Libri ragazzi

L'illustrazione, sia nei libri che alla televisione, rischia di offrire ai più giovani un solo universo figurale, omologante ed egemone, capace di demolire la varietà dei codici espressivi esistenti

L'immagine negata

Non possiedo, in alcun modo, l'arte della definizione. Mi riesce sempre difficile accennare, con chiarezza e attendibilità, alle riconoscibili caratteristiche delle cose a cui alludo. Ma quando mi riferisco all'illustrazione, a quella dei libri in generale e magari a quella dei libri per l'infanzia in particolare, sento che le mie perplessità sono condivise anche da tanti «cultori della materia». Proverò quindi a partire da «casi concreti», valendomi di un incontro recente e occasionale.

Nello stesso giorno, per ragioni di studio e di ricerca, mi è capitato di imbattermi in un grosso, costoso volume (e l'ho dovuto acquistare come strumento di lavoro indispensabile): H. C. Pitz, *200 years of American illustration*, Ramdom House, New York, USA, 1977, p. 436, L. 98.000, e in un libretto, *Il paese degli abeti aguzzi* di Sarah Orne Jewett, scritto nel 1896 e tradotto, da noi, molti anni fa. Il racconto di Sarah Orne Jewett è un delizioso ragguaglio, tra sogno e memoria, sull'antropologia di uno degli Stati americani, il vecchio Maine, marinaro e contadino, con capitani a riposo dopo decenni trascorsi sulle navi, e misteriose erboriste che leggono, narrano, creano lievi e raffinate storie dentro la storia. E c'è un capitolo di *200 years of American illustration* che non potrebbe essere più vicino, quanto a iconografia di ambienti, di territori, di infinite micro-vicende visive, ai toni, alle cautele, ai decotti di parole e agli infusi di descrizioni di cui è fatto *Il paese degli abeti aguzzi*.

Ecco, vorrei sempre poter dire che si ha «illustrazione di libro» quando testi e immagini si incrociano nella stessa dimensione espressiva, così da offrire, a certe scienze «dell'interpretazione» qui utilizzabili: psicologia, antropologia culturale, semiologia e altre, la possibilità di ottenere lo stesso risultato, nell'ambito narrativo e in quello figurale.

Cercherò di spiegarmi meglio, sempre facendo riferimento all'esempio citato. Il micro-universo della scrittrice, il suo Maine dolce e cupo, si frantuma in mille piccoli tasselli, in infinite suggestioni, ma poi si ricompone in una «atmosfera» davvero unitaria. I disegnatori dell'Ottocento americano che ho accostato al libro, transitano da paludi moderatamente angosciose ad interni ricchi di calore, documentano le giornate di barbuti errabondi, di lucenti e robuste fanciulle, di inconfondibili bambini. L'appartenenza delle due proposte, quella visiva e quella «narrata», alla stessa, riconoscibile cultura, non è mai dubitabile.

L'illustrazione, in questo caso, si pone in un raffinato rapporto di reciprocità con la prosa e i due momenti comunicativi si rendono entrambi indispensabili perché realmente «dialogano» fra loro, per mezzo di un complesso sistema di rinvii in cui sembra perfino che certe suggestioni, appena accennate in ciascuno dei due ambiti, rimandino subitamente all'altro, cercando una completezza che si ha davvero solo quando si è fruito di testi e di figure.

Dovrebbe, e forse potrebbe, essere sempre così, ma in molti casi si hanno situazioni opposte a quella indicata. Quando vedevo, negli anni Sessanta, e non di rado ancora oggi, riprendere equivocamente le trame insinuanti dei fratelli Grimm, aggredite dall'ottica autonoma e ruggente delle «fiabe sonore», o dall'inconfondibile iconografia dei fratelli Fabbri, avvertivo una insopportabile «dissonanza». Ero frastornato dalle impudicizie cartellonistiche delle immagini, votate, inevitabilmente a tradire il senso del racconto.

La situazione attuale si presenta, anche da noi, come negli USA, in Francia, in Germania, nettamente e significativamente migliore, rispetto a quella anche solo di dieci anni fa. Si potrebbe esemplarmente fare riferimento alle iniziative qualificate e specifiche della Associazione Illustratori, e addirittura alla stessa esistenza di un simile organismo nel nostro Paese, all'uscita della rivista *Portfolio*, ai progressi notevoli realizzati in campo critico, alle ricerche, alle mostre tematiche, e soprattutto ai riusciti tentativi di produrre nuovi e pertinenti orizzonti visivi.

Ma ciò che mi preme soprattutto esporre, in questa sede, sono alcune considerazioni che reputo urgenti. La prima riguarda il diritto dei bambini a ricevere una pluralità di codici espressivi, senza che nessuno di essi possa pretendere di diventare egemone. Nel caso delle «fiabe sonore», della visività «Fabbri», dell'ottica di «Carosello» che qualcuno oggi rimpiange (ma siamo un Paese di nostalgici, si sa...), della unificata espressività dei *cartoons* giapponesi, si ha sempre una sola offerta, un solo universo figurale, capace di demolire tutti gli altri. E oggi, fra l'altro, con gli oggettini che prolungano per ogni dove il senso di un'immagine iniziale, l'invadenza omologante raggiunge contorni davvero apocalittici.

Amavo senza inibizioni Peyo quando, almeno da noi, tanti anni fa, era «minoritario» e semi-nascosto nel *Corriere dei Piccoli*, ma dopo che ho visto, al mare, coni di gelato «puffo», pieni del riconoscibile colore dei suoi personaggi, temo perfino le conseguenze di una indubbia e raffinata grandezza fumettistica, come quella profusa nell'universo dei nanetti azzurrini.

Poi c'è un immenso problema dove mercato, cultura, educazione si intrecciano in modo onnubilante. Esistono, in Italia, operose, ardite, fiere, disinibite, numerose «tendenze» fumettologiche, ci sono nomi giovani e già illustri come quelli di Pazienza, Manara, Scozzari, Liberatore e moltissimi altri. Dovrebbero e potrebbero transitare nell'illustrazione dei libri per l'infanzia (e Pazienza, peraltro, ci provò, ma con scarsa fortuna...). Che cosa frena il passaggio? Il terrore depressivo degli editori? Una vocazione irriducibilmente «adultista» di quel gruppo di *cartoonist*? Non sono ancora riuscito a saperlo...

Infine, ma con profonda vergogna, perché potrei celebrare ormai il quarto di secolo trascorso da quando ho detto e scritto le cose che sto per ripetere, accennerò ad un ultimo argomento. Intorno ai pedagogisti della fine dell'Ottocento e dei primissimi anni del Novecento «crescevano» autori, disegnatori, riviste, collane. Studiare per credere... ma basti considerare come il *Giornalino della Domenica* prosperi in un contesto ricco e specifico come quello educativo fiorentino, o come la *Domenica dei Fanciulli* sia il «braccio figurale» dei pedagogisti torinesi, per scuotere oggi, almeno il capo, con perplessa amarezza.

Ebbene, mentre si avvicina il «1984», nei Dipartimenti di Scienze dell'Educazione, chi si occupa *sul serio*, ovvero guardando, confrontando, apprendendo, di illustrazione, è ancora considerato un giocherellone, un diverso, un non-scientifico (quando va bene...). Che sia perché il 1984, quello senza virgolette, si approssima, sconsolatamente, davvero?

Antonio Faeti

NELLA FOTO: un «puffo» di Peyo

Intervista a Richard Scarry

Un Cappuccetto Rosso con baffi e coda

L'elenco dei libri di Richard Scarry (pubblicati in Italia da *Mondadori*) richiederebbe troppo spazio per dare il panorama completo della sua produzione: ma come non ricordare «Il libro delle parole» o «Il viaggio intorno al mondo»? Se abbiamo calcolato bene i libri di Scarry pubblicati in italiano si avvicinano alla cinquantina e molti di questi hanno ancora prezzi molto accessibili (lire 2.000, lire 3.500, ecc.). A Richard Scarry, recentemente venuto in Italia per un viaggio di lavoro, abbiamo rivolto alcune domande.

Che importanza attribuisce alla lettera dell'immagine per un bambino che ancora non sa leggere la parola scritta?

I libri illustrati sono importanti per i bambini che non sono ancora in grado di leggere. Essi possono «leggere» le figure. Più tardi, poi, leggeranno le parole. Le figure parlano molto a un bambino, che dovrebbe cominciare a guardarle a sei mesi circa.

I suoi libri sono famosi e amati dai bambini di tutto il mondo, indipendentemente dal ceto sociale di appartenenza o delle differenze culturali fra paese e paese. Lei ha individuato la ragione?

Tutti i bambini sono, in fondo, uguali. A tutti piace divertirsi e cercare di farlo senza badare alle circostanze. Lo «humor» nei miei libri, è apprezzato dai bambini. Se mi chiede il segreto del mio «humor», vorrei rispondere che non lo so.

Lei usa sempre gli animali come protagonisti delle sue storie. Per quale ragione?

Io uso animali per i miei personaggi perché sono più divertenti. Sento poi che i bambini si possono identificare con gli animali meglio che con disegni di altri ragazzi e ragazze. Inoltre, sebbene ci siano, nei miei disegni, madri e padri e altri adulti, chiunque, in ogni età, eccetto un neonato, può guidare una macchina, un aeroplano, un treno, ecc. Infine, e sebbene io non utilizzi gli animali per questa ragione, non c'è alcun elemento, razziale nei miei personaggi, cosicché un bambino nero in Africa, o un bambino giapponese in Giappone, può identificarsi con qualunque personaggio. Incidentalmente io sono conosciuto come Zio Scarry in Giappone.

Anche nel suo libro «Le Fiabe» (6 first fairy tales) i personaggi come «Cappuccetto Rosso» o il boscaiolo dei «Tre desideri» sono diventati animali. C'è pericolo che questo modo di vedere gli esseri viventi soltanto sotto forma di animali possa confondere i bambini?

Non credo che usare gli animali come persone umane crei confusione. Un bambino può leggere «Cappuccetto Rosso» con le illustrazioni di una bambina. Poi potrebbe leggere la mia versione dove la bambina è un gatto. È la stessa storia, ma è «diversa». E la bambina potrebbe più facilmente identificarsi col gatto che con la bambina dell'illustrazione perché — e potrei sbagliarmi — la diversità è totale e non richiede la fatica di entrare in un altro personaggio. Meglio qualcosa di totalmente diverso: lo trovo più divertente.

Lei è l'«inventore» di un speciale modo di disegnare e illustrare i libri, cioè con figure semplici ma nello stesso tempo estremamente analitiche, che catturano l'attenzione del bambino, che si dimostra sempre interessato e appassionato a ciascuna delle sua pagine. Come è arrivato a questo tipo di disegno? Per istinto o per studio?

Il mio stile si è sviluppato con l'istinto. È divertente per me mettere in una pagina quanto più posso. E so che bambini e genitori amano vedere una gran quantità di cose che accadono. Diventa quasi un gioco scoprire diverse cose che succedono. Io non sto cercando di vincere un premio per il «Miglior libro illustrato». Io sto cercando di vincere un premio per il «Miglior libro letto e riletto».

r. d.

NELLA FOTO: un disegno di Scarry

Le mille e una Cenerentola

L'importanza di fornire ai bambini una pluralità di stili e di modi di illustrare - L'esempio di sette autori italiani

Ogni bambino legge, oggi, innanzitutto una figura: prima che arrivi a decifrare la parola *gatto* ha già visto molti gatti veri e molti disegni o fotografie che li riproducono. Di fronte all'immagine di un gatto, i bambini di tutto il mondo (tranne poche eccezioni) sanno di quale animale si tratta, mentre la parola scritta differenzia le lingue e le relative capacità di comprensione. Ma c'è un altro elemento che non va dimenticato: le cinque lettere che compongono la parola (pronunciata o scritta) *gatto* sono fisse e sistematicamente uguali: l'animale che mi raffiguro nella mente dipende dalla quantità di gatti che avrò visto (vivi o riprodotti in immagini). Insomma, non dalla lettura della parola capirò quale configurazione dare al gatto, ma dalla mia cultura appresa dalle immagini.

Forse si può sopravvivere senza sapere che di gatti ce ne sono di moltissimi tipi, ma non si diventerà mai una persona responsabile se non si sarà imparato che dietro ogni parola devo capire il significato che chi la pronuncia vuole attribuirle. I vocaboli «libertà» o «giustizia» — per esempio — assumono attribuzioni diverse a seconda se il pronuncia un capitalista o un proletario, un americano o un russo, un dirigente o un operaio. Ma come capire che la parola «libertà» può essere strumentalizzata a proprio tornaconto se non si è imparato da bambini, che la parola «gatto» può assumere aspetti sempre diversi? L'importanza delle figure e delle immagini si rivela quindi fondamentale per le nostre capacità di comprensione, visto che prima di saper decifrare un vocabolo composto di vocali e consonanti siamo in grado di capirlo benissimo «leggendo» un'illustrazione.

È necessario stare attenti: sottoporre al bambino una pluralità di stili o di modi di illustrare, ad esempio, la figura di Cenerentola non riguarda tanto un'educazione al gusto o a moduli estetici, quanto lo sviluppo della capacità di «vedere» il personaggio secondo molteplici interpretazioni, evitando stereotipi di cui è pieno il mondo che circonda i bambini (e in questa pagina presentiamo, sia pure succintamente, lo stile di sette noti illustratori per bambini). Quando a un bambino si è letta più volte una fiaba (un tempo non si leggeva, ma si raccontava), si può constatare come egli sfogli le pagine illustrate del libro per rileggerla attraverso le illustrazioni, che rappresentano per lui l'unico mezzo di comprensione e di memorizzazione. Dipende dagli adulti (genitori e scuole materne) offrire ai bambini tutte le possibilità di «lettura» che l'illustrazione può offrire, dai primi mesi di vita (quando le possibilità di comprensione sono limitate alla figura semplice di un animale o di un oggetto) agli anni nei quali la formazione del pensiero logico va assumendo contorni precisi.

Una delle fasi più interessanti nello sviluppo mentale del bambino è il passaggio dalla lettura di una figura semplice a quello di una figura nella quale di possono rilevare particolari analitici. È un momento importante della crescita: dalla lettura della figura elementare alla capacità di leggere un'illustrazione complessa, piena di suggestioni e suggerimenti. Il passaggio dalla lettura dell'immagine alla lettura della parola scritta è un'altra fase complessa del processo di apprendimento che apre nuove strade alla capacità di formulazione del pensiero logico.

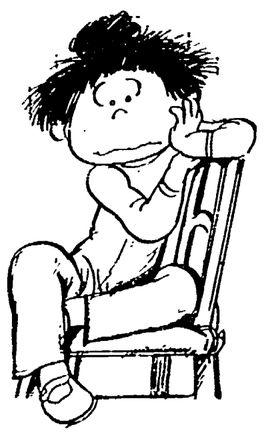
Roberto Denti

Grazia Nidasio

(fe. ro.) Una signora noiosa importuna una bambina: come ti chiami? quanti anni hai? quanto pesi? vuoi più bene alla mamma o a papà? La piccola dapprima sopporta educatamente, poi contrattacca: e lei come si chiama? anni? peso? vuole più bene a Fanfani o a Berlinguer? La bambina si chiama Stefania Morandini, ma per i lettori del *Corriere dei piccoli*, dove abita, è la *Stefi* e basta, così come *Valentina Mela Verde* e basta era la sorella maggiore protagonista di una serie di storie terminata nel 1976.

Ci sono anche un fratello detto «il Miura», naturalmente un padre e una madre, nonni, zii di campagna, vicini di casa, amici e compagni di scuola (a pensarci bene è il primo serial televisivo, ma a fumetti, di casa nostra: «La famiglia Morandini» appunto).

Autrice di questa saga è Grazia Nidasio, i cui tratti decisamente fumettistici ammiccano di continuo all'attualità e alla quotidianità di massa, seguendo e segnando l'evoluzione del costume, con un'attenzione e una riflessione circa i rapporti tra tecniche dell'illustrazione e produzione dell'immaginario (di ciò la Nidasio ha scritto con piglio scientifico sulla rivista «Portfolio Illustratori). In libreria: *Ciao! Sono la Stefi* e *Sono sempre la Stefi* (Rizzoli).



La Stefi

Lastrego-Testa

(p. b.) Di Cristina Lastrego e Francesco Testa vorrei consigliare a genitori e insegnanti il magnifico Arte e comunicazione *(Bologna, Zanichelli, 1981) in cui i due bravi illustratori torinesi mettono a disposizione del lettore i «ferri del mestiere» e passano dal quotidiano al fumetto, dal rotocalco alla pubblicità, offrendo continui stimoli operativi, aprendo interessanti percorsi di lettura e di sperimentazione.*

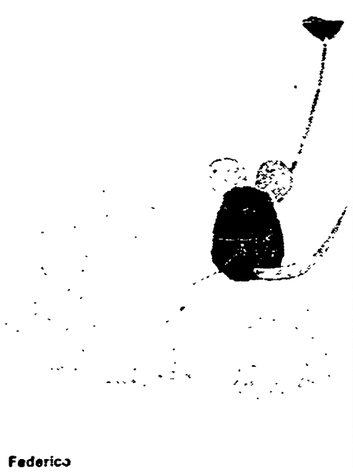
Al pubblico infantile, invece, Lastrego e Testa sono noti, fra l'altro, per la creazione di un simpaticissimo personaggio femminile arrivato recentemente anche al cartone animato giapponese: si tratta della bambina Giovanna protagonista un po' goffa e bruttina (per questo è simpatica) di innumerevoli avventure: La Giovanna a fumetti *(Torino, Einaudi, 1975);* La Giovanna nel bosco *(Trieste, Editoriale Libraria, 1979);* Giovanna sogna tanti giochi, Giovanna sogna la campagna, Giovanna sogna un drago *(sempre Editoriale Libraria, 1982);* La Giovanna e Tommasone, *libro da colorare e da scrivere (ancora Editoriale Libraria, 1981) e infine i volumetti per le classi elementari editi da Mondadori tre anni fa in cui sotto il titolo* Mi piace disegnare *la Giovanna conduce i bambini a giocare con i colori, con i fumetti, con l'illustrazione.*

Tommasone

Leo Lionni

(g. b.) Di Leo Lionni si può dire che gioca coi colori e «gioca» coi sentimenti. Come nel delizioso *Piccolo blu e piccolo giallo*, Ed. Emme (senza data, ma è degli anni 60) dove i colori si abbracciano e diventano ovviamente verdi e nessuno li riconosce: sancisce ricerche e scioglimento finale, con abbracci e chiazze di colore. In *Un colore tutto mio* (Emme, 1975) un camaleonte in cerca d'un colore che non cambia, trova un altro camaleonte e cambiando tinta insieme trovano la felicità. Qualche volta è leggermente predicatorio, come in *La casa più grande del mondo* (Emme, 1968), dove una chiocciola viene messa in guardia contro il desiderio di possedere la casa più grande del mondo.

In *Geraldina, topo-musica* (Emme, 1979) miracolosamente la topolina impara a produrre musica suonando la propria coda come un flauto. La storia più poetica è quella di *Federico* (Emme, 1967), il topolino che, come fosse una cicala, invece delle provviste raccoglie luce, colori, parole e quando finiscono le vivande scalda e rallegra i topolini e recita un piccolo carme cosmologico con finale altamente filosofico: «Non voglio applausi, non merito alloro. Ognuno, in fondo, fa il proprio lavoro».

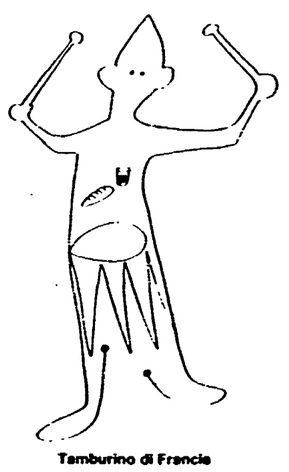


Federico

Bruno Munari

(r. d.) Quando Bruno Munari ha cominciato a disegnare per i bambini, molti degli illustratori oggi famosi non erano nati. Dobbiamo a lui un modo diverso di concepire il rapporto testo-immagine, rapporto di interdipendenza, ma non di soggezione. Secondo Munari il testo scritto non ha bisogno di essere caricato di illustrazioni, perché la parola ha una sua funzione che non può e non deve essere sostituita dall'immagine: la figura, il disegno esprimono essenzialmente l'emozione che il racconto suscita nell'artista che tende a trasmetterlo al bambino.

I libri di Munari, dalla Nebbia di Milano *Emme ed.,* Rosso, verde, bianco, giallo, blu *Einaudi ed., dai* Prelibri *Danese ed. alle* Storie di tre uccellini *Emme ed., a quelli di altri autori da lui illustrati (*Le favole al telefono *e le* Filastrocche in cielo e in terra *di Rodari, ed. Einaudi, alla raccolta di filastrocche* A-ull-ulè *di Orengo, Einaudi ed.) sono innumerevoli, ma in tutti c'è un segno inconfondibile, un'anticipazione di tempi, un estremo rispetto delle capacità di comprensione del bambino, sempre considerato un individuo in grado di intedere ogni messaggio, senza sdolcinature o banali mistificazioni.*

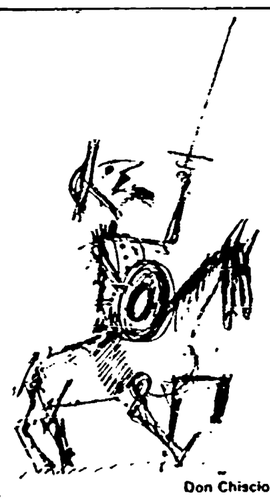


Tamburino di Francia

Emanuele Luzzati

(p. b.) Uno degli ultimi scritti di Gianni Rodari comparve nel catalogo *Il sipario magico di Emanuele Luzzati* (Roma, Edizioni Officina, 1980), dedicato, appunto, al quasi sessantenne scenografo genovese creatore di scene e costumi per diverse centinaia di spettacoli teatrali, narratore e illustratore per bambini, autore con Giulio Gianini, operatore e tecnico cinematografico, di straordinari film d'animazione: da *La gazza ladra* (1964) a *L'augellin belverde* (1975), da *Pulcinella* (1973) a *Il flauto magico* (1978).

Rodari nota, fra l'altro, che Luzzati adopera con naturalezza «tanti linguaggi diversi: le parole, le immagini, il teatro, il cinema, la ceramica, i burattini» e per questo motivo tutte le attività risultano intercambiabili, integrative una all'altra. Libri come *La gazza ladra* (Milano, Mursia, 1964), *Alì Babà e i quaranta ladroni* (Milano, Emme, 1968), *C'erano tre fratelli* (Milano, Emme, 1977), *Cenerentola* (Milano, Emme, 1977), *I tre grassoni* (Roma, Editori Riuniti, 1981) di cui Luzzati è autore e illustratore, rappresentano un momento importante nella letteratura per l'infanzia contemporanea soprattutto perché sia a livello di testi che di illustrazioni i processi di semplificazione e di riduzione del superfluo messi in atto da Luzzati non scadono mai nella banalità e nella sciatteria.



Don Chisciotte

Altan

(fe. ro.) Altan per i lettori dell'Unità è quello di Cipputi, *l'operaio comunista (senza tessera?) un po' sentenziosa e un po' arrabbiato, filosofo rassegnato ma non troppo, critico ironico di lor signori e signorini rampanti. Per i lettori di «Linus» è l'autore di* Sandokan, Casanova, Colombo, Franz *(S. Francesco), perlopiù giovani squinternati e visionari dal naso ingarbugliato che si muovono in tavole ordinate con estrema casticità.*

I piccoli, invece, forse non conoscono il suo nome, ma conoscono e amano la Pimpa, *cagnolina bianca a pois rossi che parla e gioca con animali, piante, fiori, il frigorifero, la luna, che vive mille tenere minime avventure terminanti regolarmente con un bicchiere di latte prima della nanna. La Pimpa è il versante colorato, fiabesco, lunare, «speranzoso — dal segno arrotondato — di un mondo adulto che altrove Altan disegna stravolto, bitorzoluto, mostrizzato a immagine di vizi pubblici e privati.*

Adesso, dopo 8 anni e 350 storie sul Corriere dei piccoli, *la Pimpa è approdata in TV. In libreria si trovano:* Ciao! Sono la Pimpa e La Pimpa ha cinque anni *(Rizzoli), nonché libretti con una sola riga di scritto per primissime letture (Editoriale Libraria)*

La Pimpa

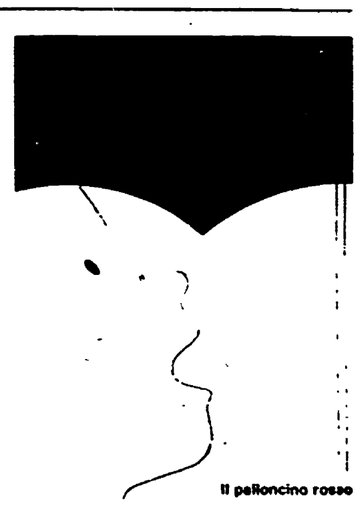
Iela Mari

(g. b.) Iela Mari, sola o con Enzo Mari è autrice di libretti per bambini che non sanno ancora leggere.

La storia, compresa la morale se c'è, si affida tutta al disegno che è sempre nitido, a tinte piene (*Il palloncino rosso*, Emme, 1965; *La mela e la farfalla, Emme, 1969) o anche con una più insistita presenza di particolari (il piumaggio della gallina e del pulcino in L'uovo e la gallina*, Emme, 1969; *Animali nel prato*, Emme, s.d.; l'uomo e gli altri animali nel ciclo dell'agguato e della fuga di *Mangia che ti mangio*, Emme, 1980), sempre con un uso vivace e stimolante del colore.

Sono disegni che il bambino può interpretare, per così dire, con prevalenza della ragione o della fantasia, sollecitato da un'impostazione grafica che fa largamente appello alla creatività.

Le sette schede sugli illustratori italiani sono state compilate da Giorgio Bini, Pino Boero, Roberto Denti e Ferdinando Rotondo.



Il palloncino rosso