliato, disciplinato, al fine di contenere

entro limiti ben definiti quel potere delle immagini che altrimenti rischierebbe di essere travolgente.

Anche il Novecento è stato per diversi decenni permeato da questo asservimento dell'*imago* al *verbum*, oscillando tra la denuncia degli effetti negativi sul piano cognitivo, emotivo, sociale e politico che la diffusione e il consumo eccessivo di immagini possono indurre e – soprattutto all'indomani della diffusione del cinema – l'esaltazione delle possibilità aperte dalla crescente propagazione delle immagini nella cultura.

Tale ondeggiamento tra queste due polarità, ha avuto profonde ricadute sul mondo dell'educazione, della letteratura e dell'editoria per l'infanzia, nonché sulla didattica. Se, infatti, già a partire dai primi decenni del XX secolo le illustrazioni hanno preso graduale sopravvento sulle parole, mettendo in discussione lo storico rapporto di forza esistente tra testo e immagine all'interno del libro per ragazzi e riconoscendo il linguaggio iconico come un organo di senso attraverso cui esperire il mondo, occorrerà attendere gli studi degli anni Ottanta e Novanta di W. J. Thomas Mitchell (1992) per portare al centro del dibattito epistemologico la funzione della cultura visuale, riconfigurando il ruolo delle immagini anche nella letteratura per l'infanzia. Certo, la svolta visuale, il cosiddetto *iconic* o *pictorial turn*, quale riscoperta dell'immagine come interazione complessa tra visualità, discorso, corpi e figuratività è un fenomeno che si è presentato più volte nel corso della storia occidentale, ma con la sua formalizzazione Mitchell ha avuto il merito non solo di riflettere su quanto l'esperienza visiva sia una modalità conoscitiva tanto complessa quanto la lettura, ma anche su quanto la figura possa essere pensata come un soggetto a cui bisogna ridare voce e che non si offre passivamente a uno spettatore come oggetto da contemplare (Mitchell 2009, 100).

Nel contesto dello sviluppo di questa *visual culture*, che ha riconsiderato il rapporto fra narrazione e arti visive, e conseguentemente tra narrazione, arti visive e infanzia, anche le forme iconotestuali, artefatti «in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini» (Wagner 1996, 16), vengono rimesse al centro dell'indagine artistica, letteraria e semiotica. Da tali esplorazioni è emerso, dunque, quanto l'iconotesto non si possa considerare semplicemente come un testo illustrato, ma in esso i due «mezzi» della parola e della figura, entrando in vicendevole tensione, creino un *surplus* di significato. È questa interazione delle parti, che si genera nell'atto della fruizione da parte dell'adulto ma anche del bambino, a farsi significativa e a originare il senso e il significato dell'opera.

Alla luce di questa rinnovata consapevolezza, si comprende la portata dell'assetto calligrammatico, che, delineando un'ibridazione tra testo e immagine a partire da un atto performativo, risulta particolarmente coinvolgente soprattutto per un pubblico infantile, che, per sua stessa natura «guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare» (Berger 2022, 9) e chiede, dunque, all'esperienza letteraria di fuoriuscire dalla bidimensionalità della pagina per farsi anche esperienza estetica.

Nella concretezza della prassi espressiva e interpretativa e della dimensione ludica, il congegno poetico del calligramma origina una nuova forma di fruizione per l'infanzia che pare ricondurre proprio a un superamento dell'antica antinomia tra mostrare e nominare e quindi a un equilibrio tra testolatria e iconofobia. Il linguaggio del calligramma, attingendo infatti al patrimonio del testo e contestualmente a quello delle immagini, che «chiedono al bambino di essere interpretate e riconosciute all'interno di una lettura di senso» (Farnè 2002, 134), soddisfa le esigenze di sensibilità ludico-estetica propria dell'essere umano e primariamente dei fanciulli (Campagnaro 2013, 78). In tal senso il calligramma, arrivando a valorizzare l'*iconico* all'interno di nuove formulazioni estetiche e comunicative, lo riposiziona anche in senso educativo (Farnè 2006). Un'educazione dello sguardo, ma anche del *lògos*, che si configura come un esercizio di verifica, rinegoziazione e reinvenzione dei modi di leggere la poesia, i libri e il mondo stesso.

#### MARIO FAUSTINELLI, UN'ESPERIENZA ARTISTICA

È tra le calli veneziane della metà degli anni Quaranta che Mario Faustinelli compie i primi passi nel mondo della letteratura per ragazzi. Ha all'incirca vent'anni e nel cuore un sogno dalle tinte americane, quelle delle *strips* da poco giunte anche in Italia, quelle delle prodezze degli eroi di carta, che lentamente, all'indomani della fine della guerra, stavano riprendendo a riempire le edicole e ad affascinare il popolo dei più piccoli (Meda 2007).

Perfettamente a proprio agio in questo crogiolo culturale, per il giovane Faustinelli, nato nel 1924, il richiamo verso il disegno di storie comico-avventurose è quasi naturale. Con lui il cugino Alberto Ongaro, fratello di Franca Ongaro, futura scrittrice per l'infanzia e poi moglie dello psichiatra Franco Basaglia, Dino Battaglia, Ivo Pavone, Paolo Campani, Rinaldo Dami, Giorgio Bellavitis e, in seguito, Hugo Pratt. Tutti nomi destinati ad entrare nel pantheon dei più grandi autori e fumettisti italiani, ma in quegli anni un semplice drappello di giovanissimi aspiranti disegnatori e sceneggiatori, animati

dalla passione verso la narrazione illustrata, che avrebbe dato vita al leggendario "Gruppo di Venezia", un cenacolo riunito attorno alla rivista *Albi Uragano*, che prenderà poi il nome di *L'Asso di Picche* e di *Asso di picche Comics*, pubblicata dalla *Uragano Comics*.

È in questa fucina della creatività che Faustinelli esordisce e lavorerà per alcuni anni, almeno fino a quando nel 1950 con alcuni membri del gruppo – Pratt, Ongaro e Pavone – deciderà di emigrare in Argentina. Dalle vie di Venezia a quelle di Buenos Aires con la speranza di aprirsi alla fama internazionale, tramite un palcoscenico gravido di straordinarie possibilità. In Sudamerica, dove resterà fino al 1957, anno in cui, tornato in Italia, cominciò a collaborare con il *Corriere dei Piccoli*, Faustinelli si dedica non solo ai fumetti ma anche alla pittura, sviluppando ancor più profondamente quella cultura dell'arte che lo avrebbe portato nel 1967 a impegnarsi dal punto di vista editoriale nel proposito di iniziare anche i più giovani alla scoperta del bello. È in quell'anno che l'editrice Amz di Milano pubblica *Il libro delle arti*, ideato, diretto, scritto e impaginato proprio da Faustinelli, riconosciuto da Dino Buzzati – che cura la presentazione del volume – quale vero esperto della materia artistica non solo e non tanto per la bellezza del volume ma per la sua "volgarità":

questo libro è un tentativo, riuscito mi sembra molto bene, di spiegare ai ragazzi cose che di solito sono difficili da spiegare anche ai grandi. Le arti, da questo punto di vista, sono una materia più astrusa che le scienze. [...] In questo libro concetti molto sottili e ardui sono stati risolti in termini estremamente semplici e persuasivi così da potere interessare e appassionare anche dei ragazzi senza alcuna preparazione in fatto di storia dell'arte e di filosofia. Dicendo questo penso di fare il massimo elogio all'autore Mario Faustinelli. Si tratta di un'opera di volgarizzazione, e la volgarizzazione, nonostante la radicale del vocabolo che fa pensare al volgo e alla volgarità, rappresenta secondo me una delle più ardue e meritevoli prestazioni mentali (Buzzati 1967, 5).

Agli occhi di Buzzati Faustinelli ha il merito di aver saputo svestire l'arte della sua aulicità, rendendola "volgare", ossia comprensibile e, quindi, piacevole, affascinante e, soprattutto, ludica anche per i ragazzi. Un manuale che ha il sapore e la forma della letteratura per l'infanzia.

D'altronde, scrive ancora Buzzati, l'arte non è solo "la più alta forma di attività umana", ma non è nemmeno

una cosa precisa, che si può dimostrare con misure e con cifre, nell'arte non esistono teoremi da poter risolvere come due e due fanno quattro. Siamo in un terreno vago, sfuggente, legato a sensazioni e reazioni che possono cam-

biare da uomo a uomo, da epoca a epoca, da paese a paese. I concetti sono molto più fluidi, incerti, nebulosi (Buzati 1967, 5).

Non è un caso che, proprio a partire da un interrogativo sulla natura e sulla sostanza epistemologica dell'arte, su ciò che fa essere l'arte ciò che è e non altro, Faustinelli apra questo volume:

viviamo in un mondo saturo di immagini, di parole, di suoni. Dai giornali, dagli schermi della TV, dai cartelloni pubblicitari, dai libri ci vengono incontro a fiumi, ogni giorno, frasi, segni, figure, racconti di fatti veri e inventati. Ci siamo talmente abituati a veder raffigurato tutto quanto ci circonda – persone, case, paesaggi – che ormai ci muoviamo tra le immagini artificiali con la stessa naturalezza con cui ci muoviamo in mezzo alle cose, senza far troppo caso alla differenza tra le une e le altre (Faustinelli 1967, 8).

Nell'epoca del *boom* economico, dell'avanzare dei processi di massificazione e della pervasività dell'immagine, Faustinelli, da sempre fine conoscitore delle dimensioni artistiche, si chiede, dunque, e chiede ai propri lettori che cosa renda un'immagine realmente originale, che cosa cioè la renda artistica e quindi anche poetica. La risposta non tarda ad arrivare:

Ci dimentichiamo cioè che dietro a tutti questi 'fatti' [...] visivi, narrativi, ci sono degli uomini. Che ognuna di queste opere – per bella o brutta, o insignificante che sia – è frutto della fantasia, del gusto, della fatica di un uomo (Faustinelli 1967, 9).

Non ci possono essere arte, narrazione, poesia senza la presenza di un essere umano che introduce il proprio specifico e peculiare modo di guardare il mondo. Dire "arte" significa allora fare riferimento a una originalissima e irripetibile singolarità, non tanto perché l'opera è un "pezzo unico" nel suo genere, ma perché è il frutto dell'unicità di una persona che ha agito in un *hic et nunc*.

Per scoprire il «bello dell'arte», intesa in tutte le sue estensioni visive ma anche verbo-narrative, occorre pertanto guardare non solo a un "che cosa", ma – rivela Faustinelli – a un "chi", la cui natura è assoluta, intera e, dunque, sostanziale nella propria unicità individua.

Se, dunque, il mistero dell'arte coincide con il mistero della persona che l'ha desiderata, voluta e realizzata, anch'essa è destinata ad essere drammaticamente inespriabile nella sua pienezza, indicibile da qualunque voce che abbia la pretesa di una completezza dichiarativa, irrestituibile nella sua compiutezza con qualsiasi logo, *verbum et imago*. Per questo l'arte, come la letteratura, conserva per Faustinelli una dimensione aperta che "eccede" sempre i confini tracciati da qualsivoglia testua-

lità. Di lì a pochi anni queste consapevolezze troveranno linfa vitale in una sperimentazione dedicata proprio ai calligrammi, forma poetico-artistica che, come si è visto, forse più di ogni altra meglio esprime la sfuggevolezza dell'umano, ma anche il mai interrotto tentativo dell'uomo stesso di trovare mezzi per dominarla.

#### A PROPOSITO DI "RIME-FIGURE"

È a partire da queste riflessioni e dalle consapevoli pedagogiche e letterarie che ne derivano che, sei anni più tardi, Faustinelli proporrà un volume «per la prima volta forse nella poesia dedicata ai ragazzi, l'uso dei calligrammi» (Faustinelli 1973, 2). L'antico artificio grafico è qui riscoperto dall'autore allo scopo di incuriosire, esporre contenuti e trasmettere conoscenze, ma soprattutto ogni piccola poesia visiva è strutturata per stimolare il giovane lettore a decifrare il testo attraverso una lettura creativa.

D'altra parte, il significato di questi brevi componimenti è tutto condensato nel giudizio della giuria del Premio Lina Schwarz, concorso di poesia per ragazzi indetto nel 1972 in omaggio alla memoria della omonima poetessa per l'infanzia nel XXV anniversario della sua morte, avvenuta ad Arcisate (Varese), per il quale l'opera di Faustinelli si meritò il I premio. «Il linguaggio, le trovate grafiche dei calligrammi non sono però fini a sé stessi ma arrivano, nella scattante brevità del gioco, a realizzare vera poesia» (Faustinelli 1973, 4): così si espresse all'unanimità la giuria composta da Aldisio Caruggi, Nicola D'Amico, Giancarla Mursia Re, Gianni Rodari, Luigi Santucci, individuando proprio la capacità di questi versi di innescare lo spirito creativo e dunque critico del bambino, tramite l'artificio pedagogico del gioco.

Il volume fa parte della collana "Il giardino. Poesie e filastrocche", che Mursia pubblicò fra la seconda metà degli anni '60 e la prima dei '70, intendendo con questo progetto editoriale:

colmare una lacuna esistente oggi nella letteratura destinata all'infanzia offrendo una serie di libri di poesia dovuti a scrittori moderni e illustrati con tavole in nero e a colori che ne costituiscono un'originale interpretazione pittorica (Faustinelli 1973).

Le *rime-figure* di Faustinelli è, infatti, composto interamente da pagine monocrome dove i colori primari la fanno da padrone, da un lato per attirare l'attenzione del lettore anche più piccolo, dall'altro per non distogliere la centratura sui componimenti poetici, veri protagonisti della narrazione.

Forse non è un caso che per la copertina Faustinelli abbia scelto i versi dedicati alla *Spirale*, poi riportati anche a pagina 22, che seguono fedelmente la forma della casetta della chiocciola e, nel loro andamento spiroidale, a mano a mano diventano sempre più piccoli. Proprio con una fotografia della chiocciola, e della spirale aurea che la caratterizza, si era aperto anche il volume *Il libro delle arti*. Un legame che crea una sorta di continuità ideale tra le due opere, entrambe portatrici dell'idea che è nella natura che in prima battuta possiamo riconoscere forme d'arte.

Se, in effetti, si scorrono le pagine, il ricco campionario raccolto da Faustinelli dà spazio in prima istanza a immagini naturali e a forme geometriche: *La retta, La curva, L'angolo, Il tondo, Il quadrato, Le parallele, La serpentina, Il triangolo*, in un crescendo di complessità che spinge il bambino-lettore non solo a conoscere le caratteristiche delle figure, ma gli richiede un graduale sforzo immaginativo, coinvolgendolo in un gioco che riporta gli attributi geometrici al mondo che il fanciullo già conosce, richiamando elementi della sua quotidianità.

Così, la retta è «l'orizzonte disteso, il filo teso, l'infinito oltre il naso di Pinocchio» (Faustinelli 1973, 7), il quadrato è «la gabbia del foglio d'un quaderno a quadretti» (Faustinelli 1973, 12), l'ovale è «la magica bolla in cui è rinchiusa la vita e da cui, rotto il guscio, sguscia nel mondo nuovo l'anatroccolo o l'aquila, il pulcino o la cocorita, il coccodrillo, il ranocchio, il pesce, la mosca tsè-tsè, poi via via tutta l'arca di Noè» (Faustinelli 1973, 15).

Il bambino è spinto a ritrovare questi collegamenti e, se è disposto contemporaneamente a lasciarsi interessare e a seguire le regole del gioco, a dare un senso a queste, spesso inaspettate e divertenti, *correspondances*.

Così, il lettore, osservando le estrose disposizioni tipografiche delle parole, sistemate in modo tale da formare disegni decorativi e disposte in maniera da suggerire visivamente l'oggetto che rappresentano, apprende facendo, mettendo in campo, dunque, abilità di lettura complessa, una lettura verbale, estetica ma anche spaziale.

Allo stesso modo accade per gli elementi della natura come *Il mare* in cui «l'orizzonte scompare e ricompare: sarà l'onda che solleva la barca e poi sprofonda, si fa piana?... Oppur che sia la curva della Terra che s'allontana, come dicono i libri di geografia?...» (Faustinelli 1973, 18-19), *L'eclisse* che racconta che «lassù il disco lunare, come il morso dei denti in una mela, entra nel disco solare, se lo mangia via via finché lo cela» (Faustinelli 1973, 29) fino a *La pioggia*, dove è esplicito il richiamo al celebre *Il pleut*, che nel 1918 Apollinaire aveva pubblicato nella raccolta intitolata *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*.

Le piccole liriche non rivelano tutto, restano sospese, aperte. Spesso, infatti, si concludono con i puntini di

sospensione, come a lasciarsi dischiuse verso l'ignoto, ribadendo che ogni piccolo potrà colmare quel vuoto a modo proprio, secondo la propria personalissima prospettiva, ma anche a dire che tutto non si può dire, che queste composizioni verbo-visuali non sono fatte per esaurire, ma proprio per affermare la eccedenza della realtà, che, resterà sempre residuale, mai compiutamente dicibile.

Infine, il volume ospita calligrammi destinati alla scoperta degli oggetti: *Il telefono, L'albero di Natale, La TV, L'acquario, La bottiglia*, perché anche di essi c'è qualcosa da apprendere e perché anche in essi si possono celare la bellezza dell'arte e la poesia.

In questo procedere poetico fatto per educare lo sguardo, il corpo e il pensiero, Faustinelli non esita a inserire anche inviti verso riflessioni profonde e di carattere sociale. Come accade ne *L'acquario*, dove un pesce

con l'occhio tondo, stupito contempla un po' imbambolato te, che l'osservi qui dietro, da questa parte del vetro, come tu fossi chissà quale creatura straordinaria: come tu fossi uno strano pesce dentro un acquario pieno d'aria (Faustinelli 1973, 40)

Allo stesso modo ne *La TV*, che non si finirebbe mai di guardare

ma a restar lì imbambolati invece di correre e passeggiare, so che si rischiano guai: come farsi poltroni, restar di stucco... Sicché ho imparato il trucco: dopo un'oretta, zac!... spengo ed addio, il mondo me lo scopro per conto mio (Faustinelli 1973, 41).

L'autore non smette mai, infatti, di nutrire una profonda fiducia nelle capacità dell'infanzia, nelle sue abilità percettive ma anche ermeneutiche e sempre interpreta i piccoli come persone umane in crescita, persone che l'esercizio lirico del calligramma non deve ammaestrare, ma semmai condurre *agogicamente* verso la maturità, aiutandoli a porsi interrogativi e non a trovare risposte.

È con questo spirito che qualche anno prima, dopo essersi laureato in Lettere a Padova con una tesi sulla divulgazione estetica, Faustinelli aveva deciso di dedicarsi all'insegnamento, portando queste consapevolezza anche tra i banchi di scuola.

## BIBLIOGRAFIA

- Accame, Vincenzo. 1981. *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale interdisciplinare*. Milano: Edizioni d'Arte Zarathustra - Spirali Edizioni.

- Berger John. 2022. *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*. Milano: il Saggiatore.
- Bertagna, Giuseppe. 2009. "Religione e antropologia pedagogica tra uso e abuso dei significati delle parole: uomo, individuo, soggetto, persona". In *L'insegnamento della religione cattolica per la persona*, a cura di Giuseppe Bertagna e Giuliana Sandrone Boscarino, 33-142. Milano: Centro Ambrosiano.
- Bertagna, Giuseppe. 2010. *Dall'educazione alla pedagogia. Avvio al lessico pedagogico e alla teoria dell'educazione*. Brescia: La Scuola.
- Buzzati, Dino. 1967. "Presentazione". In *Il libro delle arti. Alla scoperta del bello* di Mario Faustinelli, 5. Milano: AMZ Editrice.
- Campagnaro, Marnie. 2013. "Le potenzialità delle immagini. Educazione visiva ed emozionale attraverso gli albi illustrati". In *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*, di Marnie Campagnaro e Marco Dallari, 59-135. Trento: Erickson.
- Campagnaro, Marnie. 2019. "La pluridimensionalità della visual literacy. Albi illustrati e itinerari educativi". In *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, a cura di Susanna Barsotti e Lorenzo Cantatore, 123-43. Roma: Carocci.
- Farnè, Roberto. 2002. *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictus a Sesame Street*. Bologna: Zanichelli.
- Farnè, Roberto. 2006. *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*. Torino: UTET.
- Faustinelli, Mario. 1967. *Il libro delle arti. Alla scoperta del bello*. Milano: AMZ Editrice.
- Faustinelli, Mario. 1973. *Le rime figure o il gioco dei calligrammi*. Milano: Mursia.
- Foucault, Michel. 1988. *Questo non è una pipa (1973)*. Milano: SE Studio Editoriale.
- Lepri, Chiara. 2016. *Le immagini raccontano. L'iconografia nella formazione dell'immaginario infantile*. Pisa: Edizioni ETS.
- Lepri, Chiara. 2020. "Avanguardie e sperimentalismi nella poesia per l'infanzia da Rodari ai nostri giorni: un percorso tra autori e opere", *Rivista di Storia dell'Educazione* 7: 61-74.
- Lepri, Chiara. 2023. "Poesia visiva e sperimentazione creativa. Percorsi nella letteratura per l'infanzia" *Graphos II* 1: 11-22
- Marramao, Giacomo. 1992. *Kairós. Apologia del tempo debito*. Bari: Laterza.
- Meda, Juri. 2007. *Stelle e strips. La stampa a fumetti italiana tra americanismo e antiamericanismo (1935-1955)*. Macerata: EUM.
- Mitchell, William John Thomas. 2009. "Che cosa vogliono le immagini?". In *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, 99-133. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Mitchell, William John Thomas. 2017. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale (1992)*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Minorenti, Tiziana. 1997. "La parola e l'immagine." *Lettera internazionale: rivista trimestrale europea*: 53, 3: 13-15
- Pallottino, Paola. 2020. *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*. Firenze: La Casa Usher.
- Parmiggiani, Claudio (a cura di). 2002. *Alfabeta in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta*. Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta.
- Peyré, Yves. 2011. "Parole e figure". In *Parole&figure. Con un omaggio a Michel Butor*, a cura di Matteo Bianchi, 17-21. Bellinzona: Pagine d'Arte.
- Pozzi, Giovanni. 1981. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi.
- Purgar, Krešimir. 2019. *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*. Roma: Carocci.
- Rodari, Gianni. 1982. "I bambini e la poesia." In *Il cane di Magonza, di Gianni Rodari*, pref. di Tullio De Mauro, intr. di Carmine De Luca, 156-176. Roma: Editori Riuniti.
- Sordi, Marta (a cura di). 1987. *Il confine nel mondo classico*. Milano: Vita e Pensiero.
- Sossi, Livio (a cura di). 2015. *Cieli bambini. Antologia della poesia italiana contemporanea per ragazzi*. Corato (BA): Secop Edizioni.
- Wagner, Peter (ed.). 1996. *Icons-Texts-Iconotexts. Essay on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York: Walter de Gruyter.





**Citation:** Marciano, A. (2025). Potere alle immagini. Percorsi storici attraverso i meccanismi del libro illustrato. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 161-171. doi: 10.36253/rse-16808

**Received:** November 20, 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.

## Potere alle immagini. Percorsi storici attraverso i meccanismi del libro illustrato

### Power to the Image. Historical Paths through the Mechanisms of the Illustrated Book

AMALIA MARCIANO

Università degli Studi Roma Tre, Italia  
amalia.marciano@uniroma3.it

**Abstract.** During a long evolutionary journey, the book, as an artistic form, has used three-dimensional techniques to create devices capable of transforming the reading experience into an “elsewhere” journey. It’s gone from the illustrated book to the interactive one, able to make a virtual reality *ante litteram* through particular constructions of paper, *pop-up books*, where the scenes cut out rise vertically and, again, *tunnel book* (also called *paper peepshows* or *peepshow book*) in which a set of sheets, held by an accordion cover, opens successively revealing, through a circular hole present on the first page, a three-dimensional background. These *picture books* – with specific aesthetic and structural peculiarities – have sometimes been used for different purposes, not without shadows and criticalities, especially in children’s literature, linked to the possibility of “making the circle of narration square” in the difficult balance of images, words and paper games. This proposal intends to pose as a necessary historical reconstruction of the relationship between *lógos* and *eikón*, with particular attention to the correct positioning of the two forms of composition described above in the literary panorama for children.

**Keywords:** literature, *Eikón*, picture book, pop-up book, tunnel book.

**Riassunto.** Nel corso di un lungo itinerario evolutivo il libro, come forma artistica, ha sfruttato le tecniche tridimensionali per creare dispositivi capaci di trasformare l’esperienza di lettura in un viaggio “altrove”. Si è passati dal libro illustrato a quello interattivo, in grado di creare una realtà virtuale *ante litteram* attraverso particolari costruzioni di carta come i libri *pop-up*, dove le scene ritagliate si sollevano verticalmente e, ancora, i *tunnel book* (detti anche *paper peepshows* o *peepshow book*), in cui un insieme di fogli, tenuti da una copertina a fisarmonica, si apre in successione rivelando, attraverso un foro circolare presente sulla prima pagina, un fondale tridimensionale. Questi *picture books* – dalle specifiche peculiarità estetiche e strutturali – hanno conosciuto, a volte, una diversa destinazione d’uso non priva di ombre e criticità, soprattutto nella letteratura per l’infanzia, legate alla possibilità di “far quadrare il cerchio della narrazione” nel difficile equilibrio di immagini, parole e giochi di carta. La presente proposta intende porsi come doverosa ricostruzione storica del rapporto tra *lógos* e *eikón*, con una particolare attenzione al corretto posizionamento delle due forme compositive sopra descritte nel panorama letterario per l’infanzia.

**Parole chiave:** letteratura, *Eikón*, *picture book*, libri *pop-up*, *tunnel book*.

«Il mondo non è abitabile se mancano i luoghi in cui è  
 permesso muoversi,  
 lasciarsi andare, riposare, passare ad altro, racconti che  
 giungono da altrove,  
 volti sconosciuti, leggende, saperi.  
 Tutto questo, in una parola, è il libro».  
 M. Petit, *Elogio alla lettura*

«A che serve un libro senza figure e senza dialoghi?»  
 L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*

## LÓGOS E EIKÓN: NUOVE FORME DEL NARRARE

Il rapporto tra parola e immagine, tra verbalizzazione e visualizzazione delle idee, si esplicita in maniera chiara e manifesta nell'etimologia greca dei termini *lógos* [λόγος] ed *eikón* [εἰκὼν]; il termine *lógos* rappresenta la «parola» e il suo modo di articolarsi nel discorso, ed è strettamente correlato, quindi, anche al «pensiero» che si esprime attraverso la parola; il termine *eikón* riguarda la vera e propria «immagine» in tutte le sue diverse declinazioni: «icona, illustrazione, ritratto».

Si ritiene necessario partire dalla dimensione visiva del “guardare” per meglio comprendere il rapporto di forza fra parole e immagini nella produzione letteraria per l'infanzia e per cambiare lo sguardo del mondo nei confronti di questi due diversi linguaggi narrativi.

I verbi “vedere”, “guardare”, “osservare” e “scrutare” hanno sfumature di senso diverse e al contempo molto interessanti. La voce verbale “vedére” [lat. *vidēre*] significa «percepire degli stimoli esterni attraverso gli occhi, con il senso della vista ma anche rappresentare con la fantasia o con il pensiero»; il verbo “guardare” [germ. *wardōn*] richiama, invece, un movimento, «dirigere gli occhi, fissare lo sguardo su qualche oggetto» (Treccani 2025). Il dizionario Treccani precisa, inoltre, che “guardare” non include necessariamente l'idea del vedere, in quanto si può guardare senza vedere, così come si può vedere qualche cosa senza rivolgervi intenzionalmente o coscientemente lo sguardo. Il termine “scrutare” [lat. *scrutari* «frugare, rovistare»], poi, indica un modo di guardare più intenso che comporta attenzione, ricerca e indagine. Infine, “osservare” indica l'azione di posare lo sguardo per un tempo più lungo: un continuare a guardare, vedendo bene e giudicando di conseguenza. Analoghe differenze terminologiche e semantiche esistono tra i verbi inglesi: *to see*, *to look*, *to watch*, *to observe*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Si riportano di seguito le definizioni dei termini in lingua originale per non tradirne il significato: *see*: to notice or examine someone or something, using your eyes; to be able to use your eyes to look at things and know what they are; to find out information or a fact; to find about something in the future; to what a television program, play,

Risulta interessante scoprire che, forse, il significato profondo del verbo “guardare” ci viene consegnato dalla voce dialettale siciliana “taliàri”<sup>2</sup>. Una persona che “talia” concentra tutta l'attenzione nello sguardo, nell'atto di contemplare qualunque oggetto o soggetto si trovi davanti a sé. Non è semplicemente concentrata, ma è assorta, assorbita totalmente da ciò che vedono i suoi occhi; il termine deriverebbe infatti dall'arabo (ṭalī'a), cioè torre di vedetta, avanguardia. Similmente, nella traduzione spagnola, il verbo “guardare” si traduce con le voci verbali *mirar*, *contemplar*, *observar*, che richiamano il corrispettivo italiano “mirare”, “ri-mirare” e cioè guardare con insistenza, attenzione e meraviglia.

Guardare, dunque, è un'attività che implica un necessario allontanamento dall'oggetto guardato. Lo sa bene il barone Cosimo Piovasco di Rondò, che si erge sugli alberi di Ombrosa, ponendo una distanza tra se stesso e il mondo in cui abitano e agiscono tutti gli altri. Il personaggio calviniano rappresenta l'infanzia capace di abitare la soglia, superare il limite dello sguardo e *guardare oltre*. È proprio nell'esortazione a “guardare” che si definisce il possibile sconfinamento fra arte, letteratura e dimensione immaginifica, in un esercizio di avvicinamento ai linguaggi e ai mondi dell'infanzia: «quello a cui tendo, l'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo» (Calvino 2023, VIII).

Sono i piccoli osservatori, infatti, ad essere in grado di prestare un'attenzione precisa e scrupolosa a ciò che li circonda, in modo da percepire il mondo, conoscerlo e saggiarlo in una maniera completamente diversa dall'adulto.

Questo particolare sguardo pervenuto all'infanzia, che la rende capace di soffermarsi sui dettagli conducendola a riconoscere la magia delle storie, è legato ad un antico retaggio proveniente dai popoli di cacciatori e raccoglitori. Lo sottolinea con decisione Carlo Ginzburg (2000) quando propone il “paradigma indiziario” quale modello epistemologico che si affida alle tracce, ai dettagli, agli indizi marginali, per ricostruire un intero sistema di riferimento.

Particolarmente rilevante, a questo proposito, la dichiarazione dell'illustratore e scrittore australiano Shaun Tan che, nella prefazione al volume *Visual*

film, etc.; *look*: to turn your eyes towards something so that you can see it; try to find something; *watch*: to look at someone or something for a period, paying attention to what is happening; to act carefully to avoid an accident or unwanted situation; to pay attention to a situation that interests or worries you to see how it develops, *observe*: to see and notice something; to oversee something or someone (Longman 2003, 1483; 1860; 1131).

<sup>2</sup> Predicato icastico di cui è ricca, per esempio, la narrativa di Andrea Camilleri.

*Journeys Through Wordless Narratives* (2014), dovendo indicare i destinatari dei suoi libri, dichiara che due sono le categorie di lettori che gli hanno regalato i riscontri più affascinanti e inattesi: le persone di altre culture e i bambini; in particolare, questi ultimi «si distinguono per l'onestà e la libertà delle loro interpretazioni, e per la loro naturale vocazione all'osservazione minuta dei dettagli, delle figure» (Tan 2014, XIV).

#### UN MODO DI OSSERVARE, UN MONDO DA OSSERVARE: LEZIONI DI SGUARDO

La storia della letteratura per l'infanzia si presenta come storia di dialogo e confronto tra elementi verbali e iconici: fin dalle origini, la produzione letteraria dedicata all'infanzia è stata caratterizzata dal ricorso a un importante apparato iconografico di varia ricchezza e complessità, strettamente legato al mutare del contesto storico e culturale di riferimento, oltre che all'età e alle caratteristiche dei possibili destinatari lettori, ma sempre teso ad attivare una serie di fitte connessioni fra l'apparato testuale del libro (le storie scritte) e gli elementi sinestetici, collegati alla presenza e alla tipologia delle immagini ma anche alla natura materica dell'"oggetto" libro, alle sue dimensioni, al verso e all'orientamento di lettura, all'ordine di distribuzione delle parole sulla pagina e a quelle che possiamo definire "sensazioni" di lettura.

Il lettore bambino entra nelle profondità di una storia, spezza l'immobilità della pagina scritta, uguale a se stessa nel tempo e nello spazio, e comincia a muoversi in un prisma di storie, intercettando mondi e prospettive prima nascosti. Il valore aggiunto è rappresentato proprio dalla presenza di immagini, illustrazioni di qualità, in grado di attivare l'interesse del lettore in forza proprio della sua capacità di rendere concreto, reale, ciò che è "solo" evocato dalle parole:

L'immagine dà concretezza, contorni, fisionomia ai personaggi, ai luoghi, alle azioni, il che consente al lettore di seguire la vicenda con una maggiore tensione emotiva, di immergersi meglio nel mondo fantastico. L'immagine svolge anche un'altra funzione, quella di creare un contesto generale all'interno del quale si colloca il discorso o il racconto (Detti 2002, 77).

Parole e immagini, arte e scrittura esistono nello spazio della pagina in un rapporto di complementarità e, in certi casi, di vera e propria simbiosi. Lo testimoniano anche le opere e i racconti del poliedrico Dino Buzzati, per il quale l'attività di scrittore e quella di pittore rientrano nel medesimo genere di operazioni mentali al punto da considerare i suoi quadri letteratura e non soltanto pittura:

Il fatto è questo: io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista. Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o che scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie<sup>3</sup>.

Illuminante e suggestiva l'idea di Tan sul rapporto tra parole e immagini nella narrazione visuale:

Le illustrazioni sono per me i "testi" principali dei miei libri e, sebbene la scrittura sia spesso il punto di partenza, agisce piuttosto come una sorta di impalcatura o rilegatura che cuce tutto insieme. Più recentemente ho riflettuto molto sulla narrazione visiva in cui non c'è un testo di accompagnamento. Sono incuriosito dalla capacità del lettore di sovrapporre i propri pensieri e sentimenti all'esperienza visiva, senza la possibile distrazione delle parole<sup>4</sup>.

L'alchimia che si crea tra parole e immagini restituisce una cornice narrativa autentica di suggestione e incanto. Il felice dialogo tra contenuto iconico e verbale è così forte da non permettere la netta distinzione dei diversi livelli narrativi: «leggetele, e vi sembrerà di guardarle. Cambiate una parola ai versi e qualcosa non coinciderà più nei disegni. Togliete un ricciolo al disegno e nei versi una parola sembrerà fuori posto»<sup>5</sup>.

Significativamente, il mondo immaginario di Italo Calvino è stato influenzato dalle figure del *Corriere dei Piccoli*, ai tempi il più diffuso settimanale italiano per bambini: «la lettura delle figure senza parole è stata certo per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine» (Calvino 2021, 95-96). Tutti i suoi racconti hanno avuto origine proprio da un'immagine: «all'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine e nello stesso tempo – ma i due processi sono spesso paralleli e indipenden-

<sup>3</sup> Questa riflessione è stata espressa da Buzzati in occasione della sua prima mostra personale intitolata "Storie dipinte", tenutasi nel 1958 presso la Galleria dei Re Magi a Milano. In quella circostanza, egli presentò una serie di opere pittoriche accompagnate da brevi testi narrativi, sottolineando la stretta connessione tra le sue attività di pittore e scrittore.

<sup>4</sup> Tan, Shaun, "How would you define illustration?", in <https://www.shauntan.net/notes-faq>. Accesso 6 febbraio 2025.

<sup>5</sup> Parole dell'illustratore e fumettista italiano Rino Albertarelli in un lungo articolo dedicato al grande "storiellista e tavolista" sanremese Antonio Rubino e pubblicato sul primo numero della rivista *Linus* dell'aprile 1965, *Le storie di Charlie Brown e Li'l Abner e un episodio completo di Braccio di ferro*. Per un approfondimento, si veda anche Antonio Rubino. *Gli anni del Corriere dei Piccoli* (Stefanelli, Gadducci 2009) e *Storia di un libro* (Negri 2010).



Figura 1. Tavola 2, D. Wiesner, *Flutti* (2022), s.p.

ti – mi convinco che essa racchiude qualche significato» (Calvino 2022, 1210). Non a caso lo scrittore ha proposto la *Visibilità* come uno dei valori da portare nel nuovo millennio «per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dell'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di 'pensare' per immagini» (Calvino 2021, 94).

Dopo secoli al servizio della parola scritta, le immagini hanno acquisito piena dignità artistica, narrativa e semantica all'interno della produzione letteraria per l'infanzia, attestando un importante ed evidente cambio paradigmatico nel modo di intendere questi due linguaggi narrativi; l'albo illustrato o *picture book* – in tutte le sue declinazioni: *wordless book* o *silent book*, *wimmelbook*, *concept book*, *illustrated book* – rappresenta la massima espressione di questo sodalizio tra *lógos* ed *eikón*.

Senza alcuna pretesa di esaustività si propone l'osservazione di alcune tavole dell'albo senza parole *Flotsam* (*Flutti* nella versione italiana) di David Wiesner, interprete contemporaneo – e insieme grande innovatore – della profondità visuale e degli attraversamenti di carta intesi come possibile paradigma narrativo. L'autore e illustratore statunitense sceglie come protagonista del suo *silent book* un giovane osservatore appassionato (fig. 1) che appare sin da subito un «soggetto attivo di visione e scoperta» (Terrusi 2017, 22).

Nel corso della narrazione – affidata alle sole immagini – le sue osservazioni richiedono cura e precisione, e quindi il ricorso a tutti gli strumenti che ne garantiscono una maggiore esattezza; la visione delle foto ad

occhio nudo lascia il posto alla lente d'ingrandimento prima (fig. 2) e al microscopio dopo (fig. 3).

L'attenzione del protagonista e del lettore-osservatore è rivolta alle immagini delle fotografie costruite secondo la tecnica di grafica ricorsiva, chiamata anche «effetto Droste»<sup>6</sup>. I ritratti dei bambini si ripetono e si moltiplicano all'interno di un'unica foto che le contiene tutte, incoraggiando così un viaggio metaforico nel tempo e nello spazio.

Queste tavole, oltre ad essere un invito per il lettore a partecipare attivamente alla narrazione, sono un invito a *guardare*<sup>7</sup> creativamente il mondo, «oltrepassare la superficie delle immagini per immergersi nelle loro profondità» (Terrusi 2017, 25).

Giocare con la natura illusoria delle immagini è anche il principio ispiratore di un altro albo senza parole, *Zoom*<sup>8</sup> di Istvan Banyai (1998); tutto inizia dalla prima pagina, nella quale troviamo un disegno astratto: cerchietti arancioni contenenti piccoli puntini gialli all'interno di una struttura rossa che ha vertici irregolari e vagamente triangolari. Voltando pagina scopriamo che quella struttura è in realtà la cresta di un gallo. Da lì in

<sup>6</sup> Il nome deriva da una marca olandese di cacao, la Droste. Sulla scatola del cacao olandese, infatti, era presente l'immagine di un'infermiera che teneva in mano un vassoio su cui era appoggiata la scatola di cacao stessa, raffigurante l'infermiera con in mano il vassoio e così via.

<sup>7</sup> Si tratta dello stesso invito che Antonio Faeti, pittore, studioso, intellettuale e primo Professore ordinario di Letteratura per l'infanzia in Italia presso l'Università di Bologna, affida al suo saggio *Guardare le figure* pubblicato nel 1972 per i tipi di Einaudi, rivoluzionando così il panorama degli studi sul rapporto tra testo e immagine.

<sup>8</sup> *Video book* al link <https://www.youtube.com/watch?v=Kgi-RCEjOLw>. Accesso 11 febbraio 2025.

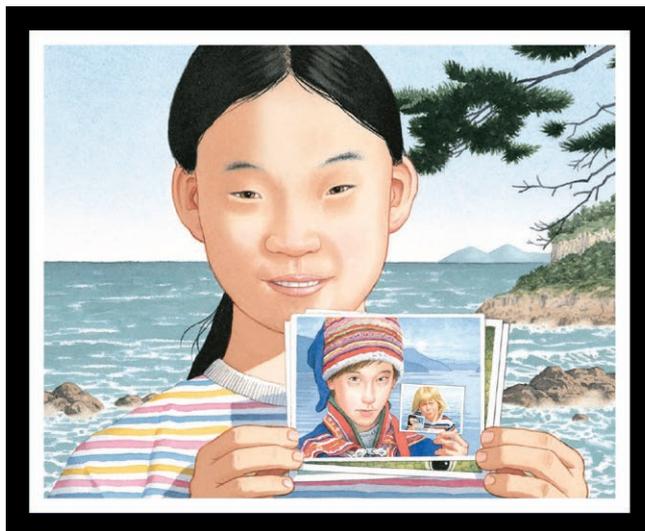


Figura 2. Tavola 11, D. Wiesner, *Flutti* (2022), s.p.

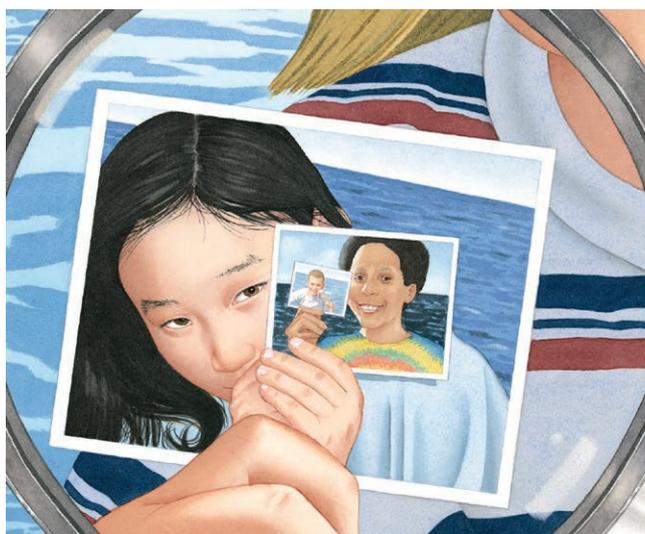
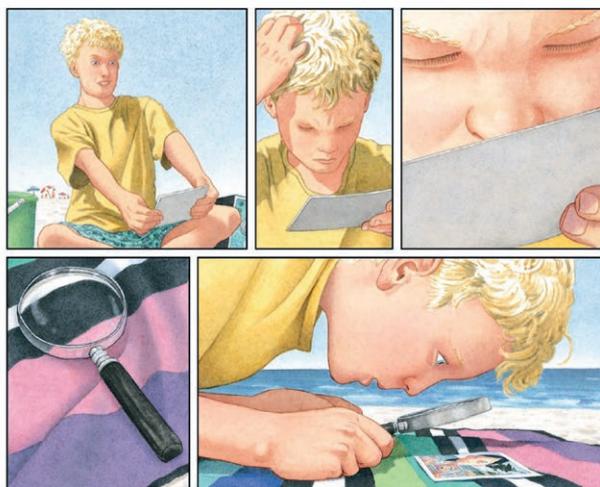
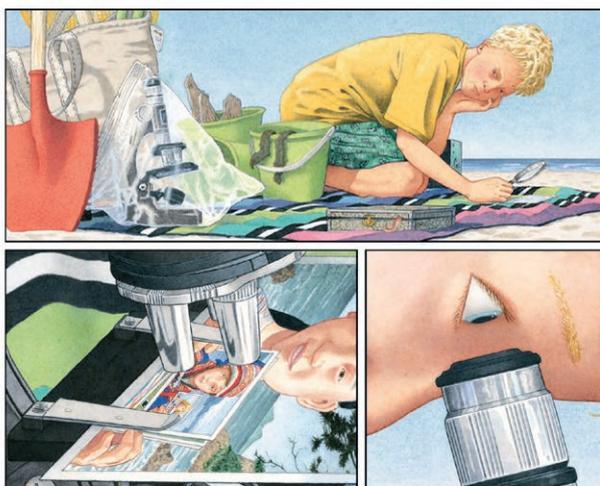


Figura 3. Tavola 12, D. Wiesner, *Flutti* (2022), s.p.



poi sarà una sorpresa dietro l'altra, un'immagine dentro un'altra immagine, una matrioska infinita di invenzioni che lasciano spazio alla suggestione e all'incanto.

Questa particolare elezione dello sguardo nei confronti dei particolari è espressa in maniera magistrale nei fotogrammi che compongono le tavole dai toni sepiati e i contorni sfumati de *L'approdo* di Shaun Tan. Le immagini che qui si propongono a titolo esemplificativo sono un vero e proprio esercizio di osservazioni concentriche e prospetticamente moltiplicate; il lettore, seguendo il verso di lettura da sinistra verso destra, è orientato ad esercita-

re un'osservazione che va dal particolare al generale, dal primo piano all'ampia inquadratura (figg. 4 e 5).

#### ATTRAVERSAMENTI NARRATIVI: LIBRI POP-UP E TUNNEL BOOK

Il libro è a tutti gli effetti un oggetto di *visual design*, cioè progettato per essere anche guardato (Falcinelli 2014). Tra il lettore e il libro viene a instaurarsi una rela-

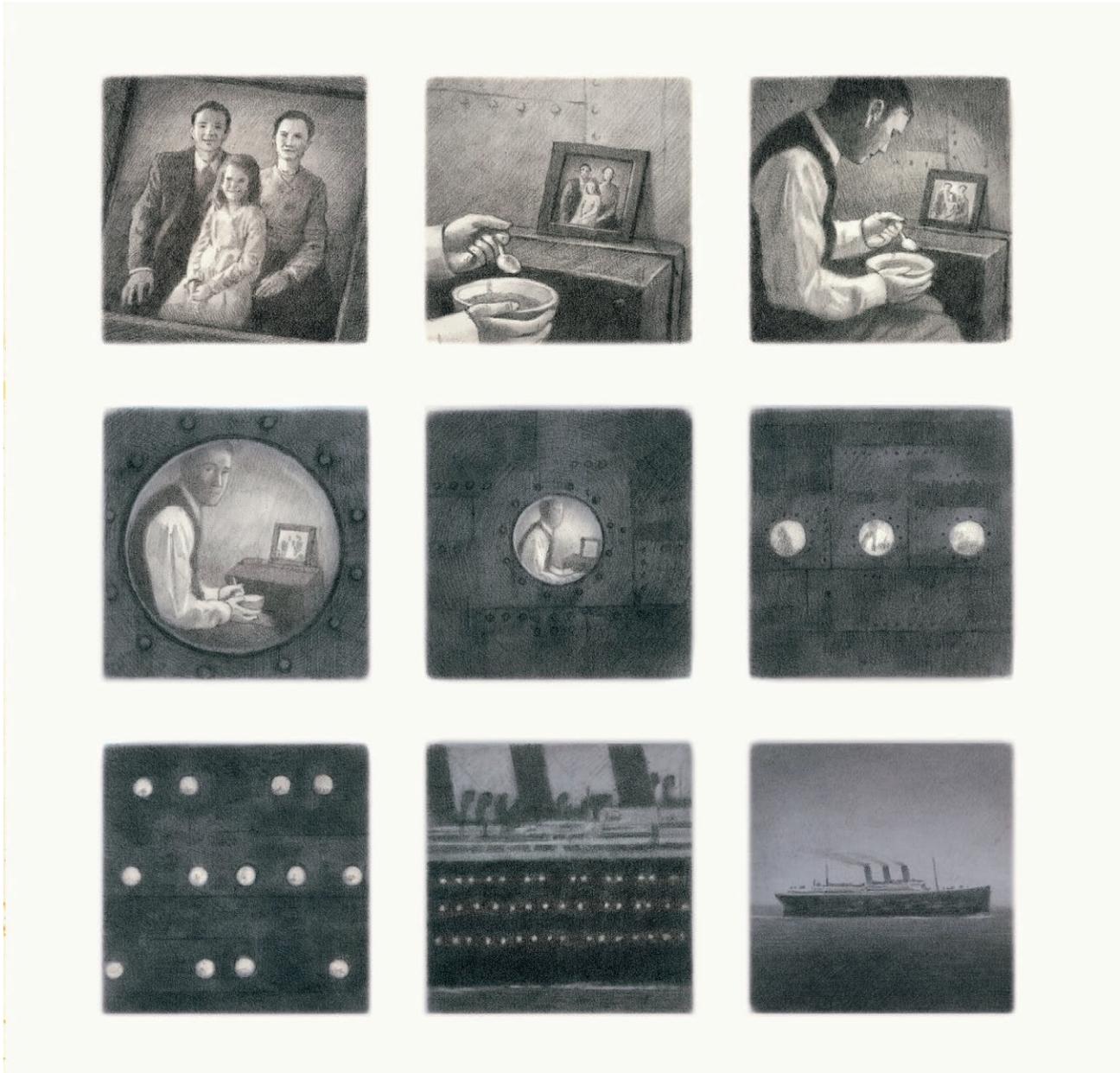


Figura 4. Tavola 17, S. Tan, *L'approdo* (2020), s.p.

zione in termini di *affordance*<sup>9</sup>: le componenti fisiche del libro diventano parte della storia.

<sup>9</sup> La parola *affordance* deriva dalla lingua inglese e precisamente dal verbo *to afford* che significa offrire, fornire, permettere, ecc. Il termine *affordance* è stato coniato dallo psicologo James J. Gibson intorno al 1979 e rappresenta l'idea che la natura delle cose possa suggerire le loro possibili utilizzazioni e, insieme a queste, percorsi di trasposizione simbolica e fantastica. Per un approfondimento sul tema, si veda Gibson 2014.

A rendere i libri dispositivi tanto affascinanti quanto misteriosi è proprio il fatto che si tratta di oggetti fisicamente esperibili – possiamo toccarli, sfogliarli, guardarli – che aprono la strada a una realtà immaginaria. Ciò non significa che siano “immaginarie” tutte le storie di cui essi sono intessuti ma piuttosto che è nella dimensione immaginifica che noi lettori possiamo vivere tali storie, la stessa evocata da Natalia Ginzburg nel saggio *Vita immaginaria*, un elogio della creatività e dell’ozio, la scoperta della potenza delle storie come luoghi immagi-



Figura 5. Tavola 49, S. Tan, *L'approdo* (2020), s.p.

nari, dell'inatteso e del meraviglioso in cui ci trascinano le opere che amiamo perché «la vita immaginaria muove la vita creativa» (Ginzburg 2021, 157).

I libri sono dunque il luogo d'elezione della vita immaginaria e nell'esplorare uno spazio letterario – fatto di carta, inchiostro e tavole illustrate – il lettore dà vita a quello che Italo Calvino nelle *Lezioni americane* ha definito «cinema mentale»: un'attività del pensiero umano che «è sempre in funzione in tutti noi, – e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema – e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore» (Calvino 2021, 85).

Il libro, come forma artistica, ha da sempre sfruttato le tecniche tridimensionali per creare dispositivi capaci di trasformare l'esperienza di lettura in un viaggio "altrove". Libri interattivi (*movable book*<sup>10</sup>) capaci di ricreare una realtà virtuale *ante litteram* attraverso particolari costruzioni di carta<sup>11</sup>, libri *pop-up* dove le scene, ritagliate, si sollevano verticalmente, e *tunnel book* (detti anche *peepshow book*) in cui un insieme di fogli, tenuti da una copertina a fisarmonica, si apre in successione rivelando un fondale tridimensionale visibile da un foro circolare nella prima pagina.

<sup>10</sup> L'interattività, che giustifica la generica ma efficace denominazione di *movable books*, si manifesta principalmente con il movimento, da parte del lettore, di alcuni elementi inseriti nel supporto cartaceo: con la disposizione sequenziale di immagini tenute insieme da linguette che permettono di aprire il libro in prospettiva; con lo scorrimento rapido e sequenziale delle pagine che provoca, animando le figure rappresentate, l'illusione del movimento; con la scomposizione del supporto, che conferisce alle scene raffigurate un effetto tridimensionale. Tali operazioni divengono per il lettore un'esperienza fisica, plurisensoriale oltre che intellettuale, trasformando il dispositivo meccanico in uno spazio comunicativo che arricchisce il valore semantico del testo e genera spazi iconici di lettura del tutto inattesi e originali. Per ulteriori approfondimenti sul tema, si vedano gli studi e le ricerche dell'International Centre on Interactive Books, all'interno della Fondazione Tancredi di Barolo (Torino), pubblicate sulla rivista *Journal of interactive books (JIB)* in <https://jib.pop-app.org/index.php/jib/index>, accesso 7 febbraio 2025, e il saggio *Mirabili visioni: from movable book to movable texts* (Crupi 2016).

<sup>11</sup> Minalima è sicuramente un *design studio* degno di nota quando parliamo di libri interattivi. Nato dalla visione artistica e dallo stile grafico di Miraphora Mina e Eduardo Lima, il duo ha inventato il linguaggio grafico dei film di *Harry Potter* e *Animali fantastici e dove trovarli*. Lo studio di *graphic design* londinese, in collaborazione con la casa editrice italiana L'ippocampo, ha lavorato alle riscritture artistiche dei classici della letteratura per l'infanzia: da *Pinocchio* ad *Alice nel paese delle meraviglie*, vincendo nel 2020 il Premio Andersen come Miglior progetto editoriale «per l'approccio nuovo e coinvolgente al mondo dei grandi classici della letteratura per l'infanzia. Per l'attenta cura dei testi. Per una calibrata progettualità capace di coinvolgere il lettore in un continuo alternarsi di sorprese tattili e visive e in una mirabile fusione di illustrazione e tipografia». Dal 2020 ha iniziato a lavorare ad una nuova versione dei libri di J.K. Rowling, pubblicando i primi tre volumi della saga di *Harry Potter*, arricchiti da tavole illustrate e oggetti interattivi. <https://minalima.com/>. Accesso 6 febbraio 2025.

I *pop-up* si sono dimostrati, infatti, un valido mezzo per trascendere i limiti della narrazione tradizionale, fornendo al lettore elementi ludici e di sorpresa, una vera e propria forma d'arte che risale al tardo Medioevo. Già allora i testi scientifici venivano integrati con alette o dischi girevoli che consentivano un'interazione tesa a semplificarne la comprensione<sup>12</sup>. L'esplosione di questa arte narrativa avviene verso la fine del XIX secolo, quando in Germania Lothar Meggendorfer<sup>13</sup> inaugura una vera e propria scuola di "ingegneria della carta" (Sarlatto 2016). Risale, infatti, al 1880 un bell'esempio di "Cinematic Flip Pop-up Paper Mechanism" (meccanismo di flip cinematografico animato con *pull-tab*), *Was der Jahrmarkt bringt*: "Cosa ha portato la fiera"<sup>14</sup>. L'opera, in ottime condizioni, è interamente realizzata in cromolitografie ed è stata donata nel 1970 da Lincoln Kirstein al Metropolitan Museum of Art di New York<sup>15</sup>.

Nel Novecento, complici le correnti di rinnovamento della narrativa, il *pop-up* si è diffuso a livello mondiale ed è divenuto un classico intramontabile che resiste ancora oggi ai più recenti sconvolgimenti del mercato editoriale, imponendosi come formato privilegiato per la realizzazione di albi illustrati *fiction* e *non fiction*.

Impossibile non fare riferimento anche ai *tunnel book*, libri insoliti e poetici, drammi in miniatura che prendono vita man mano che si dispiegano le pagine grazie a un effetto di profondità e prospettiva. Affascinanti creazioni su carta che invitano i lettori o, meglio, gli spettatori, ad esplorare e "guardare" ogni pagina con attenzione, per scoprire mondi incantati creati in 3D. Le "George A. Smathers Libraries" dell'Università della Florida ospitano, nella loro collezione di "libri rari", diversi esemplari di *tunnel book*, oggetto per secoli di numerose sperimentazioni di *bookmaking* e *wonderworking* che si inseriscono all'interno della più ampia storia delle illusioni ottiche e del tentativo delle persone di usare i libri per collocarsi in luoghi diversi.

Attraverso l'esplorazione di questi rarissimi manufatti è possibile, infatti, ricostruirne le origini e la diffusione.

Like so many experiments with printed books, their origins can be traced back to the 15th and 16th centuries, when Renaissance scholars were elaborating on the cam-

<sup>12</sup> Del 1662 è la realizzazione del testo *De homine figuris* di René Descartes, vero e proprio compendio fisiologico al *Discorso sul Metodo*, che integra elementi *pop-up* con parti amovibili che svelano la struttura interna del corpo.

<sup>13</sup> Si veda, a questo proposito, *The Genius of Lothar Meggendorfer: a movable toy book* (Meggendorfer et al. 1985).

<sup>14</sup> Traduzione mia.

<sup>15</sup> *Was der Jahrmarkt bringt*, scritto da Morris Anders con le illustrazioni di C. Offterdinger, W. Schäfer, edito da Wilhelmina Effenberger, Stoccarda, Lipsia 1880: <https://www.youtube.com/watch?v=BvyN4SAIU0>. Accesso 6 febbraio 2025.

*era obscura*, which used lenses to project an image onto a flat surface while preserving its perspective<sup>16</sup>.

I primi album di incisioni per uso interattivo risalgono alla metà del XVIII secolo e arrivano dalla tipografia di Augusta in Germania, dove l'incisore e venditore di stampe Martin Engelbrecht e suo fratello Christian crearono una serie di tavole sciolte (*Bilderbogen*) colorate a mano, raffiguranti scene di banchetti e balli immersi nella natura che potevano essere tenuti insieme da una fisarmonica di carta o inserite all'interno di una scatola di visualizzazione a creare un "gabinetto delle meraviglie", noto anche come "peep show" o "raree show", una forma di intrattenimento popolare di strada<sup>17</sup>.

L'esperienza degli incisori dell'Europa moderna sembra ricordare l'arte della narrazione visuale giapponese del XX secolo: il *kamishibai*<sup>18</sup> (紙芝居) traducibile come "dramma di carta" (da *Kami*: Carta e *Shibai*: Teatro/Dramma) in cui un narratore, il *Gaito kamishibai*, fa scorrere all'interno di un piccolo teatro in legno (*butai*) una serie di tavole illustrate dando vita ad un racconto.

Nel corso della loro storia<sup>19</sup>, i *paper peepshows* furono spesso venduti come souvenir nell'ambito di attrazioni turistiche o usati per celebrare particolari eventi. I primi *tunnel book* furono realizzati per commemorare la costruzione del tunnel sotto il fiume Tamigi a Londra, una delle più grandi imprese ingegneristiche del XIX secolo e, per la *Great Exhibition* del 1851 per la quale era stato appositamente eretto il Crystal Palace.

Allie Avis, collezionista di libri e storica, è proprietaria di un antico gioiello del XIX secolo: un esemplare eccezionale di *peepshow book* che ricrea scene sviluppate in prossimità di tre luoghi: l'Arco di Trionfo, gli Champs Elysées, il Giardino delle Tuileries<sup>20</sup>. Attraverso i fori si possono apprezzare le delicate vedute colorate a mano. Il libro di cinque pagine illustra un'incredibile ricostruzione della vita quotidiana e sociale dei parigini dell'epoca: bambini che giocano, adulti che camminano, carrozze trainate da cavalli, statue, fontane e molti altri dettagli che vengono scoperti ad ogni nuovo *look*.

Altro esempio di *tunnel book* celebrativo è sicuramente *Le Jardin d'Acclimatation*, prodotto probabilmente nel 1880 per raccontare la visita a uno dei primi giardini zoologici di Parigi, fondato nel 1860. Questo bellissimo esemplare altro non è che un cofanetto contenente quattro *tunnel book*, ciascuno dedicato ad una particolare *view* all'interno del parco: *Les Lions*, *Les Singes*, *L'Aquarium* e *La Volière*. Ogni libro si apre dal basso verso l'alto e presenta quattro pagine ritagliate in successione prospettica su uno sfondo a colori che richiama i diversi soggetti, e sulla base è riportato un breve testo esplicativo.

Intorno alla metà del XX secolo, editori e *paper engineers* lavorano a nuovi e interessanti progetti rivolti ad un pubblico di bambini: *Little Red Riding Hood* (1950), un libro carosello illustrato da Patricia Turner, contenente sei *views tunnel book* per raccontare la storia della piccola *Cappuccetto Rosso* di Charles Perrault attraverso scene panoramiche tridimensionali capaci di offrire una visione multiprospettica della fiaba<sup>21</sup>.

Negli stessi anni, la casa editrice londinese T. Werner Laurie progetta e pubblica la *Werner Laurie Show Book Series*<sup>22</sup>, un libro-cofanetto contenente una storia, scelta tra i diversi titoli proposti, con sei tavole illustrate. I bambini, con l'aiuto di colla e forbici, potevano trasformare il proprio libro in un *peepshow* di carta che raffigurava, ad esempio, *il racconto dell'Arca di Noè* o del balletto del *Il lago dei cigni*.

Nel 2016, il Victoria and Albert Museum di Londra ha ricevuto da Jacqueline e Jonathan Gestetner<sup>23</sup> la maggiore collezione al mondo di libri-tunnel, oltre 400

<sup>16</sup> Si tratta delle parole di Neil Weijer, curatore di libri rari presso l'Università della Florida, tratte dal video del 19 marzo 2021 *An Inside Look at Three Centuries of Tunnel Books*, in cui si esaminano da vicino alcuni esemplari di *tunnel book* dal 1770 ad oggi. <https://www.youtube.com/watch?v=z46xUTOKz64>. Accesso 6 febbraio 2025.

<sup>17</sup> L'editore Martin Engelbrecht dominava il mercato delle stampe illustrate popolari in tutta Europa. La maggior parte dei suoi *Bilderbogen* furono prodotti tra il 1729 e il 1739 circa. Molti di questi, contenenti 4 o 5 tavole incise furono ritagliati a formare una serie di piani prospettici e rivelare una vista tridimensionale di un particolare paesaggio o evento. Fanno parte di questa collezione il *Teatro di carta o diorama di una villa e giardino all'italiana* (1730-1756) e la serie *Garden scene* (1740), *A Feast in the Woods* (1750). Dopo la sua morte nel 1756, i suoi eredi si limitarono a pubblicare le ristampe delle lastre.

<sup>18</sup> In tempi recenti, il *kamishibai* è stato oggetto di riscoperta sia in Giappone che in altri paesi del mondo, dall'Europa al Sudamerica. Uno strumento estremamente affascinante, molto semplice da utilizzare nelle scuole e nei laboratori artistici e narrativi, con la possibilità di essere realizzato in legno o carta direttamente con i bambini. Il metodo *kamishibai*, rispetto al libro, scompone i canali comunicativi del testo e dell'illustrazione/immagine rendendoli però complementari grazie all'intervento del *performer* che racconta e spettacolarizza tramite i suoi gesti e la sua voce, diventando egli stesso parte integrante della narrazione.

<sup>19</sup> I *tunnel book* hanno conosciuto il loro periodo di massimo splendore nel corso della seconda metà del XIX secolo, e dall'Austria e dalla Germania si sono rapidamente diffusi anche in Francia e Inghilterra.

<sup>20</sup> Esemplare di *peepshow book* del 1830. <https://www.videoman.gr/it/193864>. Accesso 6 febbraio 2025.

<sup>21</sup> *An Inside Look at Three Centuries of Tunnel Books*. <https://www.youtube.com/watch?v=z46xUTOKz64>. Accesso: 6 febbraio 2025.

<sup>22</sup> I titoli presenti nella prima edizione pubblicata nel 1950 erano: *A Rubbalong tale*, *Mary Mouse*, *Noddy*, *Five on a Treasure Island*, *Tumpy*, *Faraway Trees*, *Christmas Crib Scene* e *Noah's Ark*. <https://mail.enidblytonsociety.co.uk/bookdetails.php?id=1114&title=A+Rubbalong+Tale+%28Showbook+A1%29#artwork>. Accesso 6 febbraio 2025.

<sup>23</sup> Nel 2015 Ralph Hyde, storico e scrittore in materia di "pittura panoramica", ha pubblicato un interessante catalogo illustrato dal titolo *Paper Peepshosws. The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*.

esemplari creati tra il XIX e il XX secolo tra cui troviamo sei *peepshows* di alcune fiabe popolari europee: *Puss in Boots* (Il Gatto con gli stivali), *Snow-White and Rose-Red* (Biancaneve e Rosarossa), *The Three Bears* (La storia dei tre orsi) conosciuta anche come (Riccioli d'oro e i tre orsi), *Beauty and the Beast* (La Bella e la Bestia), *The Sleeping Beauty* (La bella addormentata nel bosco) e *Cinderella and the Glass Slipper* (Cenerentola). Questi *peep-show books*, insieme a *Little Red Riding Hood* (Cappuccetto Rosso) – che non compare nella collezione londinese – fanno parte della serie *Father Tuck's Peep-Show picture of Fairy Tales* prodotta dalla Raphael Tuck & Sons<sup>24</sup> nel 1910 per la collezione *Father Tuck's "Peep-Show picture" books*, «a source of boundless pleasure to the fortunate possessors and provide hours of happy employment» (Tuck and Sons 1910), insieme alla serie *Father Tuck's Peep-Show picture of Animals Wild and Tame*:

Each book consists of a beautiful coloured cover and has seven pages of charming coloured pictures ready to be cut and made up into seven lovely peep-shows, having a front scene, centre scene and background scene. Although they are very cleverly contrived, the making up of them is a quiet simple matter and full directions are give in front of each book<sup>25</sup>.

Interessante è l'adattamento di *Alice* di Lewis Carroll sottoforma di *peepshow* ad opera di Maryline Poole Adams del 1989. L'opera si compone di due volumi, *Alice's adventures in wonderland* e *Through the looking glass*, ognuno dei quali è un cofanetto che riporta nell'alletta di copertina un piccolo libretto e attaccato alla copertina posteriore c'è il *peep-show* che si ripiega in stile concertina, a fisarmonica<sup>26</sup>.

In questo viaggio attraverso mondi di carta e tavole illustrate arriviamo in Italia dove troviamo altri due esempi di *picture book*, dalle particolari caratteristiche strutturali in grado di creare una particolare interazione con il lettore: i libri intagliati<sup>27</sup> o *papercut* e i leporello<sup>28</sup>,

<sup>24</sup> Raphael Tuck & Sons sono stati pionieri della creazione di *movable books*, *panoramas* e *pop-up books* tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo a Londra. Conosciuti per le loro illustrazioni cromolitografate di alta qualità, l'azienda ha prodotto un'ampia varietà di libri interattivi per bambini che presentavano un'innovativa ingegneria della carta.

<sup>25</sup> Descrizione riportata nella quarta di copertina di ciascun *book* della serie.

<sup>26</sup> *Book views* al link <https://search.library.wisc.edu/digital/AEXHVAFQNWPUQH87/A4GQZ7XTTJXO458U>. Accesso 11 febbraio 2025.

<sup>27</sup> Si veda l'albo intagliato dell'illustratrice francese Rébecca Deutremeur *Ti aspetto* (Rizzoli, 2019) e la collana *Fiabe intagliate* della casa editrice "Sassi Junior".

<sup>28</sup> I libri leporello sono noti anche come libri a fisarmonica, pieghevole o libri zig-zag. Si vedano i leporelli pensati per la prima infanzia da Hervé Tullet: *Balla!*, *Guarda!*, *Forme!* e *Fiori!* (2020); *Bianco e Nero* di Tana Hoban (2021); *Un attimo soltanto* di Rébecca Deutremeur (2022)

vere e proprie opere d'arte in cui storie, illustrazioni, arte dell'intaglio e tecnica del *book folding*<sup>29</sup> s'incontrano sullo spazio della pagina donando al lettore un'esperienza di lettura di forte impatto visivo.

Il libro, nella sua primigenia forma cartacea, mostra evidenti potenzialità grazie ad antichissime forme di creatività. Lo sforzo di superare la doppia dimensione della pagina e vivere un'esperienza di lettura aumentata – verso e attraverso la terza dimensione – si dimostra, in queste prime forme di artigianale quanto geniale *attraversamento* narrativo, quale paradigma letterario innovativo, visionario e avveniristico, soprattutto se si pensa alla contemporanea interazione "concessa" dalla galassia digitale.

La ricostruzione storiografica proposta, sebbene non esaustiva, consente di tracciare una preliminare "biografia" di questi oggetti narrativi che, paradossalmente, proprio al tramonto della loro popolarità approdano nel mondo della produzione letteraria dell'infanzia con riscritture e adattamenti degni di nota; anche se oggi siamo abituati a più complesse forme di interattività, con sguardo diacronico dobbiamo riconoscere la valenza quasi archetipica di questi particolari prodotti editoriali capaci di mettere in discussione il concetto stesso di libro e affermare che attraverso immagini, tavole illustrate e giochi di carta, il *lector* diventa davvero protagonista della *fabula*, attraversandola con lo sguardo: «Ecco, ora si rompono gli indugi e questo lettore, sempre accanto, sempre addosso, sempre alle calcagna del testo, lo si colloca nel testo» (Eco 2020, 19)<sup>30</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Adams, Maryline Poole. 1989. *A Peep-Show Alice*. Berkeley, California: Poole.
- Albani, Paolo. 2007. "La forma bizzarra dei libri." *Culture del testo e del documento. Le discipline del libro nelle biblioteche e negli archivi* 23: 5-18.
- Albani, Paolo. 2013. *Dell'illeggibilità del libro-oggetto e dell'artista*. In *Una biblioteca d'artista. La collezione e le*

e il bellissimo albo illustrato a fisarmonica lungo 5 metri della canzone *Dream of becoming water* 물이 되는 꿈 di Lucid Fall con i disegni ad acquerello dell'illustratrice coreana Suzy Lee, edito dalla casa editrice Chungaram i *칭어람 아이* nel 2020. *Book trailer* al link <https://www.youtube.com/watch?v=jMF5Z8VryH8>. Accesso 9 febbraio 2025.

<sup>29</sup> Il *book folding* richiama l'antica tradizione degli origami giapponesi, ovvero l'arte di piegare e tagliare la carta per realizzare creazioni sorprendenti, uniche nel loro genere, che diventano piccole opere d'arte tridimensionali.

<sup>30</sup> Al termine del lavoro, l'autrice ringrazia le case editrici Orecchio acerbato e Tunué, rispettivamente nelle persone di Paolo Cesari e Massimiliano Clemente, per la gentile concessione delle immagini. Per un'esperienza di lettura immersiva, si consiglia la visione di tutti i video e *slide show* presenti ai link inseriti in nota all'interno del saggio.

- edizioni di Danilo Montanari. Ravenna: Danilo Montanari Editore.
- Balzer, Richard. 1998. *Peepshows: a visual history*. New York: Harry N. Abrams.
- Barsotti, Susanna, e Lorenzo Cantatore, cur. 2019. *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Benjamin, Walter. 2011. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 2012. *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri. Milano: Raffaello Cortina.
- Banyai, Istvan. 2025. *Zoom*. UK: Picture Puffin Books.
- Beseghi, Emy. 2008. *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*. Bologna: Bononia University Press.
- Bichsel, Peter. 2012. *Il lettore, il narrare*. Bologna: Comma 22.
- Calvino, Italo. 2017. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo. 2022. *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo. 2023. *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di Marco Belpoliti. Milano: Mondadori.
- Crupi, Gianfranco. 2016. "Mirabili visioni: from movable book to movable texts." *JLIS.it* 7(1): 27-87. Accesso 23 febbraio 2025.
- Dautremer, Rébecca. 2019. *Ti aspetto*. Milano: Rizzoli.
- Dautremer, Rébecca. 2022. *Un attimo soltanto*. Milano: Rizzoli.
- Detti, Ermanno. 2002. *Il piacere di leggere*. Firenze: La Nuova Italia.
- Eco, Umberto. 2020. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: La nave di Teseo.
- Faeti, Antonio. 2021. *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Roma: Donzelli.
- Falcinelli, Roberto. 2014. *Critica portatile al visual design*. Torino: Einaudi.
- Farné, Roberto. 2006. *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*. Torino: UTET.
- Franchi, Pietro. 1998. *Aperti libro! Meccanismi, figure, tridimensionalità in libri animati dal XVI al XX secolo*. Ravenna: Essegi.
- Gibson, James J. 2014. *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, a cura di Vincenzo Santarcangelo. Milano: Mimesis.
- Ginzburg, Carlo. 2000. *Miti emblematici. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, Natalia. 2021. *Vita immaginaria*. Torino: Einaudi.
- Hoban, Tana. 2021. *Bianco e Nero*. Firenze: Editoriale scienza.
- Hoban, Tana. 2023. *Look Book*, a cura di Luca Ganzerla. Padova: Camelozampa.
- Hyde, Ralph. 2015. *Paper Peepshows. The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*. Art Books. UK: Antique Collectors club Dist.
- Longman. 2003. *Dictionary of Contemporary English. The living dictionary*. Londra: Pearson Education.
- Meggendorfer, Lothar, Jim, Deesing, Tor Lokvig, David Pelham, Maurice Sendak, e National Art Library. 1985. *The Genius of Lothar Meggendorfer: A Movable Toy Book*. Renier Collection of Historic and Contemporary Children's Books. New York: Random House.
- Negri, Martino. 2010. *Viperetta. Storia di un libro*. Milano: Scalpendi editore.
- Negri, Martino. 2012. *Lo spazio della pagina, l'esperienza del lettore. Per una didattica della letteratura nella scuola primaria*. Trento: Edizioni Erickson.
- Nussbaum, Martha. 2010. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*. Bologna: Il Mulino.
- Petit, Michèle. 2010. *Elogio della letteratura*. Trad. it. di Laura De Tomasi. Milano: Ponte delle Grazie.
- Sarlatto, Mara. 2016. "Paper engineers e dispositivi cartotecnici dei libri animati tra Otto e Novecento." *JLIS.it* 7(1): 89-112. Accesso 23 febbraio 2025.
- Tan, Shaun. 2014. *Visual Journeys Thought Wordless Narratives. An International Inquiry with Immigrant Children and The Arrival*, a cura di Arizpe Evelyn, Colomer Teresa e Martín-Roldán. Londra: Bloomsbury Academic.
- Tan, Shaun. 2020. *L'approdo*. Latina: Tunué.
- Tan, Shaun. "How would you define illustration?" <https://www.shauntan.net/notes-faq>. Accesso 6 febbraio 2025.
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Terrusi, Marcella. 2017. *Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Tuck, Raphael, and Sons. 1910. *Father Tuck's Peep-Show Pictures of Fairy Tales*. London, Paris, New York: Their Majesties the King & Queen.
- Tuck, Raphael, and Sons. 1910. *Father Tuck's Peep-Show picture of Animals Wild and Tame*. London, Paris, New York: Their Majesties the King & Queen.
- Stefanelli, Matteo, e Fabio Gadducci, cur. 2009. *Antonio Rubino. Gli anni del Corriere dei Piccoli*. Bologna: Black Velvet Editrice.
- Vassalli, Paola. 2023. *ABC delle figure nei libri per ragazzi*. Roma: Donzelli.
- Wiesner, David. 2022. *Flutti*. Roma: Orecchio acerbo.





## Sommario

Letteratura, cultura visuale e infanzia: itinerari storici e prospettive ermeneutiche <i>Chiara Lepri, Juri Meda, Martino Negri</i>	3	Tra “ritagli, lettere e oscillanti reperti”. La rivista <i>Schedario</i> e la riflessione critica sull’illustrazione per l’infanzia <i>Cristina Gumirato</i>	87
Per un’archeologia dell’editoria per ragazzi: le stampe illustrate in foglio singolo (XVIII-XX secolo) <i>Elisa Marazzi</i>	11	Illustrare Gianni Rodari tra il 1965 e il 1976 nel Regno Unito, un gioco narrativo tra testo e immagine <i>Claudia Alborghetti</i>	97
Il ruolo dell’editoria francese nell’evoluzione del picturebook moderno: illustratori e personaggi seriali <i>Luca Ganzerla</i>	27	Educare lo sguardo. I libri e gli albi fotografici per l’infanzia e l’adolescenza nel panorama editoriale italiano <i>Lucia Paciaroni</i>	109
Libri interattivi per l’infanzia: sperimentazioni creative nel rapporto testo e immagine <i>Pompeo Vagliani</i>	41	Bellezza e creatività nei nuovi albi illustrati di divulgazione per l’infanzia <i>Giorgia Grilli</i>	121
«Accendere e tener viva sempre nel cuore dei piccoli lettori la fiamma degli eterni ideali per la Patria e per la Umanità». La funzione delle immagini nel progetto di educazione etico-civile de <i>Il Giornalino della Domenica</i> <i>Sofia Montecchiani</i>	53	Codici visivi nei libri per bambini: dalla narrazione simbolica e astratta alle opere illustrate contemporanee <i>Valentina Valecchi</i>	131
Illustrare la tradizione. Sui linguaggi di Emanuele Luzzati <i>Susanna Barsotti, Lorenzo Cantatore</i>	65	Letteratura senza parole: guardare il narrare nei <i>silent books</i> <i>Simone di Biasio</i>	141
<i>Carosello</i> e la banda del <i>Giornalino</i> : dal fumetto alla TV e ritorno <i>Ilaria Mattioni</i>	77	Quando raffigurare è dire, e viceversa. I calligrammi di Mario Faustinelli <i>Alessandra Mazzini</i>	151
		Potere alle immagini. Percorsi storici attraverso i meccanismi del libro illustrato <i>Amalia Marciano</i>	161