



Come parlano le immagini  
 Cosa dicono le parole  
 Cosa raccontano, insieme

Ventiquattro esercizi di lettura  
 per indagare la relazione  
 fra parole e immagine  
 nei libri dei Topipittori

Topipittori

viale Isonzo, 16  
 20135 MILANO  
 www.topipittori.com

a cura di  
 Giulia Mirandola

CATA  
 LOGG  
 ONE



CATALOGONE 2007

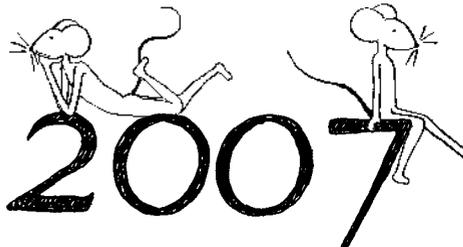
Topipittori

LIBRI ILLUSTRATI PER LETTORI APPASSIONATI

a cura di  
*Giulia Mirandola*

CATA  
LOG  
ONE

2007

Two simple line drawings of stick figures are positioned on top of the number 7. One figure is on the left, sitting on the top bar of the 7, and the other is on the right, sitting on the vertical stem of the 7. Both figures have their legs extended outwards.

Di questo volume sono state tirate cinquecento copie fuori commercio, destinate a bibliotecari e insegnanti.

Progetto grafico: Florence Boudet

Redazione: Topipittori

© 2007, Topipittori, Milano

Printed in Italy

Topipittori

The logo for Topipittori features two small, dark, rounded shapes above the text. The text 'Topipittori' is enclosed in a simple rectangular border.

## Premessa

L'anno scorso, durante le feste natalizie, alla radio, un giornalista, nel corso di un'intervista, ha domandato a una bambina quale pupazetto del presepe le piacesse di più. La bambina ha risposto con una precisazione: "Non sono pupazzetti, sono statuine."

Che una simile precisazione venga da un bambino non stupisce. I bambini vivono in una condizione di dipendenza, in un mondo in gran parte ancora ignoto, se vogliono comprendere quello che succede intorno a loro, e comunicare con efficacia il loro pensiero, devono intendere e utilizzare la lingua in modo preciso. Le parole, perciò, per i bambini hanno un'importanza vitale, sono lo strumento che dà accesso al mondo e alla sua conoscenza.

Che il presepe non sia una parata di pupazzetti, lo sappiamo tutti. Tuttavia, credo che nessun adulto senta il bisogno di puntualizzarlo mettendo in discussione scelte lessicali. L'idea corrente è che anche in presenza di parole utilizzate in modo approssimativo, con un "piccolo" sforzo di adattamento e disponibilità, ci si possa comprendere, perciò chi "sottilizza", è in sostanza, un rompiscatole.

La chiarezza di cui ha necessità il bambino va al cuore delle cose, e lo tocca; quella di cui ha bisogno l'adulto, nella maggior parte dei casi, coincide con una semplificazione che riduce lo spazio della profondità a favore di un utilizzo immediato e senza residuo di informazione.

In questi quattro anni di esperienza da editori, si è rafforzata in noi l'idea che nell'ambito in cui operiamo, quello del libro illustrato per ragazzi, la dimensione dell'approfondimento sia vitale. In questo senso, la riflessione su quel che facciamo ci si presenta come essenziale. Una riflessione che nei nostri intenti deve coinvolgere tutti coloro che con i libri hanno una relazione significativa: bibliotecari, librai, studiosi, insegnanti, genitori. Tale riflessione investe l'oggetto del nostro lavoro: i libri, nella loro interezza. Storie, parole, immagini, ma anche formati, copertine, carta, caratteri, corpi, grafica.

A tutt'oggi, il libro illustrato rimane un oggetto un po' misterioso. La quantità e la varietà di libri illustrati che affollano gli scaffali delle librerie rende particolarmente arduo il tentativo di darne una definizione e quindi di tentarne una

valutazione. Ma, d'altra parte, proprio questa varietà, questa quantità impongono al piccolo editore che seleziona con cura l'uscita dei propri titoli e li limita a pochissimi l'anno, di sottolineare la specificità del proprio operato e della propria linea editoriale. Di tracciare in modo chiaro un'indicazione di percorso, di stabilire intenti e contesti, di suggerire punti di vista e modi di lettura. Perché un libro illustrato è un oggetto complesso, sia per la molteplicità di linguaggi, di identità, di figure professionali che lo realizzano, sia per la ricchezza delle culture a cui fa riferimento. Un patrimonio di idee, saperi, tradizioni e storia che tocca ambiti diversissimi: poesia, letteratura, arte, grafica, illustrazione, design, tipografia per citare solo le discipline che si trovano nei suoi più immediati dintorni.

Questo catalogo ragionato nasce proprio con l'idea di dichiarare questa complessità: di definire, cioè, attraverso la lettura ragionata di ogni volume, lo spazio d'appartenenza in cui si collocano questi "strani" libri. "Strani", in relazione agli adulti, sempre un po' perplessi e insicuri davanti ai "prodotti" destinati ai piccoli, e perciò dubbiosi dei criteri sulla base dei quali fondare una scelta. Il nostro scopo è fornire loro quei rudimenti di geografia utile a mettere a fuoco la vastità e la profondità del territorio che i libri destinati ai piccoli compongono. Per dare, sì, un aiuto concreto a chi si trova a dover scegliere, ma soprattutto per sottolineare che la chiarezza di espressione che per l'infanzia è una necessità vitale trova congeniale risposta in un impegno adulto, umano, ma anche professionale, fatto di scelte rigorose, di attenzione costante, di onestà intellettuale, di rispetto per la cultura, di responsabilità assunte.

## Nota dell'editore

L'incontro fra Topipittori e Giulia Mirandola, curatrice di questo catalogo, risale alla fine di settembre del 2005, a Venezia, dove Giovanna Zoboli, con Guido Scarabottolo e Giovanna Durì, a *Teach me, stories*, quattro giorni di incontri, mostre, proiezioni, performance a cura di Università Iuav di Venezia e Fabrica, ha tenuto un workshop sul rapporto fra scrittura e immagine. Successivamente, Giulia si è iscritta per due anni consecutivi al corso sui picture books che dal 2006 Giovanna Zoboli tiene a Bologna presso l'Accademia Drosselmeier, Centro Studi di Letteratura per Ragazzi fondato dalla Cooperativa Giannino Stoppani.

Durante il corso, Giulia ha scritto alcuni testi, analizzando alcuni nostri libri per un sito di recensioni librarie. Questi testi, oltre a sorprenderci per la qualità della scrittura, la ricchezza di riferimenti e punti di vista proposti, la libertà e profondità inventiva, ci hanno fatto riflettere sul modo di parlare e di scrivere a proposito di libri per ragazzi.

L'idea del catalogo è nata da questo duplice desiderio: da una parte, creare uno spazio tale da permettere a Giulia di sviluppare il proprio pensiero in un progetto compiuto; dall'altra, proporre, ad addetti ai lavori e non, modalità e chiavi nuove per affrontare la lettura dei libri illustrati. Giulia ha lavorato al catalogo nell'ambito dello stage che ha fatto presso di noi, al termine del corso all'Accademia Drosselmeier.

Giulia Mirandola è nata a Rovereto nel 1979. La sua formazione avviene in ambito umanistico e artistico. Studia violino per dieci anni. Negli anni universitari si trasferisce a Parma, dove entra in contatto con la compagnia teatrale Lenz Rifrazioni, scrive recensioni teatrali, segue da vicino l'attività di un gruppo di compositori contemporanei, di cui esegue alcuni brani per voce ed elettronica. Nello stesso periodo realizza due cortometraggi. Nel 2004 lascia Parma e lavora a Milano come redattrice presso la casa editrice Ubulibri e collabora alla rubrica cultura e società del portale on-line Osservatorio sui Balcani. Dal 2005 segue con sempre maggiore attenzione l'editoria per l'infanzia e sceglie di dedicarsi allo studio dei libri illustrati.

Nei testi si fa riferimento a una numerazione delle pagine che spesso non è presente nei libri. In tal caso, le pagine sono state contate a partire dalla copertina, considerata per convenzione pagina 1.

Nelle schede dei libri non è presente alcuna indicazione di età consigliata per la lettura. Questa decisione è stata presa nella convinzione che ciascun libro possa essere letto e goduto da bambini delle età più diverse, autonomamente o accompagnati nella lettura da un adulto, come peraltro è suggerito dai testi analitici.

## L'autrice

## Avvertenze

# Sommario

## La forma dei pensieri -

**12** ZOO SEGRETO  
Giovanna Zoboli - Francesca Bazzurro  
2004  
ISBN: 88 89210 00 1

## Il respiro rende liberi -

**16** FILASTROCCA VENTOSA PER BAMBINI COL FIATO CORTO  
Giovanna Zoboli - Simona Mulazzani  
2004  
ISBN: 88 89210 01 X

## Crescere, nonostante tutto -

**20** MONDOCANE  
Giovanna Zoboli - Francesca Bazzurro  
2004  
ISBN: 88 89210 02 8

## Realismo magico nel mare della metafora -

**24** FILASTROCCA ACQUA E SAPONE PER BAMBINI COI PIEDI SPORCHI  
Giovanna Zoboli - Maja Celija  
2004  
ISBN: 88 89210 03 6

## La traiettoria del pipistrello -

**28** DI NOTTE SULLA STRADA DI CASA  
Giovanna Zoboli - Guido Scarabottolo  
2005  
ISBN: 88 89210 04 4

## Il dono della sintesi -

**32** BRUTTO + BELLO  
Keisuke Shimura - Antonio Koch  
2005  
ISBN: 88 89210 05 2

## Una finestra sul giardino -

**36** N°3. CHE MISTERO NASCONDE IL GIARDINO DEI VICINI?  
Julia Binfield - Giulia Goy  
2005  
ISBN: 88 89210 06 0

## Il gusto della dialettica -

**40** IL NOSTRO LIBRO DEI COLORI  
Harriet Russell  
2005  
ISBN: 88 89210 07 9

## Oggetti smarriti -

**44** UNA BACCHETTA MAGICA  
Antonio Koch - Gwénola Carrère  
2005  
ISBN: 88 89210 08 7

## L'arte della fuga -

**48** LA BAMBINA E IL LUPO  
Chiara Carrer  
2005  
ISBN: 88 89210 09 5

## Un'epopea silenziosa -

**52** CHIUSO PER FERIE  
Maja Celija  
2006  
ISBN: 978 88 89210 10 9

## Il muso della mitezza -

**56** ANSELMO VA A SCUOLA  
Giovanna Zoboli - Simona Mulazzani  
2006  
ISBN: 978 88 89210 11 6

## Una giornata di sole -

**60** A SCUOLA, PRINCIPESSA!  
Giovanna Zoboli - Gabriella Giandelli  
2006  
ISBN: 978 88 89210 12 3

## A colloquio con gli dei -

**64** UN CHICCO DI MELOGRANO, COME NACQUERO LE STAGIONI  
Massimo Scotti - Pia Valentinis  
2006  
ISBN: 978 88 89210 13 0

## Notizie dalla città delle scimmie -

**68** DUE SCIMMIE IN CUCINA  
Giovanna Zoboli - Guido Scarabottolo  
2006  
ISBN: 978 88 89210 14 7

## Il libro delle torte siamo noi -

**72** IL LIBRO DELLE TORTE  
Giovanna Zoboli - Francesca Ghermandi  
2006  
ISBN: 978 88 89210 15 4

**Microstorie -**

**76**

FILASTROCCA DELLE MANI  
Giovanni Paolucci - Maja Celija  
2007  
ISBN: 978 88 89210 16 1

**Metamorfosi a colpi d'ala -**

**80**

C'ERA UN RAMO  
Giovanna Zoboli - Francesca Zoboli  
2007  
ISBN: 978 88 89210 17 8

**I Fantasm, dunque, esistono -**

**84**

VELLUTO STORIA DI UN LADRO  
Silvana d'Angelo - Antonio Marinoni  
2007  
ISBN: 978 88 89210 18 5

**Il vertice di un paradosso -**

**88**

DOVUNQUE TU SIA, CARO COCCODRILLO  
Giovanna Zoboli - Francesca Bazzurro  
2007  
ISBN: 978 88 89210 19 2

**Abitare poesia -**

**92**

E SULLE CASE IL CIELO  
Giusi Quarenghi - Chiara Carrer  
2007  
ISBN: 978 88 89210 20 8

**Il libro dei suoni -**

**96**

IL PIFFERAIO DI HAMELIN  
Robert Browning - Antonella Toffolo  
2007  
ISBN: 978 88 89210 21 5

**Un fatto di ordinaria distanza -**

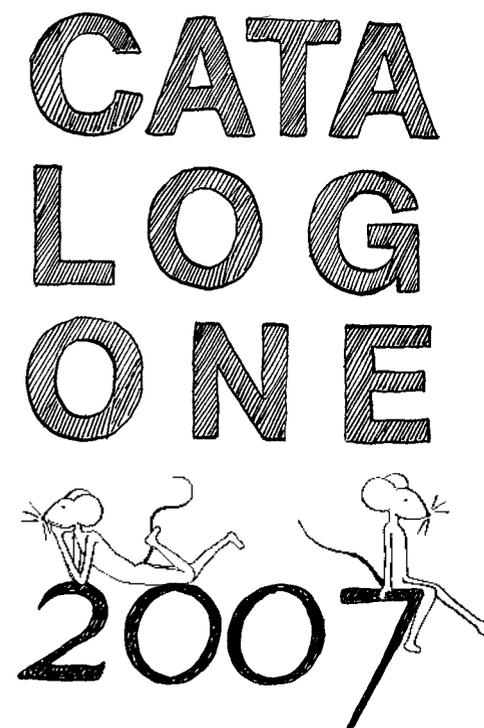
**100**

LA BAMBINA DI NEVE. MIRACOLO INFANTILE  
Nathaniel Hawthorne - Kiyoko Sakata  
2007  
ISBN: 978 88 89210 22 2

**Stupirsi di un gesto quotidiano -**

**104**

IL SUPERMERCATO DEGLI ANIMALI  
Giovanna Zoboli - Simona Mulazzani  
2007  
ISBN: 978 88 89210 23 9



# La forma dei pensieri

A BORDO DI SCARPETTE ROSSE, UNA BAMBINA DI NOME ANGELICA ASCOLTA I SUONI DELLA SUA MENTE, ESPLORA LA MATERIA DELLE EMOZIONI, SI GUARDA DENTRO.

**Z**oo segreto è un libro sull'andamento del pensiero. La protagonista è una bambina in viaggio: si chiama Angelica, è di colore rosso, si sposta senza accompagnatori. In tutto è diversa da ciò che la circonda. Tinta e aspetto fisico la distinguono dal nero e bianco degli altri personaggi e le permettono di spiccare in ciò che mostra di saper fare e saper pensare.

Il lettore ne indaga il peregrinare, si mette in ascolto. Il gesto che Angelica compie in copertina – l'indice teso davanti alle labbra e lo sguardo dritto al suo interlocutore, un cavalluccio marino – è un'esplicita richiesta di attenzione e il presupposto per concentrarsi su ciò che si sta facendo, cioè leggere, ascoltando.

Parole e immagini abitano qui uno spazio illuminato da fondali bianchi, in cui le figure restano sospese e paiono muoversi in una dimensione liquida, chiara, priva di pesi o grossi impedimenti.

Cosa sono i pensieri? Quale forma li esprime? In che punto del corpo "si fanno" e "si disfano"? Per Giovanna Zoboli e Francesca Bazzurro – autrici insieme di altri due libri della collana "Albi" e del fumetto *Pilly* per il mensile "Baribal" – i pensieri di Angelica transitano, in compagnia degli animali, in uno *Zoo segreto*.

La bambina non prende mai direttamente la parola. Il suo ritratto nasce da un testo in terza persona che ne descrive,

in modo quasi documentario, i moti della coscienza, consegnando al lettore un personaggio osservato da dentro.

Del pensiero di Angelica si riconoscono i tratti. È netto come il suo profilo, rapido come i suoi gesti, divertito come la sua mimica, saldo come le sue posizioni. Fermo, mai. Sperimentare le sensazioni più diverse – calma, noia, distrazione, incantamento, paura, riposo, ecc. – è l'esito di un perenne scivolare nelle cose della vita con curiosità e disponibilità al cambiamento.

"Certe volte angelica ha pensieri cattivi | come coccodrilli, | al punto che si spaventa anche lei | altre volte, invece, sono placidi come ippopotami: | così placidi che ci può ballare sopra con in testa | un uccello che canta | (ma attenti: gli ippopotami hanno denti terribili)".

La storia di Angelica è frutto di una costruzione in cui si combinano scrittura e grafica – con le tecniche e i materiali rispettivi. In tutte le storie si alternano momenti di tensione a momenti di tregua, ora c'è un battere ora un levare. Organizzare il tempo del racconto nello spazio del libro, con parole e tavole illustrate, dà luogo al ritmo: ciò che determina, e rende specifica, l'esperienza della lettura. Qui, per esempio, il ritmo è vivace: conseguenza e causa di stati d'animo che non conoscono la sedentarietà. Anzi, fanno di Angelica una bambina che va.\*

Colpisce, di questo suo andare *sempre* avanti, l'assenza di preclusioni. In Angelica bambina c'è una voce matura che afferma: «Io tendo a un diverso tipo di bellezza, a raggiungere una simmetria per mezzo di discordanze infinite, mostrando tutte le tracce del passaggio della mente attraverso il mondo; ottengo infine una sorta di insieme, composto di frammenti palpitanti: a me sembra questo il processo naturale, il volo della mente.» (Virginia Woolf, *Il volo della mente. Lettere 1888-1912*)

Al principio (p. 6), Angelica appare in tutto il suo colore,\* sola e sospesa in una pagina senza caratteri: aerea, bianca e rossa.

Il libro si avvale di accorgimenti stilistici basati su principi elementari: l'uso di due colori (il rosso e il nero, mentre il bianco è della carta); la differenziazione tra bambina e animali



**ZOO SEGRETO**  
di Giovanna Zoboli e Francesca Bazzurro  
Collana: Albi  
Anno di pubblicazione: 2004  
32 pagine a colori in formato 20 x 28,5 cm  
Progetto grafico: Paolo Canton e Guido Scarabottolo  
ISBN: 88 89210 00 1  
euro 12,50



\*



\*



attraverso il colore (rosso per lei e nero per gli altri), ma anche per mezzo di una diversa qualità d'immagine: le bestie sembrano incise e il bianco-nero consente di giocare sulle superfici con effetti di luce e ombra, mentre Angelica ha un colore uniforme; lei è curvilinea, loro portano il segno di solchi antichi,\* accennano ad Albrecht Dürer o ai disegni a penna di un miniaturista del Quattrocento e fermano il tempo.

Il contrappunto cromatico viene ribadito dal progetto grafico, che seleziona alcune parole o espressioni (e solo quelle) e le tinge di rosso. Ciò accade fin dalla copertina, almeno una volta per pagina e tocca, a seconda dei casi, congiunzioni (e), sostantivi (principessa; tipi; pancia), aggettivi (cattivi; placidi; colorata), verbi (scappa; immaginare), oggetti (boccia di vetro; cose che brillano), stati d'animo (sono guai), luoghi (abissi; dal nulla).

Lontana da scopi decorativi, l'operazione proposta permette di leggere *Zoo segreto* anche ripercorrendone solo il testo in rosso, fissando l'attenzione su suoni, durate, timbri. Inoltre il colore rosso dice "Alt!" e assegna al testo un ritmo di lettura più percussivo della prosa in nero.

*Zoo segreto* offre un'interpretazione letterale di quanto si legge sul dizionario alla voce "immaginare".<sup>\*</sup> A questo termine e concetto, si attiene lo spirito complessivo del libro.

Immaginare è un'arte figurativa e un atto in cui pensieri e figure combaciano, proprio come in un libro illustrato.

*Zoo segreto* ha un aspetto classico. Si sommano, nel risultato, tecniche manuali e procedimenti meccanici, composizione verbale e discorso grafico.

Angelica spazza il peso della banalità, chiede di ascoltare una lingua diversa da quella parlata nei telefoni, alla televisione, sull'autobus. Ha scritto Franco Fortini: «Cercate di capire la lingua nostra, solo in apparenza simile a quella che ogni giorno impiegate conversando o pensando. Se ritenete che non valga la fatica, chiudete in fretta i nostri libri e l'età che li produsse; e buona fortuna.»

È un moto perpetuo quello immaginario, senza tregua nell'arco di una vita o di una giornata, di una notte, perfino di un momento. Condotta in solitaria, l'avventura dei pensieri prevede

l'incontro di animali fantastici, coccodrilli, meduse, ippopotami, pesci rossi, lucci, gamberi, granchi, uccelli giganteschi, cammelli, talpe, rapaci, calabroni, martin pescatori.

Le dimensioni dei corpi e degli oggetti che si incontrano nelle pagine del libro, subiscono spesso degli slittamenti di scala rispetto alle loro proporzioni reali, in seguito a un meccanismo tipico nella produzione di pensieri: essi si dilatano o si riducono non in base a criteri oggettivi, ma a causa della percezione che di essi abbiamo. A p. 17 Angelica risulta piccolissima\* rispetto all'uccello che la insegue. Questa disparità mette in luce l'ingombro del pericolo e la piccolezza che si prova di fronte ad esso, ma al tempo stesso, proprio perché piccola, Angelica si salva:

«Ma può capitare che dal nulla | spuntino fuori uccelli giganteschi | decisi a darle la caccia: | così Angelica diventa piccolissima e scappa.»

In altri casi, la ripetizione visiva di certi oggetti intensifica la scena, come a p. 22, dove il vestito di Angelica\* si replica tre volte, impreziosito da stampe evocative (galeoni, tigri, draghi cinesi): sono storie dentro la storia.

Facilitata da passi rapidi, Angelica si attrezza per il lungo viaggio con abiti comodi e larghi, che le consentano, repentinamente, di scivolare e rialzarsi, arrampicarsi e far capriole.

*Zoo segreto* termina con un invito al viaggio che il lettore può intraprendere con gli strumenti della scrittura e del disegno, componendo un proprio diario di bordo.

«A pancia piena, si sa, i viaggiatori diventano più coraggiosi e possono immaginare le avventure più straordinarie.»

Il reportage di Angelica non contempla combattimenti, guerra armata, se non, a volte, quella interiore. Il suo eroismo sta nell'essere per prima cosa una bambina che pensa.



## suggerimenti di lettura

- per mostrare che desideri e paure possono avere forme e colori precisi
- per sollecitare l'esplorazione di mondi fantastici, attraverso l'elaborazione scritta e orale di storie
- per riflettere su cosa sia un diario e cominciare a tenerne uno
- per alimentare l'amicizia tra bambini e animali
- per riflettere su cosa dicono i sogni

\*

“Rappresentare alla propria fantasia persone, cose, avvenimenti, in forma di immagini. [...] Raffigurare nella fantasia, dar figura concreta a un oggetto del pensiero. [...] Dare nella propria fantasia un aspetto determinato a ciò che non si conosce per esperienza. [...] Presentare alla fantasia l'immagine di cosa realmente esistente, cercando di indovinarne i probabili aspetti. [...] Rappresentare alla mente immagini fittizie, trasferirsi con la fantasia in una situazione irreali. [...] Creare nella fantasia immagini o situazioni assunte come materia di un'opera d'arte. [...] Ideare, inventare, escogitare con la mente idee da tradursi in pratica. [...] Concepire con l'immaginazione cose di cui non si ha cognizione diretta, interpretando per mezzo di induzioni e di congetture la realtà in modo più o meno veritiero, con l'opinione tuttavia di essere nella verità”.

*Vocabolario della lingua italiana,*  
Ist. Encicl. It., Milano, 1987

# Il respiro rende liberi

UN LUNGO SOFFIO SONORO, DAI MEANDRI DELLA TERRA AL CENTRO DEL CUORE, PER INFONDERE CORAGGIO AI BAMBINI IN LOTTA CON LA PROPRIA EMOTIVITÀ.



**FILASTROCCA VENTOSA PER BAMBINI COL FIATO CORTO**  
di Giovanna Zoboli e Simona Mulazzani  
Collana: Parola magica  
Anno di pubblicazione: 2004  
48 pagine a colori in formato 20 x 20 cm  
Progetto grafico: Delicatessen  
ISBN: 88 89210 01 X  
euro 11,00

Il primo contatto con *Filastrocca ventosa per bambini col fiato corto* avviene attraverso i colori. Riempiono la copertina (giallo, rosso, bianco, verde, azzurro, rosa, nero), mostrando un passaggio di pennellate vive. In alcuni punti, la luce è più intensa, la tonalità più chiara. In altri, la materia di cui sono fatti i colori dà l'impressione di ispessirsi e la superficie racconta di essere stata dipinta con un impasto molto denso.

La matericità – in copertina e in tutte le illustrazioni che seguono – caratterizza le tavole di Simona Mulazzani e incide sul tipo di lettura che propone questo libro: una lettura, cioè, mediata dall'adulto e rivolta a bambini anche molto piccoli, in cui la partecipazione fisica è favorita da molti fattori. Essa si ottiene non solo attraverso l'esperienza visiva, ma anche attraverso l'ascolto del testo.

La regolarità dei versi, ottonari, e l'uso di rime alternate, che sembra ora velocizzare l'andamento ora rallentarlo, determinano il ritmo del libro: battono il tempo come lo possono battere un metronomo, i piedi, le mani, il cuore. I suoni naturali entrano nella composizione del verso attraverso effetti onomatopeici.

È in gioco il concetto di durata comune alla metrica e alla musica e perciò adatto a trasferire *Filastrocca ventosa* anche sul piano dell'interpretazione ritmica e musicale. L'analogia tra poesia, musica e danza, è dentro *Filastrocca ventosa* per essere messa in pratica e acquisita. *Filastrocca ventosa* chiede al lettore di aprirsi. La scena di copertina – oggetti sollevati

dalla forza del vento in uno spazio aperto – è una metafora del caos che, in momenti di difficoltà, si scatena dentro le emozioni, buttando all'aria oggetti di ogni tipo. Ma è anche una visione, gioiosa, di quell'ostacolo che Giovanna Zoboli chiama "fiato corto": il giallo diffuso dello sfondo dà energia e offre il calore necessario a tentare di superare le proprie incertezze.

La copertina, dunque, è un campo di reazioni percettive cui il lettore va soggetto, lì e nel resto del libro. Nel corso di quarantotto pagine, le leggi della fisica riguardano la terra («Soffia il vento nelle steppe [...] Soffia a nord la tramontana [...] Soffia forte quando erutta la gran bocca del vulcano»), l'uomo («soffia anche il buon Giuseppe, quando suona il suo trombone. [...] soffia Anselmo, impertinente, per la noia, tutt'a un tratto. [...] Soffia il nonno sul risotto»), gli animali («Al mio cane soffia il gatto [...] Soffia e sibila il serpente. [...] e la mucca di sollievo»), e sono alla radice di un valore assoluto, di un "soffio vitale", rintracciabile nel forte dinamismo interno di ciascuna scena. Soffio che stabilisce anche la direzione del libro: va, come la scrittura, da sinistra verso destra e ha andamento impetuoso.

Attutisce l'ingresso e l'uscita dal libro il cielo stellato dei risguardi. Avvicinando gli occhi alla superficie della carta, tinte scure si sommano le une alle altre: è blu, nero, viola, grigio. La luminescenza delle costellazioni puntella l'atmosfera di piccoli fuochi. Di notte, la vastità degli anni-luce è un mistero, scritto in nomi e forme che, a occhio nudo, guardando il cielo, si possono imparare: Orsa Maggiore, Orsa Minore, Cassiopea, Orione, Pegaso.

C'è una meccanica dietro al nostro modo di respirare – riguarda organi complessi, che il medico auscolta quando visita un paziente. E ci sono tecniche, capaci di migliorarne la qualità, che mettono in luce la concatenazione di fenomeni molto diversi (stati d'animo, comportamenti, ritmo cardiaco) e aiutano a ridimensionare la gravità di certi scompensi, come si racconta in questo libro.

In *Filastrocca ventosa*, una bambina "col fiato corto" è colta dal disagio e dal timore di festeggiare il "diventare grande", affermando, così, se stessa: siamo alla tavola conclusiva. In quel punto, il lettore coglie il significato di incoraggiamento delle



pagine precedenti e, dentro di sé, spera che anche la bambina ritratta ne sia consapevole, per poter compiere senza esitazione l'azione di cui è chiamata a essere protagonista: soffiare sulla propria torta di compleanno.

A pp. 44-45, la concentrazione necessaria a spegnere tutte le candeline è descritta dallo sguardo intenso della bambina\*. Il suo sforzo – lo si avverte dalla postura leggermente contratta della braccia e delle mani e dalla spinta in avanti del busto – accresce la tensione e si libera con un colpo di diaframma deciso. Si legge, infatti: «Sulla torta soffia adesso come fossi un uragano!» e il successo lo si prevede.

Scene come questa, risolutive di uno stato di tensione (anche molto elevata), sono una costante del libro. L'energia che si libera è sempre vigorosa e si manifesta in modo eclatante. A pp. 18-19 c'è un vulcano in eruzione; a pp. 22-23, un bambino che sbuffa; a pp. 30-31, i geysers.

*Filastrocca ventosa* ci attraversa, ci scorre davanti come un treno in movimento – l'immagine di un treno che fischia\* è la seconda in ordine di apparizione – mostrandoci, di pagina in pagina, come, e in quale ambiente, e a che stadio della giovinezza o della vecchiaia, e a che temperatura, e su che facce o musi o pietanze, la vita respiri.

Il testo è tutto “filato” intorno a un verbo. Il verbo è «soffia». Pronunciando questa parola, effettivamente, si odono fruscii. *Filastrocca ventosa* privilegia, come si è detto, il potere onomatopico di alcune consonanti e spesso le raddoppia.

«Soffia forte quando erutta | la gran bocca del vulcano [...] soffia il geyser con gran botto [...] arde il fuoco col soffiato [...] soffia, chiuso il minestrone | nella pentola a pressione».

Poesia e pittura aderiscono a una grammatica comune, che fa del tempo un metro di riferimento per la composizione. La pagina singola fissa un momento dell'azione, e in questa porzione istantanea si concentra l'atto di soffiare. La lettura, al contrario, non prevede arresti e procede spedita, montando singoli episodi.

La riflessione sul tempo si sposta, in modo graduale, dall'ambito formale a quello filosofico. *Filastrocca ventosa* pone



il quesito potente della durata della vita e del suo succedere momenti a eternità, discrasie.

L'atto di leggere e vedere avviene in modo fluido. Ciascuna doppia pagina presenta un verso corto e una scena ampia. Hanno in comune concretezza e intensità. Da parole come “tramontana” (p. 14), “banano” (p. 16), prendono forma paesaggi contrastanti – sono ghiacciai, deserti, ecc. – che modulano geografie interiori.

Lo stesso si verifica nell'uso del colore: il suo aspetto stratificato, magmatico, è vicino a quello di stati d'animo, ricchi di sfumature. Per esempio, a pp. 18-19, trovato uno stacco cromatico netto fra azzurro (cielo), grigio (roccia e fumo), rosso (lava e lapilli), Simona Mulazzani esplora le possibilità dell'azzurro, che non rimane più tale, ma diventa una molteplicità di toni vicini, mossi, in continua trasformazione.

Gli occhi piccoli dei personaggi\* creano un legame empatico con il lettore. Appartengono agli animali, agli esseri umani e alle cose, e, in modo sottile, li animano. Il loro sguardo, più che un vedere, è un'attesa. Sereni e seri, questi occhi pensano, ascoltano e comunicano con estrema discrezione.

*Filastrocca ventosa* è immersa totalmente – perciò l'assenza di margini e l'effetto evasivo delle tavole rispetto al perimetro dei fogli – nella pastosità della pittura e nella rotondità delle rime. Mentre il testo sfiata, il colore si appoggia. La parola si propaga, il pigmento aderisce.

Il libro di Giovanna Zoboli e Simona Mulazzani è una sequenza non pericolosa di deflagrazioni e detonazioni che alitano su tutto il corpo umano per liberare da ogni forma di ansia e di pressione, e richiamano i benefici dell'aria. Ci accorgiamo che serve giusto quando viene meno. Sott'acqua senza boccaglio. Dopo una corsa di resistenza. Nel morire. Oppure, come qui, allo scoccare dei sei anni, davanti a una torta farcita e al tifo degli invitati.



\*

### suggerimenti di lettura

- per prestare maggiore attenzione a ciò che accade dentro e fuori da sé
- per conoscere meglio il funzionamento della respirazione, ricordando cosa fa il medico quando ci visita
- per provare a descrivere, nel linguaggio che si preferisce, come e perché il respiro può cambiare ritmo e intensità in modo improvviso
- per riflettere sul legame tra respiro e “soffio vitale”
- per dare un nome, guardando il cielo, a stelle, costellazioni, venti, nubi, correnti
- per cercare nel ritmo dei versi, il ritmo di una melodia da comporre, cantare e suonare

# Crescere, nonostante tutto

LILLO È UN CANE BASTARDO. NON C'È ANTIDOTO ALLA SUA DISCRIMINAZIONE. LA VITA DEI CAMPI, SENZA PADRONE, PONE FINE ALL'ISOLAMENTO E RISOLVE UNA CRISI D'IDENTITÀ, PER UN RITORNO IN CITTÀ TRIONFALE.

**U**n cane in mezzo ai cani fa *Mondocane*. In copertina, protagonista della scena e protagonista della storia sono lo stesso soggetto: un cane. Compare come un oggetto fra gli oggetti; fa parte – insieme a una sedia, un tavolino, una tenda, un tappeto e un cesto porta riviste – dell'arredo domestico. Con alcune differenze: mentre gli oggetti sono in secondo piano, lui è in primo; mentre oggetti e sfondo sono immersi in una luce scura, in cui prevalgono le tonalità del grigio, il cane tende al bianco e la sua luminosità spicca; mentre tra gli oggetti che gli stanno intorno c'è una "parentela" che svela finalità e origini comuni (il design o l'arredamento), lui è lì per caso.

Nei risguardi, l'identikit del protagonista è delineato in modo rapido ed efficace. Il cane si presenta al lettore. Sulla pagina di sinistra, ci sono due "fotografie" dei genitori, con didascalie: «Quello a sinistra è mio padre, fa il benzinaio. Qui sotto, invece, si vede mia madre: lei è nel ramo dei computer.» Sulla pagina di destra, c'è la sua carta di identità. \* «Nome: Lillo | Età: otto mesi | Razza: meticcio | Tatuaggio 777CNP | Colore: bianco sporco | Proprietario: Michele | (ma a cibo, veterinario, giardinetti pensa la mamma di Michele).» Trattandosi di un cane, al posto dell'impronta digitale, vale quella della zampa.

D'istinto, Lillo va incontro al lettore. Una frase, in particolare, sottolinea l'importanza del momento. Rivolgendosi direttamente al lettore, Lillo parla al plurale: «E adesso che ci siamo conosciuti, possiamo cominciare...». Così dicendo, Lillo valorizza la presenza del lettore; intensifica, da subito, la comunicazione con lui; decide quando la storia comincia.



Fino a questo momento, ciò che sappiamo di *Mondocane* deriva dall'utilizzo e dall'osservazione di "fotografie" della vita di Lillo: in verità, si tratta di disegni. *Mondocane*, infatti, imita la struttura di un album fotografico di famiglia. E invita il lettore a sfogliarlo e a leggerlo come se lo fosse: cioè a identificare la storia con un percorso di crescita. Da subito il lettore si trova a familiarizzare con un tipo di lettura complesso, cercando di dare un ordine a stimoli verbali e stimoli visivi.

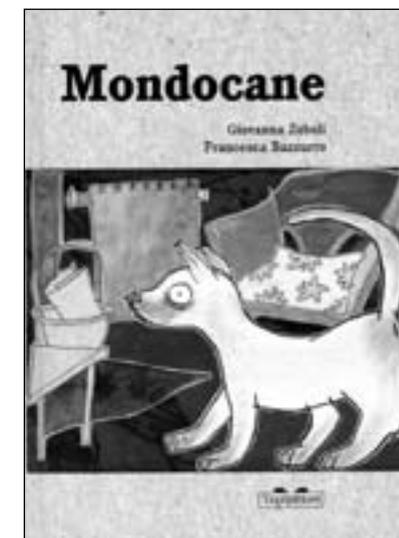
Tra fotografia e illustrazione, anche storicamente, c'è un legame molto stretto. Prima che nascessero le fotonotizie – e la fotografia esisteva già –, fra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento, le grandi testate ingaggiavano i disegnatori per illustrare le prime pagine (come Achille Beltrame per *L'illustrazione italiana* e *La Domenica del Corriere*): a loro era richiesto, non di decorare o di riempire buchi rispetto al testo, ma di saper raccontare. Anche in *Mondocane*, fotografia e illustrazione, hanno questo in comune: una forte predisposizione al racconto per immagini.

Lillo è tra noi, in una società fortemente urbanizzata, di cui si citano voci, pose, modi di abitare. I passi portano per strada, alla pompa di benzina, in ufficio, in casa, ai giardinetti, si adattano al bianco sporco del cemento e al verde acido delle aiuole. È su questo paesaggio che Giovanna Zoboli e Francesca Bazzurro inseriscono la vicenda di Lillo.

Nella città degli uomini, *Mondocane* è dove animali e esseri umani dimostrano a se stessi e agli altri con quanta cautela si debbano maneggiare termini come socialità, uguaglianza, diversità, stupidità, intelligenza. L'insensibilità connaturata all'uso inconsapevole di certe espressioni – nell'atto di parlare senza pensare – va in direzione contraria alla comprensione, costringe a gap e mette Lillo in seria difficoltà. A p. 8, infatti, si legge:

«– Ma che cucciolo delizioso...– È un labrador. E il suo? [...] Fu allora che per la prima volta sentii quella parola: bastardo. – I bastardi sono simpaticissimi. E anche molto intelligenti – disse la signora del labrador. La mia padrona, invece, non disse niente. [...] Fu così che mi ammalai.»

L'illustrazione soprastante questa parte di testo, si presta ad alcune considerazioni. Vi sono due donne e un cane. \* La linea dell'orizzonte è adeguata all'altezza del muso di Lillo, mentre il naso degli esseri umani, è così in alto che esce dall'inquadratura, come si ripete a p. 18 e a p. 26. Qui, come nelle



**MONDOCANE**  
di Giovanna Zoboli e Francesca Bazzurro  
Collana: Albi  
Anno di pubblicazione: 2004  
32 pagine a colori formato 20 x 28,5 cm  
ISBN: 88 89210 02 8  
euro 12,50



tavole successive, Lillo offre al lettore esempi nitidi di ciò che un cane vede del suo padrone, quando passeggiano fianco a fianco: gonne sotto il ginocchio, gambe, svariate tipologie di calzature. Basta metà corpo, in ogni caso, a identificare le due figure in piedi a p. 8: una (quella che tiene al guinzaglio Lillo), è la mamma di Michele, padrona di Lillo; l'altra, è una sconosciuta. Anche il testo risente di un impianto "a misura di cane". Infatti, fra i discorsi delle due donne e il pensiero di Lillo, è il secondo a dare peso alla scena. La parola bastardo, udita dal cane per la prima volta in assoluto, ha conseguenze serie, descritte in questi termini (pp. 10-12):



\*

«Così, scoprii di non essere un cane di razza. Che umiliazione! [...] Mi rifugiai in un mondo tutto mio, e cercai consolazione nei piccoli piaceri gastronomici. Fu così che mi ammalai. Mi portarono dal veterinario.»

I soggetti di questi disegni hanno con le cornici rapporti molto sciolti. In esse, non sono costretti a stare, né è del tutto vero che le figure, quando accade loro di essere tagliate drasticamente ai bordi, si interrompono. I personaggi di Francesca Bazzurro, semplicemente, si esprimono oltre i limiti fisici delle tavole, e non necessitano, per essere compiuti, di proporsi nella loro interezza: sono sufficienti frammenti, come a p.11. Secondo questa prospettiva, anche un paio di pantofole (p. 10), un copertone (p. 18), un cassonetto della spazzatura\*(p. 22), sono *incipit* di storie in parte già scritte, in parte da inventare.

Con carta, matita e scotch, il lettore può scegliere di seguire lo stimolo offerto dalle figure "incomplete" di Francesca Bazzurro. Sulla scia di ciò che è stampato, chi legge avanza soluzioni inedite, in cui la dimensione della lettura entra in contatto con quella del fare.

*Mondocane* è un libro tagliato su misura, come un abito di sartoria. Leggendolo e guardandolo, pare di capire, che le forbici siano state, insieme a carta e a colla, strumenti compositivi essenziali.

L'impianto visivo è costituito da scampoli e imbastiture, che vivacizzano la lettura e conferiscono a *Mondocane* un carattere bizzarro. L'impianto testuale, invece, si regge sul montaggio di situazioni, che, nel corso del tempo (quello narrativo), si modificano. Ciascuna di esse corrisponde graficamente a un

paragrafo, che comincia dando precise coordinate temporali: per esempio, «Da piccolo pensavo», «Quando ero piccolo» «Poi, un brutto giorno», «Poi arrivarono le vacanze».

Se il tempo è frammentato da piccoli, costanti, mutamenti, lo spazio fa il contrario: cambia tre volte (prima c'è la città; poi, la campagna; quindi, alla fine, di nuovo la città) e segna trasformazioni radicali (da una condizione di malessere diffuso a una di benessere diffuso). Città e campagna, dunque, sono poli spazio-temporali entro cui si colloca la vicenda di Lillo.

Per Lillo, il passaggio dalla città alla campagna non è indolore e viene interpretato come un abbandono. Si legge a p. 16:

«[...] mi sentivo uno straccio [...] E la mia faccia era più triste di quella del bastardo triste che si vede d'estate in TV nello spot dei cani abbandonati». Tuttavia, la vita campestre riserva al cane innumerevoli vantaggi: niente guinzaglio, niente strattoni, niente commenti sarcastici, nessuna critica. E a p. 18, lui stesso testimonia: «Qualche giorno dopo, mi chiesi se quello, per caso, non fosse il paradiso.».

Cambiare ambiente, si traduce in un'esperienza ricca di novità, in cui Lillo cresce visibilmente. Diventa più sicuro, più coraggioso, più felice, più bello (a p. 26, «si complimentavano per come mi ero fatto bello e robusto»). E nel momento in cui si dimentica, avendo scoperto l'amore, dei suoi sciagurati padroni, questi, «d'improvviso, proprio come se n'erano andati» tornano a riprenderselo. Dunque, comprende Lillo, non è stato abbandonato: «alla fine si era semplicemente trattato di vacanze separate». La presa di coscienza segna la conquista dell'autonomia. L'immagine mostra che Lillo, nell'automobile che lo riporta in città, è rivolto a ciò che lascia: gli amici che ha scoperto simili a sé e attraverso i quali ha scoperto se stesso.

A chiudere il cerchio, *Mondocane* termina dove Lillo ha mosso i primi passi: i giardinetti. A distanza di trenta pagine, però, è avvenuto un balzo cognitivo che ha ridotto la scala dei problemi e ampliato le aspettative. A pp. 28-29, il campo visivo di Lillo non abbraccia più due sole aiuole\*, come accadeva a pp. 6-7, ma include, dall'alto, una panoramica vasta, dinamica, piena di cani simili a lui. «Semplici, affascinanti, straordinari, normalissimi [...] Proprio come me.».

## suggerimenti di lettura

- per affrontare con ironia una crisi d'identità seria
- per mettere a fuoco la distanza prospettica che separa chi giudica da chi viene giudicato e riflettere su questa imparzialità
- per fare luce su un equivoco: separazione non coincide con abbandono
- per vivere senza panico il distacco dai genitori e l'inserimento in un ambiente sconosciuto
- per suggerire di trascorrere più tempo via dall'asfalto e dalla città
- per riflettere sul rapporto di vicinanza tra spazio interiore ed esteriore, stati d'animo e contesto



\*

# Realismo magico nel mare della metafora

TRA ANIMALI E FENOMENI ATMOSFERICI, I BAMBINI NON SONO SOLI A SPAZZOLARSI E FARE IL BAGNO. RIME E METAFORE LI ACCOMPAGNANO, RENDENDO IMPERDIBILE L'APPUNTAMENTO QUOTIDIANO CON L'ACQUA.



**FILASTROCCA ACQUA E SAPONE  
PER BAMBINI COI PIEDI SPORCHI**  
di Giovanna Zoboli e Maja Celija  
Collana: Parola Magica  
Anno di pubblicazione: 2004  
48 pagine a colori formato 20 x 20 cm  
Progetto grafico: Julia Binfield  
ISBN: 88 89210 03 6  
euro 11,00

La copertina di *Filastrocca acqua e sapone per bambini coi piedi sporchi* è una sintesi e una ouverture. La sua osservazione prepara a ciò che segue (risguardi, colophon, frontespizio, testo e tavole): da essa, infatti, il lettore riceve informazioni sul carattere complessivo del libro. Queste riguardano, fra le altre cose, il piacere per l'acqua, la ricerca di equilibrio tra parole semplici e immagini complesse, la parentela fra esseri umani e animali, l'attenzione verso oggetti e gesti quotidiani, la ricerca di soluzioni "leggere" a problemi "pesanti".

Dal titolo si apprende che *Filastrocca acqua e sapone* è scritta in versi; "acqua" e "sapone" sono termini chiave, attorno a cui il racconto verbale e visivo si sviluppa; "bambino coi piedi sporchi" è chi si oppone a fare il bagno perché, semplicemente, non conosce il lato piacevole di questa pratica e che, nel corso di quarantotto pagine, ha modo di ricredersi.

Su questa matrice testuale, la tavola illustrata articola una visione: in un luogo circondato dall'acqua (forse un mare, un lago o un fiume; più probabilmente, una zona alluvionata, a introdurre l'atmosfera surreale e sovversiva che pervade il libro) galleggiano, in ordine sparso, numerosi oggetti: una sedia, un materassino gonfiabile, un piatto eccetera.

Alcuni di questi sono dettagli di tavole successive; il più delle volte, gli oggetti elencati sono veri e propri personaggi, poi protagonisti, dentro il libro, di singole scene. Inoltre, in quattro casi, diventano appigli per stare a galla: su una gamba della sedia c'è un uccello; l'armadietto regge un cane e un gatto; l'ombrello, una gallina; sul materassino, c'è una ragazza.

Quest'ultima figura risalta, per due ragioni: è posizionata quasi al centro della composizione e, diversamente dalle altre, ha in mano una spugna con cui si sta lavando. *Filastrocca acqua e sapone* inizia così.

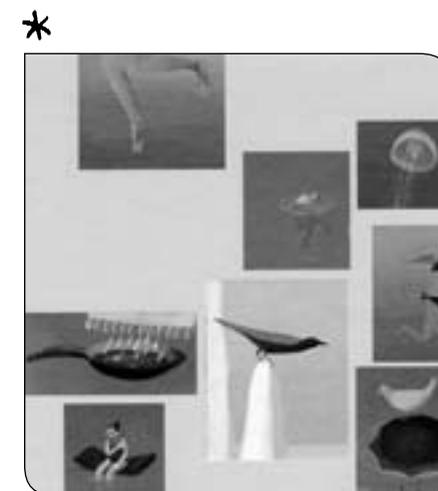
I risguardi accentuano gli aspetti emersi in copertina, isolando, su uno sfondo giallo, inquadrature di vario formato\* e dimensione, simili a scatti fotografici. Sono particolari di un universo espressivo – in parte noti (rana, ragazza sul materassino, gallina, scarpa, ecc.), in parte no (corpi che nuotano, medusa, pentola di rame, televisore, ecc.) – con cui il lettore, progressivamente, familiarizza. Su questa folla disparata e dispersa di presenze, *Filastrocca acqua e sapone* organizza il proprio contenuto e, al tempo stesso, offre spunti narrativi circoscritti, per l'invenzione di altre storie.

*Filastrocca acqua e sapone* è un libro in venti tavole (copertina esclusa) e ventiquattro versi, endecasillabi a rima baciata. Immagini e parole poggiano stabilmente su una struttura ritmica. Eccetto quattro casi (a pp. 6-7, 32-33, 38-39, 44-45), a ogni verso corrisponde una doppia pagina così organizzata: pagina di destra, senza testo, con tavola a colori; pagina di sinistra, con testo, con tavola in bianco e nero\*, a matita. Le due tavole, nonostante siano realizzate con tecniche diverse, formano un'unica immagine. Quando il testo è costituito da due versi, la doppia pagina è interamente a colori.

Ogni verso presenta al lettore un personaggio affacciato in una attività: così, il libro coincide con la presentazione di una galleria di situazioni e figure, prive fra loro di nessi narrativi. Ciò che lega questa "collana" di immagini e parole è l'elemento liquido, che scorre da una pagina all'altra, nelle sue diverse, mutevoli, imprevedibili forme. Ma soprattutto, a fare da collante fra gli elementi disparati chiamati in causa dalle parole è la coerente struttura ritmica che accompagna il lettore a ogni giro di pagina, articolando versi e tavole in una scansione complementare e ordinata.

In questo senso, se *Filastrocca acqua e sapone* prende forma dalla combinazione di singoli elementi, il risultato a cui perviene non è un *collage*.

L'analisi del rapporto parola-immagine, aiuta a comprendere come ordine e caos possano essere governati e finalizzati alla costruzione di una struttura unitaria. Picture book è una pa-





\*

rola composta: se accoppia due linguaggi, due tecniche narrative, due tipi di lettura, in pratica, li riconduce alla prospettiva unitaria di un risultato finale che è più della loro somma.

Nel libro, la dinamica appena descritta, è presente. E l'autrice del testo lo sottolinea, quando rivela di aver scritto il testo su misura della cifra stilistica di Maja Celija, per ottenere l'effetto di un onirico "accordo dissonante", che è l'elemento centrale intorno a cui si costruisce il libro. Qualche esempio.

Nella prima doppia pagina (pp. 6-7) si legge: «Nella stagione della pioggia | i pachidermi si fanno la doccia». Lo scenario che Maja Celija prospetta non è una didascalia al testo. Compiono, infatti, elementi interni a esso (pioggia, pachidermi), ma anche elementi nuovi (un paesaggio collinare, un ragazzo che pulisce un elefante con lo spazzolone\*, box doccia a misura di elefante); elementi realistici (il colore grigio di un elefante) ed elementi fantastici (il colore azzurro, rosso, viola, blu degli altri quattro).

In *Filastrocca acqua e sapone*, la compenetrazione fra realtà e sogno è voluta. L'illustrazione approda a una dimensione surreale selezionando dal testo una o due parole, e costruendo su di esse quadri di ampio respiro, ricchi di figure attive, momenti collettivi (pp. 12-13, pp.18-19, pp. 26-27, pp. 44-45), animali (elefanti, uccelli, rane, rospi, gatti, cani, conigli), oggetti (utensili; mobili; giochi; elettrodomestici; mezzi di trasporto), strade (pp. 20-21; pp. 38-39), stanze (sala da pranzo, salotto, bottega, bagno, lavanderia, aula scolastica, cucina).

Per esempio, a pp. 10-11 si legge: «si lava il rospo, si lustra la rana». L'illustrazione seleziona "rospo" e "rana" e il concetto di lavaggio espresso dai verbi "lava" e "lustra", e ne fa una tavolata di tazze fumanti, colme di tè\*. In ciascuna, rospi e rane sono immersi nel proprio lavaggio: la tazza (elemento realistico) è anche vasca da bagno (elemento fantastico); la bustina di tè (elemento realistico) è anche un comodo cuscino galleggiante (elemento fantastico).

In altri casi ancora, è la mancanza di proporzioni reali degli oggetti a produrre un effetto straniante. A pp. 22-23 – «la parucchiera lava i capelli» – la chioma è così lunga che invade il locale e, addirittura, la si strofina come un pavimento. A pp. 28-29 – «Candeggia i panni la lavatrice» – una ragazza stende il bucato: un gioco di relazioni prospettiche falsate rende le



\*

sue dimensioni incongrue rispetto a quelle degli oggetti che la circondano, e ne fa una minuscola figura fiabesca. A pp. 30-31 – «spazzola i denti la direttrice» – lo spazzolino da denti è un'asta lunga quanto una fila di sei robusti bambini.\*

Come si diceva, ogni verso è una frase che esprime un personaggio e un'azione. La frase è formata sempre da tre elementi: soggetto, verbo e complemento («il temporale pulisce il cielo», pp. 14-15; «Lava la macchina il benzinaio», pp. 16-17; «Nella pozzanghera rotola il cane», pp. 20-21).

Si può dire che *Filastrocca acqua e sapone* sia costruita intorno al verbo riflessivo 'lavarsi', espresso nelle molte varianti (fare la doccia, sguazzare, lustrarsi, leccarsi, pulire, fare il bagno, candeggiare, spazzolare, brillare, strigliare, far pulizia, sciacquare, splendere, buttarsi in vasca, darci dentro con acqua e sapone) che sottolineano come la cura di sé riguardi tutti: gli animali, le persone, le cose, la natura.

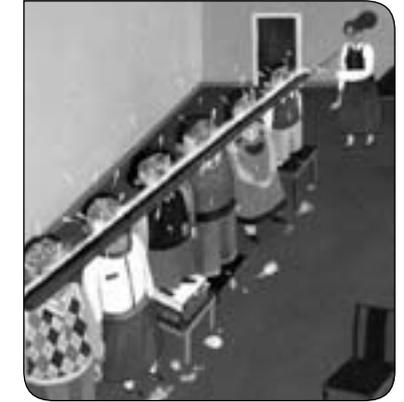
Un libro che per venti volte suggerisce: "Lavati!", rischia, effettivamente, di non ottenere ciò che chiede. In *Filastrocca acqua e sapone*, però, il lettore si diverte: il contrappunto fra andamento regolare del testo e "irregolarità" delle immagini crea un effetto di sorpresa e di divertimento al servizio di una riflessione estetica sull'acqua e sui suoi molteplici usi, più che di un manuale propedeutico all'igiene.

D'altra parte, il lettore non è molestato da una lista di imperativi, al contrario ci si rivolge a lui nella forma dell'invito. Il punto esclamativo compare, ma in ultima posizione, e con valore di incoraggiamento. Il ritmo complessivo non ha cedimenti, poiché alterna momenti di estrema apertura – spazi aperti (colline, mare, piazze, campagna, ecc.) – a momenti più intimi – ambienti chiusi (interni di case, stanze, ecc.).

Inoltre, la scelta di realizzare ogni doppia pagina, con solo quattro eccezioni, a colori (acrilici) e in bianco e nero (matita), dà al testo e alle immagini lo spazio necessario per risalire, e inserisce un elemento di varietà e al tempo stesso, di regolarità, nella struttura ritmica.

La cavalcata di *Filastrocca acqua e sapone* termina in modo festoso, insieme a un gruppo di ragazzini in cui il lettore si riconosce. «Buttati subito dentro la vasca | e dacci dentro con acqua e sapone!».

\*



### suggerimenti di lettura

- per familiarizzare con la metrica e avvicinarsi alla poesia
- per apprezzare il valore inestimabile dell'acqua, nella vita del pianeta e dell'organismo
- per familiarizzare con ribaltamenti di senso e prospettive surreali
- per notare la somiglianza di certi comportamenti tra animali e esseri umani
- per educare l'orecchio ai suoni dell'acqua, registrandoli, ascoltandoli, riconoscendoli

# La traiettoria del pipistrello

SEDICI TAVOLE E SEDICI DOMANDE, PER ABITARE LA NOTTE IN MODO SICURO, CERCANDO STORIE NELLE LUCI DI UNA CITTÀ INSONNE, CHE DAL FINESTRINO DELL'AUTO SEMBRA SOGNARE SE STESSA.



**DI NOTTE SULLA STRADA DI CASA**  
di Giovanna Zoboli e Guido Scarabottolo  
Collana: Albi  
Anno di pubblicazione: 2005  
32 pagine a colori formato 20 x 20 cm  
Progetto grafico: Guido Scarabottolo  
ISBN: 88 89210 04 4  
euro 12,50

**U**n'auto che procede nella notte a fari accesi. Tre figure in viaggio, dentro un involucro metallico blu: sono una donna, un uomo, un bambino; sono una madre, un padre, un figlio. Sotto i piedi e sotto le ruote c'è una pista. Ci fa non temere, la sentiamo sicura, è la strada di casa.

Blu. Bianco. Azzurro. Viola. Nero. Rosso. Sono i colori dei risguardi, sulla corsia di destra di un'autostrada mediamente trafficata. Qui, alle 22:10 – secondo l'orologio sul cruscotto – non c'è nebbia e non c'è neve e la luna è un faro, anche se latta. Con un salto cromatico si è dentro il verde di un abitacolo che viaggia ai centoventi all'ora – il tachimetro avverte. Sul sedile di sinistra, al volante, c'è una mano calda di babbo.

*Di notte sulla strada di casa* accade se in vettura un bambino, sdraiato o sul fianco, seduto o accucciato, si affaccia sul mondo che gira e gli chiede *perché?*

Il libro scorre per tutta la sua durata su un doppio livello espressivo: uno interno e interiore; uno esterno ed esteriore. Lo evidenziano costantemente – messe in primo piano – le sagome del cruscotto, dei sedili, dei finestrini: questo è l'interno. Si è dentro dal primo momento, quando, aprendo il libro, dalla copertina (dove l'auto coi suoi fari illumina il lettore) si accede all'interno della vettura senza sbattere portiere. Dentro, c'è un ambiente a noi noto: aria tiepida che fa stare senza cappotto; rumori attutiti; adulti taciturni che per la stanchezza hanno smesso di discutere, guidano, digeriscono, sonnecchiano; radio spenta perché il notiziario è già

stato trasmesso; finestrini su tutti i lati. Lì dentro, sul vetro di questi schermi occasionali e perfetti, un bambino fissa ritratti di città, quadri di sole domande.

Il pensiero è protagonista. È lui che gira *Di notte sulla strada di casa*: come un regista, come un film. Si manifesta in forma interrogativa, scandendo il testo breve in altrettante domande. A ciascuna, eccetto un paio di casi, tocca lo spazio di una doppia pagina, a dilatare lo scenario dei dubbi. Essi entrano ed escono dalla regia della mente, senza direzioni lineari o prestabilite, ma a cascata, pioggia di stelle, luci elettriche.

Luminosità e angolature sembrano determinare la sequenza di eventi notturni e la prospettiva dello sguardo indagatore che accetta, sì, la posizione vincolante dell'auto in movimento, ma stabilisce autonomamente l'inquadratura esatta. In questo spazio/tempo di messa a fuoco, brevissimo, parziale, la strada di ogni pagina appiccica il cartello. «Che ore sono? | Quando arriviamo? | Hanno freddo gli uccelli? | Chi abita là?» e così via, per sedici volte.

*Di notte sulla strada di casa* è impossibile perdersi. Fari e insegne orientano. Non è dritta la via del ritorno e, se la segnaletica non mente, il rettilineo porta chissà dove. Dunque, si svolta.\* *Chissà dove* è una freccia in avanti, località futura e desiderabile poiché sconosciuta. L'ignoto non si teme. Per un bambino esploratore, alto quanto lo schienale di un sedile imbottito, anche la strada di casa, in fondo, è “chissà dove”, se essa dimostra di aver azzerato le consuetudini diurne e di essere oltre l'ordinario.

Infinitamente piccolo e immensamente grande, si guardano e si parlano. Il cielo tocca la strada, la strada tocca il cielo. Per ciascuna domanda, una stazione di conoscenza, un progetto di soluzione che si prospetta in divenire.

Orologi e minuti aggiornano periodicamente il lettore sul tempo che l'auto impiega a rientrare a casa. Il momento della lettura chiarisce che tempo reale, tempo di lettura e tempo narrativo, non coincidono: il tempo è un concetto relativo.\* Nel corso di sedici tavole (copertina compresa) l'ora è fissata sei volte (pp. 2-3, 4-5, 10-11, 20-21), prima sul cruscotto, poi su grandi pannelli elettronici. L'esattezza del cronometro, però, è messa fortemente in discussione, fin dal principio del libro, in coincidenza della domanda: «Che ore sono?», quan-

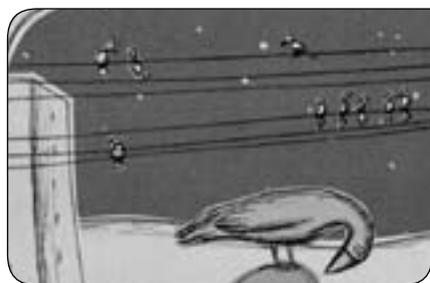


\*

\*



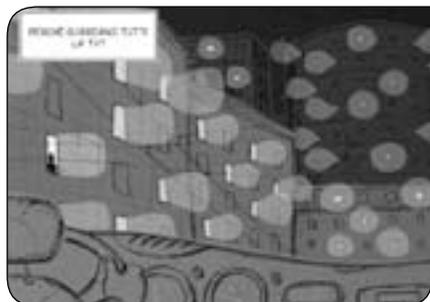
do un orologio riporta le 22:18, un altro le 22:10, un terzo le 22:35. L'incongruenza tra questi dati produce un arresto e la percezione che "il tempo" sia un argomento complesso e misterioso, da approfondire.



A pp. 6-7, sei fili elettrici, caserma di rondini,<sup>\*</sup> celebrano l'ingresso nella metropoli. Uno spaventapasseri e lo scorcio di una cascina – ultime propaggini della campagna – resteranno alle spalle. In breve, la strada si restringe e dalla tripla corsia si passa al senso unico, segno che l'orizzonte è ormai nascosto dai palazzoni e che la città ci è addosso.

Nella tavola successiva, resta vaga l'identità di chi abita in roulotte e vago il motivo per cui una rete metallica delimita il confine di questa proprietà. Svettano antenne. Ed ecco (pp. 10-11), quasi emergessimo da un sottomarino o lei salisse, la città.

Se un'umanità esiste, qui non si mostra, ma i fatti che ciascun edificio nel proprio ventre racconta si suppongono: lavastoviglie a pieno regime, ascensori bloccati, ferri da stiro roventi, motorini in garage, zaini da chiudere, piedi in ciabatte, telefoni occupati, gatti a zonzo, cachi che marciscono, letti a castello, bollette sotto chiave, soffritti, convivenze agli albori, gemelli eterozigoti, scale, scarpe, scaffalature, scoli, corridoi, cantine. A illuminare la city non sono i lampioni o gli abbaglianti, ma bolle infinite di pixel azzurrini:<sup>\*</sup> bla, bla, bla, bla, bla. Non tutte le finestre, però, accendono la televisione.



In città si incontrano animali. Vivono allo zoo (pp. 12-15) o attaccati al guinzaglio (pp. 22-23) o disegnati sui muri (sempre pp. 22-25) o in modo randagio (pp. 24-25). Si ipotizza che mammiferi, e non, praticino il sogno: a pp. 12-13, intorno a giraffe che dormono, l'espressione di un adulto è possibilista e, un attimo dopo, un pesce rosso fiammante vola oltre il muro di recinzione del suo zoo.

*Di notte sulla strada di casa* si muove nel buio, facendo luce. La notte non è unicamente dominio del nero: a pp. 20-21 è lava rossa; a pp. 16-19 è color di cacao; a pp. 26-27 il neon la raffredda. Difficilmente il suo grigio si confonde con quello di un aereo che passa. Ogni buio ha un tono proprio che si diffonde in luoghi mutevoli e abitati, se non dagli extraterrestri, almeno da se stessi.

«Tu ci vedi al buio?» (p. 16) alimenta altre domande. Per

esempio, c'è luce al buio? E se ci fosse, *tu* la vedi? In che modo? *Io* la vedo? Il contrasto fra luce e buio è enfatizzato dal contesto in cui l'auto si muove: scuro, ma con intensi intervalli di luce. Per illuminare il percorso, Guido Scarabattolo mescola luci artificiali (per strada, sulle insegne pubblicitarie, nelle aree di servizio, ecc.) a luci naturali (il cielo, le stelle, le comete), fornendo, in parte, una risposta.

Lo scenario di pp. 20-21, esalta, con colori caldi, l'attrazione per il volo e per gli oggetti volanti – siano essi aerei di linea, militari o ufo –, dando alla visione una progressione ascendente, carica di pathos: lo sguardo è rivolto dal basso verso l'alto e il pensiero sale, dall'auto, all'autobus, all'aeroplano, a una navicella spaziale fuori dall'atmosfera. Dopo aver chiesto: «Hai mai visto un extraterrestre?» (p. 17), la prospettiva fantascientifica è riaccesa sui manifesti, dal disegno di marziani, di dischi volanti e dalla scritta "space war".

A pp. 24-25 gli occhi sono puntati sul lettore. Una banda di gatti lo fissa con stupore, uno sconcerto originato, forse, dalla domanda: «Possiamo prendere un cane? E un gatto?», che li vede sospesi fra abbandono della strada e accettazione<sup>\*</sup> della vita domestica. La grande varietà delle loro pose va di pari passo a quella dei loro colori e alla ricchezza di dettagli che differenzia il pelo dell'uno da quello dell'altro.

L'ora è tarda sulla strada di casa, popolata a pp. 26-27 da spazzini, sacchi neri e scuderie di pipistrelli. Della città rimangono schegge, teorie di finestre, mozziconi di facciate, mentre lo sguardo del bambino si leva ancora una volta verso l'alto, in un paesaggio tutto cielo e traiettorie.

Dalle code di pipistrelli (pp. 28-29) partono fili neri che ne risalgono la rotta: a gran velocità, questi segni curvano, si intrecciano, si sovrappongono, compiono avvitamenti, disegnano figure astratte. Sono prodotti da una mano abbandonata a movimenti molto sciolti, che si immaginano prolungarsi oltre la pagina, anche quando questa li taglia drasticamente. Per provare a riprodurli, bastano foglio e matita.

Sull'ultima tavola, lettore e protagonista si identificano: hanno in mano lo stesso libro – *Di notte sulla strada di casa* – e chiedono che qualcuno glielo legga: «Quando arriviamo mi leggi una storia?».



\*

### suggerimenti di lettura

- per riscontrare una continuità tra le domande dei bambini e i grandi quesiti filosofici dell'esistenza
- per notare l'esistenza di una vita notturna, accanto a quella diurna, e provare a descriverla
- per riflettere su un paradosso: c'è luce nel buio?
- per sperimentare, oltre la notte, altre forme di buio (luce spenta, occhi bendati) e registrare cosa appare nel linguaggio che si preferisce (prosa, disegno, fumetto, ecc.)
- per conciliare il sonno nell'ora di dormire

# Il dono della sintesi

IN UNA CREATURA A DUE FACCE, IL TRIBUTO DOVEROSO A QUEI MOSTRI CHE TUTTE LE NOTTI LASCIANO IN PACE I BAMBINI E VANNO A DIVERTIRSI NEI BOSCHI. PERCHÉ «BRUTTO NON È CATTIVO, È SOLO BRUTTO.»



**BRUTTO + BELLO**  
di Keisuke Shimura e Antonio Koch  
Collana: Albi  
Anno di pubblicazione: 2005  
32 pagine a colori formato 20 x 20 cm  
Progetto grafico: Julia Binfield e  
Paolo Canton  
ISBN: 88 89210 05 2  
euro 12,50

**B**rutto + Bello comincia con una operazione matematica paradigmatica, e, con la relazione che questa esprime, un'addizione, prova a rispondere ad alcuni grandi interrogativi dell'esistenza: *chi sono io? chi sei tu? chi è l'altro?*

Per come si offre al lettore, la copertina sembra nascere dalla constatazione che, anche fra contrari, un equilibrio esiste, e chiede a due parti opposte (due aggettivi, due colori, due creature, due momenti della giornata) di tenersi unite. Attraverso le parole di Antonio Koch e le immagini di Keisuke Shimura, Brutto e Bello risultano essere due cose in una.

Il formato stesso – un quadrato di venti centimetri di lato – concorre, a libro chiuso, a rafforzare, in termini geometrici, un'idea di assoluta parità: può essere quella fra forma e contenuto, immagine e testo, sogno e realtà, istinto e ragionevolezza, e così via. Ciò che si è soliti chiamare “paura del diverso”, qui, non ha motivo di manifestarsi. Come si legge a p. 10, «Nessuno ha paura di Brutto. [...] Nessuno ha paura di Bello.»

Il concetto di equilibrio, dalla copertina in poi, è declinato dagli autori con ogni mezzo espressivo, purché, per trentadue pagine, si rispetti il principio generale del libro: la commistione di contrari, *Brutto + Bello*.

Le antitesi sono lampanti. Il nero col bianco, la sinistra con la destra, il sopra col sotto, il brutto col bello, il mostro col bimbo, il dentro col fuori, il chiuso con l'aperto, il sonno con la veglia, il buio con la luce, la notte col giorno, la solitudine con l'amicizia, la singolarità con la pluralità. Lo si

riscontra nelle immagini, dove il bianco emerge dal nero uniforme della pagina, per dare luogo a scene prevalentemente notturne. Lo si riscontra nel testo, dove i pensieri vengono resi in frasi brevi, la struttura sintattica è piana, il senso e il valore delle parole acquistano peso procedendo per formule contrapposte. Per esempio, tra pp. 6-8, «Brutto non è cattivo, è solo brutto. [...] Bello non è buono, è solo bello.»; a p. 8, «La notte, Bello dorme e sogna. La notte, Brutto si sveglia e sogna»; a p. 10, «Ah, come sono infelice», pensa Brutto solo, la notte [...] Nel sonno Bello sorride. “Sono bello”, pensa, “e sono felice”; e così via.

In copertina, l'uso del segno “+”, collocato in alto, in posizione centrale ed equidistante rispetto ai margini, si ripropone, simmetrico, nella parte inferiore della tavola, in un gesto semplice: Brutto e Bello sorridono tenendosi per mano.

Chi legge, riceve da questo raddoppiamento la dimostrazione che segno aritmetico e gesto corporeo – l'uno in mezzo a parole, l'altro in mezzo a figure – svolgono una funzione equilibrante. Parole e immagini, su queste basi, si bilanciano reciprocamente.

In *Brutto + Bello* gli autori non intendono debellare Brutto dalla vita di Bello o viceversa. Infatti, non c'è momento o sfumatura, in cui, in modo arbitrario, si associ il personaggio di Brutto a termini come “peggio” o “male”, e quello di Bello a “meglio” o “bene”. Brutto e Bello sono amici. Il principio dispotico che spesso governa la relazione fra concetti di segno opposto, in *Brutto + Bello* è oggetto di svalutazione. A pp. 6-8, si legge: «Brutto non è cattivo, è solo brutto. È un mostro, dopotutto. Brutto vive sotto il letto di Bello, il bimbo bello. Bello non è buono, è solo bello. È un bimbo, dopotutto.»

Il confine che distingue Brutto e Bello c'è, ma non divide: è una linea di compromesso, una zona grigia, che si affaccia su paesaggi collinari\* (vedi copertina, p. 13, p. 15, pp. 16-17, pp. 30-31), in cui il nero e il bianco, sfumando, si compenetrano.

A pp. 18-19, la conversazione fra due mostri, porta a riflettere sui concetti di diversità, uguaglianza, identità.

«Siamo uguali,” dice Brutto. “Siamo due mostri brutti,” replica quell'altro. “Come faremo a distinguerci?” chiede Brutto. “Beh, è semplice: io sono io e tu sei tu!” dice il secondo mostro. “Sì, ma siamo uguali!” esclama Brutto. “Sì, ma siamo



\*

diversi!” ribatte l’altro [...] “diciamo che tu sei Brutto Uno e io sono Brutto Due.” “Ci sto!” dice Brutto Uno. [...] “Comunque questa cosa dei nomi non ha senso,” dice Brutto Due a Brutto Uno. [...] Per strada altri mostri li raggiungono, li superano, li seguono. Sono tutti brutti, tutti uguali. Sono accoppiati, singoli o a braccetto, sottobraccio, per la vita, per le spalle, a tre a tre, a quattro a quattro, a decine.»



\*

Antonio Koch e Keisuke Shimura sondano, con una storia in dodici quadri, la dimensione del sogno e dell’inconscio. A pp. 8-9, «La notte, Bello dorme e sogna. La notte, Brutto si sveglia e sogna.» *Brutto + Bello*, dunque, è un doppio sogno. Considerato che Bello e Brutto affermano di sognare notte e giorno, mentre si dorme, mentre si è svegli (a pp. 28-29, «Bello si sveglia [...] pensa ai mostri che non esistono. “Sarebbe bello, se esistessero” sogna.»), si può pure ipotizzare che *Brutto + Bello* sia una sorta di sogno continuo. Ciò che per uno è realtà, per l’altro è sogno, e viceversa.

Mentre Bello sogna i mostri, a pp. 10-11 Brutto «sogna la città che dorme». Ne vediamo uno scorcio: non c’è traccia di essere umano; le facciate delle case incombono, dilatate, sulla figura di Brutto e stringono progressivamente la strada verso un altrove indefinito; la profondità è accentuata. L’effetto deformante del sogno distorce i profili della realtà e sottopone le forme a ondeggiamenti poco rassicuranti. Pur non trattandosi di pericoli reali, bensì di effetti ottici, questa visione tende a opprimere. Nelle due pagine successive, infatti, si legge: «La città è minacciosa, la notte. Spaventato, Brutto cammina verso il bosco.» In risposta a questo cambio di scena (dalla città al bosco), si aprono nuove prospettive: le punte dei tetti si sostituiscono agli spigoli dei tetti; ai bordi della strada non più muri alti, ma colline; l’orizzonte è ampio; si va più tranquilli. «Fuori dalla città, lontano dagli uomini e dai loro sogni, Brutto non ha più paura.» (pp. 14-15).

\*



Sfruttando un ritmo binario, *Brutto + Bello* procede di doppia pagina in doppia pagina. A sinistra compare il testo (nero su fondo bianco), a destra l’illustrazione (bianco su fondo nero). Congiuntamente, quasi a esemplificare il funzionamento di due emisferi cerebrali, parole e immagini avanzano verso il cuore dell’attività onirica. Le tavole di Keisuke Shimura sono finestre senza cornice da cui si scorgono mostri, stanze, case, città, strade, colline, alberi, balli. Li traccia col bianco e li

proietta in campo nero sullo schermo della notte. La costante alternanza tra bianco e nero, riproduce, in termini strutturali e visivi, la natura bipolare di *Brutto + Bello*.

Fanno eccezione a quanto si è detto alcune doppie pagine in cui, ora il bianco ora il nero, abbracciano l’intera superficie. A pp. 2-3, pp. 16-17, pp. 24-25, il colore dominante è il nero. Lì, quando ci sono, anche le parole sono bianche come fantasmi. Lì, il giorno non esiste, «esiste solo il fuoco, e i mostri e il silenzio». Lì, i mostri si moltiplicano, «Brutto Uno, Brutto Due, Brutto Tre, Brutto Quattro, Brutto Cinque, Brutto Sei, Brutto Sette... e Brutto Centoventuno, Brutto Duecentoquindici, Brutto Milleuno, Brutto Settecento... tutti mostri, tutti brutti, uniti, ballano attorno al fuoco, tenendosi per mano.» Festeggiano l’amicizia.» (pp. 24-25). Al contrario, a pp. 28-29 e pp. 30-31, il colore dominante è il bianco e avvisa il lettore che il sole è alto: dei mostri ci sono tracce nei libri di storia (pp. 28-29) o ne spunta un frammento, sotto forma di coda, dai calzoncini di Bello (pp. 30-31).

In più occasioni, al pericolo si fa precedere la minaccia del pericolo, cosicché Brutto e Bello non devono mai incappare in situazioni ad alto rischio, ma, con anticipo, le evitano. A pp. 12-13, per Brutto «La città è minacciosa, la notte. Spaventato, Brutto cammina verso il bosco. [...] Fuori dalla città, lontano dagli uomini e dai loro sogni, Brutto non ha più paura.» A pp. 14-15, «Bello si sveglia per fare pipì. Non ha paura del buio, lui. [...] Prima di tornare sotto le coperte, sbircia sotto il letto, per sicurezza. Non c’è nessuno, i mostri esistono solo negli incubi.»

Esclusi il frontespizio e le ultime due tavole, i raggi di uno spicchio di luna lasciano quest’avventura di luce intensa, sicura. *Brutto + Bello* è abitato da mostri amici, che non fanno paura, al contrario, tengono compagnia. In questo modo, leggere *Brutto + Bello* all’ora di dormire, può assumere un significato particolare per quei lettori che più temono il buio e il distacco tra giorno e notte.

«Prima dell’alba, il fuoco si spegne. “E adesso dove andiamo?” Chiede Brutto Uno, stanco. “Torniamo sotto i nostri letti, sotto i nostri bimbi.” “A dormire?” “A dormire. Il fuoco brillerà ancora domani notte.” “E la notte dopo.” “E quella dopo ancora” “Finché danzeremo, brillerà.”»



\*

### suggerimenti di lettura

- per fare chiarezza, con definizioni letterali, su concetti spesso oggetto di banalizzazione: bruttezza, bellezza, bontà, cattiveria, amicizia, ostilità, ecc.
- per trovare punti di contatto tra poli opposti
- per dimostrare l’esistenza di mostri amici, conciliando il sonno
- per cercare nessi tra la realtà e la propria attività onirica
- per creare un rapporto di continuità tra giorno e notte, luce e buio
- per trovare soluzione a certi ostacoli (per esempio la paura di perdersi, la paura dell’altro, la paura dell’uomo nero...)

# Una finestra sul giardino

VEDERE L'INVISIBILE, A QUEST'INDIRIZZO, È UN'ARTE. CIFRE E PIANTE SONO LA CHIAVE DI VOCI MISTERIOSE CHE SOTTO I NOSTRI OCCHI, COMPAIONO E SCOMPAIONO DI CONTINUO.

«Ogni fenomeno» scrive Vasilij Kandinskij, nel 1926, all'inizio del saggio *Punto, linea, superficie*, «può essere vissuto in due diverse maniere. [...] Si può osservare la strada stando dietro il vetro della finestra: i rumori ne vengono attutiti, i movimenti diventano fantomatici e la strada stessa appare, attraverso il vetro trasparente, ma saldo e duro, come una entità separata, che pulsò in un "al di là". Oppure si apre la porta: si esce dall'isolamento, ci si immerge in questa entità, vi si diventa attivi e si partecipa a questo pulsare della vita con tutti i propri sensi.»

Queste parole spiegano il modo in cui è nato *N° 3 – Che mistero nasconde il giardino dei vicini?*, cioè il testo di Giulia Goy e le immagini di Julia Binfield: osservando "fenomeni" da una finestra (stando dietro e "aprendo la porta"), e lasciando traccia delle rispettive visioni dentro scrittura e pittura. Non per nulla, Kandinskij porta a esempio una situazione che il lettore trova all'inizio di questa storia. A p. 7, infatti, si legge: «Io e la mia famiglia abitiamo in città, in un appartamento, al terzo piano di un palazzo. Di fronte a noi, c'è una grande casa\* con il giardino: il n° 3. Il n° 3 è una casa strana, immobile e silenziosa. Con le mie sorelle, dalle finestre, la spiamo sempre.»

Il libro stesso è la proposta di un "al di là" che si accende e si spegne con l'inizio e la fine della lettura. In più, *N° 3*, fa parte della collana "Grilli per la testa", creata – si legge in quarta di copertina – «per aprire finestre su significati nascosti, creare nessi impreveduti fra cose e persone, illuminare storie segrete, ma sotto i nostri occhi.»

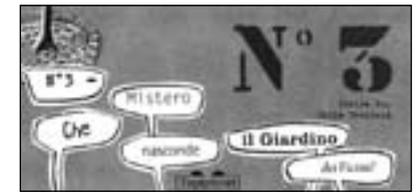


Su queste basi, uno degli esiti della lettura di *N° 3*, potrebbe essere quello di dare concretezza all'esperienza vissuta come lettori, quando ci si apposta a quella particolare finestra che è ogni libro, e si legge, in immagini e parole, dentro e fuori di noi. *N° 3*, insomma, introduce ai misteri e ai piaceri della lettura e racconta cosa significhi "leggere": che si tratti di un libro, di un paesaggio, di una situazione o di sé.

Le misure di questo libro – altezza 14 cm e larghezza 28,5 cm – mostrano, a libro aperto, vedute ampie che danno al lettore la misura di quanto può incidere la scelta di un formato. Soffermarsi su una caratteristica tecnica come quella del formato, notando quanto questa determini la percezione del libro, non è di secondaria importanza. Basti pensare all'intero lavoro editoriale di Bruno Munari, sintetizzabile in una fondamentale indicazione di principio: un libro illustrato non è, genericamente, una somma "disegni e "parole"; invece, è tutto ciò che lo compone fisicamente, carta, cartone, colla, stampa, grafica, formato. Tutto ciò che gli dà forma concorre a raccontare la storia che il libro contiene. Dunque, tutti questi elementi entrano nel libro come scelta creativa e, in sé, portatrice di significato. Non operare questa scelta significa compromettere la riuscita stessa del racconto. In questo senso, *N° 3* illustra il rapporto di continuità tra forma e contenuto, parole e immagini, scelte tecniche ed estetiche.

In copertina, la lettura del testo e delle immagini è già in atto. Il titolo corrisponde a un'interrogazione: una domanda che interessa sia i personaggi della storia sia il lettore. La ricerca di risposte crea attesa e, al tempo stesso, induce a cercare un seguito nelle pagine successive. La tavola illustrata è altresì interrogativa. Una pianta, a sinistra, connota uno spazio altrimenti deserto e del tutto astratto, quello, cioè, di una tela dipinta di grigio. È un pezzo di giardino. È il giardino del N° 3 (il numero civico compare due volte; la prima a sinistra, la seconda a destra, in grande formato e a inchiostro rosso). La presenza di sei balloon, nella parte inferiore della tavola, illumina il quadro di bianco e spinge il lettore a porsi domande: chi parla? da dove giungono queste voci? perché i loro corpi non sono in scena, ma fuori campo? sono fantasmi? perché ciascuna parola è scritta con un carattere diverso?

Le quaranta pagine che seguono, svelano al lettore che la co-



**N° 3 – CHE MISTERO NASCONDE IL GIARDINO DEI VICINI?**

di Julia Binfield e Giulia Goy

Collana: Grilli per la testa

Anno di pubblicazione: 2005

40 pagine a colori formato 14 x 28,5 cm

Progetto grafico: Julia Binfield

ISBN: 88 89210 06 0

euro 12,50

pertina di N° 3 sintetizza alcune costanti formali del libro: per esempio, il colore rosso delle cifre “timbrate”; la vicinanza fra parole e numeri e il valore simbolico di questi ultimi (che, come spiega la legenda finale, stanno al posto di nomi botanici); il concorrere di tre tipi di lettura (verbale, visiva, cifrata); le tonalità dominanti dei quadri (rosso e grigio); l'aspetto spoglio del paesaggio; l'assenza di figure umane (le illustrazioni ritraggono elementi architettonici, minerali, vegetali, animali, mai persone); il carattere aperto della vicenda narrata; il numero dei personaggi e la loro identità (attraverso caratteri tipografici diversi).

Le voci che si affacciano in copertina prendono nuovamente posizione nel testo e rispondono, una a una, alla domanda iniziale: che mistero nasconde il giardino dei vicini? In tutto sono sette. Di queste, sei fanno riferimento ai balloon di copertina, la settima è fuori dal coro, fantasma. I loro interventi costituiscono brevi capitoli, che hanno per titolo il nome del personaggio che “parla” (in evidenza rispetto al resto del testo, in grigio e in corpo più grande). L'uso di caratteri tipografici diversi per ogni voce parlante,\* caratterizza ulteriormente queste figure, prive, visivamente, di aspetto fisico.

Vale forse la pena di soffermarsi sul valore che ha, in questo caso, ma non solo, la scelta tipografica. La parola scritta è priva di suono, non si accompagna alle inflessioni, ai toni della voce, ai suoi cambi di volume, alle sue possibilità espressive. Ad accompagnarla mancano anche le espressioni del viso, i movimenti del corpo e delle mani. La tipografia serve precisamente a questo: a dare fisicità alla parola, non solo per consentirne la lettura con la massima chiarezza, ma per attribuirle, visivamente, quella intonazione che acusticamente manca. La tipografia agisce come una vera e propria “voce” della parola scritta. Nel caso di questo libro, tale funzione coincide con il parlato dei singoli personaggi e muta al loro cambiare.

N° 3, si diceva, è una conversazione a sette voci (sette capitoli, sette scene), che si ascolta su due binari paralleli: uno scritto, l'altro dipinto; uno fatto di segni (dipinto), l'altro, di interpretazioni (scritto); uno privo di persone (dipinto); l'altro affollato di persone (scritto); uno silenzioso (dipinto); l'altro “rumoroso” (scritto); uno aperto, fuori casa (dipinto); l'altro chiuso, dentro casa (scritto).



Il testo non assegna ai personaggi un nome proprio (eccetto un caso, “Simon”), bensì un grado di parentela distintivo: “mia sorella piccola”, “mio fratello”, “mia sorella grande”, “mio papà”, “io”, “la mamma”. Dalle testimonianze è chiaro che se l'argomento è uno (il mistero nascosto), i punti di vista sono molti.

A p. 7, «Mia sorella piccola chiama il n° 3 “la casa dei fantasmi”. Dice che c'è un fantasma che tutti i pomeriggi esce, attraversa il giardino e va a fare la spesa: si chiama Simon...».

A p. 10, «“Secondo me, Simon non ha figli” ha detto, un giorno, mio fratello...» e così di seguito.

A pp. 22, le ipotesi su Simon sembrano sospese. Si parla di pietre.\* «A me, quando guardo una pietra, a volte vengono le vertigini. Mi fa impressione pensare che le pietre ci sono da molto tempo prima dell'uomo.»

A p. 26, la mamma «è un tipo possibilista. Non ha idee preconcrete. Nella sua testa c'è posto per tutto, anche per i fantasmi che abitano nelle case dei vicini.»

A pp. 30-34, si tirano le fila del mistero: «[...] il n° 3 è speciale. Non c'è mai nessuno, ma è come se tutto fosse pronto perché qualcuno arrivi e cominci a vivere la sua vita. Un po' come accade a teatro, quando si apre il sipario e gli attori non sono ancora entrati in scena. [...] potrebbe accadere veramente qualsiasi cosa.».

L'uso di un verbo al condizionale (“potrebbe accadere”), di un soggetto generico (“cosa”) e di un aggettivo indefinito (“qualsiasi”), rilancia, nel momento finale, la domanda espressa dal titolo e lascia aperto il caso.

Che l'unico nome proprio, Simon, sia attribuito dall'autrice all'evanescenza di un fantasma, un personaggio invisibile, non solo nelle tavole di Julia Binfield, ma persino nella storia, la dice lunga sul potere e il peso che in questo libro si danno alle parole, queste entità fantasmatiche, capaci di creare, dare corpo alle cose, semplicemente nominandole. Un modo, questo per fissare l'attenzione sul ruolo, cruciale, che possono rivestire i libri e la lettura nella vita di ciascuno di noi. Che si sia lettori o no. Come si legge a p. 13: «Mia sorella grande legge un sacco di libri: è una appassionata di magia e terrore.» Tutti i lettori, in ultima analisi, lo sono.

\*



### suggerimenti di lettura

- per cercare connessioni tra il visibile e l'invisibile
- per parlare di fantasmi: chi sono? che aspetto hanno? cosa dicono?
- per imparare a osservare piante e oggetti con attenzione, rispettandoli di più
- per prolungare questa storia nel linguaggio che si preferisce, sfruttando il suo finale aperto
- per chiedersi cos'è la morte e cos'è la vita, formulando delle ipotesi
- per avvertire che i numeri, i codici, i simboli, sono parte di lingue misteriose da indagare
- per compiere un esercizio di botanica: annotare su un taccuino come muta un giardino nel corso dei mesi

# Il gusto della dialettica

TIM E JANE SONO FRATELLI LITIGIOSI. DISCUTERE ATTORNO AL COLORE MUTEVOLE DEGLI OGGETTI È LA LORO SPECIALITÀ. UN LIBRO DOVE NESSUNO È IN ERRORE, PER IMPARARE L'ARTE DELLA MEDIAZIONE, COLORANDO.



## IL NOSTRO LIBRO DEI COLORI

di Harriet Russell

Collana: Albi

Anno di pubblicazione: 2005

32 pagine a colori in formato 28,5 x 20 cm

Progetto grafico: Harriet Russell

ISBN: 88 89210 07 9

euro 12,50

**I**l nostro libro dei colori è un libro sulle forme, sui colori, sulla luce, sul disegno, sia delle figure sia delle parole. In compagnia di due protagonisti (Jane e Tim, presentati in copertina), il lettore si accorge di quanto la semplice osservazione della realtà possa riservare sorprese, e di come questa rappresenti una fonte di ispirazione notevole per chi ha illustrato il libro. In queste pagine, guardare e pensare le cose in modo personale (Tim in un modo, Jane in un altro), non porta alla polemica, ma a un dibattito animato fra bambini, in cui opinioni diverse si confrontano.

*Il nostro libro dei colori* nasce a diretto contatto con l'esperienza. Tim e Jane, infatti, non esprimono concetti astratti: posti davanti a un'immagine (in ordine di apparizione, una mela, un gatto, una collina, la pelle del corpo, una fetta di pane, una porta, la luna, una zebra, una penna, i capelli, dei cani, dei biscotti) dicono come appare loro. «Guarda! Una mela bianca» dice Tim. «Ma non è bianca» dice Jane. [...] «Che bel gatto giallo!» esclama Jane. «[...] Non è giallo!» dice Tim. [...] «Grandiosa questa collina verde» dice Tim. «Ma non è verde, scemo!» dice Jane.»

Il lettore ha parte attiva in questa serie di azioni e constatazioni, poiché è testimone oculare di ciascuna scena, e, quasi in tutti i casi, ha modo di verificare le dichiarazioni di Tim e Jane, semplicemente riflettendo sulla propria esperienza. Le situazioni presenti nel libro, alla portata del lettore, invitano a esercitare il proprio spirito di osservazione e a non dare per scontate le proprie percezioni.

*Il nostro libro dei colori* è ambientato nel tempo presente, in luoghi quotidiani (casa, cucina, camera da letto), accessibili (montagna, piscina, strada, salone di bellezza), fra oggetti di uso comune (mela, pane, biscotti, cestino, piatto, tostapane, matita, penna, ecc.). Per esempio, in copertina, l'abbigliamento dei due personaggi è familiare al lettore (tuta felpata, jeans, maglione di lana, scarpe da ginnastica); all'interno, arredamento, giochi, elettrodomestici, sono contemporanei. In questo modo, al lettore risulta semplice sentirsi parte di quanto *Il nostro libro dei colori* racconta. La scelta di avere per protagonisti due bambini, non fa che rafforzare il legame tra l'esperienza del lettore e quella di Jane e Tim. Nel titolo, l'uso del pronome possessivo «nostro», è un elemento di aggregazione, valido per chi è dentro la copertina (Jane e Tim) e per chi ne è fuori (il pubblico). In più, assegnare a Jane e Tim un ruolo di «sguardo guida», è come attribuire all'infanzia (che essi, con il lettore, rappresentano), e non a un'altra età, la capacità di leggere sfumature: mela bianca e mela verde (pp. 5-6), gatto giallo e gatto grigio (pp. 7-8).\*

Il testo afferma che Tim e Jane «sui colori non sono mai d'accordo». È ovvio: Tim e Jane sono fratello e sorella. Chi sia il maggiore, non è chiaro. Forse Tim, ma non è sicuro, perché si somigliano molto, a parte alcune differenze. Uno ha i capelli corti, l'altra lunghi. Fra i due prevalgono, però, i fattori paritari: in copertina, sorridono nello stesso modo; insieme, reggono il titolo; sono, in due, protagonisti della storia; la curiosità che li muove a fare scoperte diverse, è la stessa; i fatti non danno torto all'uno o all'altra, ma dicono che entrambi hanno ragione. *Il nostro libro dei colori*, dunque, è un libro che affronta, con i bambini, il tema della relatività, e li indirizza verso alcune domande: che effetti produce la prospettiva? cosa significa apparenza? cosa distingue un'interpretazione da un giudizio?

*Il nostro libro dei colori* è un discorso a due voci in cui l'una discorda sempre dall'altra, eccetto l'ultimo caso (pp. 27-28). Questo tipo di struttura, si richiama a quella del «contrasto», un genere letterario medievale in cui due personaggi dialogano, discutono, si contrastano. Mentre il «contrasto» antico riguarda tematiche amorose, morali e dottrinali, quello inscenato da Tim e Jane si rifà a questioni ottiche, percettive. Far parlare i due protagonisti attraverso il discorso diretto, teatralizza le scene e porta dentro ciascuna tavola il suono

\*



delle voci dei due bambini, anch'esse, come le figure, dotate di colori (squillante, limpido, acceso, ecc.). Le battute sono brevi, pungenti, mai generiche. Il loro ritmo è incalzante, in accordo con le scelte grafiche, caratterizzate da: adozione di un carattere calligrafico, in stampatello minuscolo, alternato a caratteri, sempre scritti a mano, mai identici, per il nome di ciascun colore; uso delle parole come elementi compositivi, figurati, nello spazio della pagina,\*cambi cromatici di ogni pagina (passaggi di colore e di luce) e prospettici (riprese frontali, dall'alto, figure intere, mezze figure, campi lunghi, medi, primi piani). In questo senso, ogni giro di pagina riserva effettivamente una sorpresa, a conferma del meccanismo intorno a cui è costruito il libro: a ogni quesito posto da Tim e Jane, il lettore trova la soluzione girando pagina, come vedremo più avanti.

Quando Tim sopravvaluta le percezioni proprie, disdegna quelle della sorella (e viceversa) e piovono insulti. Si legge: «Stupida! Non è giallo!», «Ma non è verde, scemo!», «Ma sei cieca?», «[...] Mi sa che devi andare dall'oculista!», «Devi essere scemo...», «Scema sarai tu!».

Il lettore adulto sa che si tratta di una dinamica frequente tra fratelli e sorelle che giocano. La "guerra" fra i contendenti è gioco in sé. Ciascun personaggio è convinto che ciò che afferma sia vero (le immagini ne sono la prova): essere permalososi non ha alcun senso, rispondere con ironia alle provocazioni, sì. In senso ampio, perciò, il contrasto ludico fra Tim e Jane mira a trovare un'intesa, perché in effetti è, al modo dei bambini, una discussione aperta, cosa a cui *Il nostro libro dei colori* invita, anche fuori dal libro, quando non si è d'accordo con qualcuno o su qualcosa, come sempre accade nei giochi fra bambini.

*Il nostro libro dei colori* è, infatti, anzitutto, un libro per giocare. Lo confermano anche i risguardi del volume, che sono giochi di completamento e richiamano gli albi per colorare: entrano in campo figure, nomi di colori e numeri, legati a quanto avviene all'interno del libro. Il lettore è invitato all'azione.

Tim e Jane sono bambini schietti e allegri. Il loro volto esprime entusiasmo, i loro passatempi, attivismo e fantasia. Odiano annoiarsi, amano divertirsi, a distanza dai genitori: quando è inverno, vanno a slittare (p. 9); quando è primavera o autunno, camminano in montagna (p. 10); quando è estate



nuotano in piscina (pp. 11-12); quando è notte, scrutano il cielo con lente e cannocchiale (pp. 17-18); quando è l'ora di fare merenda, mangiano biscotti al cioccolato (pp. 27-28).

Nel libro scritto e illustrato da Harriet Russell, tra immagini e parole lo scambio è continuo. Il senso delle une e delle altre si intreccia. Quando un colore viene nominato per la prima volta, esso cade nella pagina di destra (dispari); compare nel testo e non nelle immagini; è messo in evidenza, sia per il grande formato delle lettere che per il tipo di carattere (non *standard*); è associato a un nome (mela, gatto, collina, ecc.), cui l'illustrazione dà forma, senza, però, rispettare cromaticamente il messaggio del testo. L'inganno è solo apparente. Infatti, nella pagina successiva (di sinistra, pari), la situazione si capovolge; l'oggetto ricompare; il suo aspetto è trasformato (forma e/o colore); le condizioni ambientali sono mutate (luce, ombra, ora del giorno, stagione dell'anno, posizione rispetto all'oggetto, apertura o chiusura degli spazi, comparsa o scomparsa di certi elementi); il colore annunciato dal testo alla pagina precedente, trova una conferma visiva alla pagina successiva, anche senza parole (p. 26). *Il nostro libro dei colori* rispetta questa scansione per tutto il corso della sequenza e accompagna, di sorpresa in sorpresa, verso la soluzione finale, in cui Tim e Jane raggiungono trionfalmente un accordo, indice di indiscutibile creatività: «[...] "Questi biscotti al cioccolato sono sicuramente marroni!" esclama la madre, cercando di far fare pace ai due bambini. "Proprio per niente" escalmano Jane e Tim in coro. "Sono... Invisibili!"». Il tentativo materno va a segno: ma perché, in effetti, guerra non è mai stata. I due litiganti mostrano di essere uniti da un'alleanza perfetta, invisibile come i biscotti, ma non per questo, come i biscotti, meno presente.

Nel corso di tutto il libro due mini robot, sorta di alter ego di Tim e Jane,\*commentano fatti e misfatti dei due fratelli. In chiusura, a storia finita, l'ultima parola spetta a loro, protagonisti di un imprevisto fumetto che tira le fila del racconto. Ed è qui che la contesa fraterna rivela la sua natura di gioco: palestra di relazioni in cui i ruoli sono continuamente sovvertiti, le sfide, aperte, le possibilità, inesauribili.

## suggerimenti di lettura

- per sperimentare quanto dialogare non sia semplice e, al tempo stesso, quanto sia utile riuscirci
- per imparare a discutere, senza temere il confronto o abbassarsi all'arroganza
- per soffermarsi sul concetto di relatività
- per approfondire il tema delle forme e dei colori parlando di simbologia, storia, leggi fisiche, fenomeni percettivi, tecniche
- per raffinare l'osservazione della realtà, dimostrando che non è monocromatica
- per opporsi all'omologazione dei pensieri e dell'estetica



\*

# Oggetti smarriti

IL POTERE INEBRIANTE DELLA MAGIA DURA UN ATTIMO ED È BUGIARDO. LE CONSEGUENZE DELLA SUA FORZA SONO TRAGICOMICHE. SOLO UN GESTO PRIMORDIALE CONSENTE A UN CANE E AL SUO PADRONE DI TORNARE A CASA SANI E SALVI.



**UNA BACCHETTA MAGICA**  
di Antonio Koch e Gwénola Carrère  
Collana: Grilli per la testa  
Anno di pubblicazione: 2005  
32 pagine a colori in formato 28,5 x 20 cm  
Progetto grafico: Paolo Canton  
e Guido Scarabottolo  
ISBN 88 89210 08 7  
euro 12,50

**U**na bacchetta magica è una storia fatta di molto testo e molte illustrazioni. La copertina offre un esempio di come tratti parole e immagini: tenendole unite, connettendole. Gwénola Carrère comunica con il lettore attraverso due sistemi di segni: uno comprende forme geometriche (il cerchio e la linea); l'altro, figure libere. Cerchio e linea sono elementi importanti per strutturare e ordinare lo spazio della pagina e la sua lettura. Come questi elementi vengano utilizzati, si osserva fin dalla copertina. Qui, a seconda delle dimensioni, del colore e della posizione, il cerchio ha tre funzioni: sintetizza la trama del racconto in un grande pianeta bianco (c'è acqua, c'è vita, è un mondo), fatto di disegni, caratteri, parole; isola dal resto, mettendola a fuoco, una bacchetta magica (è accanto al protagonista, il cane Dug), evidenziando il contrasto tra le sue dimensioni reali (esigue) e quelle dei suoi effetti (incalcolabili); fissa alcuni momenti, quasi capitoli, della narrazione (piccoli pianeti abitati dentro il globo bianco; sono verde, giallo, azzurro, rosso). La linea, invece, ha funzione di collegamento: salda i capitoli fra loro (cromaticamente e logicamente) e pone in relazione due mondi (uno bianco, sollevato da terra, affollato, astratto; l'altro verde, terreno, quasi deserto, più concreto).

Nel complesso, la copertina trasmette energia, dando al lettore l'impressione che questa perdurerà anche all'interno. A p. 4 una segnaletica rappresenta il circuito drammaturgico di *Una bacchetta magica* e la successione cronologica dei fatti. Ciascun cartello conduce, attraverso una linea, a quello successivo (come in copertina) e riporta un nome e un'icona riferiti ai personaggi della storia (in ordine di apparizione).

La struttura narrativa di *Una bacchetta magica* alterna una fase di stasi, a una di caos, a una, nuovamente, di stasi. Come si legge a p. 5, la storia parte da una situazione di normalità: «All'inizio c'erano Mic e Dug che passeggiavano. Mic fischiava. Dug pensava ai fatti suoi, a quello che pensano i cani quando passeggiano.» Poi, l'equilibrio si rompe: a p. 6, «Dug vide qualcosa che luccicava. [...] La cosa che luccica è una bacchetta magica!». Infine, a p. 31, l'equilibrio si ripristina: «Piano piano, anche la vita in città tornò alla normalità.» Si direbbero tre parti distinte, ciascuna estesa in tempi e spazi di lunghezza diversa: mentre «la normalità» (inizio e fine) dura poco, al massimo due tavole di seguito (pp. 4-5; pp. 28-29; pp. 30-31), «l'eccezionalità» dura a lungo e la sua complessità aumenta progressivamente con l'avanzare delle pagine, fino a raggiungere un punto culminante.

Il passaggio dall'ordine al caos e dal caos all'ordine, avviene attraverso pagine di transizione che, narrativamente, sono decisive: aprono e chiudono la storia.<sup>\*</sup> Si tratta di p. 7 e p. 27. Dal punto di vista compositivo, queste presentano analogie e differenze. Per esempio, analoga è la durata dell'azione (una pagina); analoga è l'energia che testo e immagini sprigionano (la prima volta, distruttiva; la seconda, costruttiva); analogo è il carattere esplosivo della scena (a p. 7, «le stelle uscirono dalla testa di Dug e avvolsero Mic in un vortice di luce. [...] Le stelle giravano impazzite.»; a p. 27, «un turbine di luce avvolse Mic»); analoga è l'elaborazione grafica sul tema delle stelle (per colore, forma, dimensioni); analogo è il colore dello sfondo della pagina (bianco); analoghi, i soggetti dell'illustrazione (Dug e Mic) e le loro posizioni (entrambi vicini, di profilo, Dug a sinistra, Mic a destra). Diverso, invece, è il gesto che Dug compie (la prima volta tocca Mic con la bacchetta magica, la seconda con la lingua); diversa è la forza che il gesto scatena (a p. 7 è la magia, a p. 27 l'amore); diverso è lo spazio occupato da testo e illustrazione (a p. 7 metà pagina è illustrata, metà è scritta; a p. 27, l'illustrazione occupa quasi interamente la pagina e il testo solo due righe); diverso è il grado di partecipazione emotiva dei due protagonisti e del lettore (prima prevale il distacco, poi la vicinanza). E così via.

L'oggetto magico scoperto da Dug ha, insieme, un che di splendido e di tragico. Si legge, infatti, non appena il cane afferra la bacchetta che: «Sta succedendo qualcosa di molto grave. Ma anche di bellissimo [...] Ed ecco cosa accade: Mic



si trasformò in una scimmia.» E tale rimane, per le successive diciotto pagine.

Antonio Koch attribuisce a una cosa qualunque, cioè a «un bastoncino di plastica con in cima una stella di plastica», il potere di cambiare il mondo. Che sia fatta in plastica, la fa appartenere storicamente alla nostra epoca. Che sia una bacchetta magica, invece, è anacronistico e sposta il lettore dalla dimensione realistica a quella fantastica. Che la bacchetta possa cambiare il mondo, da una parte, offre al lettore la possibilità di discutere su cosa ciò significhi e in che modo sia effettivamente possibile farlo; dall'altra, disincanta chi crede che «cambiamento» equivalga, sempre e solo, a «miglioramento». Inoltre, *Una bacchetta magica* tenta di soddisfare la curiosità di chi cerca risposta ad alcune domande: per esempio, che cos'è la magia? che rapporti ci sono fra bacchetta e scettro, magia e potere, libertà e costrizione?

*Una bacchetta magica* mette in luce cosa implichi l'essere disattenti, precipitosi, il fare senza pensare. L'origine dei guai di Dug, infatti, non è la curiosità, bensì un misto di confusione e cedevolezza: «La bacchetta magica è un oggetto molto pericoloso. E gli oggetti molto pericolosi si trovano ovunque. La bacchetta magica sembrava una cosa qualunque. Un bastoncino di plastica con in cima una stella di plastica. Non sembrava affatto pericolosa, perché gli oggetti molto pericolosi non sembrano mai pericolosi. Però luccicava.»

Dopo di lui, sono in cinque a usare la bacchetta in modo sciagurato, per realizzare, con essa, i sogni di una vita. Roc, l'aquila, crea uccelli «che sembravano usciti dalla fantasia di un pazzo»; Lon, il leone, apre una macelleria;\* Cod, il cocodrillo, trasforma le strade in fiumi; Pig, il pinguino, fa di una collina un iceberg; But, l'autobus, piroetta nel cielo «senza più autista né passeggeri». Sogno su sogno, come si legge a pp. 22-23, «La bacchetta magica aveva realizzato i sogni di tutti, e la città era diventata un incubo. Tutto è sottosopra, niente è più al suo posto.» La bacchetta, artefice di caos, è transitata dalla città degli animali, lo zoo, come indica la mappa senza parole alle pp. 11-12, a quella degli uomini, visibile a pp. 21 e 22, che al suo interno mostra, fra l'altro, una città dei bambini molto simile a quella degli animali.

*Una bacchetta magica* dichiara fin dal principio (p. 6) che la



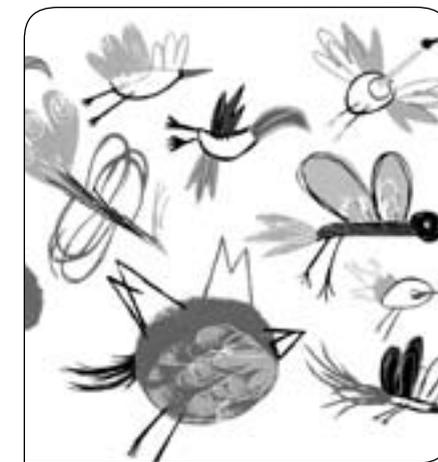
\*

bacchetta magica è un oggetto molto pericoloso. E per un congruo numero di pagine dimostra al lettore quanto ciò sia vero. La piega catastrofica degli eventi, però, non incupisce né libro né lettore. Un messaggio fra le righe, implicito in quello che può essere definito stile o visione degli autori, suggerisce che una catastrofe può cambiare di segno - da negativo a positivo - se la si vive come un'esperienza. Antonio Koch e Gwénola Carrère compongono un libro che invita ad uscire dai guai con ironia e fiducia, senza piangere. Il testo è composto di frasi brevi, incalzanti. Sono paradossi, antitesi, ridondanze che assumono il ritmo frenetico della corsa di Dug e si armonizzano con lo spirito delle immagini: spassoso, estroverso, iperbolico, esuberante. *Una bacchetta magica* è un libro che si misura con il genere umoristico e con la commedia ed è utile per approfondire il senso di alcune parole: comicità, umorismo, ironia, sarcasmo, cinismo, satira.

Ciascuna tavola gioca in libertà con le forme e i colori. Gli uccelli di pp. 10-11, per esempio, sono variazioni attorno a un tema (il volo) e a un motivo iconografico (l'uccello),\* sviluppati a partire da elementi quasi modulari: colore, linea curva, linea retta. Nel complesso, queste illustrazioni denunciano un processo creativo gestuale, primitivo, «inutile» (si pensi alle «macchine inutili» di Duchamp e di Munari), ben consapevole delle posizioni prese da alcuni artisti, nel corso del Novecento: per esempio, Picasso, Kandinskij, Miró. Le scene collettive sono esilaranti (pp. 16-17, pp. 22-23, pp. 24-25), perché rendono lo sfacelo uno spettacolo circense, ricco di luci, suoni, vedute panoramiche.

*Una bacchetta magica* è una storia a lieto fine. Quando, a poche pagine dalla conclusione, perduta per sempre la bacchetta, «Esausto, Dug tornò da Mic», cane e lettore ritrovano il ragazzo come era stato lasciato: «[...] seduto sul marciapiede. Faceva strani versi e si grattava la testa, come tutte le scimmie.» Ciò che si scatena poi, è un prodigio dettato dall'affetto e dall'amicizia che legano Dug e Mic indissolubilmente (vedi p. 27). «Mic riapparve in forma umana...».

«Cos'è successo? Come è accaduto un simile prodigio? E senza bacchetta magica! [...] Forse anche un cagnetto, un piccolo cane qualsiasi come Dug, può realizzare i sogni. O almeno rimediare ai guai causati da una bacchetta magica trovata per la strada. Com'è possibile, direte voi? Oh, bella: è l'amore!»



\*

### suggerimenti di lettura

- per diffidare di chi promette «tutto e subito»
- per dissociare il piacere dal possesso
- per affermare la superiorità dell'intelligenza e dell'amore, sulla forza della magia
- per svelare l'energia contenuta in un bacio, dimostrando che darlo è un gesto non banale
- per ribadire il patto di fedeltà che regge le grandi amicizie
- per notare che basta un niente per provocare caos

# L'arte della fuga

PRIMA DI CAPPUCETTO ROSSO ESISTEVANO UNA BAMBINA E UN LUPO. LEI LO INCASTRAVA CON UN FILO, LUI CON UN FILO LA PERDEVA. UN LIBRO DOVE FARSI LA PIPÌ ADDOSSO SALVA LA VITA.



## LA BAMBINA E IL LUPO

di Chiara Carrer

Volume a cura di Tiziana Roversi

Ispirato a "La petite fille e le loup"

di Paul Delarue

Traduzione: Massimo Scotti

Adattamento testi: Giovanna Zoboli

Collana: Fiabe quasi classiche

Anno di pubblicazione: 2005

32 pagine a colori formato 20 x 20 cm

Progetto grafico: Guido Scarabottolo

ISBN: 88 89210 09 5

euro 12,50

**A** studiare le storie ci si imbatte nel libro di Chiara Carrer. *La bambina e il lupo* è la sorella meno nota di una famosa eroina dei boschi, cui è facile risalire. Fa riferimento a un classico della letteratura mondiale, noto, ai più, nelle versioni raccontate da Charles Perrault (nel Seicento) e dai fratelli Grimm (nell'Ottocento): Cappuccetto Rosso. Nel corso dei secoli, in forma orale e scritta, la vicenda di questo personaggio non si è mai cristallizzata, al contrario, si è arricchita costantemente di varianti: i finali possono cambiare (con lieto fine o senza); una volta compare Cappuccetto Rosso, un'altra, una bambina senza nome; il cacciatore non sempre interviene, ecc. Quella di Cappuccetto Rosso, infatti, è una vicenda antica che, nel 2007 come sette secoli fa, è attuale e popolare. Come scrive Tiziana Roversi nella nota introduttiva (p. 3): «Non si contano i narratori e gli illustratori che hanno voluto disegnarla e raccontarne la storia.»

Per queste ragioni, il libro di Chiara Carrer fa parte di "Fiabe quasi classiche", collana che, come si legge nel catalogo dell'editore, edita "Storie antichissime di bambini avventurosi e ragazzi dal cuore puro, bambine intrepide e ragazze piene di immaginazione, oggetti magici e animali fatati. Racconti del passato illustrati dai talenti più visionari del presente".

*La bambina e il lupo* è la storia «della bambina senza nome, che nel bosco incontrava un lupo», raccolta dallo studioso Paul Delarue a metà del Novecento nelle campagne francesi (sempre a p. 3). Né mangiata dal lupo né salvata dal cacciatore, la bambina resta in vita grazie a se stessa e a un filo di

lana: filo di cui la Carrer sottolinea l'importanza colorandolo di rosso e facendogli percorrere il frontespizio dall'alto al basso, passando attraverso il titolo. Ma *La bambina e il lupo* è pure il tema di una mostra intitolata "Nero lupo rosso Cappuccetto" (a cura di Tiziana Roversi, Bologna, ottobre 2004), da cui ha preso avvio la progettazione del libro; è la trascrizione per immagini che Chiara Carrer fa di questa vicenda, «vecchia, eppure modernissima»; è, infine, l'archetipo che si offre a ciascun lettore nelle sue infinite sfaccettature e significazioni.

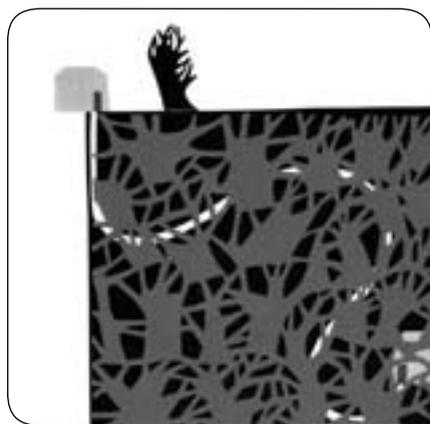
La copertina, come le pagine che seguono, intreccia la lettura di parole a quella di immagini. Nel titolo *La bambina e il lupo*, l'articolo determinativo assolutizza bambina e lupo. Li rende "la bambina di tutte le bambine", "il lupo di tutti i lupi". E li fissa a poli di un campo di tensioni. L'illustrazione con pochi elementi - una corsa, una tenda, una figura "tagliata" - cala il lettore ex abrupto nel racconto, lo investe di colori e forme, lo afferra emotivamente e da lì, lo attira verso l'interno del libro. Da questo punto in poi, chi legge compie uno spostamento in avanti, mosso dalla tensione creata visivamente e narrativamente, attraverso sospensioni, tagli e fratture.

La scena in copertina è teatrale. Richiama la struttura di un palco e stabilisce che, di qui in poi, il lettore è posizionato al di qua dei drappi rossi, come fosse seduto in platea. L'incontro con la protagonista (figura che corre), svela all'istante la precarietà della sua condizione (è piccola; è sola; è seminuda; è scalza; è in fuga; da quando? da chi? perché?) e, al tempo stesso, anticipa alcuni tratti fisici e caratteriali della bimba: la falcata è ampia; la corsa energica; va, sicura, nella direzione da prendere. Inoltre, dal punto di vista percettivo, l'ingresso della bambina spezza, in modo improvviso, la staticità del quadro: lei è in moto, il resto è fermo (fondale nero, pavimento bianco, cortina rossa); la sua corsa è orizzontale, lo spazio in cui è racchiusa è verticale; il suo gesto è largo, l'inquadratura è stretta; il suo profilo è segnato da linee curve, quello della tenda da linee rette. Infine, i colori di copertina sono quelli della storia: la bambina ha il colore di una pergamena antica; il lupo è rosso sangue (con un salto di proporzioni, il drappo in copertina può anche rappresentare un pezzo del suo mantello); il bosco è nero, la strada di casa è bianca.

Precede il frontespizio una pagina di carattere documentario e tecnico. Comunica che il libro non si è fatto da sé, ma ha



\*



\*

richiesto, nel tempo, il contributo di più soggetti e operazioni: chi ha curato il volume, chi ha recuperato la versione qui proposta, chi ha tradotto il testo, chi lo ha adattato, chi ha seguito il progetto grafico, chi ha stampato. Si sottolinea, insomma, che *La bambina e il lupo*, come ogni libro illustrato, non è opera di un autore (o di una coppia di autori), ma è il risultato complesso di processi creativi e produttivi, collettivi e individuali.

*La bambina e il lupo* è una storia costruita intorno a cinque elementi: una bambina, un lupo, un bosco, una strada, due case (mamma e nonna, pur presenti, partecipano indirettamente). Si mostrano nella prima doppia pagina, in cui mentre a sinistra si legge «C'era una volta...», l'occhio scorre a destra, verso l'illustrazione. Che il lupo non si veda, non esclude che sia presente: si cela nel labirinto di alberi identici\* e la sua invisibilità, come è noto a tutti i creatori di thriller, incombe, rendendo a pieno la sua pericolosità. Come in copertina, anche qui l'illustratrice attua una scelta radicale, coerente con la struttura "povera" della fiaba: quella di lavorare per sottrazione - tecnica che richiede padronanza assoluta di mezzi espressivi. Chiara Carrer, infatti, mette in scena il dramma armata di selezionati strumenti linguistici: si concede solo tre colori (il bianco appartiene alla carta); utilizza linee rette contro linee curve e viceversa; gioca con la serialità; sfrutta l'essenzialità della geometria, gli effetti drammatici della prospettiva, i contrasti di volumi e di proporzioni; insomma, misura tutto, non spreca nulla. Il risultato di questa strategia è che i personaggi, come accade nelle fiabe popolari, perdono tridimensionalità per diventare segni viventi\*, concretissime astrazioni. Chiara Carrer trova l'equivalente visivo della lingua che caratterizza le fiabe popolari, che Italo Calvino, nelle *Lezioni Americane*, descrive come un congegno perfetto, fatto di ritmo, rapidità, precisione.

Da un capo all'altro del libro, la bambina solca un sentiero che modifica le condizioni di partenza in modo irreversibile (prima il lupo è uno sconosciuto, poi non più). A p. 7, l'illustrazione è una mappa che visualizza l'intera storia, riprendendola dall'alto. Da casa, a casa, il tragitto è bianco, ma non indolore: è intriso di rosso e di nero, ingabbiato in una maglia geometrica che ostacola i passi della bambina (una foresta di alberi che è anche ragnatela, luogo senza via d'uscita, simbolo di pericolo, ferita, smarrimento, vuoto, caos). Il viaggio a piedi porta bambina e lettore dal civico n. 6, al



\*

civico n. 9, e ritorno, come segnalano i timbri impressi sulle facciate delle due case.

La lotta tra bambina e lupo comincia sulla strada\*: una è bianca, con possibilità di ritorno, tutte le altre sono rosse, a segnalare l'errore e l'impossibilità della salvezza. A p. 8 si legge: «La bambina prese la strada del bosco. All'incrocio fra due sentieri, incontrò Bzou, il lupo mannaro, che le chiese: "Dove vai?" [...] "Che sentiero prendi? Quello degli Aghi o quello delle Spine?" "Quello degli Aghi" rispose la bambina. "Io, invece, quello delle Spine."»

Lo scontro tra forze opposte è il nucleo della storia: testo e immagini portano il conflitto al centro della lettura, organizzandosi in funzione retorica in coppie di opposti: il personaggio della bambina si misura con quello del lupo; la luce con il buio; l'aperto con il chiuso; il vero col falso; la quiete con la tensione; la parola con l'immagine; la singolarità con la pluralità; la paura con il coraggio; il dolore con il piacere.

*La bambina e il lupo* è un libro sui travestimenti che rendono doppia la parola, pericolosa la dolcezza, strano l'amore, necessaria la bugia. Si direbbe che la bambina è salva solo quando smette di obbedire. La prima volta, obbedire alla mamma (a p. 6, «Porta alla nonna questa focaccia ancora calda e una bottiglia di latte.»), significa imbattersi in un personaggio orrido, ma elegante, beffardo, di mano di pesante (Bzou). La seconda volta, obbedire alla nonna (a p. 12, «Metti la focaccia nella credenza, figliola...»), a p. 14, «La bambina ubbidì»), significa cadere in una trappola. La terza volta, obbedire a Bzou (a p. 16, «Adesso spogliati e vieni a riposarti»), significa andare incontro alla sua violenza.

Perciò, a p. 22, la bambina disobbedisce: «Esco a fare la pipì» «Fuori prenderai freddo, bambina mia. Falla qui.» «Oh no, nonna, devo uscire.» E, tra p. 22 e p. 24, inganna il suo nemico: «[...] fai in fretta» disse il lupo mannaro e, per precauzione, le legò al piede un filo di lana. Appena la bambina fu all'aperto, strappò il filo, lo legò a un susino sull'aia e si diede alla fuga.» Alla precisione lessicale del termine «susino», la Carrer replica con una rappresentazione quasi matematica, astratta: uno schema di albero, privo di foglie e frutti. Il suo colore è bianco, perché, come ha spiegato un bambino dopo averlo osservato «è l'albero della vita».

\*



### suggerimenti di lettura

- per cercare nessi tra fiaba e realtà, ritracciando in un grande classico i segni di esperienze attuali, da elaborare
- per dare valore alla solitudine, se comporta uno scatto di maturità e l'acquisizione di autonomia
- per dimostrare che l'istinto è una risorsa offensiva o difensiva, dipende dal contesto
- per non nascondere ai bambini la forma labirintica dell'esistenza
- per ricordare che il legame tra adulti e bambini non è neutro

# Un'epopea silenziosa

IN EPOCA DI VACANZE ESTIVE, SONO IN MOLTI A FARE BAGAGLI. A PORTE CHIUSE, C'È PERFINO CHI ESCE DA FOTO ANTICHE SENZA DIRE UNA PAROLA, PER COMPIERE TRAVERSATE INDIMENTICABILI TRA LE COSE DI CASA.

**C**hiuso per ferie è un omaggio alla fotografia attraverso il linguaggio della pittura e dell'illustrazione. È un libro che indaga questioni serie – il vedere, il raccontare – andando sotto la superficie delle cose e suscitando stupore.

Susan Sontag, in un saggio dedicato alla fotografia\*, ha colto con precisione le caratteristiche di questo procedimento. Alcune sue considerazioni sembrano poter combaciare con il libro di Maja Celija.

Quella delle *historiæ figurate* è una vicenda antichissima, di cui il libro illustrato è l'ennesima metamorfosi. Istoriate furono le pareti delle caverne in epoca preistorica, le tombe dei faraoni, lo scudo di Achille, i vasi, i frontoni e i fregi dei templi ellenistici, le colonne romane, i sepolcri paleocristiani, i mosaici bizantini, i portali lignei o bronzei delle chiese carolingie, le coperte in avorio dei salteri, gli arazzi, i codici miniati medievali, ogni tipo di supporto che dovesse in qualche modo comunicare *senza parole*. Lo stesso si può dire per le lastre di rame argentato (dagherrotipi) che, nel 1839, nell'atelier di Louis Jacques Mandé Daguerre, annunciavano l'avvento della pellicola e della fotografia. Lo stesso si verifica, oggi, sulle pagine di *Chiuso per ferie*.

Mentre di fronte a opere d'arte simboliste o futuriste, oggi il pubblico non prova alcun imbarazzo per la presenza di parole dentro il quadro – anzi, ciò riscuote interesse, è oggetto di mostre, studi, pubblicazioni –, la loro assenza dentro i quadri di un libro illustrato desta sussulti, un acuto senso di horror vacui.

\*

Insegnandoci un nuovo codice visivo, le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare. Sono una grammatica e, cosa ancor più importante, un'etica della visione.

La suprema saggezza dell'immagine fotografica consiste nel dire: «Questa è la superficie. Pensa adesso – o meglio intuisce – che cosa c'è di là da essa, che cosa deve essere la realtà, se questo è il suo aspetto». Le fotografie, che in quanto tali non possono spiegare niente, sono inviti inesauribili alla deduzione, alla speculazione e alla fantasia.

Le fotografie sono, ovviamente, manufatti. Ma il loro fascino è anche che, in un mondo cosparso di relitti fotografici, sembrano avere uno status di oggetti trovati, di fette di mondo non premeditate. Di conseguenza approfittano contemporaneamente del prestigio dell'arte e della magia del reale. Sono nubi di fantasia e pillole di informazione.

Susan Sontag, *Sulla fotografia*, 1978

Per questo, in *Chiuso per ferie*, l'editore inserisce una breve nota – subito dopo i risguardi, prima del frontespizio –. Su quaranta pagine, è l'unica scritta (esclusi copertina, colophon, frontespizio). Offre suggerimenti su come interpretare, in questa storia, l'assenza di parole e non farsene un cruccio. La fiducia verso i “piccoli lettori” è totale. Si legge, infatti, a p. 5:

«Confidando nell'acume dei suoi piccoli lettori, l'autore non ha ritenuto necessario tradurre in parole questa storia, affidata al solo potere delle immagini. Nel caso i genitori dei lettori incontrino difficoltà di comprensione, suggerisce senz'altro ai bambini di raccontare loro, pagina per pagina, i fatti straordinari che vi accadono.»

Ragionare sulle caratteristiche di *Chiuso per ferie*, porta a confrontarsi con due ordini di problemi: il nostro rapporto con le immagini; il nostro rapporto con la realtà. A partire da un dato evidente: qui non compare scrittura. Con una definizione acquisita dall'inglese, *Chiuso per ferie* è un silent book o wordless book, letteralmente, un libro muto, senza parole.

Eppure, *Chiuso per ferie* è disseminato di allusioni sonore e tracciati sinestetici, che rendono la lettura un'esperienza sensoriale, estetica.

*Chiuso per ferie* prova a rispondere alla domanda di Georges Perec\* Lo fa prestando ascolto all'elemento magico della realtà e muovendosi, nel mondo in cui viviamo, come se reale e fantastico fossero due facce della stessa medaglia. Parafrasando Perec, *Chiuso per ferie* prende le «cose comuni», le braccia, le stana, le libera dalle scorie nelle quali restano invischiati, dà loro un senso, una lingua.

L'immagine di copertina riprende in modo molto realistico il dettaglio di una porta d'appartamento. L'inquadratura si concentra sulla serratura. La sua forma richiama quella di una chiave e l'idea di chiave ricorda che essa fa due cose: apre e/o chiude. In questo punto del libro, un soggetto così ha un forte valore simbolico, perché la copertina è, effettivamente, una soglia d'ingresso. Il desiderio di superarla, di aprirla, di entrare, carica di suspense questa scena fissa, ed è accentuato da una parola che dice l'esatto contrario: la parola «Chiuso», contenuta nel titolo.

Inoltre, in *Chiuso per ferie*, la porta è un elemento drammaturgico cui sono affidati l'inizio e la fine del libro (pp. 8-9 e



## CHIUSO PER FERIE

di Maja Celija

da un'idea di Giovanna Zoboli

Collana: Grilli per la testa

Anno di pubblicazione: 2006

40 pagine a colori formato 20 x 20 cm

Progetto grafico: Luigi Raffaelli

ISBN: 978 88 89210 10 9

euro 13,00

\*

Quello che succede ogni giorno e che si ripete ogni giorno, il banale, il quotidiano, l'evidente, il comune, l'ordinario, l'infra-ordinario, il rumore di fondo, l'abituale, in che modo renderne conto, in che modo interrogarlo, in che modo descriverlo?

Georges Perec, *L'infra-ordinario*, 1994

pp. 36-37). Per questo, in copertina, Maja Celija le dedica un primissimo piano.

*Chiuso per ferie* prende l'avvio da un paradosso: ciò che è chiuso è aperto; ciò che è aperto è chiuso. La storia si sviluppa in quindici tavole, cinque delle quali (le tre iniziali e le due finali) chiariscono questa apparente incongruenza.

Nella prima tavola, sulla pagina di sinistra, un gruppo di persone è in partenza per le vacanze e si accinge a lasciare la propria casa; su quella di destra, cinque fotografie d'epoca, appoggiate su un mobile basso, attirano l'interesse di chi legge. Nella seconda tavola, sulla pagina di sinistra, le persone che prima c'erano non ci sono più, e, come la porta, la loro vicenda "viene chiusa" così; su quella di destra, l'attenzione è tutta proiettata sulle foto e sul mobile, che ora è ripreso, come in una sequenza cinematografica, più da vicino. Nella terza tavola, la superficie del mobile è in primo piano: nella casa chiusa a chiave i personaggi delle foto prendono vita,\* e, la loro vacanza "si apre" così. Di qui in poi, lo sguardo del lettore non separa più scena di sinistra da scena di destra, ma abbraccia la doppia pagina in modo unitario, finché le ultime due tavole non ripristinano la situazione iniziale, che capovolge il meccanismo da cui la storia era partita: l'esperienza delle foto in vacanza "si chiude" (pp. 34-35), mentre la porta dell'appartamento "viene aperta" (pp. 36-37).

La riflessione sul vuoto si articola lungo tutta la lettura, in più modi: il lettore si trova di fronte a un vuoto di parole (non c'è un testo scritto), un vuoto di persone (alcuni personaggi abbandonano quasi subito la scena), uno spazio vuoto (alla partenza per le vacanze si associa l'idea che città e case si svuotino), un vuoto temporale (fra la partenza e il ritorno della famiglia), un vuoto di informazioni (il lettore non sa cosa accada fuori dalla porta).

A questi continui "vuoti" fanno da contrappeso altrettanti "pieni": scene piene di dinamismo; pagine piene di provocazioni visive (figure, colori, scenografia, cura dei dettagli); oggetti pieni di nuove funzioni; piena partecipazione del lettore; pieno affidamento, da parte del lettore, al potere narrativo delle illustrazioni; pieno possesso della casa, esercitato dai personaggi delle foto.



L'uso di fotografie d'epoca è doppiamente utile: crea uno stacco fra le due famiglie che abitano nella stessa casa e collega il presente al passato, la storia alla Storia, intrecciando biografie. La famiglia "contemporanea" è composta da madre, padre, e due bambini (li si vede bene a pp. 36-37), ed è a colori. La famiglia "d'altri tempi" è composta da più persone ed è in bianco e nero: ci sono una coppia di persone anziane, una coppia di adolescenti e una coppia di bambini. Un cane li segue ovunque.

La loro statura, che stiano in cornice o escano fuori, non varia. Proprio grazie a ciò, l'ambiente domestico, senza cambiamenti sostanziali, si trasforma radicalmente: per esempio, a pp. 18-19, il lavello della cucina diventa mare: si va in barca a remi, a bordo di spugne; a pp. 22-23, il forno, ventilato a duecentoventi gradi, è una spiaggia dove ci si abbronz\*, a pp. 32-33, grossi gomitolini di cachemire sono letti in cui dormire comodamente.

Come in un film muto, la drammaticità dell'azione è data dall'alta definizione dei particolari e dall'intensità fisiognomica dei personaggi. A pp. 18-19, l'abbigliamento cita la moda degli anni Venti-Trenta e la ragazza a sinistra fa pensare alle prime dive di Hollywood: Louise Brooks, per esempio.

La famiglia "contemporanea" al rientro dalle vacanze è ritratta mentre staziona sulla soglia di casa, la porta appena aperta. La luce è alle spalle, la stanza, ancora in penombra, mostra l'ordine perfetto e sospeso di uno spazio in attesa di abitatori. Genitori e bambini sono in piedi, immobili e sorpresi come spettatori accecati dalla luce nel bel mezzo della proiezione di un film. Con l'irruzione della luce, la pellicola del sogno si è interrotta. Qualcosa, però, a testimoniare il fluido scorrere delle ombre, resta nella realtà. Un piccolo oggetto fuori posto, rimasto contaminato: un giocattolo.



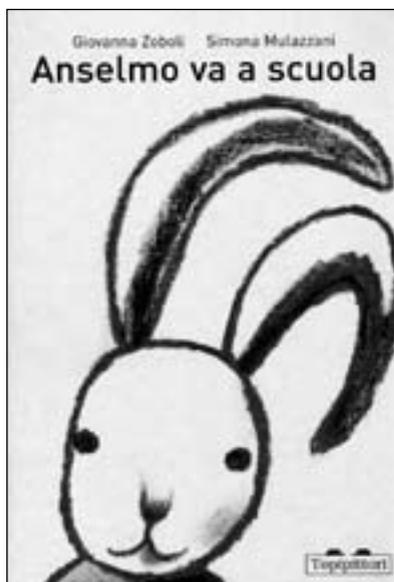
\*

### suggerimenti di lettura

- per mostrare come è diverso leggere un libro senza parole da un libro con parole
- per provare a realizzare una nuova versione del libro, con le parole
- per esplorare linguaggi diversi, traducendo *Chiuso per ferie* in fumetto, fotoromanzo, disegno animato, cortometraggio, radiocronaca, reportage, ecc.
- per stimolare l'elaborazione scritta e orale di biografie e autobiografie, a partire da album fotografici di archivio o di famiglia
- per riflettere su cosa distingue una fotografia da un'illustrazione
- per attivare un laboratorio di fotografia nella propria scuola

# Il muso della mitezza

A CINQUE ANNI E NOVE MESI, IL PRIMO GIORNO DI SCUOLA È UN PENSIERO NERO, ANCHE PER UN CONIGLIO DI NOME ANSELMO. LA FINE DELLE PAURE È NEL FISCHIO DELLA NOTTE, A BORDO DI UN'AUTO VOLANTE.



**ANSELMO VA A SCUOLA**  
di Giovanna Zoboli e Simona Mulazzani  
Collana: Albi  
Anno di pubblicazione: 2006  
32 pagine a colori in formato 20 x 28,5 cm  
Progetto grafico: Guido Scarabottolo  
ISBN 978 88 89210 11 6  
euro 13,00

**A**nselmo va a scuola è un titolo che porta una notizia. Informa che nella vita di un coniglio di pezza, come in quella di un bambino, c'è un momento in cui si deve andare a scuola. Inoltre, l'uso del presente indicativo, riprende l'azione in tempo reale. La questione si ripropone poco dopo il frontespizio, a pp. 8-9, dove, al futuro, si ribadisce lo stesso concetto: «Dopo l'estate, cominceremo la scuola.»

Se il titolo, in copertina, comunica un dato certo (situazione obbligata), il libro, internamente, osserva i suoi effetti, tracciando una serie di passaggi di stato: emotivi (dalla tristezza, al buon umore), cognitivi (dal non comprendere, al comprendere), pratici (dal non andare a scuola, all'andarci). Sono reazioni soggettive, che interessano sia i personaggi della storia sia il lettore. Perciò, in copertina, la soggettività si esprime in modo marcato. Qui, Anselmo è soggetto del titolo e dell'illustrazione, e l'illustrazione è un ritratto.

Anselmo è una figura tutta orecchie, nata per ascoltare e farsi ascoltare. Padiglioni, pupille e naso blu cobalto affermano un'attitudine: la profondità. La materia oleosa del pastello vivifica i tratti dell'animale e rende palpabile la sua umanità. Al tempo stesso, l'uso di forme arrotondate rende morbido l'impatto del lettore con il libro, con il protagonista e, più in generale, con il tema della scuola. Lo sguardo sereno di Anselmo, in copertina, si proietta sul viso del lettore, che da questa pacatezza trae un senso di pace; l'espressione di Anselmo placa, è l'opposto dell'arroganza, dell'impazienza, della soperchieria. Evoca anche l'esistenza di una lingua sen-

za parole, fatta di sguardi. Cosa guarda, Anselmo? Forse un punto lontano, il futuro davanti a sé, oppure dentro di sé, che coincide con un modo possibile di essere e di pensare. «Il vero luogo natio», scrive Marguerite Yourcenar in *Memorie di Adriano*, «è quello dove per la prima volta si è posato uno sguardo consapevole su se stessi».

Nell'atmosfera mansueta che accompagna questa lettura, si rifrange il parlottio della coscienza e il discorrere appartato, a distanza dai genitori, di voci di bambini che danno nomi e figure alle proprie paure, senza cedere un attimo al ricatto della sfiducia.

*Anselmo va a scuola* prova al lettore che animali, persone, adulti, bambini, possono comunicare fra loro in modo leale e non violento. A pp. 12-13 mamma, bambino e coniglio fanno merenda insieme e sorridono.

Per il lettore, Anselmo non è molto diverso dal suo compagno, il bambino. A pp. 6-9, si legge:

«Questo è Anselmo. Ha cinque anni e nove mesi, come me. Siamo nati lo stesso giorno. Ad Anselmo piacciono le carote, ma soprattutto, quando andiamo in automobile, gli piace viaggiare sul ripiano dietro, perché si vede meglio che dal finestrino e si possono salutare i cani e i gatti nelle altre macchine. [...] «Dopo l'estate, cominceremo la scuola.»»

Fattori anagrafici, una passione condivisa (pp. 12-13) per le carote, il divertimento per i viaggi in automobile, rendono questo bambino e questo animale creature speculari, complementari. Sono una coppia esemplare, amici inseparabili di sempre.\*

In *Anselmo va a scuola*, ciò che unisce bambino e animale, è la possibilità di comunicare con precisione anche in modo non verbale, guardandosi negli occhi, osservando con attenzione gesti e comportamenti. Per esempio, a pp. 8-9, si legge: «Anselmo è un coniglio di poche parole: io e lui ci intendiamo benissimo a sguardi. [...] ha piegato l'orecchio sinistro, come quando è un po' agitato. E io ho capito che c'era bisogno di fare qualcosa». A p. 14, sempre riferendosi ad Anselmo: «si capiva bene che i suoi pensieri erano tristi. Infatti non erano lì, con noi. Ma da un'altra parte. E a giudicare dall'espressione non doveva proprio essere un bel posto». A pp. 28-29, al

\*

«Per i bambini, spesso, gli animali sono dei pari assoluti, esseri vivi per i quali provare nient'altro che amicizia e amore. Forse perché di fatto appartenenti alla stessa tribù, perché intuiti come possibili alleati naturali in quanto sia gli uni sia gli altri di volta in volta vezzeggiati o vessati, il più delle volte per oscure ragioni e spesso persino senza alcuna ragione; sia gli uni sia gli altri autonomi e inconoscibili ma anche forsennatamente dipendenti; [...] Ma, al di là di questo, e comunque prima di questo, c'è il fatto che gli animali sono vivi, e sono quindi entità assunte semplicemente come compresenti a sé e al proprio essere nel vasto mondo.»

Giuseppe Pontremoli,  
*Dentro un bosco di storie,*  
in *Giocando parole.*

*La letteratura e i bambini,*  
l'ancora del mediterraneo, 2005



\*

contrario: «Era veramente di buon umore. L'ho capito dalle orecchie: tutte e due dritte.»

*Anselmo va a scuola* è suddiviso in due parti. Nella prima, è giorno; nella seconda, notte. Quando è giorno Anselmo e bambino vivono nella realtà, quando è notte viaggiano dentro un sogno. La realtà è contrassegnata da luci chiare e da un uniforme sfondo nocciola. Il sogno, invece, ha un fondale granuloso (dovuto al tipo di carta dell'originale) e, di doppia pagina in doppia pagina, mostra quattro diverse tonalità di blu.

La notte, in *Anselmo va a scuola*, è un momento in cui ritrovare la calma, superare il disagio, guardare la scuola in modo diverso. Anselmo ci va, entra in classe volando dopo aver viaggiato nel cielo, a bordo di un'auto rossa.\* A pp. 18-19, la si vede sfrecciare, mentre il testo incalza:

«E via! Siamo partiti. Anselmo all'inizio mi pregava di guidare piano. E si è spaventato un po' quando la macchina è decollata. [...] Poi, però, quando ha visto la città dall'alto con tutte le luci accese, "Guarda!" ha esclamato. "Quella laggiù è casa nostra." Alla fine, è apparsa la scuola. E Anselmo ha ricominciato a tremare.»

Dall'altezza dei sogni, l'ingombro dell'insicurezza si polverizza e cessa di deformare i sentimenti. Si legge, a pp. 20-21:

«Le aule erano tutte blu, per la luce della luna. Volevo mostrare ad Anselmo che posto tranquillo può essere, una scuola. Con piccoli banchi e bei disegni di animali appesi ai muri. Animali come lui, ma di tutte le parti del mondo.»

In questo punto, torna a esserci un'aria di gioco, spiritosa, che accomuna bambini, animali e oggetti e che ridà vigore al coniglio. È l'atmosfera propizia che nelle storie precede il verificarsi di fatti straordinari: infatti, come se nulla fosse, prendono a parlare lettere dell'alfabeto\*, dizionari, righelli, mappamondi, schermi di computer.

«[...] i banchi non erano vuoti. C'erano sedute delle lettere dell'alfabeto. "Presto comincerà il nuovo anno" ha detto una di loro. "Speriamo che quest'anno non ci capiti un bambino come quel Francesco di prima E" ha detto l'altra. "Dimenticava sempre di mettermi..."» (pp. 20-21).



\*

## suggerimenti di lettura

- per incoraggiare la ricerca di un clima sereno, di fronte a un'esperienza inedita come il primo giorno di scuola
- per imparare a riconoscere le proprie paure e a non trascurarne l'esistenza
- per affidare all'ascolto di sé e dell'altro, un ruolo di primo piano nella comunicazione
- per isolare la parola "aiuto" da allarmismi e concentrarsi sul suo significato letterale
- per dare ai problemi un volto mite, amico più che nemico
- per acquisire un atteggiamento più solidale verso chi è in difficoltà

«In un'altra aula, due libri confabulavano tra loro. "A pagina 10 ho ancora una ditata di cioccolato dell'anno scorso" si lamentava uno. [...] "E io? La pagina del verbo 'essere' non so ancora dove sia finita..." [...] "Sono bambini, cosa pretendete?" è intervenuto un mappamondo. "Avete idea di quante volte, cascando di mano a uno di loro, dallo spavento mi si è fulminata la lampadina?"» (pp. 22-23).

Intimoriti dall'energia dell'infanzia, gli oggetti del sapere si scambiano preoccupazioni. Anselmo, che ha fatto esperienza della paura, ne è toccato. Per infondere coraggio ai computer – i più spaventati di tutti, forse perché oppressi dal mondo virtuale cui danno vita, in opposizione alla trionfale concretezza dei bambini – Anselmo si espone in prima persona: «"Senti, non ti devi preoccupare. [...] È vero, i bambini sono vivaci. Ma anche molto gentili. Pensa a me: c'è qualcosa di più delicato di un coniglio? E osserva: neanche una scucitura!"»

Anselmo scopre che la paura è uno stato d'animo. Dipende da pensieri che si nutrono di cose che non si conoscono. Pensieri che si possono curare con l'esperienza: quella, per esempio, di un coniglio che è, sì, molto delicato, ma che, tuttavia, non ha neanche una scucitura. La fragilità cambia di segno: diventa, riflessione su di sé, pensiero e, quindi, forza. La cura proposta da Anselmo funziona, per sé e per gli altri.

«[...] siamo risaliti in automobile. Anselmo era più tranquillo che all'andata. Ha voluto fare due giri capovolti intorno al campanile. E poi ha cantato la nostra canzone preferita.» (pp. 26-27).

«Stamattina, dopo colazione, con Anselmo siamo andati in giardino a giocare. Era veramente di buon umore. L'ho capito dalle orecchie: tutte e due dritte.» (pp. 28-29).

Anselmo si concede finalmente di pensare al vestito da mettere per l'occasione. Forse ha scelto proprio quel completo rosso coraggio che sognava da tempo.\*



\*

# Una giornata di sole

«MA QUALCUNO DI VOI SA COSA ACCADE, A SCUOLA?» CHIEDE PREOCUPATA DRUSILLA. LA RICERCA TENACE DI UNA SOLUZIONE, TRA DUBBI E FALSITÀ, PORTERÀ LA PRINCIPESSA A TROVARE UNA RISPOSTA E UN'AMICA. VERE.

\*

«L'anno medesimo di lontan paese con la moglie un baron venne al castello, a meraviglia egli gagliardo, et ella, quanto si possa dir, leggiadra e bella; né men che bella, onesta e valorosa, e degna veramente d'ogni loda; [...]

la donna nominata era Drusilla.»

Ludovico Ariosto,  
*Orlando furioso, canto XXXVII, 51-52*

A distanza di cinque secoli dall'epoca di Ariosto, il nome "Drusilla" ricompare in *A scuola, Principessa!* Non ha perso i suoi connotati fiabeschi. Non ha perso nemmeno i suoi connotati regali. Storicamente, Drusilla – diminutivo di Livia Drusilla (58 a.C.-26 d.C.) – fu imperatrice, moglie di Augusto. In *A scuola, Principessa!* Drusilla è una principessa ed è la protagonista.

La copertina le dedica un ritratto. Posa all'aperto, in modo statuario. Il colore della pelle ricorda la ceramica bianca; la sua levigatezza, il marmo. Lo sguardo è penetrante, non c'è traccia di enfasi o di preoccupazione. I capelli blu sono come il sangue blu: segni che accertano l'origine nobiliare di chi li porta. I connotati iconografici di questa fanciulla nobile, dialogano, per analogia, con la *Dama con l'ermellino* o *La Gioconda* di Leonardo, con *La tempesta* di Giorgione, e *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet. Le tre bacchette con punta a forma di stella, infilate nel blu dei capelli, possono essere letti come citazione pop della volta stellata della Cappella degli Scrovegni di Padova, affrescata da Giotto.

Mentre Drusilla è in primo piano, al centro della composizione, l'ambiente circostante è un paesaggio autunnale. La linea dell'orizzonte è un muro di mattoni rossi, una siepe urbana, oltre la quale scorgere *L'infinito* di Leopardi. Visto come ci è presentato – cioè da lontano –, il muro, appare molto basso; se, però, mancasse la prospettiva e lo guardassimo da vicino, risulterebbe molto più alto, un ostacolo invalicabile. Prospettiva e distacco dalle cose sono strumenti che permettono di

attribuire la giusta proporzione ai problemi di tutti i giorni e, in particolare, a quello che Drusilla si trova ad affrontare: il dovere di andare a scuola. Si legge a p. 6: «Tutto cominciò la mattina in cui la principessa Drusilla seppe di dover andare a scuola. Essendo una principessa, era convinta che non ci sarebbe andata mai. [...] Per cui si arrabbiò moltissimo quando i suoi genitori la informarono che il giorno dopo sarebbe dovuta andare a scuola.»

La situazione di Drusilla, nella finzione e nella realtà, non rappresenta un caso anomalo: al contrario è comune a molti suoi coetanei, come dà segno di capire a p. 12: «Così, Drusilla dovette rassegnarsi all'idea. Era un po' stupita che nessuna delle sue amiche principesse le avesse detto che andava a scuola. Ma poi capì che, forse, proprio come lei, erano un po' preoccupate di doverci andare».

*A scuola, Principessa!* si muove in ambienti metropolitani. La periferia e la dimensione di quartiere sono preferite ad altri modi di abitare la città, e sono la casa di *A scuola, Principessa!*, i luoghi, cioè, in cui questa storia vive. Leggendo, il lettore attraversa giardinetti (p. 7), semplici cucine (p. 9), rampe di scale (p. 11), pianerottoli (p. 13), camere da letto (p. 31). Ci sono pezzi di strade asfaltate (p. 33 e p. 35), motori in corsa, cemento. Con ogni probabilità, la scuola è pubblica.

Sui quotidiani, zone come queste, descritte come morte o degradate, fanno spesso da sfondo a fatti di cronaca nera. *A scuola, Principessa!*, invece, mostra qualcosa di diverso: la vita di periferia, qui, non è grigia, umiliante, pericolosa; piuttosto, è carica di mistero, di curiosità, di voglia di confrontarsi con gli altri; i personaggi che si incontrano possono fregiarsi di titoli nobiliari e nomi altisonanti: principessa Drusilla, conte delle Sette Oche, duca di Brocca Maliarda, ecc. A p. 10, così si descrive la famiglia di Drusilla: «[...] era una famiglia di re molto moderni, che vivevano in città, in uno speciale palazzo con tanti appartamenti, tutti per principi, conti, principesse, re e regine, così stavano fra loro e potevano fare discorsi adatti a gente altolocata.»

A p. 11, l'illustrazione offre l'esempio di una conversazione a due. Che si tratti, però, di un "discorso adatto a gente altolocata" è da verificare. In primo piano, Drusilla e la sua mamma salgono le scale, portando la spesa. In secondo piano, due



**A SCUOLA, PRINCIPESSA!**  
di Giovanna Zoboli e Gabriella Giandellidi  
Collana: Albi  
Anno di pubblicazione: 2006  
40 pagine a colori formato 20 x 26,5 cm  
Progetto grafico: Giovanna Duri  
ISBN: 978 88 89210 12 3  
euro 13,00



\*

donne – una, con bigodini in testa e sigaretta accesa; l'altra, aggrappata alla ringhiera\* comunicano da un piano all'altro, attraverso messaggi urlati dentro balloon. Come capita nei fumetti, il contenuto non è scritto a parole, ma espresso in segni: qui, appaiono teschi, spirali, punti esclamativi, stelle, che fanno pensare a una discussione animata da polemiche e minacce. Il fatto che nessuna delle due donne, diversamente da Drusilla e sua madre, porti segni evidenti di regalità, fa pensare che si tratti di gente comune e non altolocata.

Che interpretazione dare, dunque, all'espressione "gente alto-locata"? Forse, si tratta di ranghi distinti dal resto della popolazione per ragioni altimetriche, non di privilegio. Pesa sulla loro condizione sociale, l'altezza da terra: vivere al terzo piano anziché al primo, al settimo o al pianterreno. Il lusso non è dettato dalla nevrosi di apparire, seguendo la moda del momento: anzi, è un fattore del tutto trascurato dai personaggi del libro, che, invece, nei loro gusti esprimono creatività e anticonformismo. Il loro look non è omologato; ciascuno è unico nel suo genere. A p. 13, il conte delle Sette Oche porta calzature a becco d'oca. A p. 17, la sorella del duca di Brocca Maliarda, esagera: ai polsi, ha sette bracciali; al collo, un medaglione di ottone; al dito, un diamante finto.\*

\*



La scelta di affidare i personaggi e gli ambienti di questa storia a Gabriella Giandelli, fumettista, impareggiabile narratrice di storie e tipi metropolitani, si rivela, dunque, cruciale nell'interpretazione del testo. L'alluvione di principesse che sommerge il mercato editoriale rivolto a bambine e ragazze fa affidamento su un'iconografia fra le più abusate e leziose che declassa le impavide principesse delle fiabe a smorfiosissime reginette di bellezza. Qui i cliché si capovolgono: Giandelli fa un ritratto accurato di bambine vere che vivono in condomini, vestono con abiti di grandi magazzini, prendono l'autobus. Bambine vere che, in effetti, sono davvero principesse, ma non perché belle: perché curiose, riflessive, coraggiose, proprio come da sempre ci vengono descritti i più bei personaggi femminili delle fiabe. C'è ironia in queste tavole, ma soprattutto un saldo amore della verità: la capacità di tradurre un archetipo in un linguaggio contemporaneo.

Per quaranta pagine, testo e illustrazione procedono a intervalli regolari: sulle pagine a sinistra, si leggono parole; su quelle a destra, immagini. Questo tipo di disposizione, invita

## suggerimenti di lettura

- per individuare cosa distingue il vero dal falso
- per parlare a fondo di principesse: quelle di ieri e quelle di oggi
- per creare nessi tra l'esperienza della protagonista e quella di chi sta per iniziare la scuola
- per acquistare maggiore fiducia in sé di fronte ai cambiamenti
- per riconoscere il peso di pensieri superficiali e pensieri profondi
- per constatare che la periferia di una metropoli non per forza è un luogo alienante
- per riflettere su due parole: ricchezza e apparenza

a procedere nella lettura in modo ordinato, dando al momento della comprensione verbale e a quello della comprensione visiva, uno spazio di pari ampiezza. Spesso, elementi delle tavole entrano nel campo della pagina riservata al testo. Sono piccoli dettagli utilizzati per rafforzare il significato complessivo della scena e "rompere" il bianco della pagina.

Andare a scuola è un'imposizione cui Drusilla reagisce, prima in modo impulsivo, poi in modo riflessivo. All'inizio prova rabbia nei confronti di chi la costringe al cambiamento; quindi, dopo aver meditato, ascoltato, cercato soluzioni, il suo atteggiamento subisce una svolta, in positivo. A p. 30 lei stessa afferma: «L'idea che la scuola fosse il posto dove si diventa grandi era quasi incoraggiante. Poteva persino far venir voglia di vederla, questa scuola.»

Fino a questo momento, la scuola rimane un luogo su cui si fantastica. Tutti parlano per "sentito dire": «Mio fratello maggiore [...] mi ha detto che la scuola è una specie di castello degli orrori», «Mia cugina [...] dice che è un posto dove tutti stanno in silenzio.» Così, fino a che il lettore si imbatte in un'affermazione sulla scuola il cui carattere esplosivo è direttamente proporzionale alla modestia con cui viene pronunciata: «A me hanno detto che la scuola è dove i bambini diventano grandi.»

A parlare è una principessa «molto timida»: la principessa del Passero: unica voce veritiera sull'argomento. Drusilla lo capisce immediatamente. Quale, la ragione di questo immediato riconoscimento?

È perché la principessa del Passero vanta la parentela più importante: nipote, nientemeno, che di zar? o piuttosto perché, come tutte le vere principesse, è pudica e per nulla vanitosa? È perché scatena subito l'invidia delle altre ragazzine, irritate tanto dalla verità quanto dalle virtù interiori, e non esteriori, che connotano la regalità? o non sarà piuttosto perché la bimba, fra tutti i presenti, è l'unica a mettere accanto alla parola "scuola" la parola "bambini", indicandola anzitutto come l'ambiente umano dove avviene la cosa più naturale e insieme misteriosa del mondo: crescere?

Di sera, adagiata in una coltre di stelle, Drusilla si interroga\* sulla scuola e scopre di avere una risposta riflettendo sulla propria natura nobiliare: «Sono o non sono una principessa? E le principesse non sono nate per l'avventura? »



\*

# A colloquio con gli dèi

A OGNI MUTAMENTO DI STAGIONE, LA NATURA SI FA INTERPRETE DI UN PATTO DIVINO, CHE SI CELEBRA TRA LA MORTE E LA VITA, TRA INVERNO E PRIMAVERA. È L'INIZIO DI UN LEGAME RISPETTOSO TRA UOMINI E ALBERI...



**UN CHICCO DI MELOGRANO.  
COME NACQUERO LE STAGIONI**  
di Pia Valentinis e Massimo Scotti  
Collana: Fiabe quasi classiche  
Anno di pubblicazione: 2006  
32 pagine a colori in formato 20 x 28,5 cm  
Progetto grafico: Giovanna Duri  
ISBN: 978 88 89210 13 0  
euro 13,00

**U**n chicco di melograno. Come nacquero le stagioni è un libro che prende avvio da una medesima parola e immagine: “melograno”. Il legame di necessità che unisce questa parola alla sua immagine, e viceversa, si ritrova nel legame di necessità che unisce forma (come il libro è fatto) e contenuto (la storia di Demetra).

C'è, nel chicco di melograno, il motivo originario di un inno antichissimo di ascendenza greca, attribuito a Omero, e l'elemento ispiratore di una storia firmata da Pia Valentinis e Massimo Scotti per i bambini di oggi.

Rispettando la fisionomia della collana di appartenenza – “Fiabe quasi classiche” – *Un chicco di melograno* svela nei risguardi (p. 30), con un testo di venti righe, la portata leggendaria di questa storia e il perché valga la pena continuare a raccontarla.

L'andamento bicromatico fissato in copertina e mantenuto nel corso delle trentadue pagine, cita la pittura e la ceramica greca, richiamando, storicamente, lo sfondo in cui si innestò il mito di Demetra. Va in questa direzione, anche l'uso di capilettera che richiamano formalmente l'alfabeto greco. Nel sottotitolo un verbo al passato remoto, “nacquero”, sposta l'attenzione a un tempo anteriore a quello in cui vive il lettore: un tempo molto lontano in cui gli esseri umani erano figure di secondo piano. «Questa storia si svolge in un tempo prima del nostro tempo, quando gli Dei percorrevano ancora le strade degli uomini» comincia, infatti, la storia.

Con queste parole, il lettore si orienta, riconoscendo in che punto del tempo e dello spazio si trovi il mito e dove, invece, si muova lui. Fissare coordinate temporali e spaziali precise, è l'essenza di un viaggio sicuro nella lettura e nell'immaginario.

La distanza dagli anni Duemila è netta. A pp. 6-7, l'inciso è su dèi di ieri e idoli di oggi, polis e società dei consumi. Immagine e testo fanno ricorso all'accostamento di due paesaggi: in primo piano, una discarica a cielo aperto\*, a destra, sulla cima di una collina, le rovine di un tempio classico. Al tempo della narrazione gli dèi abitavano quel tempio, oggi sono nella discarica. Lì si vede occhieggiare da televisori rotti, scatoloni sfondati e oblò di lavatrici sventrate: come racconta Heinrich Heine ne *Gli dèi in esilio*, «allora dovettero fuggire con ignominia, i poveri dèi, e si nascosero da noi sulla terra, sotto ogni specie di travestimento.»

Eppure in *Un chicco di melograno* persistono punti di contatto tra passato e presente, mondo antico e mondo contemporaneo. In modo monumentale, l'archeologia attesta di saper abitare il tempo presente, passato e futuro. Anche in *Un chicco di melograno* si verifica ciò che Salvatore Settis chiama «futuro del “classico”».\*

A pp. 8-9, il lettore è immerso in una dimensione mitica, in cui si passa tempestivamente dall'idillio alla tragedia:

«Una ragazza coglieva fiori [...] si chiamava Persefone [...]. Coglieva le rose [...] e il narciso, che era apparso sulla terra proprio quel giorno [...]. Nell'istante in cui Persefone tendeva la mano verso il fiore splendente, la terra si aprì con fragore».

*Un chicco di melograno* è un libro che parla ai bambini della caducità del tempo, dell'eternità, del destino, dell'amore, dell'odio, della follia, della morte, della vita. Piante e animali sono presenze divine, mentre i mortali creature sciocche.

Il bambino che senta nominare per la prima volta Persefone, Demetra, Ade, Ecate, Helios, Celeo, Metanira, Demofonte, Zeus, Iride, Hermes, è aiutato a riconoscerli attraverso scritte rosse.

L'incombere di scenari immensi – l'ombra dei misteri eleusini, la vastità dell'universo mitologico, la ieraticità dell'arte

\*



\*

«Vale la pena studiare il “classico” greco-romano precisamente nella spola fra identità e alterità, e cioè *sia* perché lo sentiamo “nostro”, *sia* perché lo riconosciamo “diverso” da noi; *sia* in quanto esso è intrinseco alla cultura occidentale e indispensabile a intenderla, *sia* in quanto ci apre le porte a studiare e comprendere le culture “altre”; *sia* perché serbatoio di valori in cui possiamo ancora riconoscerci; *sia* per quello che esso ha di irrimediabilmente estraneo.»

Salvatore Settis,  
*Futuro del “classico”, Einaudi 2004*

antica – suscita stupore. Figure rosse, in mezzo al bianco e nero, richiamano l'attenzione del lettore su singoli dettagli. La vibrazione cromatica che li investe, è un gesto drammaturgico, da cui possono scattare la comprensione di una scena e l'apprendimento di nuove nozioni.

L'uso di una lingua sintetica, aliena da barocchismi e slang, è in linea con lo stile icastico della classicità. Sulla sua chiarezza comunicativa, infatti, pesa una chiarezza espressiva cui vale la pena riferirsi. *Un chicco di melograno* ripulisce il linguaggio dall'indeterminatezza e dall'assenza di logica, che spesso lo travolgono.

Con caratterizzazioni puntuali, sia verbali sia visive, l'identificazione dei personaggi è certa. Per esempio, a p. 9:

«[...] e dagli abissi apparve il signore dell'Oltretomba, Ade, il più tremendo di tutti gli Dei, che regnava sui morti e dominava gli inferi. Il suo carro era trainato da cavalli del colore del tuono, e il suo mantello era cupo come le tenebre.»

L'atteggiamento creativo di Pia Valentinis e Massimo Scotti, coincide. Entrambi guardano con profondo rispetto alla versione omerica e alla tradizione iconografica classica, dimostrando che prestarsi fedelmente all'originale non mutila la creatività né semplifica il mestiere. È una scelta.

La nascita delle stagioni, ci dice questo libro, è l'esito storico di vicende sentimentali estreme, che vengono dall'Olimpo, ma ben si adatterebbero alle cronache di un qualsiasi quotidiano: il delirio amoroso di una madre per la figlia; il sequestro di una ragazza per ragioni passionali; il conflitto fra la famiglia di origine e la famiglia di elezione.

Tra chi è mortale (l'uomo) e chi è eterno (gli dèi), la natura riveste un ruolo di mediazione formidabile, premiato dalla varietà delle sue forme e dall'intensità dei suoi colori, come dimostra la tavola finale (pp. 28-29). La violenza che essa sprigiona in terra, nascendo morendo e rinascendo, è il lascito di un dio armato fino ai denti che non conosce regole – il dio dell'amore – e che determina il corso della storia di Demetra:

«Cosa ti diede da mangiare Ade, prima di lasciarti tornare?»

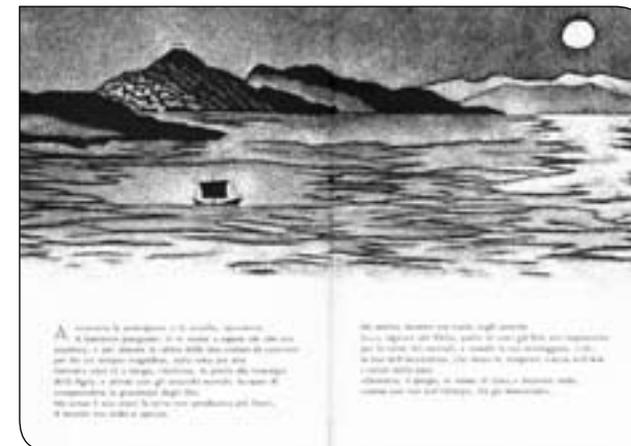


\*

E Persefone pronta: [...] “io non toccai niente [...]. Accettai soltanto qualche chicco di bel melograno dorato”. Fu come se un fulmine avesse colpito la dea. Sapeva cosa significasse quel dono [...] i semi avrebbero legato la figlia al mondo dei morti, costringendola a tornare dal suo sposo, almeno temporaneamente [...] finché veniva il tempo in cui Persefone poteva abbandonare l'Oltretomba per riabbracciare sua madre, e solo allora nel mondo tornava la primavera.»

In *Un chicco di melograno* l'illustratrice si misura con un problema consistente e lo risolve con misura e intelligenza. Che ruolo dare alle immagini quando gli attori in scena, gli dei, hanno statura incommensurabile? Pia Valentinis fa della vicenda di Persefone una rappresentazione in dodici quadri. Le doppie pagine si spiegano come fondali di teatro perché siano le parole, con la loro forza drammatica, a mettere in scena il mito. Con nitidezza e discrezione, le tavole creano ambienti adeguati alle tonalità espressive ed emotive del testo. Sono architetture visive esemplari, fatte di paesaggi, personaggi, animali, oggetti, entro cui le parole trovano sede. Elementi decorativi selezionati con accuratezza sottolineano il rigore che presiede alla loro elaborazione, finalizzata a creare un contesto visivo di massima limpidezza. Coerentemente con quanto si racconta, perché le figure del mito nascono per porre e chiarire i grandi problemi dell'esistenza umana e fondano le categorie di base che servono all'uomo per comprendere la propria esperienza.

\*



\*



### suggerimenti di lettura

- per tracciare una linea di continuità tra antichità e contemporaneità, mito e cronaca, uomini e dèi, natura e cultura
- per identificare le caratteristiche di una lingua pulita e chiara, la lingua della classicità
- per parlare della morte e della follia
- per riflettere sulle caratteristiche del mito e sulla sua natura maieutica
- per ampliare, a partire dal mito, il raggio delle proprie conoscenze, passando dalla letteratura alla storia, dalla geografia alla mitologia, dalla storia dell'arte all'antropologia
- per imparare ad accostarsi alla natura con rispetto e riconoscenza
- per constatare quanta violenza richiedano nascere e morire

# Notizie dalla città delle scimmie

SULL'ESEMPIO DI MICHELE E DI SUA SORELLA, I BAMBINI CHE IMPARANO A FARE LE SCIMMIE, IMPARANO ANCHE A STARE IN CASA SENZA GENITORI. IL RISCHIO DI LITIGARE O DI ANNOIARSI SI ANNULLA IN UNA CODA D'ANIMALE.



**DUE SCIMMIE IN CUCINA**  
di Giovanna Zoboli e Guido Scarabottolo  
Collana: Albi  
Anno di pubblicazione: 2006  
32 pagine a colori in formato 20 x 26,5 cm  
Progetto grafico: Guido Scarabottolo  
ISBN: 978 88 89210 14 7  
euro 13,00

In copertina, parole e immagini sembrano dare informazioni discordanti. Il titolo, *Due scimmie in cucina*, sostiene che in cucina ci sono due scimmie. L'illustrazione, il cui soggetto è la cucina citata nel titolo, non le mostra. In altre parole, Guido Scarabottolo sottrae visivamente due elementi contenuti nel titolo, senza tuttavia sottrarli concettualmente, perché, l'effetto della sottrazione, è esaltarli.

Guardando meglio, delle due scimmie qualcosa compare: è un pezzo di coda, sulla sinistra, in corrispondenza di un bollitore, dettaglio che mette in relazione copertina a quarta di copertina, nel punto in cui si incontrano, cioè la costa del libro. Aprendo completamente il libro, si ottiene un'unica tavola da leggere come una doppia pagina. A sinistra, due scimmie danno le spalle al lettore e, sedute sul tronco di un albero che attraversa la cucina, guardano dalla finestra. In questo modo, fra parole e immagini l'equilibrio è ristabilito.

La copertina, in ogni caso, innesca fra parole e immagini una dinamica sottile, di disvelamenti e reticenze, che crea un effetto di suspense, accrescendo le aspettative del lettore.

Sui risguardi si assiste a un meccanismo analogo, in cui le attese del pubblico si intensificano in proporzione a rapidi mutamenti di prospettiva. Qui, al mobile grigio con due lavelli, visto precedentemente, si sostituisce, nella stessa posizione, un pavimento; a terra, l'habitat di una giraffa in miniatura è fatto di fogli, block-notes, matite e pennarelli sparsi; lo sfondo, infine, mantiene la funzione architettonica di muro, ma prima era giallo, ora è bianco. Sembra, insomma, di stare in un altro ambiente. Un elemento, in particolare, prende corpo sul resto:

quelli che prima erano semplicemente due rami, sono adesso i rami che partono dal tronco di un albero azzurro.

Trasversalmente, questi rami ci accompagnano lungo le trentadue pagine del libro, dando alla lettura una direzione che va da sinistra verso destra e un andamento scorrevole. Non hanno un inizio e una fine dichiarati: la tavola li taglia secondo le esigenze dell'inquadratura, segno che sono più lunghi di come appare. Ora il loro intrico domina la scena, ora la composizione si regge su un ramo solo. La loro presenza, dunque, favorisce un rapporto di continuità tra pagina e pagina, tra prima e ultima pagina, e incide sul ritmo di lettura.

L'uso di delimitare le tavole con un sottile segno nero e di incorniciarle con un bordo, è deciso dal grafico, che in questo caso è anche autore delle illustrazioni. Quest'uso viene introdotto sul frontespizio e si mantiene fino a p. 30 (ultima scena). Si presta a più letture: a p. 3 e a p. 30, avvisa il lettore che la storia sta per iniziare o sta per finire (il bordo mantiene i colori della tavola di appartenenza); da p. 4 a p. 29, avverte il lettore che la storia è in corso (il bordo è sempre bianco); a p. 6, in particolare, sottolinea che tra lettore e storia, tra realtà e finzione, c'è un leggero confine artificiale, ma che si tratta di un confine permeabile; mette in evidenza che ciascuna tavola è una doppia pagina; isola le scene l'una dall'altra in modo netto, sottolineando la scansione narrativa.

La doppia pagina, in *Due scimmie in cucina*, è la misura entro la quale Zoboli e Scarabottolo organizzano i propri materiali di lavoro: per l'una, le parole; per l'altro le immagini. La storia ha una matrice sintetica, stabile, che si annuncia nel titolo, fissando due protagonisti e un luogo. Posti questi parametri, il racconto, al suo interno, vive di piccoli movimenti che spostano di continuo la lettura della realtà al piano fantastico. A pp. 4-5, si legge: «C'era un bambino di nome michele e più di tutto gli piacevano le scimmie». Nella tavola compaiono un bambino e una scimmia, molto simili tra loro\*: sono blu; hanno la stessa statura e il braccio destro alzato; si grattano la testa; sorridono. Il colore blu assume un significato particolare: intensifica il rapporto di simpatia fra bambino e scimmia; dice che bambino e scimmia, con questo colore, si identificano; acquista un valore simbolico di "tinta di passaggio" dal mondo reale a universi fantastici. Ciascuna doppia pagina, in tal senso, si presta a un attento esame. L'esito è sempre lo



\*

stesso: scene in cui ambiente naturale e ambiente domestico, scimmie e esseri umani, convivono al punto da dare forma a una terza realtà, in cui tutto, con ordine, si mescola.

Nella tavola iniziale (pp. 4-5), il fatto che la scimmia sia un disegno, spiega il contenuto della scena: pennarelli e matite, sul pavimento, dicono che Michele è l'autore del disegno. La soddisfazione con cui mostra il proprio lavoro, rivela la sua aspirazione a essere, fare, apparire, come le scimmie, e, per il lettore, è un invito a imitare entrambi.

L'abbondanza di oggetti di design, in casa, serve a precisare la fisionomia del luogo in cui si svolge ciascuna scena. Sebbene il titolo dica *Due scimmie in cucina*, la storia non si compie in questo unico ambiente, ma all'interno di un appartamento. Per esempio, a pp. 10-11, l'oggettistica e il tipo di luce, richiamano una stanza destinata ai bambini. A pp. 20-21, osservando una poltrona, un telefono, una lampada, si pensa a un salotto. La casa e l'abitare sono motivi intimamente legati a questa storia. L'affinità fra bambini e scimmie, infatti, passa attraverso le rispettive abitazioni: in *Due scimmie in cucina*, i bambini vivono in appartamento, le scimmie, sugli alberi.

La tavola fotografa il momento in cui Michele – e, con lui, il lettore – legge il suo libro sulle scimmie.<sup>\*</sup> Lo regge con due mani, come fa il lettore con il proprio; è aperto su una doppia pagina; la presenza di parole e immagini, al suo interno, dice che, come *Due scimmie in cucina*, il libro di Michele è un picture book. Di fronte a questo scenario, lettore e protagonista, libro vero e libro immaginario, si identificano.

Sulla tavola successiva (e, in seguito, a pp. 26-27), il tema dell'albero è portato al massimo sviluppo. Pur non assolvendo la funzione simbolica di 'albero della vita', questo albero ha molti punti di contatto con esso: per chi vi risiede, e per il lettore, ne è letteralmente pieno: «le scimmie abitano insieme in gruppo mangiano frutta ascoltano musica ballano e perseguitano le formiche».

L'illustrazione sottoscrive il report di Giovanna Zoboli e lo arricchisce di particolari: c'è chi mangia una fetta d'anguria, chi una banana; chi ascolta il ronzio delle api, chi quello di un'automobilina; chi opta per soluzioni ad alta tecnologia, come l'iPod o la fotocamera digitale; ecc. Le scimmie di-



\*

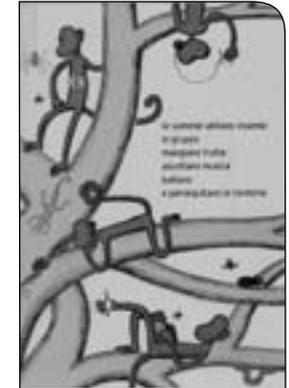
sposte a vari livelli sui rami richiamano l'idea di una grande famiglia. Una sorta di coloratissimo e indisciplinato albero genealogico che offre le identità di chi lo abita.

Arrivati a pp. 26-27, la tavola di pp. 8-9 assumerà un significato speciale. A questo punto, mancano due tavole alla conclusione e la lettura di *Due scimmie in cucina* ha gradualmente prodotto delle trasformazioni. L'immagine e il testo somigliano molto a quelli di pp. 8-9, ma, confrontandoli, si notano elementi di novità.<sup>\*</sup> Alcuni, superficiali: prima, in basso a destra, c'era un lombrico, ora, il lombrico è in alto a sinistra; mentre prima, il testo era breve, ora è lungo; ecc. Altri, sostanziali: nel secondo caso, l'albero delle scimmie è più ricco di presenze domestiche; il testo non è più scritto in terza persona singolare, ma in prima plurale. Di fatto, fra le due tavole, il lettore va a caccia di differenze. Solo a pp. 26-27, però, è chiaro il meccanismo che porta i bambini a diventare *Due scimmie in cucina*. Dicono, infatti: «abitiamo sugli alberi [...] e non scendiamo mai scendiamo solo quando passa una giraffa per dispetto; per farle chinare il collo mangiamo frutta ascoltiamo musica balliamo e perseguitiamo le formiche».

L'avvenuta metamorfosi, è ribadita tra pp. 28-29. Anche qui, l'immagine ha molte somiglianze con una tavola già vista. Anche qui, il lettore opera confronti. Mi riferisco a pp. 18-19. Lì, Michele è ritratto nel momento in cui sta per convincere la sorella a diventare scimmia. Mentre prima, fra i due fratelli, solo Michele dava segno di essere scimmia, ora colore e coda dicono che lo sono entrambi; mentre prima la cucina era nel pieno della sua selvatichezza (vedi il tavolo-zebra; il pesce vivo nel lavello; il passeggio di un fenicottero, ecc.), ora ha un aspetto più civilizzato; inoltre, per la prima volta a pp. 28-29, i due bambini non sono soli: la voce di un adulto li esorta a lavarsi le mani.

Se da una parte l'ordine sembra essere ristabilito, dall'altra, con *Due scimmie in cucina* qualcosa è entrato, indissolubilmente, nella vita dei due bambini e dei lettori. A pp. 30-31, Giovanna Zoboli e Guido Scarabottolo lo lasciano intendere. Fratello e sorella ubbidiscono alle ingiunzioni materne. Ma la metamorfosi, ormai, è avvenuta. Se nell'immagine vediamo due bambini, il testo afferma senza incertezze che si tratta di due scimmie: «sì mamma risposero in coro le scimmie e scesero dall'armadietto».

\*



### suggerimenti di lettura

- per riflettere sull'origine dell'uomo, divertendosi
- per muoversi in casa con più fantasia e meno automatismo
- per abitare il tempo e l'attesa senza impazienza
- per vedere il bello anche in periferia
- per non rinunciare ai propri obiettivi di fronte al primo no
- per imparare ad accostarsi alla natura con rispetto e riconoscenza
- per distinguere la vita dei bambini da quella degli adulti

# Il libro delle torte siamo noi

UN BUFFET, ROCAMBOLESCO COME LA NOSTRA SOCIETÀ, IN CUI CIBI E PORTATE PRENDONO IL POSTO DI VIZI E VIRTÙ UMANE. A RITMO DI SONETTI, NINNE NANNE, RAP, FILASTROCCHES, BALLATE E CHA CHA CHA.



**IL LIBRO DELLE TORTE**  
di Giovanna Zoboli e Francesca Ghermandi  
Collana: Parola magica  
Anno di pubblicazione: 2006  
96 pagine in bianco e nero, in formato  
16 x 22 cm  
Progetto grafico: Giovanna Duri  
ISBN 978 88 89210 15 4  
euro 15,00

**I**l libro delle torte è un raccolta di poesie di genere comico. Il titolo definisce l'ambito in cui si muovono i testi di Giovanna Zoboli e le illustrazioni di Francesca Ghermandi – quello culinario – e connota stilisticamente il libro, evocando, sia a parole (si avverte che «non è un libro di ricette!») sia per immagini (sotto la parola “torte” colano gocce di crema), una gag classica nel mondo dello spettacolo, quella delle “torte in faccia”.

Dalla copertina in poi, per novantasei pagine, *Il libro delle torte* eredita l'impianto comico grottesco degli spettacoli parodistici e satirici (vaudeville e cabaret) e ritrova intatto lo spirito delle slapstick comedies che, negli anni Venti del Novecento, lanciarono alcuni attori del cinema divenuti celebri: Charlie Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel e Oliver Hardy.

In particolare, viene in mente uno dei primi film di Stanlio e Ollio, *La battaglia del secolo* (*The Battle of the Century*, di Clyde Bruckman, 1927). In una scena memorabile, la caduta (su una buccia di banana), per strada, di un pasticcere carico di torte, innesca una reazione a catena che coinvolge decine e decine di passanti, provocando una gradiosa battaglia di torte in faccia. *Il libro delle torte* utilizza lo stesso procedimento narrativo, seguendo la tecnica dello slow-burn: da un semplice dettaglio (per esempio, a pp. 6-7 una mosca nella frutta sciropata e un pelo nell'arrosto; a pp. 8-9 un bicchiere di chinotto; a pp. 16-17 gli ingredienti di un budino; a pp. 22-25 uno scambio di bagagli; a pp. 38-41 la puzza di un formaggio; a pp. 42-43 la consistenza di una sfoglia; a pp.

76-79 un maglione mangiato dalle tarme) prende avvio una sequenza di eventi che culminano in una scena plateale, esagerata, esilarante, cui il pubblico reagisce con risate.

*Il libro delle torte* è un libro scritto in versi, inserito nella collana di poesia “Parola magica”. Ciascun componimento (in tutto sono ventisette) ha il valore di uno *sketch*. Il tono della comunicazione – schietto, senza secondi fini, affilato, parossistico – è uniforme. Al contrario, lunghezza, argomenti e scelte metriche sono variabili.

Si va da un minimo di due pagine a un massimo di sei pagine per brano. Si parla di amori non corrisposti, malanni, truffe, tecniche di seduzione, diete, sport, viaggi, picnic. Si fa ricorso a forme antiche (la canzone, il sonetto, la ballata), tradizionali (la ninna nanna, la filastrocca, la storia), o recenti (il cha cha cha, il rap). Si utilizzano endecasillabi (a p. 8, «Capitò che una bella Coca Cola») e ottonari (a p. 36, «Tre brioche ed un cornetto | sono andati a villeggiare»); quartine (a p. 27, «Grassi, unti, coloranti, | pesticidi diserbanti: | dentro il cibo sai com'è, | può finirci non sai che»), terzine (a p. 77, «un odore di finto e d'insincero. | Infatti, il panettone qui in questione, | era prodotto in serie, a dir il vero») o versi liberi (a p. 25, «\*lauta mancia a chi fornirà | informazioni utili»). Si rima in tanti modi: citando Dante (la fine del canto V dell'*Inferno* – «Galeotto fu 'libro e chi lo scrisse» – diventa, a p. 9, «a quell'idillio non fu galeotto | un caustico bicchiere di chinotto»); per troncamento (a p. 13, «Dice una: “Portatemi la boule: | il marmo freddo mi fa un gran mal di cul!”»); a rima baciata (a p. 44, «C'eran tre paste, meglio pastarelle, | sembravan dolci ed eran cattivelle. | La prima tanto zucchero colava | che al primo sguardo di lei ci si fidava»), alternata (a p. 37, «Che gran classe, quale charme | ha quel dolce bighellone | nella nota beauty farm | della prima colazione») e incatenata (a p. 76, «Un giorno, tre tarme, padre, madre e figlia, | vollero traslocare da un maglione | per un luogo più acconcio alla famiglia. | Adocchiarono un certo panettone, | uvette, canditi ad ogni piano, | farcito all'ananasso e zabaione | un tipo per niente popolano | molto adatto a tarme di livello | con arredi in stile hollywoodiano.»).

*Il libro delle torte* fa emergere un mondo al collasso, delirante, brutale, trasgressivo, affollato di figure e personaggi fortemente caratterizzati.\* Sotto gli occhi del lettore sfilano



\*

budini, torte, torroni, cannoli, bibite, liquirizie, mandorle, pizze, hamburger, patatine, surgelati, yogurt, pistacchi, arachidi, frullati, bomboloni, brioche, formaggi, cacao, sfoglie, bignè, pastarelle, tartine, cassate, confetti, marzapane, croccanti, panne cotte, zuppe, salatini, panettoni, baccalà, risotti, zabaione, canditi, salsicce, prosciutti, frittate e pan pepato. Sono “delizie del palato” la cui “bontà” non inganna il lettore nemmeno per un istante: personalità patologiche e storie inquietanti emergono impietosamente, già a un primo sguardo, dai ritratti grotteschi che affollano le pagine, ancor prima che si legga di loro.

Le qualità organolettiche di questi alimenti (forma, ingredienti, consistenza, aroma, digeribilità, sapore, ecc.) costituiscono un patrimonio “genetico” interessante, che stimola il racconto scritto e quello per immagini. In esse, infatti, si possono identificare alcuni tratti (assolutizzati) della psicologia umana e visioni del mondo, molto diverse le une dalle altre.

Terminata la lettura del libro, forse il lettore si accosterà alla gastronomia in modo non passivo. Osserverà “la personalità” dei cibi che trova abitualmente in tavola o che ha appena scoperto, leggendo. Potrà essere invitato a esprimere le sue impressioni nel linguaggio che preferisce (poesia, prosa, disegno, fumetto, discorso orale, ecc.) e, se il libro è stato letto in gruppo, a confrontarsi con le opinioni di altri lettori. Raggiungere l'effetto dissacrante de *Il libro delle torte* è difficile, ma non impossibile: richiede sarcasmo, spirito critico, rabbia.

Per Giovanna Zoboli e Francesca Ghermandi, in un chinotto c'è un bullo (a p. 8, *Storia di una pizza e di una Coca® (detta anche dell'amore non corrisposto)*); in un budino confezionato, un presuntuoso (a p. 16, *Triste storia di un budino snob*); in una torta di riso e in un cannolo siciliano, rispettivamente una sciantosa ladra e un boss (entrambi a p. 18, *Errori di una torta di riso*); in due arachidi, due entraîneuse sempliciotte (a p. 32, *Parabola delle arachidi svergognate*); in un cornetto, un uomo di classe (a p. 36, *Filastrocca per chi si sveglia presto (e di buon umore)*); in una torta alla panna, uno spocchioso (a p. 38, *Una canzoncina adatta all'estate*); in una sfoglia di mele, una sognatrice (a p. 42, *Ninna nanna delle navigazioni notturne*); in tre pastarelle, tre comari perfide (a p. 44, *Ballata della cattiveria*); in una famiglia di marzapane, una famiglia di isterici (a p. 50, *Ballata su cui meditare in prossimità del*



## suggerimenti di lettura

- per affrontare il tema del riso, nelle sue sfaccettature (umorismo, satira, sarcasmo, cinismo, ironia, derisione, caricatura, buffonata)
- per sperimentare il genere comico, attraverso il linguaggio che più si preferisce (poesia, prosa, disegno, fumetto, discorso orale, ecc.)
- per analizzare più a fondo i comportamenti di chi ci circonda
- per mostrare che la poesia è un genere ampio, che abbraccia molte forme (sonetto, ballata, canzone, ecc.)
- per cercare di definire il concetto di “brutto”

*Natale*); in una zuppa inglese, una grassona elitaria (a p. 56, *Un fatto di pasticceria poco fine*); in un formaggio, uno straniero (a p. 80, *Canzoncina del formaggio stagionato*).

*Il libro delle torte* riferisce di una realtà composita, fatta di caratteri, luoghi, ritmi, attività, vicini alla società attuale. Il prevalere di ritratti negativi (il vile, l'egoista, il falso) e di azioni spregevoli (rubare, mentire, ferire), offre al lettore uno spaccato impietoso del mondo in cui viviamo: in parte lo sfida con ghigno sardonico (vedi, in particolare, la mimica e la gestualità delle figure), in parte lo sdrammatizza, facendo sorridere e ridere.

*Il libro delle torte* diverte, senza essere un barzellettiere (è, infatti, un libro di poesie). La presenza di “maschere vere” origina risate amare o di sollievo, spassose o contenute, lunghe o fulminee. *Il libro delle torte* è un libro con cui affrontare il tema del riso, nelle sue sfaccettature: umorismo, satira, sarcasmo, cinismo, ironia, derisione, caricatura, buffonata.

Ci sono termini che si evidenziano per il loro carattere corsivo. Sono parole diverse dalle altre: nomi desueti (aspic); più difficili a scriversi che a dirsi (ragoût); stranieri (beauty farm); che scritti non suonano come detti (cha cha cha); che, come detti e scritti, hanno più di un significato (golf).

Francesca Ghermandi, disegnatrice al vetriolo, utilizza le tecniche del linguaggio per immagini più trasgressivo che ci sia, per portare in scena questa commedia degli orrori: il fumetto. La scelta del bianco e nero, concentra l'attenzione del lettore sul carattere mostruoso di singoli dettagli: da occhi, bocche, nasi, denti, corpi, trasuda espressività. Il frequente inserimento, all'interno delle illustrazioni, di segni (spiralì, nuvole di fumo, saette, onde, ecc.), balloon, e scritte (a p. 71, boom, pepperepè, dddrrriinn, woosh), è un modo per fare ascoltare in presa diretta al lettore di poesia quali suoni inarticolati, volgari e baracconi giungano dal basso dell'alta cucina.

Restano impressi alcuni tipi che, in frigo o in autobus, incontriamo tutti i giorni. *Il libro delle torte* siamo noi.



# Microstorie

DI MANO IN MANO, GLI ESSERI UMANI RACCONTANO, A GESTI, STORIE DI CUI SI SA MOLTO O POCO O NULLA. VICENDE INFRAORDINARIE, A CONTATTO CON IL FARE E CON L'IMMAGINARE.



**FILASTROCCA DELLE MANI**  
di Giovanni Paolucci e Maja Celija  
Collana: Parola Magica  
Anno di pubblicazione: 2007  
32 pagine a colori in formato 20 x 20 cm  
Progetto grafico: Luigi Raffaelli  
ISBN: 978 88 89210 16 1  
euro 13,00

**F**ilastrocca delle mani è un libro fatto di gente. A p. 27, il testo lo rende manifesto: «Per le mani che raccontano | la storia della gente, | tante storie in tanti gesti | e ogni mano è differente.».

L'affresco umano in copertina, è la coda di un treno di persone di tutti i tipi, tenute insieme dalle mani. Il corteo si prolunga in quarta di copertina – guardando contemporaneamente quarta di copertina e copertina, si ottiene un unico quadro, in cui il treno raddoppia la sua lunghezza e il numero dei partecipanti aumenta – e all'interno del libro, annunciando la folla di personaggi che lo anima. Si vedono bambini, uomini e donne anziane, persone di mezza età, fidanzati, professionisti, genitori, ragazzine, bulli, esibizionisti, e così via. Non è difficile riconoscerli: lettore e figure, infatti, fanno parte della stessa società.

Ciascuna comparsa in copertina, è un carattere, porta su se stessa tracce di vicende personali, di cui si afferra la parte esteriore: quella interiore è lasciata all'immaginazione del lettore. Ora il racconto è individuale, ora è collettivo. Tutti rappresentano frammenti di storie, che, se ascoltate, possono alterare la percezione dello spazio e del tempo, sia narrativo sia di lettura. Su ciascuno si concentrano informazioni dettagliate, che si individuano al primo sguardo oppure dopo un certo tempo, a seconda delle dimensioni e della collocazione dei particolari.

La scelta di uno sfondo monocromatico – su cui, in alto, compaiono il titolo e i nomi dei due autori – e dell'assenza,

oltre al treno umano, di altri elementi figurativi, stabilisce un equilibrio fra pieni e vuoti, parte inferiore della tavola e parte superiore.

I personaggi di Maja Celija non sono seriali – l'uno identico all'altro – e nemmeno esasperati dall'originalità. Tendono, piuttosto, a esemplificare cliché molto precisi, collocati fisicamente a strettissima vicinanza. Tra una figura e l'altra, risaltano differenze: la relazione è un contrasto, e crea dinamismo e comicità. Si svelano età, sesso, corporatura, segni particolari, grado di parentela, abbigliamento, professione, costumi, gusti, tipo di andatura, stato emotivo, livello di concentrazione, pensieri. Ci sono, in questo repertorio variegato, un'aria di festa e un ritmo di danza popolare. Il contatto fisico è un gesto unificante, che si somma all'idea di mescolanza. Il fatto che in fondo si è diversi e in fondo si è uguali, appare come un dato di realtà, una constatazione.

Anche leggendo, si va come le mani, cioè avanti. In *Filastrocca delle mani*, le mani conducono qualcosa e qualcuno da qualche parte.<sup>\*</sup> A esse si associa il fare e il pensare, perché fin dalla nascita sono un terminale, strumenti intelligenti di lavoro e di comunicazione.

Sui risguardi, il grado di complessità riscontrato in copertina tende ad azzerarsi. È un momento di distensione. Dopo colori molto accesi, qui, le tonalità si attenuano. La massa dei corpi umani, lascia il campo a pochi oggetti sparsi, di uso quotidiano, disposti sulla superficie di una doppia pagina: da sinistra, un tubo di crema, un vasetto di smalto, una lima, una castagna, ovatta, un paio di forbicine, una matita, un anello, un limone. Le mani spariscono visivamente, ma sono ben presenti concettualmente: a ciascun oggetto, infatti, è associato un gesto o una funzione manuale (la crema è per le mani; lo smalto è per le unghie).

Sul frontespizio, come sui risguardi, il tema della mani è presente in forma implicita. Sotto al titolo, ci sono due guanti: uno di lana, da donna; uno di pelo, da uomo; stando alla posizione del pollice, l'uno è “mano destra”, l'altro è “mano sinistra”. Rispetto alla tavola precedente, questi indumenti non solo richiamano una funzione (proteggere le mani dal freddo), ma, con la loro forma, imitano quella di due mani in carne e ossa. La centralità tematica delle mani è rimarcata



\*

dalla posizione centrale dei guanti nella pagina. Questa immagine, insieme inequivocabile e ambigua, innesca una riflessione sul concetto di apparenza che investe tutto il libro.

Giovanni Paolucci e Maja Celija, prestano attenzione alle ragioni pratiche che muovono le mani, ma sono coscienti che, furtivamente, esse compiono gesti di tutt'altra natura. Dove il confine tra finalità e intenzionalità si offusca, c'è spazio per immaginare che tutti i giorni, sull'autobus o in casa propria (p. 15), accadano fenomeni le cui spiegazioni sono lontane o lontanissime dalla superficie.<sup>\*</sup> Si legge, infatti, da p. 6 a p. 11:

«Filastrocca delle mani, | mani grosse, mani fine | per suonare il pianoforte, | per pulire le zucchine. | Delle mani del vecchietto | che si vede ogni mattina, | del ragazzo col suo libro | steso sopra la panchina. | Delle mani indaffarate | che si muovono nei bar, | delle mani silenziose | nelle borse dentro i tram.»

*Filastrocca delle mani* è un susseguirsi di messaggi non verbali, che le mani trasmettono quando si vengono incontro (p. 6), si mettono in tasca (p. 14), si stringono (p. 16), si salutano (p. 20), ecc. Possono lanciare segnali di vanità (a p. 24, «mani vanitose che si coprono d'anelli»), dichiarare il proprio innamoramento (p. 25, «mani innamorate che ti arruffano i capelli»), provare affetto (pp. 28-29, «mani tue preziose | che sorridon come gatti, | che si accoccolano al caldo | e mi piacciono da matti»). Possono essere oggetto di interpretazioni, con cui prevedere il futuro (p. 26). Intensità e velocità, variano di gesto in gesto: per esempio, a p. 10, le mani dei camerieri vanno velocissime, quelle dei clienti sono quasi ferme; a pp. 16-17, le mani dei fisarmonicisti, vanno su e giù dalla tastiera, con agilità, mentre le mani di chi balla, con pressione leggera, si stringono o avvicinano a sé il corpo dei rispettivi compagni.

La comprensione di questa lingua non è scontata. Spesso, nella quotidianità, gesti ritenuti ovvi si accompagnano a gesti enigmatici, che restano un mistero (p. 27). Al pari delle immagini e delle parole, anche i gesti possiedono un alfabeto, una grammatica. Bruno Munari, introducendo il suo *Supplemento al dizionario italiano* (1958), parlava di «un numero incalcolabile di cose, di azioni, di sentimenti» che i gesti riescono a esprimere. Convinto che essi «possono rendere certi stati d'animo e certe sfumature psicologiche con maggior



precisione e intensità di qualsiasi discorso parlato», tentò di raccoglierne il maggior numero possibile e li fotografò. *Filastrocca delle mani* ricorda al lettore l'esistenza di questa lingua e, sull'esempio di Munari, invita il lettore a costruire un proprio supplemento al dizionario.

Testo e immagini, scorrono per trentadue pagine al ritmo di quattro versi (prevalentemente ottonari) per quadro. Rime frequenti lo rendono orecchiabile, adeguato a semplici adattamenti musicali, come suggeriscono due illustrazioni: a p. 7 si suona il pianoforte; alle pp. 16-17, la fisarmonica,<sup>\*</sup> e si canta.

Escludendo copertina e quarta di copertina, e i risguardi, la successione delle tavole prevede una ripartizione regolare: a ogni pagina corrisponde una tavola (e quindi una scena) per due volte; la terza volta, la tavola occupa la doppia pagina. Una figura ritmica regolare che scandisce il ritmo di *Filastrocca delle mani* durante la lettura.

Quando l'illustrazione è su pagina singola, la tavola tende a riempirsi di figure; al contrario, quando essa si trova su doppia pagina, il quadro è meno concitato e, sulla superficie, si aprono spazi ampi, vuoti, di un solo colore (pp. 8-9, pp. 12-13).

In *Filastrocca delle mani*, Giovanni Paolucci fissa, con le parole, un insieme di momenti. Maja Celija, li visualizza e, per immagini, mostra al lettore cose di questo e dell'altro mondo. Non tutto ciò che si trova nel testo trova, però, una rappresentazione: Maja Celija sceglie cosa illustrare e cosa, invece, lasciare sgombro da immagini, aperto alla visione di chi legge. Risulta quasi impossibile non chiedersi cosa abbia spinto l'illustratrice a scegliere una scena e non un'altra, e, soprattutto come avrebbe rappresentato quello che non ha illustrato. Un esercizio attraente che induce a riflettere sull'importanza che in un libro illustrato hanno le scelte dell'autore e quanto poco siano scontate. Lo stile di ogni illustratore, in fondo, coincide con l'insieme di queste scelte.



### suggerimenti di lettura

- per porre l'attenzione su una particolare forma di abilità: la manualità
- per riflettere sull'uso di una lingua non verbale fatta di gesti, non sempre volontari
- per descrivere da vicino mani diverse: per esempio di un neonato, di un anziano, di un fioraio, del vicino di banco, di un falegname, di uno scalatore, di un macellaio, di un sarto
- per individuare quanti e quali dispositivi l'uomo adopera per comunicare, anche senza parole
- per fare giochi con le mani, produrre oggetti fatti a mano
- per ricordare la lezione di Bruno Munari e costruire, sul suo esempio, un piccolo dizionario di gesti

# Metamorfosi a colpi d'ala

TRA I RAMI DI UN ALBERO, IL BIANCO DI UN GUSCIO ANNUNCIA NUOVA VITA, NUOVI SUONI, NUOVE STAGIONI. UN VOLO ROSSO D'ALTA QUOTA PER MIGRARE DA UN'ETÀ ALL'ALTRA SENZA PERDERSI.



**C'ERA UN RAMO**

di Giovanna e Francesca Zoboli

Collana: Albi

Anno di pubblicazione: 2007

32 pagine a colori in formato 24 x 24 cm

Progetto grafico: Francesca Zoboli e

Guido Scarabottolo

ISBN: 978 88 89210 17 8

euro 15,00

«**C**'era un ramo» è un'espressione che suona familiare a un orecchio infantile: richiama il più fiabesco e tradizionale degli incipit: «C'era una volta». La lieve modifica introdotta («ramo» al posto di «volta»), introduce un elemento dissonante che attira l'attenzione. Della storia che questo libro racconta *C'era un ramo* sia titolo sia incipit. La frase da completare suscita domande intorno alla trama e ai protagonisti della vicenda, generando una tensione che spinge in avanti la lettura.

In copertina, lettura delle immagini e lettura del testo avvengono in un unico momento. Il titolo è dipinto ed entra nella composizione dell'immagine, immagine esso stesso. Il carattere calligrafico corsivo sembra utilizzato dall'illustratrice per richiamare alla mente una "bella scrittura" di bambino che, su un quaderno o un diario, insegue il filo di una storia. Il tempo verbale, imperfetto, allude a eventi già trascorsi, depositati nella memoria.

I colori fondamentali sono tre: nero, rosso e bianco. Nero è l'inchiostro della scrittura. Rosso è lo sfondo. Bianchi sono i rami di un albero (le irregolarità grigio-neri che venano il legno fanno pensare a una betulla). Al centro della composizione, appoggiato a un ramo, c'è un uovo. È a questo elemento che il lettore associa la promessa di storia dischiusa dal titolo. Del resto, è dentro al suo ovale perfetto che i bambini, a ogni inizio di primavera, cercano sorprese. E, infatti, a p. 6 leggiamo:

«C'era un ramo. Ci abitava un uccello.»

Il protagonista della storia, tuttavia, entra nel campo visivo del lettore, prima di essere nominato dalla parola. Appare nel risguardo, a p. 3, intento a volare su un paesaggio innevato. È un uccello di cartoncino rosso e vola secondo una traiettoria tratteggiata. È solo, sulla pagina, ma fa molte cose: dà il benvenuto al lettore; lo invita a guardare le cose dall'alto (esercizio che verrà ripetuto nel corso della lettura); fissa l'inizio del racconto e suggerisce che per costruire il personaggio di questa storia basta disegnare un profilo su un cartoncino e poi ritagliarlo. A p. 30, nel risguardo di chiusura, ritroveremo la sua sagoma, quasi identica, sospesa su campi verdi e gialli: questa volta il suo compito è di dare l'arrivederci al lettore, conducendolo, letteralmente, fuori dalle pagine, dal libro.

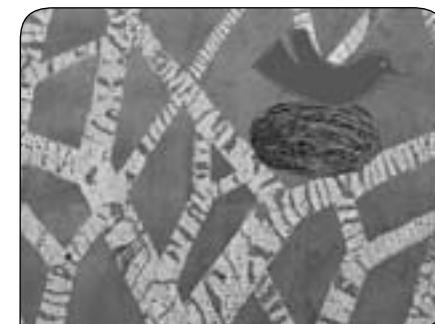
Dunque, «C'era un ramo. Ci abitava un uccello. Un giorno, l'aria portò qualcosa di nuovo. Non era un odore. Non era un colore. E nemmeno un sapore.»

Il testo è collocato a sinistra in una campitura di colore uniforme, che occupa un terzo della doppia pagina. A destra, ritroviamo l'albero della copertina, ma l'intrico dei rami è più fitto, lo sfondo è grigio\*, e al posto dell'uovo bianco, c'è un nido abitato da un uccello rosso. L'atmosfera cromatica suggerisce condizioni meteorologiche difficili. La stagione è invernale.

Questa organizzazione di immagine e testo nello spazio della pagina accompagnerà il lettore per l'intera durata del libro. Il suo impianto regolare e ordinato serve all'illustratrice (anche grafica del volume, insieme a Guido Scarabottolo) per contenere visivamente l'avventura di un viaggio fatto di continui mutamenti di paesaggio, prospettive, punti di vista.

A ogni doppia pagina, nel corso della lettura, il testo presenta una lunghezza variabile: si va da un minimo di sei righe a un massimo di undici. Compagno frasi brevi («Nessuno rispose», p. 8); altre brevissime («Casa!», p. 26; «Primavera!», p. 28); altre mediamente lunghe («Giunse in un mondo bianco», p. 10; «Passò sopra una distesa di campi», p. 12); altre più lunghe e complesse («Ed era una giusta osservazione perché la terra, in quella stagione, era ancora tutta chiusa in se stessa», p. 12; «Dai finestrini poté ammirare le meraviglie del cosmo: meteoriti, nane bianche, comete e nebulose», p. 24).

Al concetto di lunghezza si sovrappone quello di durata: in



\*

certe pagine la lettura dura meno, in altre di più. Ciò informa il lettore che il concetto di durata, in *C'era un ramo*, è relativo, da considerarsi sempre in relazione alla lettura delle immagini. Non è detto, infatti, che tempo di comprensione del testo e tempo di comprensione dell'immagine coincidano: entrambi oscillano sensibilmente, a seconda dei casi, di chi legge e delle circostanze.

Il passaggio da una pagina all'altra, in *C'era un ramo*, non è un gesto meccanico, ma risponde a precise provocazioni che il testo lancia sul finire di ogni pagina. Per scoprire il seguito di quanto una scena prospetta, infatti, è necessario procedere.

Ciascuna scena, singolarmente, costituisce una tappa o capitolo; a sua volta, ciascun capitolo origina nuove tappe. È così, per esempio, tra pp. 6-7 e pp. 8-9. Ciascuna doppia pagina crea nessi con quella successiva, dando alla lettura un andamento fluido, e, motivando, nel lettore, l'attesa di sorprese. Tra una doppia pagina e l'altra sono in atto azioni e reazioni. A p. 6, per esempio, le ultime tre righe fanno riferimento a qualcosa di indefinito: non è un odore né un colore né un sapore. Il lettore, imita il protagonista: registra questi dati e si interroga. Anche il testo interroga se stesso: p. 8 esordisce con una domanda e di lì in poi, ciascuna tavola si propone di trovare una risposta, formulando ipotesi.

Fino a pp. 10-11, *C'era un ramo* è una preparazione al volo. La pista di decollo si offre nella domanda «cos'è?» presente nel testo, ma anche nell'immagine: un grande punto interrogativo rosso, dentro un balloon, in corrispondenza del becco dell'uccello (pp. 8-9). Poi, il viaggio comincia.

Ciascuna doppia pagina è un frammento di risposta, che richiede tempo per essere articolata completamente (giunge, infatti, solo nell'ultima tavola), ed è anche una risposta immediata a situazioni o temi contingenti, di cui l'uccello rosso ci aggiorna di continuo, come in un reportage. A pp. 10-11, è il freddo; a pp. 12-13, il silenzio; a pp. 14-15, l'altitudine; a pp. 16-17, il firmamento; a pp. 18-19, i buchi neri; a pp. 20-21, la tempesta; a pp. 22-23, il ritorno; a pp. 24-25, il cosmo; a pp. 26-27, la casa; a pp. 28-29, la primavera.

Visivamente, la scelta grafica di dare allo sfondo del testo un colore diverso a ogni cambio pagina, partecipa del continuo



\*

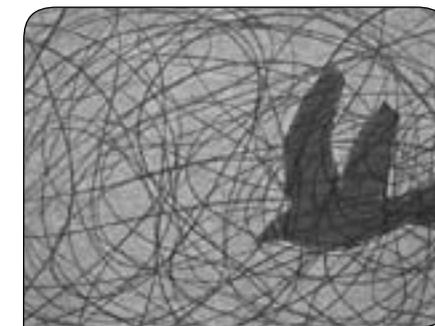
movimento che investe parole e immagini, paesaggi e stati d'animo, e che, di conseguenza, incoraggia l'uccello (e il lettore), a muoversi, viaggiare, conoscere, crescere, adattarsi, mirare alto.

Ciascuna doppia pagina indica un cambiamento di prospettiva, reso evidente, nel testo, dal flusso dei pensieri (i verbi utilizzati in riferimento all'uccello sono «pensò», «si disse», «osservò», «riflettè»), e, nelle tavole, da spostamenti di inquadratura, in base all'altezza di volo. Il campo visivo, abbraccia pochi metri (pp. 10-11) o comprende ettari di terreno (pp. 12-13) o si spinge «così in alto da vedere senza fatica i cinque continenti» (pp. 14-15) o sconfina nello spazio (pp. 16-17). I casi citati, seguendosi l'un l'altro, rappresentano un climax ascendente che, nel giro di quattro tavole, portano uccello e lettore dalla terra alla luna.

Sulle tavole di Francesca Zoboli c'è spazio per aperture al realismo (i rami dell'albero, in copertina e a pp. 6-7; le orme nella neve a pp. 10-11) e momenti di astrazione (stampi antichi diventano campi, a pp. 12-13; è un groviglio di linee a rappresentare la furia della tempesta,\* a pp. 20-21).

Lettore e uccello, in definitiva, sono lo stesso soggetto. Nell'arco di due stagioni (autunno e primavera) crescono e cambiano, prendendo a esempio i ritmi e l'energia della natura (pp. 28-29). Che il cambiamento avvenga è testimoniato dal deciso cambio cromatico che interessa le ultime tre doppie pagine del libro: grigio, marrone e nero lasciano il posto a una misurata gamma di verdi. E che tale mutamento coincida con una crescita, una evoluzione lo si comprende osservando le pp. 28-29: la dimensione individuale si apre a quella collettiva. Presenze finora apparse al singolare sono declinate al plurale: vediamo uccelli, alberi, uova.

In *C'era un ramo* le immagini che scorrono davanti agli occhi durante la lettura mettono a fuoco la misteriosa prossimità fra stati d'animo e paesaggi, indicando l'antica attitudine umana a raccontare il dentro attraverso il fuori. Il caos dei sentimenti, delle emozioni, trova una forma congeniale nell'ordinata percezione della natura e delle cose: il mondo diventa un meraviglioso alfabeto, a disposizione dei parlanti e delle loro storie.



\*

### suggerimenti di lettura

- per riflettere su quanto la natura sia energica
- per mostrare che esiste una geografia interiore analoga ai paesaggi che si attraversano
- per intercettare suoni, forme, colori e parole, dentro i cambiamenti di stagione e d'età, atmosferici e d'umore
- per compiere un esercizio descrittivo: annotare su un taccuino come muta un paesaggio nel corso dei mesi
- per soffermarsi sulla parola "ricerca", ripensando al volo che compie il protagonista
- per sviluppare senso di orientamento nel volo di chi sta crescendo

# I fantasmi, dunque, esistono

NELLA CASA DI UN ARCHITETTO E DI UNA BALLERINA, IL LADRO VELLUTO NON TOCCA NULLA, RUBA A NASO. UN'OPERA D'ARTE CHE RISALE IL TEMPO E RITROVA INTATTO IL PROFUMO DELL'INFANZIA.

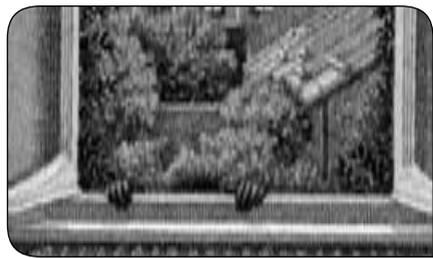
**È** fine maggio, in un appartamento abitato. La voglia d'estate spalanca le finestre di ogni stanza. All'ora di cena, il giro d'aria provoca un venticello gradevole che rinfresca gli ambienti e agita le tende, come sulla copertina di questo libro.

C'è più di una spiegazione al fatto che, fin da qui, *Velluto. Storia di un ladro* tiene il lettore in sospenso. Ferma la sua attenzione e ferma il tempo. A informazioni esplicite (titolo, nomi degli autori, indicazioni di luogo, ora del giorno), si sommano informazioni implicite, su cui il lettore formula interrogativi: per esempio, chi vive qui? perché tanti oggetti e opere d'arte? a chi appartengono le pantofole in basso a destra? Visivamente e narrativamente, gli intervalli fra zone di luce e zone d'ombra, pieni e vuoti, sono continui. Per questo la copertina è oggetto di osservazione prolungata.

Titolo e sottotitolo campeggiano in posizione elevata, mettendo in risalto la centralità di un nome, Velluto, da cui deriva una storia, la *Storia di un ladro*. Appena sotto, nel mezzo di una stanza semibuia, una finestra si apre su una sera di luci, tetti e foglie: siamo in una camera con vista.

Da fuori e dall'alto, la luce si proietta sul pavimento, come un faro sul palcoscenico, formando un quadro che indica, al proprio interno, i creatori della storia e del libro, ed è speculare, per formato e rilievo, alla finestra superiore, dove è in corso un'azione sbalorditiva. Mani di uomo nero affiorano sul davanzale.\*

Su questa soglia, il lettore fa come il ladro. Entra non visto, in casa di sconosciuti.



\*

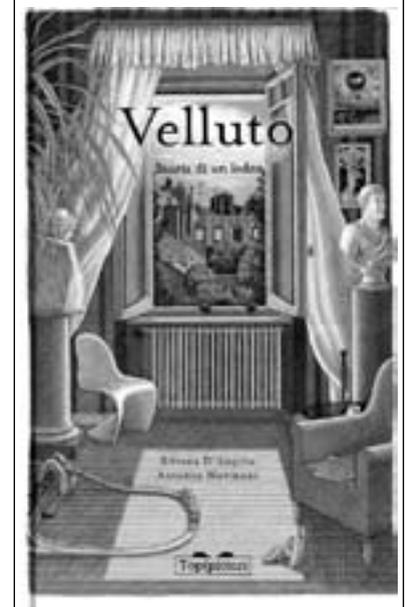
Il momento che precede l'inizio di un concerto, di un balletto, di un'opera, è da sempre, in teatro, gravido di domande, buio, silenzio sacrale. Con *Velluto* si assiste a un fenomeno analogo, cui prendono parte esseri umani, animali, minerali, piante, in un'alternanza di fasci di luce e coni d'ombra.

Alle opere d'arte, coro maestoso per cinquantasei pagine, è affidato un ruolo antidecorativo e antimuseale. La casa in cui Velluto si infila, però, è un monumento alla creatività umana. L'idea di bellezza che abbraccia è enciclopedica. Cose antiche, moderne e contemporanee – originali e falsi, pezzi unici e di serie –, offrono al lettore variazioni e relazioni infinite. Ma le stesse cose – antiche, moderne, contemporanee – sono elementi drammaturgici, personaggi che commentano l'azione, amplificano o presagiscono il corso degli eventi. Il loro peso è determinante, poiché, per figure, sorvegliano ogni passo del testo e scrivono il finale. Sarà infatti il soggetto di un quadro di Ingres a cacciare il ladro, alla fine del libro.

Il rapporto di queste presenze con la vita e la morte, è continuamente esplicitato in favore della prima. I fantasmi, dunque, esistono. La loro apparizione cadenzata il libro: hanno nomi e date di nascita che i risguardi ripercorrono con schizzi veloci. Costellano superfici verticali e orizzontali con quadri, sculture, giochi, sedie, poltrone, tappeti, trofei, libri, strumenti musicali, fiori: ogni tipo di suppellettile è accolto. Nella rappresentazione, l'accento cade su parti del corpo che richiamano la vista e il tatto: sono pupille dilatate e mani rampicanti. La molteplicità li accomuna, la singolarità li circonda. Si cercano, si osservano, si ascoltano. Questo libro è una Wunderkammer.

Dare un nome a personaggi di fantasia, è un'operazione delicata. Cercarne uno, per gioco o per esercizio, dimostra quanto poco sia scontato scegliere quello giusto. Velluto, semplicemente, è un nome perfetto per un ladro mascherato e il merito di averlo deciso, come dichiara l'editore a p. 4, spetta «a un bambino» realmente esistito che «molto tempo fa, aveva un amico invisibile: il ladro Velluto.»

Velluto si presenta rispondendo a una domanda classica: chi sei? come ti chiami? Il ritratto che fa di se stesso è esaustivo e penetrante: «Tra i ladri, io sono famoso. Mi chiamo Velluto. Entro nelle case come una carezza, passo come un'onda [...] Se potesse parlare, la casa prescelta non direbbe che bene di



**VELLUTO. STORIA DI UN LADRO**  
di Silvana D'Angelo e Antonio Marinoni  
Collana: Grilli per la testa  
Anno di pubblicazione: 2007  
56 pagine a colori in formato 20 x 32 cm  
Progetto grafico: Giovanna Duri e  
Orith Kolodny  
ISBN 978 88 89210 18 5  
euro 16,00

me [...] Amo arrivare a sera inoltrata. Prediligo la tarda primavera [...] Nel mio campo, niente può essere lasciato al caso [...] Lavorare da soli è un azzardo [...] posso contare su un complice fidato [...]: il mio naso.»

Questo, l'incipit della storia. Parole come carezza, onda, sera, primavera, azzardo, complice, conferiscono a questo esordio un tono da grande occasione, che fa di Velluto un personaggio avvincente, un po' piratesco e un po' metropolitano.

Portati in primo piano, lettore e ladro aderiscono a un progetto comune, solidarizzano in un territorio alieno a entrambi. È un luogo domestico, una casa felice e « una casa felice è una casa ospitale».

*Velluto* è un libro capace di tenere insieme il senso complessivo di tensioni letterarie ed extraletterarie. Non solo perché ci si muove nel testo utilizzando tutti i cinque sensi – *Velluto* innesca un'esperienza sinestetica – ma anche perché, procedendo per fenomeni o punti di vista contrapposti (davanti-dietro; buio-luce; stasi-movimento; visibile-invisibile),\* evade senza tregua dai confini della fisicità, dello spazio, del tempo.

Visivamente, ogni tavola è un universo complesso che, nel libro, occupa lo spazio di una doppia pagina e, nella storia, corrisponde a una porzione di casa: il testo scorre in alto, dentro una sottile striscia di bianco; l'illustrazione si appropria di quasi tutta la superficie; la luce è bassa. Con cadenza regolare, fra una tavola e l'altra, compare una doppia pagina occupata quasi interamente da testo, dove le figure sono icone scontornate che citano particolari della tavola precedente o successiva. Il bianco di queste pagine apre spazi di respiro e di luce, fra le tavole affollate di oggetti e assediate da ombre.

In *Velluto*, la luce ha valore architettonico e simbolico. All'interno delle tavole, il contrasto tra luce e buio è evidente: divide in due la scena (davanti si muove Velluto, dietro gli abitanti della casa; davanti è quasi buio, dietro c'è luce; davanti, la luce è naturale, dietro artificiale); moltiplica i punti di osservazione (quello del lettore; di Velluto; dei personaggi); descrive vite separate (una, inquieta; le altre, serene).

*Velluto* è un libro fatto di biografie. Esistono tracce sensoriali che, dalla nascita in poi, ciascuno insegue a ritroso nella forma dei ricordi. La memoria è un tessuto nervoso che assorbe e rilascia immagini in modo sinestetico ed è su queste super-



fici leggere che le tavole di Antonio Marinoni si appoggiano saldamente: sono garze la cui trama è stata tinta a mano, con la pazienza di anni, e stampata in tipografia, alla velocità delle macchine.

A poche pagine dalla conclusione, *Velluto* offre un chiaro esempio di fenomenologia della percezione. A p. 47, Corinne sta leggendo e Velluto la spia. «Spaghetti alla norma, brodetto alla livornese, olive fritte all'ascolana, risi e bisi...». Legge la ricetta, la immagina. E, immaginandola, vede se stessa in cucina, che pesa gli ingredienti, pulisce le verdure, accende il forno, il fuoco sotto i fornelli. Adesso sente l'odore dei cibi che si spande nell'aria. Con lei, lo sento anch'io.»

Per Velluto, rubare non costituisce reato, è «un bisogno dell'anima, un ideale», che fa parte di un ostinato vagare e ricercare. Dentro l'aroma dei busti di marmo, del caffè, delle spezie, nel «lezzo delle emozioni forti», in fondo all'«amaro dell'inchiostro di china», all'«umidore di terra impastata degli acquarelli», il ladro Velluto è a caccia di un profumo smarrito: quello dell'infanzia.

Nella penultima doppia pagina, le immagini si interrompono alla finestra da dove Velluto, cacciato da Madame Moitessier,\* fugge. A prevalere, a questo punto, è la parola. Il racconto, infatti, qui esce dalle stanze di Pierre e Corinne, per avventurarsi dove comincia il minaccioso disordine del fuori, della città, della vita urbana.

Da questo luogo indistinto e caotico, Velluto, divenuto invisibile per il lettore, spezza la finzione narrativa e, con l'ennesimo colpo di teatro, coerentemente con il proprio personaggio, gli si rivolge direttamente, includendolo, con un atto di forza, all'interno del racconto.

«A volte, di giorno, per strada o su un autobus, in metropolitana, tu non lo sai, ma ti passo accanto. Sono l'uomo identico a tutti gli altri, su cui i tuoi occhi non si fermano. Il passante con il cappotto scuro che non attira la tua attenzione. Io ti guardo, affascinato: sento...»

Non è chiaro da dove giunga il suono di questa voce: da lontano, da vicinissimo, alle spalle, davanti... Sappiamo, però, che qualcuno ci sta guardando.



\*

### suggerimenti di lettura

- per accedere a un universo espressivo da indagare all'infinito, fatto di pittura, scultura, design, archeologia, moda, gioco, musica, architettura, teatro, cinema, danza, lirica, geologia, botanica, fisica, storia, magia, psicoanalisi
- per soffermarsi sul concetto di sinestesia
- per produrre un testo a partire da un'esperienza olfattiva
- per riflettere sul nesso che lega naso e memoria
- per imparare che in uno spazio dato (fisico o visivo o mentale), possono starci senza caos miliardi di informazioni
- per leggere continue storie dentro le case che attraversiamo o abbiamo attraversato (la nostra, quella di altri, quella che vorremmo costruire, quella che non abbiamo più): attraverso gli oggetti e le forme, le case parlano di sé e di noi

# Il vertice di un paradosso

FRANCESCA NON È NUOVA AL SUONO DEI PENSIERI. SA CHE IL LORO SILENZIO È UNA LINGUA UNIVERSALE, FATTA PER COMUNICARE. ANCHE CON RETTILI DI GROSSA TAGLIA FINITI IN LAVATRICE.



**DOVUNQUE TU SIA, CARO COCCODRILLO**  
di Giovanna Zoboli e Francesca Bazzurro  
Collana: Albi  
Anno di pubblicazione: 2007  
32 pagine a colori in formato 20 x 28,5 cm  
Progetto grafico: Orith Kolodny  
ISBN: 978 88 89210 19 2  
euro 13,00

**D**ovunque tu sia, caro cocodrillo, a un primo sguardo – cioè, prima di addentrarsi nella vicenda narrata e nelle scelte compositive che ha comportato – è un libro che usa fino in fondo lo spazio di cui dispone. Delle trentadue pagine complessive, infatti, anche i risguardi (a ridosso della copertina e della quarta di copertina), solitamente privi di testo e impiegati per creare uno stacco tra l'inizio e la fine della lettura, sono parti da leggere interamente: a pp. 2-3, la funzione di frontespizio si incrocia con quella di colophon; a pp. 30-31, è in atto la scena conclusiva del racconto.

In *Dovunque tu sia, caro cocodrillo*, questa particolare gestione dello spazio (stabilita da Orith Kolodny in fase di progetto grafico), economizza aspetti legati sia alla produzione sia alla fruizione del libro: per esempio, velocizza i tempi di accesso e di uscita del lettore dalla storia; induce le autrici a utilizzare le parole e le immagini strettamente necessarie, e, di conseguenza, concentra l'attenzione del lettore su elementi essenziali.

Parole e immagini sono come i colori caratterizzanti del libro: complementari (blu e giallo). Essere complementare significa dare modo a due elementi distinti di completarsi a vicenda; nel caso specifico dei colori, permette a una coppia di colori, opportunamente miscelata, di dare il bianco. In *Dovunque tu sia, caro cocodrillo* si ottengono entrambi gli esiti: testo e illustrazione si integrano l'un l'altra e il bianco è una costante prodotta dalla coppia blu-giallo.

In *Dovunque tu sia, caro cocodrillo* il lettore verifica di con-

tinuo la presenza di elementi complementari. Copertina e quarta di copertina, se lette su un unico piano di lettura, ne presentano molti: di fronte al lettore ci sono una coppia di linguaggi (verbale e visivo), una coppia di autrici (Giovanna Zoboli e Francesca Bazzurro), una coppia di colori (blu e giallo), una coppia di personaggi (Francesca e il cocodrillo), una coppia di postazioni (Francesca è in alto, a sinistra; il cocodrillo in basso, a destra), una coppia di punti di vista (quello dei personaggi e quello del lettore), una coppia di luoghi (uno disegnato e vivo visivamente, cioè il divano; uno scritto e vivo concettualmente, cioè «Dovunque»). Il risultato complessivo, è unitario.

*Dovunque tu sia, caro cocodrillo* utilizza come unità di riferimento la doppia pagina. Ciascuna doppia pagina equivale a una scena, un episodio. In sequenza, sedici doppie pagine danno luogo alla storia. La doppia pagina, quindi, è un parametro fisso, che assicura costanza e continuità alla lettura. Testo, immagini, grafica, invece, sono in perenne moto e rappresentano elementi dinamici. Immagini e testo, infatti, non hanno collocazioni definitive, ma, al contrario, transitorie.

Dalla composizione di regolarità e movimento in una struttura articolata nasce il ritmo particolare di *Dovunque tu sia, caro cocodrillo* che consente impennate emotive e ottiche: passaggi repentini da primissimi piani (pp. 10-11, 12-13), a campi medi (pp. 14-15), a campi lunghi (pp. 16-17), a campi lunghissimi (pp. 18-19).

A pp. 4-5, la storia comincia così:\*

«mammaaaa! | esclamò un giorno Francesca, | c'è un cocodrillo nella lavatrice | non dire storie, rispose la mamma | e aiutami ad apparecchiare la tavola».

L'andare a capo, qui e in seguito, permette a chi scrive di passare dal discorso diretto a quello indiretto, senza bisogno di segni grafici particolari (non compaiono, infatti, né trattini, né virgolette, né maiuscole), e consente a chi legge di procedere in modo spedito. Simulando l'oralità, è la pausa di un respiro, segnalata graficamente da un intervallo bianco, a separare il testo in paragrafi. In alcuni casi, l'uso del grassetto si fa interprete di un cambio di voce. Più spesso, il grassetto alza il volume, o sottolinea il significato, di certe parole, frasi o pensieri.

In *Dovunque tu sia, caro cocodrillo*, essere alti poco più di



\*

una lavatrice, come Francesca, è importante, vuole dire possedere gli strumenti per comporre un'amicizia, un viaggio, una storia, che diversamente non hanno luogo.

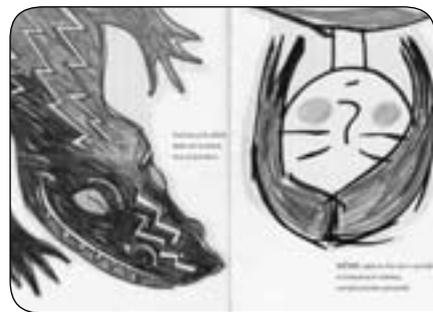
*Dovunque* è una prerogativa d'infanzia, un modo sereno per dire *sempre, di nuovo, eternamente*. *Dovunque* è, in ogni dove e in ogni quando, di grande conforto. Niente lesioni, perdita alcuna. *Dovunque* è, senza traumi e senza genitori, il vertice di un paradosso: vicino è lontano, lontano è vicino. È nell'infanzia che "in ogni dove" ha un significato: oltre questa, effettivamente, non vale più. La mamma di Francesca, infatti, è come assente: parla poco e ciò che dice non ha niente a che fare con i pensieri di Francesca (a p. 5, «non dire storie, rispose la mamma e aiutami ad apparecchiare la tavola»; a p. 23, «francesca, adesso mi hai stufato, vieni subito qui o le prendi»); non interrompe le sue faccende per seguire la vicenda del coccodrillo; è dentro le illustrazioni solo dal polpaccio in giù (pp. 4-5, pp. 22-23).

*Dovunque tu sia, caro coccodrillo* distingue chi vede il coccodrillo (Francesca e il lettore), da chi non lo vede (la mamma di Francesca), chi comunica in silenzio, col pensiero\* (a pp. 10-11, si legge che Francesca «salutò non con la mano, ma col pensiero infatti, sapeva che con i coccodrilli si comunica in silenzio, semplicemente pensando»), da chi comunica a voce alta, senza pensare (a pp. 22-23, la mamma minaccia: «vieni subito qui o le prendi»).

*Dovunque tu sia, caro coccodrillo* mette in luce la fisicità dei pensieri. Quelli di Francesca sono fatti di immagini e parole. Per questo l'amicizia col coccodrillo alterna visioni a conversazioni. L'apparizione del coccodrillo prende forma all'improvviso – come all'improvviso, nella mente, prendono forma le idee – ed è molto concreta. A pp. 8-9, ciò che si legge si vede:

«[...] il coccodrillo era lì, in mezzo al sapone alle mutande, alle calze e agli asciugamani era verde con gli occhi brillanti aveva l'aria di divertirsi molto a fare le capriole insieme alla biancheria».

Francesca e coccodrillo, come si diceva, sono due figure complementari. I pensieri dell'una sono dentro quelli dell'altro e viceversa, si somigliano. Affinità caratteriali e affinità fisiche emergono anche dai colori e dalle forme delle loro figure. Per



\*

esempio, a pp. 4-5, Francesca e coccodrillo hanno le stesse guance, e il vestito di Francesca cita visivamente il coccodrillo; il taglio dei loro occhi (due grandi mandorle) è quasi identico; a pp. 10-11, la spigolosità di squame, zampe e denti, si ripresenta sulle punte dei capelli.

*Dovunque tu sia, caro coccodrillo* è costruito in due parti. Nella prima metà (da pp. 2-3 a pp. 14-15), prevale il tema dell'incontro; nella seconda (da pp. 16-17 a pp. 30-31), quello del viaggio. Nella prima metà, Francesca e il coccodrillo si osservano da vicino (pp. 8-13) e fanno conoscenza (a pp. 14-15: «ciao, ripeté francesca col pensiero, ciao coccodrillo, io mi chiamo francesca e sono contenta di fare la tua conoscenza»); nella seconda, ci si dà appuntamento per il futuro (a pp. 16-17: «il coccodrillo girò la testa [...] poi afferrò un tovagliolo a fiori e lo sventolò, come si fa alle stazioni quando si parte per un lungo viaggio»; a pp. 26-27: «quando ci rivedremo ti offrirò uno yogurt alla banana o un gelato al pistacchio»). Nella prima metà, gli ambienti in cui si svolge l'azione sono interni e chiusi (oblò; appartamento; salotto); nella seconda, esterni e aperti (stazione; città; quartiere).

Lasciare spazi bianchi, dentro le illustrazioni, permette al lettore di intervenire con penne, colori, ritagli, in qualsiasi momento: *Dovunque tu sia, caro coccodrillo* è volutamente "non finito" e, perciò, aperto a nuove apparizioni\*. Il lettore può popolarlo di altre inattese presenze.

*Dovunque tu sia, caro coccodrillo* lambisce fin dal titolo un genere letterario – l'epistolario – che fa del destinatario la ragione dello scrivere. Chi legge è caro. Perciò l'augurio rivolto da Francesca al coccodrillo, a pp. 26-27, è valido anche per il lettore: «Dovunque tu sia caro coccodrillo, buon viaggio e buona fortuna, spero di rincontrarti presto».

L'amicizia e l'amore, suggerisce il libro, regalano la misteriosa capacità di imparare a comunicare a distanza, separati, lontani nello spazio e nel tempo. Insegnano a costruire dentro di sé la propria casa più autentica, adatta a ospitare affetti e memorie. Il calore di un dialogo interiore inesauribile e vivo è una ricchezza che non ha prezzo e salva dalla solitudine.



\*

### suggerimenti di lettura

- per riconoscere l'esistenza di luoghi e incontri preclusi agli adulti, visibili solo ai bambini
- per scoprire che dentro ciascuno esiste una lingua silenziosa, del tutto personale, segreta
- per comprendere che ci sono soluzioni possibili anche quando si è in difficoltà
- per interpretare la vita domestica con più slancio e meno passività
- per trovare un rimedio alla nostalgia: scrivere lettere

# Abitare poesia

UNO SCAVO PROFONDO SOTTO LA SUPERFICIE DEL CORPO E DEI PENSIERI, DELLE PAROLE E DELLE VISIONI. UN LIBRO CHE RICONOSCE ALLA VITA IL SUO MISTERO E LA SUA VERITÀ, SEGUENDO IL FILO CONTINUO DELL'ESPERIENZA, PER DARE VOCE A CIÒ CHE ACCADE DENTRO E FUORI DA SÉ.



**E SULLE CASE IL CIELO**  
di Giusi Quarenghi e Chiara Carrer  
Collana: Parola magica  
Anno di pubblicazione: 2007  
64 pagine a colori in formato 14 x 20 cm  
Progetto grafico: Orith Kolodny  
ISBN: 978 88 89210 20 8  
euro 15,00

**E** *sulle case il cielo* è una raccolta di trentasei poesie, scritte seguendo il carattere mutevole delle stagioni. Dopo i risguardi, accanto al frontespizio, una citazione richiama l'attenzione del lettore su tre parole («versi», «sentimenti», «esperienze») e su due verbi («non sono», «sono»). Si legge, infatti, a p. 4: «Perché i versi non sono, come si crede, sentimenti, sono esperienze.» È un messaggio di Rainer Maria Rilke, che il libro di Giusi Quarenghi e Chiara Carrer fa proprio. Più che una dichiarazione di intenti, sembra essere, per le autrici e i lettori, una notizia importante, da ricordare. Indica la direzione presa da chi ha composto il libro, e la direzione da prendere, per chi ora lo legge. Di qui, la lettura di testi e immagini rilancia a ogni passo alcune domande: che cos'è la poesia? cosa non è? cosa sono i sentimenti? in cosa consiste un'esperienza?

Un indice, a pp. 6-7, mostra la struttura di *E sulle case il cielo*. Su queste pagine, la presenza di due titoli (uno a destra, in alto, l'altro a sinistra, in basso) e di tonalità contrastanti, segnala l'esistenza nella raccolta di due sezioni: *Fuoco, terra* ed *Erba, neve*. Parole e colori, assumono un valore simbolico che riconduce la prima sezione all'estate (sabbia) e all'autunno (rosso fuoco) e la seconda all'inverno (color ghiaccio) e alla primavera (verde acqua).

Anche i risguardi, senza parole, rispettano cromaticamente il ciclo delle stagioni (in apertura, estate e autunno; in chiusura, inverno e primavera). Ciascuna tavola è un paesaggio destinato a evocare mesi, luoghi e temperature differenti: prima preva-

le il caldo, poi il freddo. A pp. 2-3, su uno sfondo, avorio e materico, di carta spiegazzata, impronte digitali di inchiostro rosso si riferiscono a *Fuoco, terra*; a pp. 62-63, una foresta di alberi senza foglie, a matita grigia e pastello verde, si riferisce a *Erba, neve*.

Il modo in cui ogni poesia trova collocazione nella pagina, all'interno dello spazio dell'illustrazione, sottolinea che, in questo libro, l'andare a capo del testo è un fatto grafico (visivo) e metrico (sonoro) di un certo peso. Per il lettore bambino, si tratta di un messaggio importante che rimarca la specificità della scrittura poetica, diversamente dalla prosa, sottomessa a una metrica: un insieme di regole con cui si governa l'organizzazione formale e ritmica del testo. Da essa dipendono la lunghezza (scrittura) e la durata (suoni) dei versi, sia che li si ascolti recitare ad alta voce, sia che li si legga.

La metrica riguarda sillabe e accenti, e dunque occhi e orecchie. Si impara così che la parola è fatta di segni e di suoni. *E sulle case il cielo* dilata lo spazio della lettura a una più estesa esperienza di ascolto, oralità e movimento, intrecciandosi con la musica, il canto e la danza\*

È, forse, proprio a questa voce che risponde *E sulle case il cielo*, dedicando il primo brano (p. 6) a un ballo delle stagioni, in cui sperimentare la fisicità della parola.

«Al mattino presto ballano | a volte le stagioni. Autunno | l'ho vista ballare canzoni | di vento e colori. Su note | di luce e ombre di carta | sa ballare Inverno | da sola. Spartiti | di odori e brevi risate ha scelto | per sé Primavera. Ma l'Estate | l'estate ecco è già qui | sulla pelle la sento | ballare».

Di fronte al libro di Giusi Quarenghi e Chiara Carrer è fuori luogo pensare di separare testo e illustrazioni. Anche una tavola a colori risponde a leggi di misura, quindi a una metrica, ed è interessante che proprio la poesia – genere che di figure si alimenta – sia chiamata a interpretare il rapporto tra immagini e parole.

In una sequenza verbale e visiva, il ritmo è una componente necessaria, un battito vitale, senza il quale si precipita nel caos e nell'indistinto dell'atonìa. A esso il lettore reagisce in modo istintivo. Considerando *E sulle case il cielo* nella sua in-

\*

«Camminando si sentono i piedi della poesia, uno, due, tre | uno, due, tre, quattro | uno, due, tre, quattro – ballando si sentono ancora meglio. Quando il camminante incontra altri camminanti (nei sentieri dentro i boschi, dentro la città o dentro il corpo) li ascolta nel suono dei piedi – per sentire la poesia.»

Giuliano Scabia, *Il poeta albero*, 1995



«ritmo – Il succedersi ordinato nel tempo di forme in movimento, e la frequenza con cui le varie fasi del movimento si succedono; tale successione può essere percepita dall'orecchio (con alternanza di suoni e di pause, di suoni più intensi e meno intensi, ecc.), o dall'occhio (come alternanza di momenti di luce e momenti di ombra, di azioni e pause, di azioni fra loro simili e azioni di diverso tipo, ecc.), oppure concepita nella memoria e nel pensiero».

*Vocabolario della lingua italiana*,  
Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani

terezza oppure fissando l'attenzione su singoli componimenti, si nota che la definizione di ritmo proposta dal vocabolario è sempre rispettata.\*

Chiedersi che cos'è la poesia, non è una perdita di tempo e non è inattuale. *E sulle case il cielo* assicura che questo tipo di domanda è sempre aperto e invita il lettore a rifletterci. Per le autrici, invece, “che cos'è la poesia?” è uno stimolo creativo concreto, cui tentano di rispondere attingendo a episodi di vita quotidiana.

L'idea di poesia che prende forma, non si colloca in uno spazio espressivo d'elezione, quanto più chiuso, astratto e privato, tanto più alto, difeso e difendibile. Al contrario, *E sulle case il cielo* sostiene che la poesia abita in una casa «senza guinzaglio | senza recinto senza cancello | senza catena libero» (p. 17). Perciò l'immagine di copertina mostra un paesaggio aperto, di colore chiaro. *E sulle case il cielo* sorge in un punto affatto vago del tempo e dello spazio: siamo al tramonto e sulla linea dell'orizzonte, come puntualizzano due scritte a matita. Il sole è un timbro postale di cui non preme la funzione originaria, ma la forma geometrica e il significato simbolico.

Arrivando a p. 32, si scopre che la tavola di copertina appartiene anche a un componimento, “Quand'ero piccola io so che”, instaurando un rapporto di continuità tra lettura esterna e lettura interna:

«Quand'ero piccola io so che | piangevo | ogni volta che il sole era al | tramonto | non volevo lasciarlo andare via | non ero sicura che sarebbe tornato [...] Ma | che sarebbe tornato lui lo sapeva. | Per me ci sono voluti mille tramonti mille | e poi ancora uno, due, forse più di sei.».

E a p. 56, scopriamo che il titolo del libro è il verso di una poesia che inizia così: «Voglio bene a te». Alla luce di questo secondo collegamento, *E sulle case il cielo*, con voce di adulto, dichiara di voler bene a chi è bambino.\*

«Voglio bene a te | e ai tuoi capelli corti | alle tue scarpe slacciate | e alle tue calze giù | a come sei se ridi | e a quando metti il muso | alle tue ginocchia d'ossa | e a i tuoi occhi seri | a come muovi le mani | e a come ti viene sonno | a come mi

saluti | e a come corri in piazza | quando con noi c'è il vento | e sulle case il cielo | sta come un mantello | viola».

Ancora, diversamente dalla prosa, la poesia non impone un tipo di lettura rettilineo e continuo, ma permette di selezionare dal corpo complessivo anche un solo brano o di praticare una lettura errabonda, senza ricadute sul piano della comprensione, da p. 7 a p. 39, da p. 21 a p. 60.

Voltare pagina, qui, non è un gesto puramente meccanico. Esso coincide con il mutare di orizzonti e di fenomeni atmosferici, di figure e tecniche di illustrazione, in accordo con stati d'animo che cambiano (sia per l'autore sia per il lettore), come accade a p. 16, p. 19, pp. 40-41, p. 58:

«[...] Una volta, in alto | ho visto le ombre delle nuvole | appoggiarsi alla montagna sdraiata | come la mia ombra | si appoggia | ai muri | quando il sole mi guarda da dietro».

«Temporale | della notte non passare | qui vicino non gridare | troppo forte non squassare | tutto quanto, con i tuoni | non giocare, le saette | non lanciare. C'è la nonna | che ha paura».

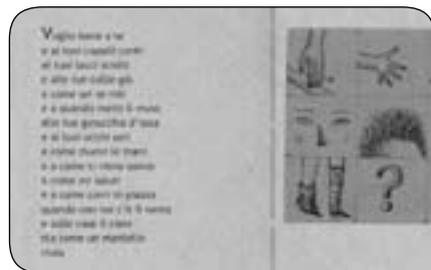
«Ascoltami, | inverno, | non sognarti di entrare. | Mi piaci sui rami | sdraiato nel cielo | disteso sul mare | seduto nel prato ma | ascoltami inverno | non ti voglio qui dentro [...] Qui dentro è il mio cuore».

«[...] Ti conosco | Primavera | vieni sempre all'improvviso | sulla pelle io ti sento | le mie gambe fai volare | sotto il mento son contenta».

*E sulle case il cielo* dimostra che per i bambini l'anno solare non scorre invano e possiede affinità speciali con la dimensione del gioco, del piacere e della ricerca interiore.

## suggerimenti di lettura

- per capire cosa distingue la poesia dalla prosa (metrica, versificazione, figure retoriche, ritmo, ecc.)
- per chiedersi che cos'è la poesia e tentare risposte in forma sia orale sia scritta
- per riflettere sul concetto di esperienza, cercando di approfondire il messaggio posto nella citazione di apertura (R. M. Rilke)
- per costruire un rapporto vivo (non artificiale o virtuale) con se stessi e, in generale, con la propria esistenza
- per mostrare ai bambini che l'etica non è un concetto astratto, ma vive dentro le parole, le forme, le case, le cose
- per indicare vie d'uscita alle fatiche che cadenzano la vita di ciascuno, mettendo al primo posto il coraggio e la dignità della persona
- per riflettere sul concetto di “stagione” e riscontrare analogie tra agenti atmosferici e interiorità



# Il libro dei suoni

UN CLASSICO DELLA LETTERATURA FIABESCA, RISCritto NELL'OTTOCENTO DA ROBERT BROWNING E TRADOTTO OGGI IN UNA VERSIONE IN CUI LA DIMENSIONE ACUSTICA TRIONFA: LE IMMAGINI BALLANO, IL TESTO CANTA, I LETTORI SONO BAMBINI TRASPORTATI DAI SUONI DELL'UTOPIA.



**IL PIFFERAIO MAGICO DI HAMELIN**  
di Robert Browning  
traduzione di Umberto Fiori  
e Livia Brambilla  
illustrazioni di Antonella Toffolo  
Collana: Fiabe quasi classiche  
Anno di pubblicazione: 2007  
32 pagine a colori in formato 22 x 31 cm  
Progetto grafico: Orith Kolodny  
ISBN: 978 88 89210 21 5  
euro 13,00

**I**l pifferaio magico di Hamelin è un libro sul piacere di leggere, di raccontare e di ascoltare storie. Si avvicina a un pubblico ampio, poiché ampio è l'uso che questo libro consente, da parte dei lettori, a seconda dell'età, del grado di scolarizzazione e degli interessi.

Infatti, *Il pifferaio magico di Hamelin* è adatto a bambini che non sanno leggere e a quelli che lo sanno fare; a persone adulte che desiderano raccontare ai bambini una storia ad alta voce (genitori, nonni, librai, maestre/i della scuola d'infanzia e elementare, bibliotecari); ai collezionisti di fiabe; agli amanti della letteratura e agli appassionati di illustrazione; agli insegnanti che cercano uno strumento di lavoro per approfondire, con i ragazzi, alcuni temi.

Fra questi: il genere fiabesco (*Il pifferaio di Hamelin* è una leggenda della tradizione tedesca raccolta e riproposta dai fratelli Grimm); le matrici narrative della storia, tra eventi storici, leggenda e creazione artistica; il modo in cui una storia si ripropone, nel corso dei secoli, attraverso linguaggi diversi (prosa, poesia, musica; ma pure illustrazione, fumetto, teatro); l'opera del poeta inglese Robert Browning.

*Il pifferaio magico di Hamelin* sta al centro di incroci letterari ed extraletterari: quello fra autore e lettore; quello fra mondo fantastico e mondo reale; quello fra il poeta Robert Browning e un bambino di nome Willy Macready (risale alla primavera 1842); quello tra un poeta inglese dell'Ottocento e i suoi traduttori Umberto Fiori (poeta e musicista) e Livia Brambilla; quello fra un testo poetico e l'illustratrice, Antonella Toffolo,

chiamata a interpretarlo; quello tra epoca in cui è ambientata la storia (tardo Medioevo) e epoca in cui vive il lettore (anni Duemila); quello tra uomini e animali.

Al contrario, ciò che ne *Il pifferaio magico di Hamelin* non dà segno di potersi incontrare è il mondo degli adulti con quello dei bambini. Dall'inizio alla fine, gli abitanti di Hamelin non pensano che a se stessi. Nella figura del pifferaio colgono solo vantaggi immediati e materiali, senza capire nulla circa il significato del suo incantesimo, nemmeno quando vedranno i loro figli sparire per sempre dentro la montagna. Penseranno, allora, come si legge a p. 27, che sono stati rapiti e tenuti prigionieri, in un luogo buio. Per i bambini, invece, la melodia del pifferaio va «verso una terra splendida [...] dove l'acqua zampilla e i buoni frutti abbondano, i fiori hanno colori più brillanti e tutto è nuovo e strano», come testimonia la voce di un bambino zoppo, rimasto fuori dalla montagna.

A fine libro, l'editore inserisce una nota breve. Fa riferimento alla genesi del poemetto di Browning e svela alcuni particolari sulla figura leggendaria del pifferaio. Il lettore è informato che «Robert Browning fu uno dei maggiori poeti nella storia della letteratura inglese» e che *Il pifferaio magico di Hamelin* fu scritto nel 1842, «su richiesta di un bambino, Willy Macready». A letto ammalato, questo bimbo «chiese al poeta, amico del padre, di scrivere qualcosa perché lo potesse illustrare».

Al di là dell'aneddoto, l'episodio del bambino Macready testimonia ai lettori che un libro illustrato (ieri come oggi) è un oggetto appassionante, che nutre l'immaginazione, tiene compagnia, vince la noia. L'atteggiamento che dimostrano di avere il poeta e il bambino, Browning e Willy, è quello di chi, nonostante la differenza di età e di esperienza, conosce il piacere di un libro con le figure, e individua in esso una forma ideale per raccontare, indurre all'ascolto e al pensiero.

*Il pifferaio magico di Hamelin* si ispira «a una antica leggenda che [l'autore], da bambino, aveva sentito raccontare dal padre e che da secoli veniva raccontata nella città di Hamelin, in Germania». Un luogo idilliaco, come si legge a p. 7, se non fosse infestato dai topi:

«Hamelin è un villaggio in Germania, nel Brunswick, | vicino a una città, Hanover; | il fiume Weser, largo e profondo, |



bagna a sud le sue mura; | un posto così bello non l'avete mai visto; | ma al tempo in cui comincia la mia storia, | verso la fine del milletrecento, | stringeva il cuore vedere gli abitanti | tormentati da un'orrida invasione.».

La forma usata da Browning per raccontare questa storia è il poemetto: piccolo poema in strofe (qui sono quattordici), che narra una vicenda breve. Lo si canta in una lingua viva e concreta, attenta alla descrizione dei particolari.<sup>\*</sup> Si legge, infatti, a p. 8: «Ratti! | Sfidavano i mastini, ammazzavano i gatti, | morsicavano i bimbi nelle culle, | col cacio delle trappole facevano merenda, | leccavano la zuppa dal mestolo dei cuochi...»

La scelta di Umberto Fiori come traduttore del testo è cruciale nella realizzazione di questo volume. Fiori, da anni conduce una rigorosa ricerca sulla lingua italiana, in cui si incrociano oralità, musica, poesia. Nella versione che ha dato del testo di Browning, la scelta delle parole è sempre vincolata a questioni ritmiche e acustiche (suono, durata, intensità, ecc.), che ricordano al lettore la matrice orale, una fiaba, del poemetto. Ne *Il pifferaio magico di Hamelin*, la dimensione dell'ascolto è una componente essenziale che pertiene alla lettura e alla storia. Infatti, il pifferaio magico di Hamelin è un «musicista che con le sue note incanta animali e uomini».

«Topacci e topolini, ratti smilzi o tarchiati, | ratti castani, neri, fulvi, grigi, | vecchietti traballanti, giovani baldanzosi, | coppie di sposi, nonni, zii, cugini, | code ritte, ricurvi ispidi baffi, | ogni famiglia più di un centinaio, | padri, madri, parenti e figliolanza | seguivano estasiati il Pifferaio». (pp. 16-17)

«[...] suonò tre note (così dolci | e lievi che nessun flautista al mondo | ne ha mai fatte vibrare di simili nell'aria). | Si sentì un mormorio che pareva il trambusto | di allegre compagnie che corrono e si spingono, | piedini scalpitanti, acciottolio di zoccoli, | battere di manine, vocine cinguettanti, | e come le galline quando si getta il grano, | ecco i bambini uscire dalle case, | maschietti e femminucce, | riccioli biondi, guance rosa | occhi lucenti, denti come perle, | ridere e saltellare, urlare e correre | dietro la melodia meravigliosa.». (pp. 22-23)

L'attenzione e il rispetto per il pubblico a cui la storia è destinata, i bambini, non porta i traduttori a optare per una lingua

semplificata o dalla seduzione facile, volta a compiacere con il ricorso a termini scherzosi, leziosi, buffoneschi. La fedeltà al testo originale, la ricerca e la scelta della parola esatta - per suono, numero di sillabe, significato - non sono subordinate a generiche preoccupazioni sulla "comprensibilità" del testo, nelle convinzioni che sia la sua qualità, la ricchezza e precisione della lingua, a fare della lettura un'esperienza importante, memorabile, piuttosto che il facile accesso a significati "positivi" resi in una lingua media, mediocre che, confondendo immediatezza con povertà, approda all'insignificanza.

La ricchezza cromatica del testo si riscontra anche nelle tavole di Antonella Toffolo. È raggiunta, in bianco e nero, attraverso segni fortemente espressivi, incisi su fogli di carta gessata, seguendo la tecnica dello scratchboard o scraperboard. L'immagine emerge grattando sul nero con uno sgarzino: un'operazione lunga e faticosa che ricorda quella della scultura. Il disegno nasce togliendo, fisicamente, la materia: per sottrazione, dunque, portando alla luce le forme. Le scene cui si assiste sono percorse da un'energia febbrile che vibra negli interni (case, municipio) e negli esterni (piazze, edifici, strade, paesaggio), sul volto e sui gesti della gente, sui musi degli animali.

Il tipo di inquadratura (primo piano, ripresa dall'alto, ripresa frontale, ecc.) determina l'organizzazione interna delle tavole e l'esito espressivo: per esempio, a p. 9 la veduta frontale della sezione di una casa, permette a chi illustra, da un lato, di raccontare tante storie quante sono le stanze, dall'altro, dà al lettore la possibilità di osservare simultaneamente azioni di varia natura (interne, esterne; svolte da persone o da animali; individuali o di gruppo). Basta l'inclinazione di un oggetto o di una figura per generare dinamismo (vedi p. 13 o gli edifici di p. 19). In altri casi, è la ripetizione dello stesso soggetto in posizioni e dimensioni diverse a rendere concitata la sequenza (vedi pp. 16-17).

Attraverso la tecnica dello scratchboard, il lettore sperimenta visivamente ciò che Antonio Faeti, in *La via della sgorbia* (Bologna: Giannino Stoppioni, 2003) attribuisce alla linoleografia.<sup>\*\*</sup> Tra le due tecniche, cambiano gli strumenti (per la prima, carta gessata e sgarzino; per la seconda, un supporto rigido in compensato, cartone o formica, inchiostro e sgorbia) e parte del procedimento, ma i risultati sono vicini.<sup>\*\*</sup>



## suggerimenti di lettura

- per riflettere sulle relazioni esistenti tra leggenda, fatti storici e fiaba
- per parlare di racconto e tradizione orale
- per approfondire la relazione tra poesia, metrica, ritmo e canto
- per realizzare uno spettacolo teatrale e/o musicale a partire da questa storia
- per sperimentare la tecnica usata dall'illustratrice
- per parlare di tecniche di stampa e di incisione

\*

Nel fare linoleografie si constata come quei segni netti, di forte spessore, incisivi proprio perché incisi, con cui si prepara la tavoletta per la stampa, sono così vari, da risultare anche spassosi, ironici, ambigui. [...] l'eros, come non avviene quasi mai, si contamina con un'ironia acre, ma anche la tetraggine e la disperazione si rendono proprio usando gli stessi segni, anzi la stessa retorica perché sono sufficienti pochissimi colpi per transitare da una dimensione espressiva all'altra.

\*\*

Ogni tecnica insegnata ai bambini dovrebbe essere analizzata nella sua pienezza culturale, e parte dell'apprendimento dovrebbe risultare proprio dal far conoscere agli alunni le vere, intime componenti di quella dimensione del fare con cui si entra in contatto. [...] Così, nel dare la sgorbia in mano a un bambino, si dovrebbe anche tener conto di tutto quanto si può condensare in questo gesto, in questa scelta. E soprattutto trovare le parole per dire, ancora una volta, che tecnica e cultura sono sempre poste in stretta correlazione, non si possono separare, non vivono, se non in un ambito che le contiene entrambe.

# Un fatto di ordinaria distanza

NEL GIARDINO DI CASA DUE BAMBINI DANNO VITA A UNA SORELLA IMMAGINARIA, FATTA DI LUCE E NEVE. LORO LA CREANO, I GENITORI LA DISFANO. UNA STORIA SENZA LIETO FINE, SULLA POTENZA VISIONARIA DELL'INFANZIA E I LIMITI ESISTENTI NELLA COMUNICAZIONE TRA BAMBINI E ADULTI.



**LA BAMBINA DI NEVE.**  
**UN MIRACOLO INFANTILE**  
 di Nathaniel Hawthorne e Kiyoko Sakata  
 traduzione: Topipittori  
 Collana: Fiabe quasi classiche  
 Anno di pubblicazione: 2007  
 40 pagine bianco e nero  
 in formato 20 x 26,5 cm  
 Progetto grafico: Giovanna Duri e  
 Orith Kolodny  
 ISBN: 978 88 89210 22 2  
 euro 16,00

**L**a bambina di neve. Un miracolo infantile fa parte della collana “Fiabe quasi classiche”, creata dall’editore per offrire al pubblico «racconti del passato illustrati dai talenti più visionari del presente». Si tratta, infatti, di un racconto scritto nella prima metà dell’Ottocento, da un autore considerato, con Edgar Allan Poe, Herman Melville e Mark Twain, il fondatore della letteratura americana: Nathaniel Hawthorne (1804-1864). Kiyoko Sakata è un’illustratrice giapponese, nata nel 1974. *La bambina di neve* è la sua opera prima.

Una breve nota, alla fine del libro, è utile sia a chi legge Hawthorne per la prima volta, sia a chi, pur conoscendolo, poco sa o ricorda di questo racconto e del contesto in cui fu scritto: «quando leggiamo *La bambina di neve*, i due protagonisti, Violetta e Papavero ci ricordano i figli di Hawthorne come nei suoi diari li troviamo descritti, per carattere e aspetto fisico. Sono loro, vivaci e intelligenti, che vediamo giocare; loro, pieni di fantasia, capaci di dare vita all’impossibile.»

È una precisazione interessante, rivolta all’attenzione dei genitori e, in generale, degli adulti. Professione e paternità, maturità e infanzia, nella figura di Hawthorne si sommano in modo virtuoso, lanciando sia ai bambini che agli adulti – in modalità assai diverse – un messaggio di speranza. «Hawthorne era padre di una bambina, Una, e di un bambino, Julian. Amava molto osservarli. Lo sappiamo perché nei taccuini dello scrittore [...] molto spazio è dedicato proprio a loro. Hawthorne riportava i loro dialoghi, le loro riflessioni, le loro scoperte, le loro domande.»

Leggendo *La bambina di neve* il lettore bambino veste i panni di chi, bambino nella finzione narrativa, ha voglia di uscire di casa per andare a giocare in giardino, nella neve, e dare vita a un’esperienza miracolosa, da cui gli adulti sono esclusi. L’ardore che accompagna la richiesta di uscire all’aria aperta e di giocare, si fissa, visivamente, nell’espressione radiosa di Papavero e Violetta.\*

«Un freddo pomeriggio di inverno, con il sole che scintillava nell’aria gelida, dopo una lunga tempesta, due bambini chiesero il permesso alla madre di uscire a giocare nella neve appena caduta. La più grande era una bambina: [...] Violetta; suo fratello, invece, era chiamato Papavero» (p. 1).

L’uso di immagini in bianco e nero, entro sottili margini bianchi, intervalla lunghe parti di testo ed è un richiamo alle fotografie d’epoca che Kiyoko Sakata non fa mistero di avere studiato attentamente, prima di mettere mano al racconto. Su queste tavole, interni e abbigliamento citano il periodo storico in cui fu scritto il racconto (prima metà dell’Ottocento) e l’atmosfera intima, domestica, che lo produsse. Tra nero e bianco, la gamma delle sfumature di grigio esalta la luminosità del paesaggio invernale e descrive passaggi continui fra luce e tenebra. I tratti sono minuti, le variazioni di forma un gioco sofisticato da cui nascono oggetti, pareti, pavimenti, tessuti (per esempio, i cappottini di Violetta e Papavero).

Madri e padri che leggano ai propri figli *La bambina di neve*, si rispecchieranno nell’impossibilità dei signori Lindsey di capire fino in fondo i giochi dei loro bambini. La signora e il signor Lindsey, costituiscono due modi opposti di intendere l’infanzia. Il signor Lindsey «commerciante in ferramenta, era un uomo di nobili principi, ma un po’ troppo amante delle cose materiali e cocciutamente propenso ad applicare quel che viene chiamato “comune buon senso” a tutte le questioni che lo riguardavano. [...] Il carattere della madre, invece, mostrava una vena di poesia, un tratto di bellezza immateriale: come un fiore delicato e fresco che fosse sopravvissuto alla giovinezza piena di fantasia» (p. 1).

Più avanti, uno scambio di battute fra moglie e marito, rimarca la loro diversità di carattere, e sottolinea l’ambivalenza dell’espressione “infanzia”. Si legge, infatti, a p. 23: «C’è



\*

qualcosa di molto strano in tutto questo. Penserai che io abbia perso la testa, ma... ma... non potrebbe essere che un angelo sia stato attratto dalla semplicità e dalla fiducia con cui i nostri bambini si sono dedicati al loro gioco? [...] e che sia avvenuto, perciò, quello che chiameremmo miracolo. No, no! Non ridere di me. Io stessa mi rendo conto di quanto sia sciocco questo pensiero!” “Mia cara moglie” replicò il marito, ridendo di cuore, “sei infantile come Violetta e Papavero.” E, in un certo senso, lo era davvero, perché per tutta la vita aveva conservato in fondo al cuore una semplicità infantile e una fiducia chiara e pura come un cristallo; e, osservando i fatti del mondo attraverso questa lente trasparente, a volte vedeva verità tanto profonde che la gente ne rideva, come se fossero insensate e assurde.»



\*

Intorno alla signora Lindsey, Hawthorne e Sakata disegnano una figura che ha un duplice ruolo (madre e moglie), e che, al contrario del marito, guarda all'infanzia con il dovuto rispetto. Il suo istinto materno, non si esprime attraverso un universo disarticolato di segni indecifrabili, ma pone al centro pochi elementi comprensibili: per esempio, la capacità di lasciare giocare Violetta e Papavero lontano da lei; la capacità di osservarli in silenzio, dal vetro della finestra; la capacità di vedere ciò che essi stessi vedono; la disponibilità ad ascoltare i loro pensieri e di seguire la loro immaginazione. Queste qualità, consentono alla signora Lindsey di avere un rapporto armonico con Violetta e Papavero, cosa, invece, del tutto estranea alla figura del signor Lindsey.\*

«[...] la brava donna infagottò i piccoli in giacche di lana, li avvolse nelle mantelline, mise loro una sciarpa al collo, fece calzare ciascuno un paio di ghette a righe, infilò muffole di lana alle mani e diede un bacio ciascuno: una efficace formula magica per tenere lontano il signor Inverno.» (pp. 2-3).

«La mamma, seduta alla finestra, sentiva e non sentiva le loro chiacchiere, e non poteva impedirsi di sorridere dell'impegno che mettevano nel gioco. [...] La madre rimase a guardare i suoi bambini ancora per un momento, deliziandosi nell'osservare le loro piccole figure. [...] quelle due piccole anime candide impegnate nei loro giochi costituivano uno spettacolo straordinariamente piacevole. Anzi, era davvero meraviglioso osservare quanta sapienza e attenzione vi dedicassero» (pp. 3-4).

## suggerimenti di lettura

- per riflettere sulla disparità esistente tra bambini e adulti
- per approfondire alcuni temi: l'incantesimo, la magia, l'invisibile
- per parlare di storie con lieto fine e senza lieto fine e confrontarle
- per ipotizzare un finale diverso alla storia, nel linguaggio che si preferisce (prosa, fumetto, disegno, discorso orale)
- per lavorare sulla costruzione di un personaggio immaginario, nel linguaggio che si preferisce
- per rintracciare, nella realtà, dei possibili "signori Lindsey", cercando di descrivere da cosa nasce questa somiglianza

Il cosiddetto “buon senso”, determina il finale tragico di questa storia. Alla vista della bambina di neve, il signor Lindsey non dà segno di comprendere quanto dicono Violetta e Papavero: «È il nostro pupazzo di neve: quello che io e Papavero abbiamo fatto oggi pomeriggio, perché volevamo un compagno di giochi. [...] È la nostra sorellina di neve.» (p. 20). Il suo modo pratico di affrontare le cose gli impedisce di credere una sola parola. Infatti, sulla stessa pagina si legge: «... questo non ha senso, bambini» tuonò quell'onesto e buon padre [...] “Non venitemi a raccontare che ammicchiando neve si può dare vita a qualcosa...”.

Il finale de *La bambina di neve* è triste. Per quaranta pagine, il lettore si è identificato con Violetta e Papavero. La distruzione programmatica del loro sogno – la bambina di neve da loro creata, prima è condotta in casa, poi è messa davanti alla stufa, infine si scioglie – è la conseguenza di un atto di potere da parte del signor Lindsey, che conferma l'ottusa “saggezza” di cui va fiero e smaschera l'abisso comunicativo che, in casi come questi, si apre fra bambini e adulti, e viceversa. Mentre i bambini sanno che «alla nostra sorellina di neve il caldo non piace» (p. 3), lui, «con le migliori intenzioni», le procura calzettoni di lana, scialle e il tepore di una stufa Heidenberg.

È interessante notare come la madre, nonostante la sensibilità che la contraddistingue, non intervenga a difesa dei bambini. Al di là di una condizione femminile di subordinazione all'autorità maschile, che certamente nell'epoca in cui fu scritto il racconto era un dato di fatto, la sua passività è ascrivibile a una sfumatura inquietante, e qui ben rappresentata, dell'amore materno. La signora Lindsey trova appagamento in una prossimità simbiotica con l'oggetto del proprio amore: la sua mancanza di distanza si traduce in identificazione con i propri figli ed esclude l'assunzione di un ruolo adulto, attivo, nei loro confronti. In ultima istanza, il suo amore è un riflesso della propria immagine, e lascia i bambini soli.

Come dichiara, prima del frontespizio, l'editore, ispiratore di questa edizione de *La bambina di neve* è Giuseppe Pontremoli, autore di saggi memorabili\* sulla distanza che separa mondo adulto e infantile. Una distanza che le storie potrebbero aiutare a colmare, qualora gli adulti capissero che i libri per ragazzi, lontano dall'essere storielle leziose, colorate e politicamente corrette, meritano di essere presi molto sul serio.

\*

«I tentativi adulti di incanalare in direzione della “ragionevolezza” – al di là di ogni esito concreto apparentemente accomodante – portano a una accentuazione delle distanze, a una divaricazione, a una ricezione del “ragionevole” come insensato. Che senso ha, qualcosa che magari ha qualche somiglianza con il desiderato, se non è il desiderato stesso? Che senso ha fermarsi lì? [...] I bambini sono lontani, ed è un po' come se dicessero: tu, adulto, che hai il potere di fare quel che fai, proprio perché hai questo potere hai il potere; perché usi il tuo potere soltanto per negare [...]? A che serve, alla fine dei conti, il tuo potere? Che potere è? È un potere sterile, triste, privo di magia.»

Giuseppe Pontremoli,  
*Dentro un bosco di storie, in Giocando parole. La letteratura e i bambini, l'ancora del mediterraneo 2005*

# Stupirsi di un gesto quotidiano

UN SUPERMERCATO RISERVATO AGLI ANIMALI, IN CUI CIASCUNO CERCA CIBI SANI. NUTRIRSI IN MODO EQUILIBRATO È FONTE DI PIACERE E DI DIVERTIMENTO, A PARTIRE DALLE FORME, DAI COLORI, DAI NOMI DEI CIBI CHE CIASCUNO PORTA IN TAVOLA.



**IL SUPERMERCATO DEGLI ANIMALI**  
di Giovanna Zoboli e Simona Mulazzani  
Collana: Albi  
Anno di pubblicazione: 2007  
32 pagine in formato 20 x 28,5 cm  
Progetto grafico: Orith Kolodny  
ISBN: 978 88 89210 23 9  
euro 13,00

**F**in dal titolo, *Al supermercato degli animali* suscita nel lettore sensazioni alterne di familiarità e sorpresa. Se da una parte, infatti, il termine 'supermercato' fa riferimento a un luogo e a una consuetudine (fare la spesa), a tutti noti per esperienza diretta o indiretta, dall'altra l'accostamento al termine 'animali' crea un ossimoro: mondo naturale e mondo artificiale contrastano vivacemente. Il conflitto invita il lettore a entrare nel libro, a visitare il luogo per verificare autonomamente cosa vi sia al suo interno. La prima scoperta è che il contesto urbano in cui il negozio è collocato, insieme a motori e a edifici in cemento, comprende orsi al volante, alberi con occhi e baffi. La seconda è che, al contrario di quanto accade in un supermercato per umani, l'ambiente non è anonimo, ma ospitale; il concetto di *standard* salta in favore di altre priorità (varietà, qualità, ecc.). È naturale: qui fanno la spesa gli animali.

*Al supermercato degli animali* non stravolge il mondo reale né lo rifiuta; al contrario, lo accoglie. È dall'osservazione della realtà, infatti, che prende le mosse ed è intorno a essa che Zoboli e Mulazzani sviluppano il proprio scrivere e illustrare. Al tempo stesso, l'universo fantastico cui approda il lettore non offusca la comprensione della realtà, anzi, la sostiene e la favorisce. Perciò il bambino che legge o sente raccontare questa storia, ha modo di identificarsi con i personaggi che incontra e di confrontare le proprie abitudini alimentari con le loro.

*Al supermercato degli animali* non usa gli animali come esca. Testo e immagini, escludono che gli animali debbano essere ridicolizzati, snaturati, resi caricature, per comunicare con i

bambini. La dieta selettiva di certe bestie, come in questo caso, è motivo sufficiente per dialogare con i lettori e avere accesso al loro ascolto.

*Al supermercato degli animali* delinea un panorama esaustivo di cibi sani. A pp. 6-7, si legge: «Al supermercato degli animali | trovi soltanto cibi naturali. | Nessuno vuole snack, gelati e patatine. | Inutile cercare pizzette e merendine.».

I più cercano verdura, frutta, cereali, legumi, pesce, latticini, uova, carne, ecc. In altri casi, si fa scorta di ossi, insetti, fiori. La clientela è rappresentata da un campionario di creature che va dalle più note e domestiche alle più esotiche e selvagge: scimmie, merli, mucche, elefanti, topi, passeri, lumache, formiche, lemuri, gibboni, ghirri, tapiri, ecc. Il supermercato degli animali è un luogo dove ogni forma vivente ha uno spazio proprio. Il libro organizza questo concetto sulla superficie delle pagine, apparcchiando per il lettore un pirotecnico spettacolo di forme e colori.<sup>\*</sup> In effetti, non vi è creatività più geniale e sconcertante di quella della natura: contenuti e forme aderiscono perfettamente. Sono la medesima cosa.

Immagini e parole non hanno una disposizione fissa. A volte, la doppia pagina è occupata interamente da un'unica scena. Altre, a una doppia pagina corrispondono due scene separate. Ora è l'illustrazione a dare carattere unitario a due frammenti di testo separati (pp. 22-23). Ora è il testo a generare una scena unitaria, anche quando bordi neri o sbavature, dividono tavola di sinistra da tavola di destra (pp. 8-9, 20-21).

Testo e immagini sviluppano il racconto con coerenza, mediante tecniche specifiche e obiettivi comuni. Il testo è una filastrocca in settenari, a rima alternata. L'uso di versi brevi rende agile la lettura, mentre la cadenza delle rime mette in risalto la sonorità e l'importanza di certi termini. Capita che a rimare siano il nome di un animale e quello di un cibo d'elezione (per esempio, zucche-mucche, orsi polari-calamari, foche casalinghe-scatole di aringhe, gibboni-mosconi). Nelle immagini, la caratterizzazione di scene, ambienti e personaggi si ottiene attraverso una severa selezione di tratti salienti. La semplicità del segno mira alla limpidezza del racconto, rispetta la bellezza dei soggetti ed esclude ogni semplificazione. Le figure sono sempre poste in primo piano, valorizzate ora da sfondi monocromatici ora da contrasti netti di colore.



\*

Ciascuna di esse enuncia visivamente una notevole quantità di informazioni (riguardano fattezze fisiche, mimica, *look*, comportamenti, personalità).

Testo e illustrazioni sono compatti nell'affermare che la salute è uno stato di benessere fisico e psichico da conquistare. *Al supermercato degli animali* si apre a ogni sorta d'animale e gusto. Chi fa incetta di lattuga, chi di robinia. Chi riempie il cestino di mirtilli, chi carica il carrello di zucche. Chi afferra scatole di aringhe, chi larve di mosconi. Chi ordina formaggi, chi ruba pollo e uova. La varietà di forme e di colori che si dispiega sui banconi della frutta e della verdura, investe tutti i settori (pesce, carne, latticini). In queste pagine, l'orizzonte di un pasto frugale, ma ricco di vitamine, fibre e proteine, è una prospettiva desiderabile per tutti e da tutti condivisa con entusiasmo.

«Si incontrano due orsi al reparto mirtilli: | li mangiano la sera, ai concerti di grilli. | Formiche e passerotti discutono per ore | su un tre per due di briciole: sentissi che rumore. | Le capre vanno pazze per biade, rape e zucche: | ne riempiono un carrello, a metà con le mucche. | Al reparto merluzzi trovi gli orsi polari: | adorano i merluzzi, le seppie e i calamari.»

L'idea che una dieta equilibrata abbia come immediata conseguenza una mortificazione del piacere del cibo, secondo *Al supermercato degli animali*, è falsa. L'aspetto di queste creature non tradisce delusione. \* Semmai trapelano humour, anticonformismo, cordialità, cocchiutaggine, sobrietà, fiducia, sorpresa, educazione, fantasia, serietà, mitezza, sistematicità, garbo, spirito organizzativo, parsimonia, arguzia, eleganza, lentezza. Nel mangiare, ciascuno ha un'identità propria e un proprio stile. Assecondarli, vuol dire rispettare la natura, personale, ma non solo.

In generale, *Al supermercato degli animali* è attraversato da un clima allegro, vivace. Gli animali collaborano fra loro, le scene collettive sono una costante: personaggi e lettori, a proprio agio, partecipano a esperienze divertenti. A p. 10, per esempio, il testo fa riferimento ai «concerti di grilli» che una coppia di orsi frequenta abitualmente; a p. 11, si assiste increduli a un 3x2 di briciole, che vede protagonisti formiche e passerotti; a p. 21, una famiglia di topi inscena un numero da circo in mezzo ai formaggi.



«Al banco della frutta gli uccelli fanno chiasso | chi vuole mele e pere, chi succhia l'ananasso. | Le scimmie e le banane le trovi sempre in coppia | La gatta compra il latte, ma con la panna doppia. | Il cane cerca l'osso, le termiti, il tucano, | se manca il suo bambù, il panda fa un reclamo | E quelle giù alla cassa? Le foche casalinghe, | in coda con gli sgombri e scatole di aringhe.»

Le immagini di Simona Mulazzani e i versi di Giovanna Zoboli portano in scena un universo sociale composito: c'è un luogo comune affollato di creature diverse. C'è uno spazio ordinato e un movimento collettivo. \* La condivisione, qui messa in scena, genera armonia.

Ad assaggiare nuovi sapori, la tavola si riempie, gradualmente, di prodotti di primissima qualità. Lo spazio surgelati, invece, si estingue. Si legge, infatti: «Lo spazio surgelati non era frequentato. | L'han chiuso l'anno scorso e adesso lì c'è un prato. | Ci crescono papaveri, campanule, violette. | Le api fanno spese con sportine e borsette.»

Dunque, se da una parte ci si umanizza, dall'altra ci si inselvatichisce.

Il fatto che questa storia avvenga in un supermercato – e non in una bottega o boutique o in un negozio di altro tipo – precisa che questo libro è dedicato a un pubblico ampio ed eterogeneo, non d'élite: il supermercato è un luogo di tutti. Inoltre, inserire proprio in questo contesto i principi fondamentali di una buona educazione alimentare, suggerisce che per andare al cuore delle questioni è necessario stare in mezzo alla gente.

I concetti del libro si fissano sulle pagine finali, dove si invita il bambino a scrivere e disegnare. Le ultime due tavole, infatti, sono dedicate a esercizi di completamento, in cui il lettore è stimolato a rinfrescare la memoria su quanto ha letto e visto nel corso di trentadue pagine, e a raccontare cosa mangia o vorrebbe mangiare. Prima si rintraccia nelle pagine del libro cosa mangiano gli animali (nel testo, il grassetto mette in evidenza i termini da cercare), poi cosa mangia il lettore. In quest'ultimo caso, c'è spazio per l'inserimento di cibi nuovi, non visti prima, e per la messa a punto, da parte di chi legge, di una propria dieta: spetta al lettore, a questo punto, valutare perché una mela è un cibo sano e una merendina non lo è.



### suggerimenti di lettura

- per parlare di alimentazione
- per confrontare la dieta degli animali con quella degli esseri umani
- per mostrare che nutrirsi in modo sano non è una penitenza
- per imparare a selezionare ciò che si desidera mangiare, preferendo i cibi sani
- per sedersi a tavola con più allegria
- per decorare le pareti della mensa scolastica prendendo spunto dalle tavole del libro

# Indice per collana

## ALBI

ZOO SEGRETO .....	ISBN : 88 89210 00 1 .....	<b>12</b>
MONDOCANE .....	ISBN : 88 89210 02 8 .....	<b>20</b>
DI NOTTE SULLA STRADA DI CASA .....	ISBN : 88 89210 04 4 .....	<b>28</b>
BRUTTO + BELLO .....	ISBN : 88 89210 05 2 .....	<b>32</b>
IL NOSTRO LIBRO DEI COLORI .....	ISBN : 88 89210 07 9 .....	<b>40</b>
ANSELMO VA A SCUOLA .....	ISBN : 978 89210 11 6 .....	<b>56</b>
A SCUOLA, PRINCIPESSA! .....	ISBN : 978 89210 12 3 .....	<b>60</b>
DUE SCIMMIE IN CUCINA .....	ISBN : 978 89210 14 7 .....	<b>68</b>
C'ERA UN RAMO .....	ISBN : 978 89210 17 8 .....	<b>80</b>
DOVUNQUE TU SIA, CARO COCCODRILLO .....	ISBN : 978 89210 19 2 .....	<b>88</b>

## PAROLA MAGICA

FILASTROCCA VENTOSA PER BAMBINI COL FIATO CORTO .....	ISBN : 88 89210 01 X .....	<b>16</b>
FILASTROCCA ACQUA E SAPONE PER BAMBINI COI PIEDI SPORCHI .....	ISBN : 88 89210 03 6 .....	<b>24</b>
IL LIBRO DELLE TORTE .....	ISBN : 978 89210 15 4 .....	<b>72</b>
FILASTROCCA DELLE MANI .....	ISBN : 978 89210 16 1 .....	<b>76</b>
E SULLE CASE IL CIELO .....	ISBN : 978 89210 20 8 .....	<b>92</b>
AL SUPERMERCATO DEGLI ANIMALI .....	ISBN : 978 89210 23 9 .....	<b>104</b>

## GRILLI PER LA TESTA

N°3. CHE MISTERO NASCONDE IL GIARDINO DEI VICINI ? .....	ISBN : 88 89210 06 0 .....	<b>36</b>
UNA BACCHETTA MAGICA .....	ISBN : 88 89210 08 7 .....	<b>44</b>
CHIUSO PER FERIE .....	ISBN : 978 89210 10 9 .....	<b>52</b>
VELLUTO. STORIA DI UN LADRO .....	ISBN : 978 89210 18 5 .....	<b>84</b>

## FIABE QUASI CLASSICHE

LA BAMBINA E IL LUPO .....	ISBN : 88 89210 09 5 .....	<b>48</b>
UN CHICCO DI MELOGRANO, COME NACQUERO LE STAGIONI .....	ISBN : 978 89210 13 0 .....	<b>64</b>
IL PIFFERAIO DI HAMELIN .....	ISBN : 978 89210 21 5 .....	<b>96</b>
LA BAMBINA DI NEVE. MIRACOLO INFANTILE .....	ISBN : 978 89210 22 2 .....	<b>100</b>

# Indice per autore

## ROBERT BROWNING

IL PIFFERAIO DI HAMELIN ..... ISBN : 978 89210 21 5 ..... **96**

## SILVANA D'ANGELO

VELLUTO. STORIA DI UN LADRO ..... ISBN : 978 89210 18 5 ..... **84**

## GIULIA GOY

N°3. CHE MISTERO NASCONDE IL GIARDINO DEI VICINI ? ..... ISBN : 88 89210 06 0 ..... **36**

## NATHANIEL HAWTHORNE

LA BAMBINA DI NEVE. MIRACOLO INFANTILE ..... ISBN : 978 89210 22 2 ..... **100**

## ANTONIO KOCH

UNA BACCHETTA MAGICA ..... ISBN : 88 89210 08 7 ..... **44**

BRUTTO + BELLO ..... ISBN : 88 89210 05 2 ..... **32**

## GIUSI QUARENGHI

E SULLE CASE IL CIELO ..... ISBN : 978 89210 20 8 ..... **92**

## GIOVANNI PAOLUCCI

FILASTROCCA DELLE MANI ..... ISBN : 978 89210 16 1 ..... **76**

## HARRIET RUSSELL

IL NOSTRO LIBRO DEI COLORI ..... ISBN : 88 89210 07 9 ..... **40**

## MASSIMO SCOTTI

UN CHICCO DI MELOGRANO, COME NACQUERO LE STAGIONI ..... ISBN : 978 89210 13 0 ..... **64**

## GIOVANNA ZOBOLI

ZOO SEGRETO ..... ISBN : 88 89210 00 1 ..... **12**

MONDOCANE ..... ISBN : 88 89210 02 8 ..... **20**

DI NOTTE SULLA STRADA DI CASA ..... ISBN : 88 89210 04 4 ..... **28**

ANSELMO VA A SCUOLA ..... ISBN : 978 89210 11 6 ..... **56**

A SCUOLA, PRINCIPESSA! ..... ISBN : 978 89210 12 3 ..... **60**

DUE SCIMMIE IN CUCINA ..... ISBN : 978 89210 14 7 ..... **68**

DOVUNQUE TU SIA, CARO COCCODRILLO ..... ISBN : 978 89210 19 2 ..... **88**

C'ERA UN RAMO ..... ISBN : 978 89210 17 8 ..... **80**

FILASTROCCA VENTOSA PER BAMBINI COL FIATO CORTO ..... ISBN : 88 89210 01 X ..... **16**

AL SUPERMERCATO DEGLI ANIMALI ..... ISBN : 978 89210 23 9 ..... **104**

IL LIBRO DELLE TORTE ..... ISBN : 978 89210 15 4 ..... **72**

FILASTROCCA ACQUA E SAPONE PER BAMBINI COI PIEDI SPORCHI ..... ISBN : 88 89210 03 6 ..... **24**

## CHIARA CARRER

LA BAMBINA E IL LUPO ..... ISBN : 88 89210 09 5 ..... **48**

E SULLE CASE IL CIELO ..... ISBN : 978 89210 20 8 ..... **92**

## GWÉNOLA CARRÈRE

UNA BACCHETTA MAGICA ..... ISBN : 88 89210 08 7 ..... **44**

## MAJA CELIJA

FILASTROCCA ACQUA E SAPONE PER BAMBINI COI PIEDI SPORCHI ..... ISBN : 88 89210 03 6 ..... **24**

CHIUSO PER FERIE ..... ISBN : 978 89210 10 9 ..... **52**

FILASTROCCA DELLE MANI ..... ISBN : 978 89210 16 1 ..... **76**

## FRANCESCA GHERMANDI

IL LIBRO DELLE TORTE ..... ISBN : 978 89210 15 4 ..... **72**

## GABRIELLA GIANDELLI

A SCUOLA, PRINCIPESSA! ..... ISBN : 978 89210 12 3 ..... **60**

## ANTONIO MARINONI

VELLUTO. STORIA DI UN LADRO ..... ISBN : 978 89210 18 5 ..... **84**

## SIMONA MULAZZANI

ANSELMO VA A SCUOLA ..... ISBN : 978 89210 11 6 ..... **56**

AL SUPERMERCATO DEGLI ANIMALI ..... ISBN : 978 89210 23 9 ..... **104**

FILASTROCCA VENTOSA PER BAMBINI COL FIATO CORTO ..... ISBN : 88 89210 01 X ..... **16**

## HARRIET RUSSELL

IL NOSTRO LIBRO DEI COLORI ..... ISBN : 88 89210 07 9 ..... **40**

## KIYOKO SAKATA

LA BAMBINA DI NEVE. MIRACOLO INFANTILE ..... ISBN : 978 89210 22 2 ..... **100**

## GUIDO SCARABOTTOLO

DI NOTTE SULLA STRADA DI CASA ..... ISBN : 88 89210 04 4 ..... **28**

DUE SCIMMIE IN CUCINA ..... ISBN : 978 89210 14 7 ..... **68**

## KEISUKE SHIMURA

BRUTTO + BELLO ..... ISBN : 88 89210 05 2 ..... **32**

## ANTONELLA TOFFOLO

IL PIFFERAIO DI HAMELIN ..... ISBN : 978 89210 21 5 ..... **96**

## PIA VALENTINIS

UN CHICCO DI MELOGRANO, COME NACQUERO LE STAGIONI ..... ISBN : 978 89210 13 0 ..... **64**

## FRANCESCA ZOBOLI

C'ERA UN RAMO ..... ISBN : 978 89210 17 8 ..... **80**

# Indice per illustratore

## FRANCESCA BAZZURRO

ZOO SEGRETO ..... ISBN : 88 89210 00 1 ..... **12**

MONDOCANE ..... ISBN : 88 89210 02 8 ..... **20**

DOVUNQUE TU SIA, CARO COCCODRILLO ..... ISBN : 978 89210 19 2 ..... **88**

## JULIA BINFIELD

N°3. CHE MISTERO NASCONDE IL GIARDINO DEI VICINI ? ..... ISBN : 88 89210 06 0 ..... **36**

# Indice per traduttore

## LIVIA BRAMBILLA

IL PIFFERAIO DI HAMELIN ..... ISBN : 978 89210 21 5 ..... **96**

## UMBERTO FIORI

IL PIFFERAIO DI HAMELIN ..... ISBN : 978 89210 21 5 ..... **96**

## MASSIMO SCOTTI

LA BAMBINA E IL LUPO ..... ISBN : 88 89210 09 5 ..... **48**



Topipittori

LIBRI ILLUSTRATI PER LETTORI APPASSIONATI