

La vera storia dei Topipittori  
ovvero come e perché  
siamo diventati editori di *picture books*  
di Giovanna Zoboli  
www.topipittori.it

Nel periodo in cui vibrasse [*bollettino di letture e scritture curato da giulio mozzi, ndr*] è stato assente, ho fondato una piccola casa editrice di libri illustrati per ragazzi. Quando *vibrasse* è riapparso, mi è sembrata una buona idea chiedere a giulio mozzi di pubblicare la notizia di questa nascita, invitando anche eventuali scrittori o illustratori interessati a inviarci testi.

Riceviamo già parecchi testi, naturalmente. Quasi tutti impubblicabili, e per le più svariate ragioni. Ci arrivano cose molto diverse. Romanzi di centinaia di pagine, storie di trenta, quaranta, cinquanta cartelle. Una delle tante caratteristiche dei libri illustrati, è che, nella norma, hanno intorno alle trentadue pagine, le quali, fra l'altro, devono essere condivise con le immagini.

Ci vengono spediti anche testi brevi, quindi appropriati per quantità di testo. Tuttavia, la maggior parte non funziona. Credo ci sia molta confusione, riguardo al concetto di letteratura per ragazzi. E che questa confusione sia una delle cause per cui ci arrivano testi inadeguati, mal scritti, mal pensati. Riflettono concetti vaghi, oltre a un'immagine oleografica dell'infanzia e dei libri a essa destinata, considerati una sequenza di pagine colorate, popolate di animali e gnomi, nuvole e tramonti, colme della poesia della vita, preclusa agli adulti.

Scrivendo l'annuncio, mi sono accorta che probabilmente *vibrasse* è il posto giusto dove provare a ragionare sul perché questi testi non vanno bene e che caratteristiche non devono avere quelli che vogliamo pubblicare. Così, l'annuncio si è mutato in una lunga esposizione di vicende biografiche ed editoriali, e delle riflessioni personali che le hanno accompagnate. Entrambe sono di qualche rilevanza, non in sé, ma per spiegare cos'è un libro illustrato, che genere di editore siamo e quali sono state le esperienze che ci hanno portato a pubblicare, scrivere e creare i nostri libri. Non intendo in alcun modo fissare una regola, né riguardo al modo in cui si fanno i libri né riguardo a quello in cui si scrivono. La storia è piena di persone che hanno compiuto grandi imprese seguendo strade del tutto opposte a quelle teorizzate da altri, conseguendo ottimi risultati.

Nel 1986, partecipai a un concorso letterario indetto dalla rivista

*Linus* in occasione del premio Andersen-Baia delle Favole, organizzato annualmente dal Comune di Sestri Levante. Si intitolava "La controfiaba" e prometteva di premiare la fiaba più trasgressiva. Inviai due cose: la prima raccontava in rime bacciate la storia dell'amore impossibile fra una meringa e un dirigibile, e non vinse; la seconda, *I topi pittori*, aveva come protagonisti tre roditori, che esercitavano la loro arte nell'ambito, rispettivamente, del cubismo, del surrealismo e del futurismo. La vicenda, del tutto sconclusionata, in ossequio allo sperimentalismo più ribaldo, mosse la giuria a giudizio positivo. Vinsi il concorso al quale non si vinceva nulla, se non la traboccante soddisfazione di essere menzionati sulle pagine del mensile e la salita sul palco, allestito nella piazza di Sestri, al suono della banda municipale.

*I topi pittori* sono stati la prima cosa che ho scritto per ragazzi. Allora avevo poco più di vent'anni e più d'uno mi pronosticò una brillante carriera nell'ambito della letteratura per l'infanzia, nel quale, si rimarcava costantemente, mancano buoni autori, intesi come scrittori di testi. L'unico editore con il quale mi fu vagheggiato un incontro passò a miglior vita nei sei mesi successivi e io, dopo aver riflettuto sulla iattura che si abbatteva sul mio brillante futuro, mi dedicai ad altro. La vena infantile entrò in una sorta di letargo, alimentata, però, da numerose letture. In effetti, ho continuato a leggere libri per bambini, ben oltre il termine della mia infanzia. E fra le cose che rileggo con immutato piacere ci sono le raccolte di fiabe. Il fascino che queste esercitano risulta chiaro leggendo *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, di Bruno Bettelheim, edito da Feltrinelli, saggio da cui sarebbe meglio non prescindere, nel caso si volesse tentare un approccio con la letteratura per ragazzi.

Trascorsi alcuni anni dall'esordio dei *Topipittori*, nel 1994, con un amico, Massimo Scotti, scrissi un romanzo per ragazzi. Era la storia di due figli di genitori separati che in vacanza, l'una al mare e l'altro in campagna, si spedivano lettere raccontandosi le reciproche avventure estive. Lo spedimmo, fra gli altri, a Mondadori Ragazzi, e piacque a Francesca Lazzarato, curatrice della collana Junior, che decise di pubblicarlo. Sinceramente, non avevo pianificato la mia attività in questo settore. Ma il contatto con Mondadori Ragazzi, segnò l'inizio di una collaborazione che è stata per me utile e importante, avendomi permesso di conoscere il lavoro editoriale in questo specifico settore, come autrice, ma anche curatrice, traduttrice ed editor. Su questo insisto, perché la conoscenza del lavoro editoriale, non solo in questo ambito, si è rivelata fondamentale per diventare editore.

Editore per ragazzi sono diventata nel 2004. Esattamente dieci anni dopo la pubblicazione di *Alla conquista del passato*. Lo staff di questa

casa editrice, che per ora pubblica esclusivamente libri illustrati, è composto da me e da Paolo Canton.

Paolo Canton, laureato in economia alla Bocconi con una tesi sull'editoria periodica, ha sempre lavorato in ambito editoriale. Dapprima, da studente, come magazziniere e tuttofare, poi, laureato, con mansioni organizzative e produttive, e, in seguito, avendo ottimamente appreso, nel corso del tempo, il lavoro di redattore e di traduttore, occupandosi delle cose più diverse. A conoscere i libri, le tecniche di produzione antiche e moderne, ha imparato anche frequentando alcuni corsi estivi della Columbia University, e poi fin da piccolo, frequentando le tipografie dove lavorava suo padre. Una notevole conoscenza l'ha accumulata anche studiando e collezionando libri antichi, in particolare, erbari.

Io e Paolo ci siamo conosciuti nel 1990 in una casa editrice che pubblica libri e riviste su automobili. Io facevo la redattrice di una rivista dedicata a proprietari di Ferrari, lui teneva le pubbliche relazioni per l'azienda. A entrambi interessava lavorare a contatto con il processo produttivo da cui nasce un libro. In quel periodo, imparavamo e sperimentavamo e ci erano più che sufficienti le case editrici degli altri per fare i nostri tentativi. Editori, infatti, credo si diventi senza deciderlo su due piedi: fissarne la nascita a tavolino, secondo programmi pianificati su modelli economici e organizzativi, è come cercare di dare vita al Golem o a Frankenstein, pensando di farne la creatura perfetta e non il temibile e rozzo *patchwork* da cui le *fiction* di tutti i tempi ci mettono in guardia. Una casa editrice è frutto di una quantità di fatti, eventi, incontri, pensieri, esperienze, scambi, competenze particolari, sfuggenti, complessi e imprevedibili. Alla base della nostra casa editrice, sicuramente c'è stato il nostro incontro.

Ho cominciato a lavorare come redattrice dopo aver frequentato un corso sulle pratiche editoriali, tenuto da due redattori della casa editrice Garzanti. Finito il corso, mi interessava fare pratica e ho accettato la prima offerta di lavoro: quella della rivista dedicata alle Ferrari. Mi avessero offerto un posto al mensile *Il panificatore*, ci sarei andata. In generale, credo sia utile e interessante lavorare in ambienti che mai si sarebbe immaginato di frequentare, facendo cose che mai si sarebbe immaginato di fare. Alla prima esperienza lavorativa è un errore puntare alla redazione cultura del *Corriere della Sera*, che, fra l'altro, a meno che non si abbiano conoscenze opportune, rimane inaccessibile.

Io non guido e le macchine per me sono enigmi inspiegabili, ma scrivere di automobili mi risultò facile e mi divertii a farlo. Credo che chiunque ami scrivere e si proponga di farne un lavoro, dovrebbe

applicare le proprie capacità ad argomenti che gli sono ostici. Le pagnotte vanno benissimo, come l'arredo bagno, l'allevamento dei samoyedo o la coltura dei bonsai. È un esercizio di distacco, concentrazione e precisione: si impara a non divagare e a pensare a fondo a quello che si vuole dire e a come lo si vuole dire. Affrontare senza schermi sentimenti molto privati, come la mamma o il primo innamoramento, aiuta molto a perdere il filo del discorso e a trasformare una onesta frase in una imbarazzante mistura di ovvietà e affermazioni incongrue. Sottolineo questo rischio perché chi immagina di rivolgersi a lettori bambini, attinge spesso alla propria emotività e a temi intimi. E i risultati sono quasi sempre catastrofici.

Il mio lavoro, che si sia trattato di scrittura per ragazzi, testi commerciali, redazionali o altro, mi ha interessato. Scrivere è divertente, un divertimento che riguarda proprio il fare della professione, collegato anche all'intero processo produttivo editoriale: cioè redazione, impaginazione, stampa. Con me, a progettare e sviluppare la rivista di Ferrari c'era un grafico. Una collaborazione che ha comportato l'ingresso, nella prassi solitaria della scrittura, di una grande quantità di elementi: caratteri, corpi, titoli, colonne, fotografie, disegni eccetera.

Dopo l'esperienza in editoria, sono passata ad altro. Il lavoro dipendente mi imponeva un tipo di organizzazione della giornata e della vita che non mi piaceva. Così, ho aperto uno studio di comunicazione la cui principale attività è la redazione di testi su commissione. Non è esattamente un lavoro di copywriter. Un copy di solito collabora con una agenzia di pubblicità, viene annoverato fra i "creativi" e, fra le tante cose che fa, scrive testi pubblicitari. Di pubblicità, invece, io mi sono sempre occupata pochissimo: non è mai stato il mio campo. Il servizio che offro ad aziende e istituzioni è la confezione di testi complessi, articolati, realizzati dopo una attenta valutazione degli obiettivi e dei contenuti da esplicitare, a stretto contatto con il committente. È un lavoro molto particolare per il quale tutta l'esperienza precedente maturata sia da me sia da Paolo, dato che insieme abbiamo fondato anche questo studio, è stata fondamentale. Ho lavorato per i clienti più diversi, occupandomi degli argomenti più diversi. Ci sono state occasioni più o meno interessanti, ma raramente, ho odiato quello che stavo facendo. Ammetto di essermi divertita persino a scrivere le comunicazioni alla clientela di una banca. Non era affatto noioso scrivere queste lettere. Bisognava risolvere molti problemi e non è mai scontato trovare buone soluzioni a questioni di lingua e di struttura del discorso. Del resto, il piacere che dà la scrittura, come tecnica della parola e del pensiero, risulta ben chiara quando si leggono gli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau. Che

si tratti di una lettera di banca o di una poesia, le cose non cambiano poi molto, aumenta solo il grado di complessità. Come fra l'addizione e il calcolo differenziale.

Il fatto è che, la concezione che ho del mio mestiere è molto più simile a quella di un disegnatore, di un pittore o di un grafico, che a quella di uno scrittore. Me ne sono resa conto in questi mesi di lavoro alle prese con la mia casa editrice, dovendo selezionare i testi che sono cominciati ad arrivare, in cerca di pubblicazione.

L'autore tende a sentire il linguaggio come un organo interno, una specie di ventre, stomaco, polmone che fa parte del suo corpo. Come se non avesse ben chiara la distinzione fra sé e il linguaggio. Al contrario, l'illustratore sa benissimo di costruire attraverso qualcosa che è altro da sé, cioè con la materia – colore, pennelli, carta – e a questa materia tributa un interesse appassionato. Basti dire che gli illustratori nutrono un amore al limite del feticismo per i propri strumenti di lavoro. Sebbene siano spesso squattrinati, sono disposti a spendere cifre ragguardevoli per una carta fatta a mano, un temperamatite o una scatoletta da sei gessetti. Inoltre, conservano tutto quello che trovano: spaghi, nastri, biglietti, giornali, bottoni, foto, stoffe, braccia di bambole, insetti mummificati, foglie secche, convinti che un giorno capiterà loro di averne bisogno. In verità, è che sono sedotti dalla materia, la conservano per puro amore: sono collezionisti-spazzini nati.

L'uso del linguaggio, invece, è più automatico, inconscio, inconsapevole. Lo è per ragioni intuibili, a cui posso solo accennare: prima di essere scritta, di acquisire un corpo visibile e materiale, la parola è sonora, cioè invisibile, incorporea, come il respiro. E quando si fa materiale, scritta, rimane, comunque, astratta. Inoltre, la lingua è per definizione "madre" e come tale è ritenuta un'acquisizione scontata: si apprende e si comincia a usare inconsapevolmente. Basti dire che nessuno ricorda il momento in cui ha detto la prima parola e che pochi sanno fissare quello in cui hanno cominciato a leggere. Tutti sappiamo parlare, e questo porta facilmente a confondere il piano del linguaggio orale, quotidiano e funzionale, e il piano del linguaggio scritto, i quali non sono affatto la medesima cosa, quanto meno negli obiettivi. Insomma, per numerose ragioni l'uso del linguaggio è, per propria natura, equivoco, equivocabile, ambiguo.

Gli artisti, come osserva lo studioso Rudolf Arnheim nel saggio *Arte e percezione visiva*, raramente, nel momento della creazione artistica, si pongono il problema della bellezza. Piuttosto pensano ai pigmenti, alla granulosità di una superficie, alla qualità di una tela o di un intonaco; piuttosto riflettono su come è fatta una mano, su come usare il giallo

insieme al rosso, se utilizzare un pennello di tasso o di marmotta per ottenere un certo effetto. La bellezza è una conseguenza che si forma nell'occhio di chi guarda e sarà il risultato di un'enorme quantità di questioni pratiche e tecniche e delle soluzioni trovate via via che si pongono. Sciaguratamente, gli scrittori, quando impugnano la penna, pensano alla bellezza più spesso di quanto dovrebbero, e cercano di costruire un testo dotato di caratteristiche "letterarie", prima di costruire un discorso. Bruce Chatwin riporta le parole di un celebre commediografo inglese, Noel Coward, che gli raccomandò: "Non si lasci mai intralciare da preoccupazioni artistiche". L'elaborazione di una "letterarietà", infatti, è teorica, rispetto al fare; ci si potrà applicare a essa, ma in un secondo momento, una volta ottenuti risultati accettabili, quando si avrà chiaro come utilizzare gli strumenti del discorso. In sostanza, prima di farsi prendere da preoccupazioni artistiche, è necessario svincolarsi dall'uso automatico che si fa della lingua, dal concetto materno, sentimentale, avvolgente, ma equivoco, di lingua, per riflettere su di essa, osservandola nelle sue componenti, nella sua logica profonda.

Tengo a sottolineare che nella letteratura per l'infanzia questo problema della lingua materna è diabolico, rovinoso. Perché la scrittura rivolta ai bambini viene concepita, a quanto pare, in uno stato mentale di regressiva euforia, che dispone lo scrivente a immergere ogni concetto in una sorta di incontrollata proliferazione verbale *kitsch*, una proto lingua pacioccona e pseudo poetica, consolatoria e senza regole, dove imperano sovrani i totem della Creatività e della Fantasia. Bengodi verbale, equivalente linguistico del Paese dei Balocchi, dove finiscono i principianti più sprovveduti e buontemponi. Invano, Gianni Rodari ha parlato di *grammatica* della fantasia.

Per svincolarsi da questa lingua mammona, apparentemente generosa, ma, in verità, infida e tiranna, esistono diversi modi. Avere la fortuna di incontrare un bravo professore di lingua e letteratura italiana. Leggere. Tradurre. Frequentare un corso di scrittura. Far pratica di ascolto, sia in ambito letterario sia nella propria vita privata. Uno, poco noto e non augurabile, è frequentare lo studio di uno psicanalista.

Qualunque sia il mezzo scelto per cominciare a riflettere sull'uso che si fa della lingua, l'obiettivo è demolire il concetto di "uso naturale del linguaggio" che si possiede, per portare alla luce l'evidenza che una lingua madre è un prodotto culturale, pertanto non libera, ma soggetta a norme, divieti, consuetudini eccetera. È solo un'impressione che questo modello appreso corrisponda all'uso istintivo, giusto, appropriato, naturale. In parole povere, è necessario guardare alle parole come a invisibili contenitori di storia privata, abitudini,

mentalità, culture e tradizioni (simili, in questo a quelle campionature, dette "carote", prelevate dai geologi per studiare la composizione del terreno e apprenderne la storia attraverso le stratificazioni che lo compongono).

Fra l'altro, riflettere sulle proprie modalità di espressione e, più in generale, su quelle delle persone che ci vivono intorno è molto utile: si possono scoprire molte cose su come la lingua determini, attraverso il suo "corpo invisibile", il corso materiale di tante vite. Ed, eventualmente, cominciare a pensare in che modo e misura sia possibile sottrarsi a questa sovra determinazione per cominciare a parlare una lingua più consona a sé.

Non si tratta di avere come obiettivo un controllo assoluto sugli strumenti linguistici, cosa per altro impossibile. Senza contare che per scrivere veramente bene, bisogna accedere a un livello in cui si opera nella dimenticanza di ciò che si sa. Si tratta solo di mettersi in una prospettiva corretta.

Esistono persone, che, come Mozart per il suono, possiedono un orecchio assoluto nei confronti della parola, sono individui che della lingua possiedono un'intelligenza istintiva accompagnata a una consapevolezza totale. Ma sono poche e, in generale, è meglio partire dal presupposto di non appartenere a questa razza fortunata, piuttosto che il contrario.

Ho avuto modo di chiarirmi le idee su questi temi, anche perché, nel corso del mio lavoro di redattrice di testi su commissione, ho lavorato, in diverse occasioni e per svariate ragioni, a stretto contatto con degli illustratori. Gli illustratori, in genere, sono pazzi scatenati: ritardatari, inaffidabili, ipersensibili, illogici, suscettibili e maniaco depressivi. Ma professionalmente sono più rigorosi e pignoli di un ragioniere contabile: attentissimi, precisi, incontentabili, ossessionati, perfezionisti. È curioso notare quanto poco di irrazionale, non pianificato, imprevedibile vi sia in quello che fanno. Manipolano con perfetta conoscenza i loro strumenti in modo finalizzato, per ottenere quello che hanno in mente.

Quando prendono in mano un pennarello o un pennello, non cercano di spremere dai loro cervelli concetti come "autenticità", "caleidoscopica fantasia", "sentimenti positivi", "amore per la vita", "rispetto dei deboli", "bellezza", "verità", come, a quanto pare, fanno non pochi autori dei testi che arrivano alla mia casa editrice. Al contrario, osservano con attenzione e distacco quel che vogliono rappresentare, pensano a come possono realizzarlo materialmente e poi ci provano, scontrandosi ogni volta, per quanto siano esperti, con l'opacità della materia che stanno utilizzando.

Lo scrittore, invece, ritiene spesso che ciò che ha "messo dentro " un

testo – una storia e i “contenuti” che questa veicola, la loro verità, giustezza e bellezza - siano un viatico sufficiente alla pubblicazione e alla gloria. Ritiene, cioè, che la lingua accolga in modo naturale storia e contenuti, proprio come è naturale che faccia una madre con i propri figli. Ma la lingua, è ambigua e traditrice. E di madri assassine è pieno il creato, da Medea in poi.

L'unica fatica autentica, proficua, in campo creativo, credo sia quella dell'esperienza che si fa dei propri limiti, dello scontro con la materia di cui è fatto il linguaggio, scontro che dà la misura della propria impotenza, rispetto all'onnipotenza del proprio immaginario. E saper scrivere è un utilissimo supporto a un pensiero compiuto. Non per niente, spesso, gli scrittori riportano la sensazione di non sapere una cosa prima di averla scritta.

Se un pensiero non è all'altezza dei suoi strumenti, cioè sufficientemente realizzato per assumere una forma, si esprime sommariamente e tende a utilizzare il linguaggio in modo approssimativo, inconsapevole, come puro strumento e non, paradossalmente, come componente essenziale di sé. Questo è un passaggio fondamentale nella comprensione della scrittura. Lo dico a proposito di quanto affermato all'inizio, che nella letteratura per ragazzi scarseggiano buoni autori di testi. A tanti anni di distanza, oggi posso confermarlo.

Ma torniamo alle nostra vicenda editoriale. Ho collaborato con Mondadori Ragazzi per parecchi anni. Con il tempo, il mio interesse per le prestazioni che mi venivano richieste si è esaurito. Ho iniziato a pensare ad altro, in particolare a un tipo di pubblicazione a cui sapevo che una grande casa editrice non sarebbe stata interessata. In particolare, ai libri illustrati. Ogni anno, quando visitavo la Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, che è il più importante evento del settore nel mondo, restavo impressionata dalla bellezza dei libri illustrati che si pubblicavano in diversi paesi d'Europa, come Francia, Germania, Olanda. Libri di una qualità inimmaginabile, da noi. Erano quelle le cose che volevo fare. Lo sapevo. Quello che non sapevo era come arrivarci.

In quel periodo, fra l'altro, fui anche contattata da una piccola, ma conosciuta casa editrice di libri illustrati che cercava autori. Provai a scrivere dei testi, ma in quel momento ero ancora molto lontana dall'aver capito come scrivere quello che volevo; così produssi storie francamente orribili, che infatti non furono pubblicate. Erano storie piene di “bellezza” e di “caleidoscopica fantasia”, di “poesia dell'infanzia” e di “autenticità”.

Quando parlo di libro illustrato, intendo quello che nella letteratura

anglosassone è chiamato *picture book*, cioè non, semplicemente, un libro al cui interno si trovano tavole che illustrano momenti salienti della storia. Le favole classiche o i romanzi per ragazzi con illustrazioni di Gustave Doré, Arthur Rackham, Milton Glaser, Enrico Mazzanti, non sono *picture books*. Nel *picture book* non si dà testo senza immagini, il che significa che testo e immagini sono in un rapporto di reciproca dipendenza, non autonomi l'uno rispetto alle altre. *Le avventure di Pinocchio*, *Peter Pan nei giardini di Kensington* e *Cappuccetto Rosso* si possono leggere in un'edizione priva di figure senza che perdano nulla della loro comprensibilità.

*Il Piccolo Principe* è già più simile a un *picture book*: in esso il narratore fa continuo ricorso alle immagini per raccontare fatti e personaggi. Sappiamo, fra l'altro, che il protagonista di questa storia è uscito prima dalla matita che dalla penna dell'autore, derivando da una figurina senza nome che Saint-Exupéry aveva l'abitudine di disegnare ai margini dei suoi manoscritti.

Anche *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Dino Buzzati, si avvicina abbastanza a un *picture book*. Dino Buzzati affermava spesso di essere un pittore prestato alle lettere. Lo conferma il fatto che i disegni che accompagnano il suo celebre romanzo per ragazzi, sono parte integrante di esso. Infatti, che io sappia, nessun illustratore si è mai azzardato, come capita con *Le avventure di Pinocchio*, a darne una propria interpretazione. Un *picture book* meraviglioso, non per ragazzi, sempre di Dino Buzzati, è *I miracoli della Val Morel*, libro che ha molto da insegnare, sia sulla scrittura sia sulla illustrazione. Alcuni classici del genere, ormai entrati nella storia, poiché hanno fatto scuola presso generazioni di grafici e illustratori, sono *Nella nebbia di Milano* e *Nella notte buia* di Bruno Munari. E lo stupefacente *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni.

D'altra parte, se *Le avventure di Pinocchio*, *Cappuccetto Rosso* o *La Sirenetta* sono testi autosufficienti, che preesistono all'immagine, ci possono essere loro rielaborazioni – dato che i classici sono continuamente soggetti a rilettura e riscrittura - in cui le immagini acquistano un peso e un'importanza pari a quella del testo. Tutto sta nel modo in cui si imposta il libro.

Ecco, l'ho detto: il libro. Perché nel *picture book*, è il libro che viene prima di tutto. L'idea del libro che si vuole fare. Il resto viene dopo, modellato su questa idea di partenza.

Il numero 61 della rivista *Liber. Libri per bambini e ragazzi*, ha dedicato vari articoli al tema "Picture book. Raccontare per parole e immagini". È qui che ho trovato, fra le tante cose, tre citazioni che mi sembrano condensare in poche ed efficaci righe molte problematiche legate a questo tipo di pubblicazione.

Barbara Bader in *American Picture Books from Noha's Ark to the*

*Beast Within*: "La natura artistica del *picture book* si basa sull'interdipendenza di immagini e parole, sul simultaneo dispiegarsi della doppia pagina, e sulla tensione che si determina ogni volta che si volta pagina. Nella specificità della sua natura, il *picture book* ha possibilità illimitate".

J. Scieszka, in "Design Matters", *The Horn Book Magazine*: "Il design è parte essenziale di qualsiasi *picture book*. È il primo aspetto del libro giudicato dal lettore. È la trama sottile che tiene insieme parole e immagini permettendo a entrambe di raccontare una storia priva di cuciture".

Jane Yolen, in *Guide to writing for children*: "Un *picture book* ben riuscito deve avere la densità di una poesia e l'esattezza psicologica di un romanzo; la sua struttura deve essere salda, l'intreccio deve essere avvincente e il linguaggio deve possedere qualità poetiche. In pratica, il *picture book* deve possedere tutte le caratteristiche positive di opere di molto più ampio respiro, ma deve saper contenere tutto in trentadue pagine".

Le trentadue pagine non sono tassative, stanno a indicare solo un'estensione limitata, rispetto al romanzo, per esempio. Albi sostanziosi, lunghi, sono quelli, fra i tanti da poco usciti, di Neil Gaiman e Dave McKean.

Gli illustratori sono ossessionati dall'idea di scrivere i loro libri. I più non ci riescono, perché la scrittura è una competenza sofisticata che non possiedono e non dominano.

Molte volte capita che un illustratore mi confidi di avere in mente una storia fantastica, che però non trova il tempo di scrivere. I più, quando comprendono che non troveranno mai il tempo per scriverla, abbandonata ogni speranza, cominciano a progettare un libro che racconti una storia solo attraverso le immagini. Di solito è questo il momento in cui, rendendosi conto che non saper raccontare, o scrivere, una storia, equivale a non saperla immaginare, di malavoglia accettano la sciagura di uno scrittore con cui dividere i diritti d'autore.

Alcuni illustratori detestano le parole, soprattutto se di altri. Le trovano accessorie e, se sono costretti ad ammettere che hanno qualche utilità, allora le trovano inadeguate. Molti di loro hanno anche una considerazione delle parole puramente grafica; amano l'alfabeto per il contributo estetico che può offrire alla pagina.

Va detto, naturalmente, che ce ne sono non solo capaci di scrivere, ma anche piuttosto bravi o, addirittura, geniali, fra i tanti basti l'esempio di Altan. Fra l'altro, alcuni testi scritti da illustratori hanno quelle caratteristiche di onestà che mancano allo scrittore puro cooptato ai libri illustrati. Sono testi, cioè, consapevoli dello spazio che devono occupare, della funzione che hanno e del ruolo che gli spetta.

Ed esistono anche bellissimi libri che raccontano storie senza l'ausilio di parole.

Qui, però, è importante osservare come il desiderio degli illustratori di produrre testi sia legato all'istinto dominante di controllare l'intero processo del libro. Un istinto, tutto sommato, molto giusto, nel caso del libro illustrato. Perché questo tipo di oggetto, va ideato nell'insieme, prima che nelle singole parti, ed è questa una delle fondamentali ragioni per cui sono pochi gli autori che riescono a scrivere in modo adeguato.

In questo senso, è più facile che l'idea di libro la possieda un illustratore, più abituato a contaminare la fonte della propria ispirazione con tecniche e materia, che uno scrittore abituato a delegare tutto il processo produttivo a chi istituzionalmente lo gestisce.

Si tenga presente, infine, che se esistono illustratori che considerano unicamente le parole segni eleganti, per molti autori le immagini sono ornamenti colorati, vestiti cuciti a misura del corpo perfetto e autosufficiente della propria prosa. L'autore, infatti, non di rado pensa che sia il suo testo a condurre i giochi.

Ho parlato delle numerose collaborazioni che ho avuto con illustratori. È stato un passaggio cruciale per diventare autrice ed editore di *picture books*, non solo per i contatti che mi ha procurato. È stato, infatti, proprio lavorando e parlando con queste persone, a contatto con i loro disegni, che l'idea di fare libri illustrati ha potuto prendere forma e concretizzarsi.

I primi libri illustrati che ho scritto non sono stati per ragazzi. Si è trattato di pubblicazioni progettate per un pubblico adulto, spesso con intenti promozionali, anche se in senso molto lato. Un'esperienza fondamentale, perché mi ha portato a riflettere sul rapporto fra parole e immagini, sul tipo di relazione che volevo queste intrattenessero fra loro, e sul tipo di significati, di effetti che scaturivano o potevano scaturire da questa relazione. E perché mi ha aiutato a non pensare alla lingua come a un braccio con cui afferrare concetti. Ho iniziato a vedere le parole anche come segni in relazione allo spazio della pagina, ai colori e alle forme. Osservare le caratteristiche, anche grafiche, di ogni parola, mi ha reso più consapevole rispetto al loro uso.

Mi sono resa conto che saper scrivere è un po' come saper fotografare: quando un inesperto inquadra un vaso di fiori e scatta, il risultato che si aspetta è molto diverso da quello che ottiene, da ciò che appare nella fotografia. Fra quello che ha in mente e quello che vede nella fotografia, c'è di mezzo la macchina fotografica, lo strumento. Per ottenere quello che ha in mente è necessario che conosca il modo in cui vede la macchina e lo utilizzi sfruttandone le

potenzialità. Per ottenere quello che ha in mente deve smettere, cioè, di fidarsi di una visione pensata come "naturale". I cassetti del dilettante, nel corso del tempo, si riempiono di immagini di vasi di fiori, facce di congiunti, monumenti famosi. Immagini che avranno un valore unicamente privato o documentario. Ma non testimoniano di una capacità di visione, che poi equivale alla capacità di saperla esprimere, e sembra essere un requisito delle persone capaci di abbandonare il paradiso terrestre delle certezze esistenziali più radicate e istintive.

La maggior parte degli illustratori con cui ho lavorato, al momento del nostro incontro non erano attivi nel settore dei libri per ragazzi, ma avevano operato in campi diversi, come l'architettura, la grafica, il design, l'editoria periodica eccetera. Tuttavia, parlando con molti di loro, mi accorsi che da tempo desideravano cimentarsi con i libri illustrati per ragazzi, l'unico problema è che non conoscevano il settore, non sapevano come muoverci, avevano l'impressione di fare cose che non andavano bene, e non conoscevano autori di testi. Praticamente, se a loro mancava quello che io potevo dargli, a me era necessario quello che loro possedevano. Così con alcuni di loro abbiamo pensato di unire le forze e cominciare a creare progetti di libri illustrati. Tutti questi progetti sono nati da una vicinanza molto stretta fra il creatore dei testi e quello delle immagini. Testi e immagini sono nati da un'interazione reciproca e da un continuo scambio. Ciò che sia io sia l'illustratore abbiamo avuto in mente fin dall'inizio è stato il libro: l'idea del libro. È stata questa idea che ci ha guidato in ogni fase, costringendoci ad adeguare continuamente il nostro lavoro alla sua riuscita.

All'inizio, Paolo e io abbiamo pensato di creare uno studio editoriale che proponesse all'estero i nostri progetti (per il tipo di pubblicazione che avevamo in mente il mercato italiano ci sembrava improbabile). Abbiamo lavorato per circa un anno, suscitando un incoraggiante interesse da parte di alcuni editori europei. A sorpresa, siamo anche riusciti a venderne uno a La Joie de lire di Ginevra. Non un colosso editoriale: un editore piccolo, ma noto per la qualità delle pubblicazioni.

A questo punto, abbiamo preso la decisione di diventare editori per pubblicare i nostri libri in Italia. L'investimento non era eccessivo e ci permetteva di realizzare quello a cui da molto tempo, probabilmente, ci stavamo preparando. Così sono nati i Topipittori.

I Topipittori ci hanno consentito di pubblicare libri illustrati dotati delle caratteristiche che noi desideriamo. Sembra un'ovvietà, ma non lo è. Nel libro illustrato, al contrario di quanto accade per altri prodotti editoriali, tutto concorre alla sua riuscita. Si può leggere *Cent'anni di*

*solitudine* stampato sulla carta igienica, e rimarrà sempre *Cent'anni di solitudine*. E se *Anna Karenina* ha una copertina sgradevole o è stampato su una carta che non ha un tatto di nostro gradimento, a meno che non si sia paranoici, lo si legge ugualmente.

Si prenda invece *Nel paese dei mostri selvaggi* di Sendak, e gli si cambino i caratteri, la carta, il formato, si risparmi sulla stampa, e si chiami un nipote o un cugino neo diplomato all'istituto professionale, per avere una grafica più moderna e "sfiziosa", e si avrà la certezza di avere distrutto uno dei più bei *picture books* mai apparsi. Si può anche fare una soltanto di queste cose e il colpo inferto sarà letale.

Di solito, nella consueta prassi editoriale, un libro illustrato si crea nel seguente modo: l'autore scrive un testo, lo consegna all'editore, che sceglie un illustratore, che si mette a illustrare il testo. Se l'editore è molto corretto, l'autore viene a sapere chi sta illustrando il suo testo. Dopo di che un grafico si dà da fare per mettere insieme le due cose. Infine, trascorsi molti mesi, l'autore e l'illustratore hanno la soddisfazione di vedere finalmente in libreria il libro pubblicato. Soddisfazione, a dire il vero, ben magra, perché di solito nessuno è contento: l'autore spesso trova inadatto l'illustratore, il quale, d'altra parte, spesso, quando legge il testo per la prima volta, pensa che come al solito gli tocca illustrare una storia che non gli piace, non gli interessa e che sente non essere nelle sue corde. Hanno ragione entrambi. Questo, infatti, è il modo più sbrigativo ed economico di realizzare un libro illustrato, e non dà i risultati migliori.

Esiste un sistema diverso di lavorare, e non liquidabile con una decina di telefonate, poiché richiede una enorme quantità di scambi e contatti fra le tutte le parti in questione. Alla base di questa prassi è l'idea che fra chi scrive e chi illustra il rapporto debba essere significativo. E che, garante di tale rapporto - cioè in grado di valutarlo, renderlo possibile, sorvegliarlo e, attraverso le proprie scelte e competenze, mediarlo - sia l'editore.

A chi edita, inoltre, spetta la scelta della terza componente fondamentale del processo: quella del grafico, la persona a cui tocca il compito di comporre parole e immagini in un insieme dove le cuciture scompaiano, per dare luogo a una unità organica e funzionante. Non è raro che il grafico sia lo stesso illustratore, che, spesso, possiede studi ed esperienze specifici in questo campo e sa "vedere" subito la pagina, ha una visione sensibile e intelligente che gli consente di progettare con molta coerenza rispetto al testo e alle immagini.

Ottenere questo risultato di perfetta omogeneità è difficile, e ogni volta per ragioni diverse e imprevedibili, poiché ogni libro è, davvero, una cosa a sé. E, in questo senso, impone scelte sempre diverse.

Finora i Topipittori hanno pubblicato quattro volumi (e tre usciranno a

breve): se potessi tornare indietro cambierei parecchie cose. Molti errori, imperfezioni eccetera, purtroppo, si vedono solo a lavoro finito. E bisogna rassegnarsi a trovarsele davanti agli occhi ogni volta che si sfoglia il libro. D'altra parte, non ci sono scuole che insegnino il mestiere di editore di *picture books*; bisogna fare pratica da sé e mettere in conto gli errori.

Detto questo, torno al problema specifico dei testi.

Il fatto che nel *picture book* l'idea di libro debba venire prima di tutto e farsi guida dell'intero processo creativo, non significa che le cure da rivolgere al testo siano inferiori a quelle che si prodigano a testi "per adulti": che siano romanzi, racconti, poesie o altro.

Consiglio di non prendere a esempio le numerose porcherie che si trovano in libreria nel settore ragazzi: spesso libri spaventosi con brutte immagini, brutti testi, storie insignificanti e grafica mostruosa. Ma libri, da un certo punto di vista, allettanti poiché inducono l'aspirante autore per ragazzi a pensarsi all'altezza della situazione e degli obiettivi.

Se l'unico obiettivo è la pubblicazione, per ottenerla sarà sufficiente molta pervicacia e astuzia: guardandosi intorno, pianificando la propria carriera, utilizzando bene le proprie relazioni e scopiizzando quello che va per la maggiore, si riuscirà ottenerla senza difficoltà. Se, invece, l'obiettivo è altro, focalizzato sul lavoro e non sui vantaggi che si acquisiscono nel farlo, il discorso è diverso.

Alla base di tanta pessima produzione di storie per bambini e ragazzi, credo vi sia un equivoco generale a proposito del concetto di fiaba o di favola, che dir si voglia.

Uno dei commenti più frequenti che ascolto quando dico di scrivere storie per ragazzi è: "Uh, che bello le fiabe!"

Le fiabe, invece, ahimè, sono un genere precluso a noi, intesi come autori contemporanei. Le fiabe appartengono alla tradizione e sono patrimonio della cultura di tutti i paesi e i popoli del mondo. Sono storie che si tramandano "dalla notte dei tempi": racconti orali che si sono tramandati per secoli e che nel tempo hanno assunto una forma scritta, grazie a letterati, etnologi, folkloristi che li hanno fissati sulla carta, per ordinare in un *corpus* il loro disordinato e vitale riprodursi.

Fiabe sono quelle che si leggono nelle raccolte dei fratelli Grimm, di Collodi, Perrault, Andersen, Madame D'Aulnoy. Italo Calvino in *Fiabe italiane*, ha riscritto le favole delle tradizioni regionali, attingendo a noti repertori favolistici.

Per intenderci *Le avventure di Pinocchio*, *Mary Poppins*, *Peter Pan nei giardini di Kensington*, *Winnie-Puh l'orsetto*, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *Il Mago di Oz* e *Il signore degli anelli* non sono fiabe, bensì

romanzi. E le bellissime *Favole al telefono* di Gianni Rodari sono, in verità, racconti.

Il profano quando pensa alla fiaba tende a immaginare una storia fantasiosa, poetica, piena di buoni sentimenti, in cui le persone volano, gli animali parlano e le cose finiscono bene.

È vero: nelle fiabe ci si imbatte spesso in animali magici, e i protagonisti, in volo o a terra, escono vittoriosi da avventure di ogni sorta. Tuttavia, di buoni sentimenti nelle favole se ne trovano pochi. È più facile riscontrarvi un severo senso della giustizia, uno sguardo crudamente realistico sulle miserie della vita, un pensiero non rimosso sulla parte più oscura dell'animo umano, in particolare riguardo ai rapporti familiari, di amicizia, di amore. E a suffragare questo legame con la dimensione più tenebrosa della vita umana, ricordo che Sharhazàd, la narratrice della più celebre raccolta di fiabe del mondo, *Le Mille e una notte*, dà fondo al suo serbatoio di storie per non essere uccisa. Sì, le favole sono crudeli e spietate, sanguinarie e terribili. La loro trama è un congegno perfetto, senza sbavature e preziosismi; la loro lingua una lama levigata e tagliente, che nulla concede al superfluo. Secoli di storia hanno dilavato l'individualità dei narratori, lasciando solo il necessario. Le fiabe sono ossa immacolate e splendenti. Difficilmente, un autore può ottenere risultati simili, gravato com'è dalla sua cultura e dalla sua personalità.

La volgarizzazione del concetto di fiaba si deve anche alla rilettura e all'uso che ne ha fatto la cinematografia. Walt Disney valga per tutti. Il disegno animato tende per propria natura a spettacolarizzare i contenuti delle storie, rielaborandoli e alterandoli, ove non si prestino alle logiche di una narrazione per immagini. Così, da *Biancaneve* in poi, ecco schiere di uccellini e scoiattoli, cerbiatti e coniglietti, del tutto assenti, nelle storie originali.

Se volete provare a scrivere qualcosa, una delle tante cose da fare, per evitare gli errori più frequenti, è non cadere nei luoghi comuni su questo genere di letteratura, intramontabili assurdità che nuocciono gravemente all'aspirante autore di libri per l'infanzia.

Eccone alcuni:

- *Scrivere per bambini è un'attività da vecchie signore, come fare torte di mele e ricamare centrini.*

Una volta su tre, alla notizia che siamo editori di libri illustrati per ragazzi, qualcuno sente l'esigenza di comunicarmi che ha una zia, un'amica, una vicina di casa ottantenne che scrive storie per bambini. Retaggio di un'epoca lontana in cui agli anziani era delegato il compito di istruire la prole, raccontando fole e tramandando attraverso di esse il patrimonio di saggezza della tradizione, queste nonne-fate ormai sono scomparse da tempo poiché in crisi anch'esse, dirottate verso

navi crociera, scuole di ballo, corsi di lingue straniere. Perché ostinarsi a tenere in vita il luogo comune che le vuole fabbriche di pasticceria casalinga, oggetti improponibili, storie dolciastre?

- *Per scrivere buoni testi è sufficiente avere molta fantasia e adorare i bambini.*

Se avete raccontato storie inventate da voi ai vostri figli e nipoti, non fidatevi del successo che hanno riscosso. I bambini amano stare con gli adulti, essere oggetto della loro attenzione, e quando dicono che la vostra storia è bellissima, quando ridono ascoltando le vostre parole, lo fanno per contentezza, euforia, amore. Il loro entusiasmo, nella maggior parte dei casi, non ha nulla a che vedere con la possibilità di pubblicazione della storia. E in ogni modo non siete voi i giudici migliori, al riguardo. Quale editore pubblicherebbe mai un romanzo perché l'autore giura che a sua figlia, gran lettrice, è piaciuto moltissimo? Nessuno. E, infatti, nessuno scrittore si azzarda a farlo notare, quando scrive a un editore per proporgli il suo lavoro. L'editore per ragazzi, invece, si sente continuamente pubblicizzare il gradimento riscosso dalle storie che gli sono inviate.

Tenete anche presente una cosa: un buon testo per *picture book* non è una storia della "buona notte", deve essere letto guardando le figure. Le storie che i genitori, giustamente, inventano per i loro bambini dubito che nascano accompagnate da immagini.

- *Gli editori di libri per ragazzi sono un consesso di anime belle, sensibili alla poesia della vita.*

Idea balzana: ci sono fior di mascalzoni, nel settore, come dappertutto. E comunque, anche se si è bravissime persone, è seccante venire considerati come eletti amici, con cui poter condividere la propria idea "giusta" delle cose.

- *L'infanzia è un mondo di ingenuità e bellezza perduta, un'età dell'oro a cui hanno accesso solo adulti speciali, rimasti bambini.*

Due fra i migliori romanzi per ragazzi *Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn* dell'americano Mark Twain, hanno come protagonisti due ragazzini che si sollazzano roteando gatti morti per la coda e tenendo prigioniero uno schiavo nero. E fra i maggiori scrittori per ragazzi figurano scapoli misantropi, zitelle incallite, ambigui reverendi, rudi chirurghi, aviatori squilibrati e truffatori. Tutta gente che i bambini li vedeva pochissimo o addirittura mai.

- *Per scrivere per ragazzi bisogna abbassarsi al loro livello.*

È vero, nello scrivere, l'autore deve compiere lo sforzo di recuperare il sentimento dominante della propria infanzia. Ciò non significa in alcun modo "abbassarsi", in particolare in relazione agli strumenti espressivi utilizzati. Poiché l'aspirante autore per ragazzi è adulto e vuol fare il mestiere di scrittore, usi una lingua adulta e colta. Una lingua adulta e colta non significa una lingua fredda, oscura, difficile,

noiosa, bacchettona, supponente. I bambini sono molto imbarazzati dagli adulti infantili, e annoiati a dismisura da chi simula il loro linguaggio e i loro comportamenti.

*- I libri per ragazzi devono essere utili, insegnare qualcosa, istruire e educare.*

Ci sono autori la cui maggiore preoccupazione consiste nel raccontare storie che veicolino "idee giuste". È un errore clamoroso e il miglior presupposto per dare alla luce mostri inimmaginabili.

Un giorno ho letto una storia di una famiglia di porcospini alle prese con il problema della droga. Era una storia a tesi, pensata per instradare la gioventù a comportamenti virtuosi. I piccoli porcospini mangiavano foglie allucinogene e diventavano dei pelandroni perditempo. Gli esiti erano paradossali e davano luogo a effetti umoristici straordinari, anche se non voluti. Ma ho letto anche storie a sfondo psicoanalitico, di orsetti che rifiutano la sofferenza, e di bambine anoressiche che riescono a sconfiggere il loro problema grazie all'intervento di un gatto magico. Io preferisco evitare questo genere di approccio. Di solito, la sproporzione fra la gravità di problemi reali e la soluzione trovata dalla storia è molto irritante.

Fare un libro "utile" per ragazzi, a mio giudizio, significa semplicemente farlo bene. Di questo, innanzi tutto, dovrebbero preoccuparsi editori, autori, grafici, illustratori. Realizzare libri ben fatti, cioè ben scritti, ben disegnati, ben impaginati e stampati, libri non furbi, pensati con serietà, professionalità, competenza, è la miglior cosa che si può fare nei confronti del lettore, sia esso adulto o bambino. È un segnale di rispetto molto concreto, che più di qualsiasi messaggio ideologico o pedagogico pretestuoso, può cogliere nel segno, interessare la persona che legge, fornirgli non idee, ma strumenti di interpretazione e di valutazione a proposito di sé e del mondo che la circonda.

Un libro sciatto, fatto in economia di mezzi - non solo materiali, ma anche intellettuali - un libro mal scritto e mal disegnato, può anche raccontare il Vangelo o perché bisogna amare la pace, ma non sarà migliore, per questo. Forse, anzi, sarà peggiore, per la presunzione e l'inganno che sottende.