

Numero monografico:
**STORIA ED EVOLUZIONE
DELL'ILLUSTRAZIONE
NEI LIBRI PER L'INFANZIA**



LO SCANSALLETTERE

il gioco che insegna a leggere

Scuola materna e scuola elementare:

i bambini da
3 a 6 anni
imparano a leggere
conoscono i numeri
e sviluppano
il pensiero logico

5 giochi diversi
tutti appassionanti
tutti divertenti



- Vinci con gli Animali
- Vinci con le Piante
- Vinci con il Cielo e con il Mare
- Vinci con la Terra
- Vinci con la Città

Ciascun gioco contiene:

- 10 cartelle-zoo, formato 98 x 172.
- 10 carte-numero, formato 98 x 34.
- 198 tessere-alfabeto.
- 1 sacchetto contenitore.
- 1 cartella regolamento.

Finalmente un gioco vero
veramente didattico



Lisciani
GIOCHI

Numero monografico sul tema:

Storia ed evoluzione dell'illustrazione nei libri per l'infanzia

- 3 L'IMMAGINE COME LINGUAGGIO
- 5 Carla Poesio - TENDENZE ODIERNE NELL'ILLUSTRAZIONE
- 9 Piero Crispiani - L'ILLUSTRAZIONE COME INTEGRAZIONE DEL TESTO
- 13 Giovanna Vandelli - L'ILLUSTRAZIONE NELLA STORIA DI UNA CASA EDITRICE

Comunicazione di massa e libro

- 17 Tiziano Loschi - LIBRO E VIDEO ALL'INSEGNA DELL'IMMAGINE
- 21 Maria Remiddi - QUANDO LA TELEVISIONE NON C'ERA

Storia dell'illustrazione del libro per l'infanzia

- 24 Maria Grazia Bambino - MEZZO SECOLO DI STORIA DELL'ILLUSTRAZIONE ITALIANA
- 31 Luana Boero - FIGURINAI, ILLUSTRATORI: CHI ERANO, CHI SONO

Gli animali protagonisti

- 42 Giovanna Alatri - GLI ANIMALI NEI LIBRI PER BAMBINI

Mostre e convegni

- 44 Maria Fabrizio Lalli - BILANCIO DELLA 26° FIERA INTERNAZIONALE DI BOLOGNA
- 52 Piero Crispiani - LIBRI E INFANZIA A GUBBIO

Albi e giornalini illustrati

- 53 Maria Letizia Meacci - ALBI ILLUSTRATI
- 58 Maria Letizia Meacci - I GIORNALINI

63 La vetrina dei libri

a cura di: Giovanna Alatri, Giacomo Cives, Giovanna Vandelli.

In copertina: Osservare il muso compiaciuto del gatto che è riuscito a catturare il grosso pesce per il suo pranzo significa rivivere il piacere e la gratificazione di aver saputo realizzare qualcosa di importante e significativo. Ursula Stalder riesce a rappresentare i sentimenti e gli aspetti della realtà con un tocco ironico e irriverente che non mancherà di interessare i giovani lettori di oggi. (Ursula Stadler, dal volume: "Katrín the cat", Mondo Verlang, 1988).

Direttrice responsabile: **Marziola Pignatari**

Vicedirettore: **Tiziano Loschi**

Comitato di consulenza:

Maria Carmela Barbiero, Giustino Broccolini, Giacomo Cives, Giulia André Gorresio, Flaminia Guidi, Cosimo Guido, Maria Antonietta Paolini, Augusto Scocchera.

Segretaria di redazione: Luana Boero

Impaginazione: Piero Carraresi

Scritti, fotografie e disegni pubblicati rimangono di proprietà esclusiva e riservata della rivista — I manoscritti non pubblicati non vengono restituiti — Il contenuto degli articoli non redazionali, non impegna il pensiero della Direzione —

VITA DELL'INFANZIA

RIVISTA MENSILE DELL'OPERA MONTESSORI
Spedizione in abb. postale - Gruppo III - Firenze 70%

Direzione e Redazione: Roma - Via N. Tartaglia, 21 - Telefono 88.70.492 - Amministrazione - **Concessionaria per la pubblicità: Publisponsor, Gruppo Edifin** Viale Pasubio 6, 20154 Milano - Tel. 02/653451 (10 linee ric. aut.) Telex 351420 EDIFIN I
Marketing: I.S.E. Iniziative e Servizi Editoriali S.p.a. Via Scipione Ammirato 37 - 50136 Firenze tel. 055/670451 - telex 571438 - telefax 268312 - Casa Editrice Rinascimento Periodici (presso Casa Editrice Giunti Marzocco) Casella Postale 449 - 50100 Firenze - Via Scipione Ammirato, 35 - c.c. postale 339507 - Tel. 679.425 — Abbonamento annuo L. 34.000 - Estero L. 45.000 - Abbonamento di incoraggiamento L. 35.000 - Sostenitore L. 45.000 — Cambio indirizzo L. 1000 — **L'impegno di abbonamento è continuativo salvo regolare disdetta da notificarsi non oltre il mese di giugno: la repulsa dei fascicoli non equivale a disdetta. Non si tiene conto della disdetta se l'abbonamento non è in regola con il pagamento - IVA assolta dall'editore a norma dell'art. 74/DPR 633 del 26/10/72** — Pubblicazione autorizzata dal Tribunale di Roma n. 2580 del 28-2-1952 — Stampato negli Stabilimenti grafici AURORA.



Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN: 0042-7241

Per gli anni che contano di più

VITA DELL'INFANZIA

Un moderno strumento di informazione e di aggiornamento sui problemi del bambino del nostro tempo. Un sussidio insostituibile per la programmazione educativa nella scuola dell'infanzia.

Come sempre, la voce dei più importanti studiosi contemporanei di pedagogia e psicologia sarà alla portata di educatori e genitori per esaminare tutti gli aspetti della vita dei bambini nella famiglia, nella scuola materna, nella società e per migliorarne le condizioni di crescita e di apprendimento.

Anche nella prossima annata continua la tradizione dei numeri monografici che tanto successo hanno avuto nel mondo della cultura e della scuola, trattando temi come:

- Bambino-video, un difficile rapporto
- Bambino oggi: uomo nel 2000
- Educazione alla pace
- Il bambino fra tecnologia e fantascienza
- L'anticipo dell'obbligo scolastico
- L'insegnamento della storia nella scuola dell'obbligo
- I nuovi programmi delle Elementari e il pensiero di Maria Montessori
- Presente e futuro della Scuola Materna
- Il bambino e il suo libro, oggi
- Ottant'anni dalla prima casa dei bambini: 1907-1987
- Il bambino e il futuro della Terra
- Scuola materna, scuola elementare verso l'innovazione



Abbonamento annuo (settembre 1989 - agosto 1990) L. 34.000
da versare sul c.c.p. 339507 intestato a Vita dell'Infanzia - Firenze

L'immagine come linguaggio

"Il libro per l'infanzia" è un tema legato alla storia e all'impegno della nostra rivista, sensibile ai problemi della lettura e della conoscenza: ad esso abbiamo dedicato diverse rubriche mensili ("La letteratura per l'infanzia", "La vetrina dei libri"...), e importanti numeri monografici, attraverso i quali abbiamo voluto interrogare i rappresentanti del mondo della scuola e della cultura, scrittori e specialisti nel settore della letteratura giovanile, rappresentanti di editori, bibliotecari, librai... In sintesi tutti i protagonisti dell'azione educativa e culturale in atto hanno potuto esprimere le loro idee e le loro proposte. In particolare, con il numero monografico "Il bambino e il suo libro oggi" (Vita dell'Infanzia, n. 1, settembre 1988) abbiamo aperto un dialogo a più voci per affrontare i diversi aspetti del problema dell'educazione alla lettura, all'ascolto, e per offrire un contributo costruttivo e proficuo ad un più stimolante approccio al libro da parte dei bambini, che ancora nel nostro paese leggono poco. Le indagini più recenti sembrano rilevare dati più confortanti: in diverse regioni la situazione è in fase di miglioramento. Ma occorre fare di più nella scuola e fuori dalla scuola, perché i bambini siano aiutati a vivere "il piacere di leggere", a godere l'esaltante avventura che spesso la lettura, e solo la lettura, può dare.

In questa prospettiva con l'odierno numero monografico, riprendiamo il dialogo sui libri per l'infanzia, ponendo l'attenzione su un aspetto particolare: l'illustrazione e la sua funzione nel contesto della lettura e (perché no?) dell'educazione dei bambini.

Noi viviamo nella civiltà dell'immagine, presidiata dai vecchi e dai nuovi linguaggi iconici: le illustrazioni dei giornali, le fotografie, le "figure" dei libri, le immagini dei manifesti pubblicitari da un lato; e dall'altro le immagini che si susseguono vorticosamente nei nuovi mezzi di comunicazione, quali la televisione, i video-games, i personal computer. Si costituisce così una cultura dell'immagine che induce i bambini a conoscere e a pensare, ma su un piano che esige il minimo sforzo, una ridotta concentrazione e riflessione, favorendo spesso la superficialità e la dispersione nell'approccio al sapere.

Il nuovo universo delle immagini dei media può accelerare una visione del mondo, della realtà, fatta esclusivamente di immagini indirette, assorbite e fatte proprie attraverso un processo di "immersione in campo", cioè una forma di apprendimento inconsapevole e priva di intenzionalità, di elaborazione personale, di costruzione logica; in sintesi priva di partecipazione attiva. E tuttavia l'immagine — come affermano i nuovi programmi per la scuola elementare — "è un messaggio, cioè una sequenza di segni, colori, forme..., con la quale si intende comunicare qualcosa". Anche l'immagine si configura come un certo modo di considerare la realtà, di elaborarla attraverso una rappresentazione, ricca di connotazioni soggettive e culturali. Di qui l'educazione all'immagine, introdotta a pieno titolo nella scuola elementare, si delinea "come attività diretta al conseguimento della competenza espressiva e comunicativa". Avere questa competenza significa divenire capaci di tradurre in un messaggio iconico la propria esperienza e di conoscere i vari sistemi di segni, di forme, di colori, propri dell'ambiente culturale in cui si vive.

In questa prospettiva l'immagine si affianca alla parola scritta, alla musica, in quanto come la lingua verbale e scritta, come la musica, appartiene all'universo del linguaggio, inteso come opportunità di simbolizzazione, espressione, comunicazione. Allo stesso modo, l'illustrazione del libro per l'infanzia, come il testo scritto, rappresenta una forma di comunicazione e di espressione, una elaborazione della realtà attuata dalla fantasia, dall'intuizione, dalle ca-

pacità dell'uomo: una simbolizzazione delle cose che assume significative funzioni educative. Consapevole di ciò, la nostra rivista riprende con questo numero il suo impegno e affronta questo tema, così suggestivo, chiedendo la collaborazione di esperti ed operatori nei diversi settori del libro per ragazzi. Risultato di questo lavoro è il panorama, vasto e articolato, che offriamo ai nostri lettori e sul quale richiamiamo particolarmente l'attenzione degli educatori e di tutti coloro che direttamente o indirettamente sono coinvolti nei problemi dell'infanzia e della sua educazione. Potranno trovare nelle pagine che seguono motivi di aggiornamento e di formazione professionale, elementi di conoscenza sui problemi riguardanti l'immagine e l'approccio all'immagine, conoscenze essenziali perché sia loro possibile affrontare le responsabilità che loro competono nella vita dei bambini e dei ragazzi di oggi e, più specificamente, perché possano favorire un approccio al libro motivato, stimolante, produttivo di interesse e di cultura.



"Si sta bene in casa, vicino alla mamma". Una bella immagine di Susanna Teodoro, ricavata dal volume, "V. Fiorentino, Storie piccine, Edizioni Primavera, 1989. L'illustrazione può essere considerata un augurio per "l'amore verso il libro". La famiglia, infatti, può offrire occasioni in questa prospettiva.

Tendenze odierne nell'illustrazione

Carla Poesio

Nessun miglior punto di osservazione per valutare gli orientamenti dell'illustrazione contemporanea di libri per l'infanzia e la gioventù di quello offerto dalla Fiera Internazionale del Libro per ragazzi che si svolge ogni anno in Aprile a Bologna.

Accanto alle varie rassegne e mostre a carattere monografico, la premiazione dei migliori libri dal punto di vista grafico, le offerte degli editori (1.200 tra italiani e stranieri) permettono di cogliere segnali e tendenze particolarmente significativi.

Una notazione di carattere generale, verificabile in numerosi esempi, riguarda l'universalità di linguaggio che ha assunto oggi l'illustrazione. È un esperanto espressivo tale che il modo di illustrare, poniamo, di un artista australiano, è accessibile, fruibile, gratificante per un giovane lettore di qualsiasi altro Paese. Altrettanto vale per la tecnica o lo stile di un'illustrazione italiana pubblicata presso un editore giapponese, per un pubblico di lettori giapponesi (si vedano i libri di Nicoletta Costa editi da Case editrici giapponesi).

D'altra parte c'è (per fortuna!) una peculiarità di caratteri che connota l'iconografia di un Paese nei confronti di un altro. Ed è essenziale che il lettore, fin da giovanissimo, si abitui a riconoscere, a gustare, ad apprezzare queste peculiarità che rivelano identità culturali diverse dalla nostra.

Due esempi significativi ci sono stati dati in tal senso dalla Mostra degli Illustratori nordici e da quella degli Illustratori iraniani.

Nella prima abbiamo notato come il tema centrale delle varie immagini (tutte tratte da libri pubblicati) sia la vita dei bambini nei Paesi nordici (Danimarca, Norvegia, Svezia, Islanda, Finlandia, Isole Faroe) non solo per quanto concerne le loro attività quotidiane, ma anche il loro immaginario, in stretta relazione con l'ambiente naturale in cui vivono e con il loro patrimonio culturale. Sia nelle illustrazioni di artisti famosi a livello internazionale come Otto Svend, Ib Spang Olsen, Maija Karma, sia in quelle di altri meno noti, ritroviamo una propensione a tonalità delicate, gentili, so-

prattutto nell'uso dell'acquerello, che ben si addicono allo spirito del paesaggio nordico.

Dal punto di vista contenutistico poi, si nota una stretta attenzione degli artisti al cambio delle stagioni e al conseguente determinarsi di diversi modelli di vita. Ognuno ritrae a suo modo questi cambiamenti, ma sempre con un senso di dipendenza e, aggiungerei, di *affinità* col variare degli aspetti della natura, secondo l'alternarsi di primavera, estate, autunno, inverno. Una poetica affinità che non si riscontra così evidente e così costantemente presente nell'iconografia di altri Paesi.

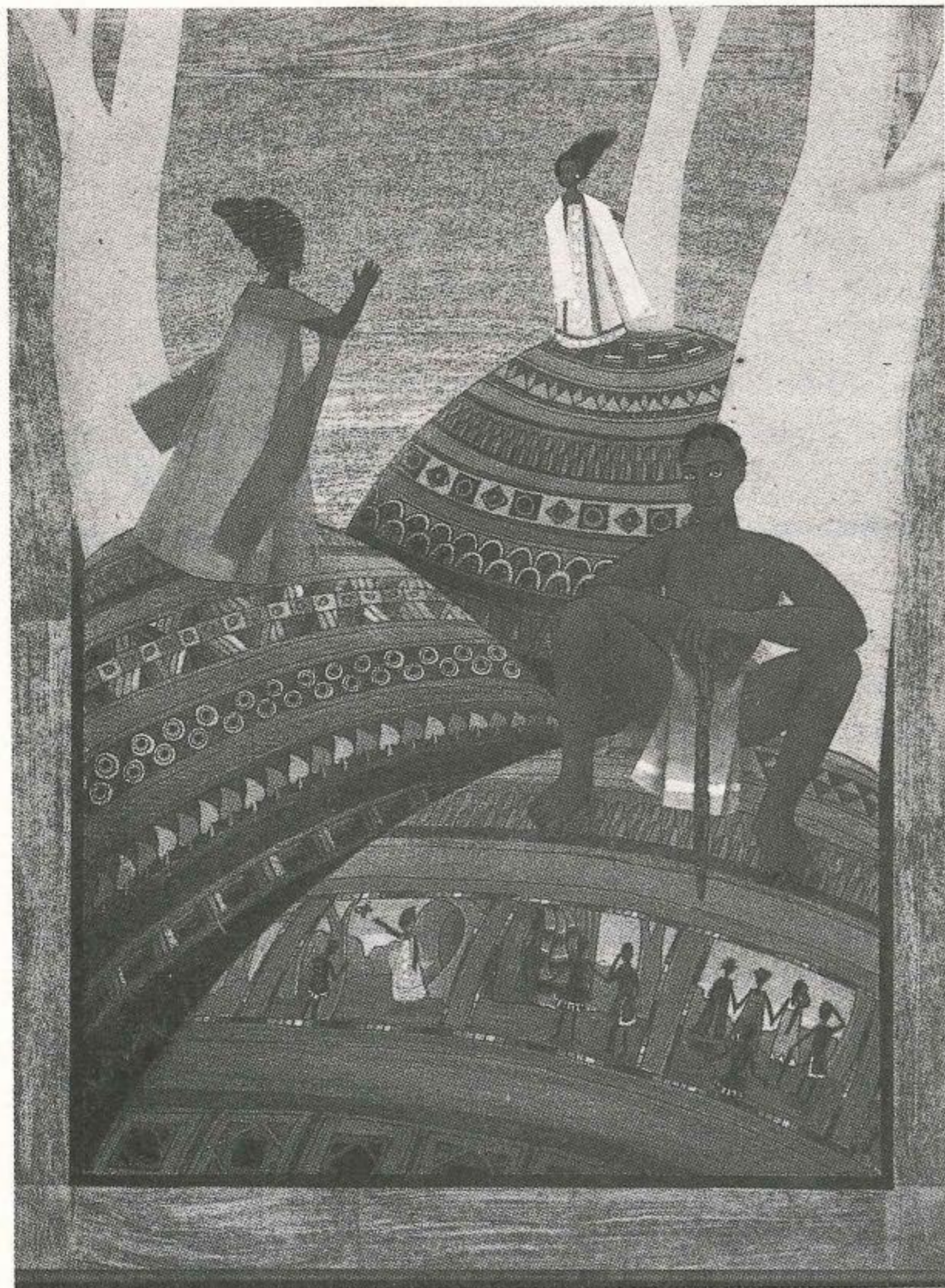
L'altro esempio cui alludevo è dato dagli illustratori iraniani della mostra organizzata dall'*Institute for the Intellectuale Development of Children and Young Adults*. Già da molti anni questo Ente porta sia a Bologna, sia ai grandi meeting dell'illustrazione internazionale, come la Biennale di Bratislava, un'alta scuola di illustratori con motivi che si rifanno ad un simbolismo in gran parte religioso, accessibile, nella sua interezza, solo per un lettore iraniano, ma del quale il lettore d'altro Paese può pur sempre cogliere elementi di forte suggestione. Alludo soprattutto all'armonia e all'eleganza grafica che deriva non solo dalla scrittura araba, che si fa motivo ornamentale d'alta qualità, ma anche alla composizione dei vari elementi nello spazio, ai fondi a tinte piatte e vibranti, alle figure umane e di animali atteggiati in pose ricche di risonanze. La tradizione, il credo religioso, il costume, qualunque essi siano, incidono spesso positivamente sulla vena creativa di un artista che li rivisita e li ripropone attraverso la sua personalità, la sua individualità, in forme e composizioni libere da ogni stereotipo. È quanto avviene in tutte le tavole esposte nella mostra iraniana.

Quanto all'apporto e alla forza dell'elemento grafico nella composizione della pagina, così evidente in queste tavole, è una connotazione che viene proposta anche in albi destinati ai giovanissimi dall'editoria di tutto il mondo.

I molti alfabeti fantasticamente figurati, in cui si sono cimentati e continuano a cimentarsi artisti famosi di ogni nazionalità, ne sono la prova. Un lettore abituato fin da piccolo alla fruizione di una grafica d'alto livello nell'albo illustrato avrà delle esigenze, delle aspettative che faranno di lui non solo un buon apprezzatore di libri illustrati, ma anche di manifesti e di altre espressioni figurative.

Uno dei punti chiave della rassegna dell'illustrazione a Bologna è rappresentato dal Premio grafico Fiera di Bologna, assegnato da una giuria di grafici di vari Paesi. Quest'anno l'opera premiata era *A long long song* (Una canzone lunga lunga) di Etienne Delessert, ed. Farrar and Straus di New York.

Etienne Delessert, illustratore ed anche scrit-



In alto: una tavola di Laura Rosano per il volume "Ntotoatsan, Racconti Africani, Editions Ipomee, Mulins, France. In basso: una bella immagine di Vivian Zahl Olsen, dal volume: *Ann of Tip*, editore Aschehoug, Oslo.

tore, è noto in Italia. Ottenne vari anni fa un grande successo la creazione del suo personaggio: Yok Yok nella collana omonima e con quella denominata *Il primo libro della natura* edita a E.L. di Trieste nonché con lo stupendo libro *Come un topo*



prende un sasso in testa e scopre il mondo per il quale Piaget scrisse la prefazione (In Italia la casa editrice è sempre la E.L.). In *A long long song*, Delessert, sulla base di una nursery rhyme cara alla sua infanzia che egli trasforma in racconto, crea fantastici personaggi in chiave onirica suscitatori di emozioni e di sviluppi fantastici nei lettori. Cade opportuna una notazione.

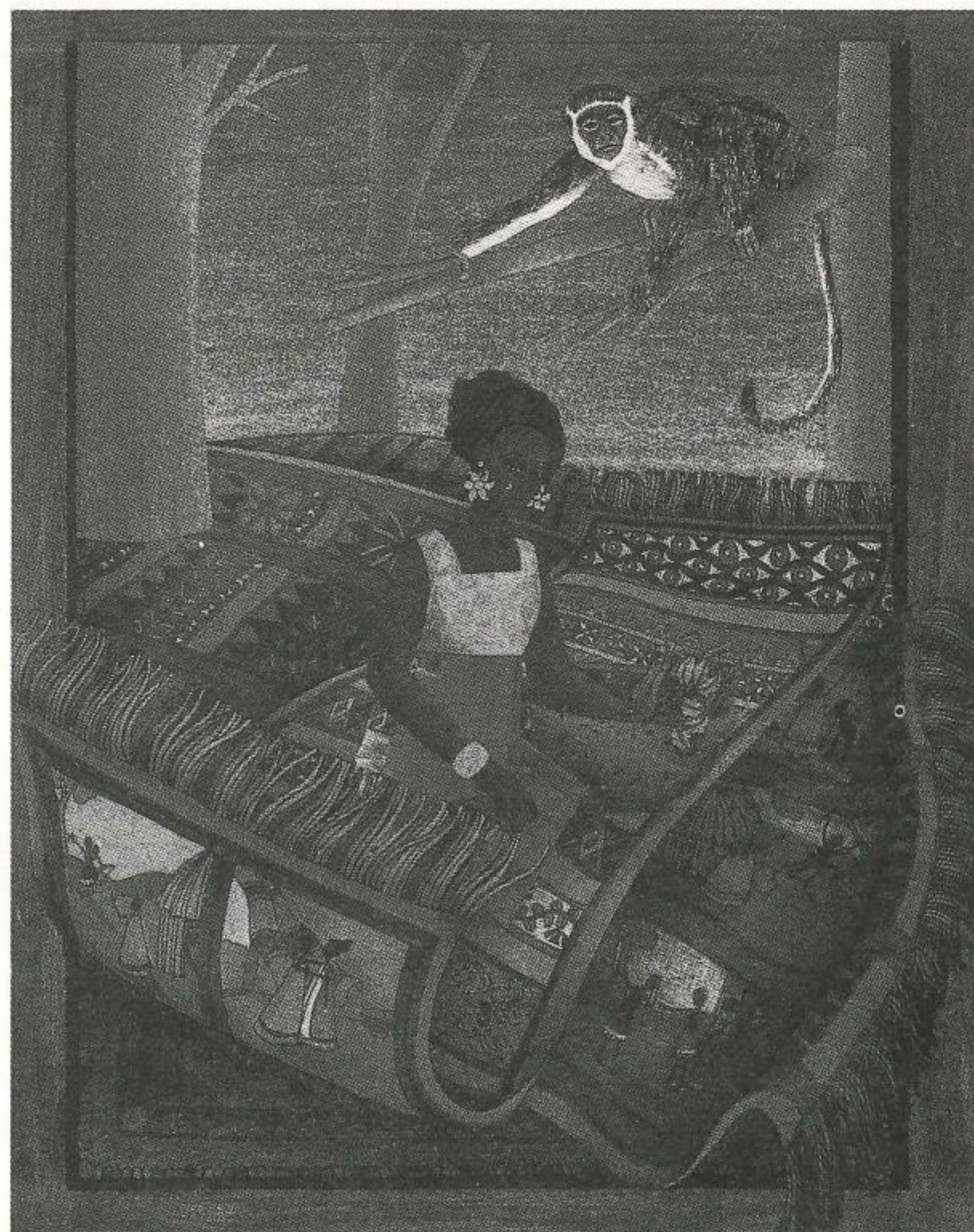
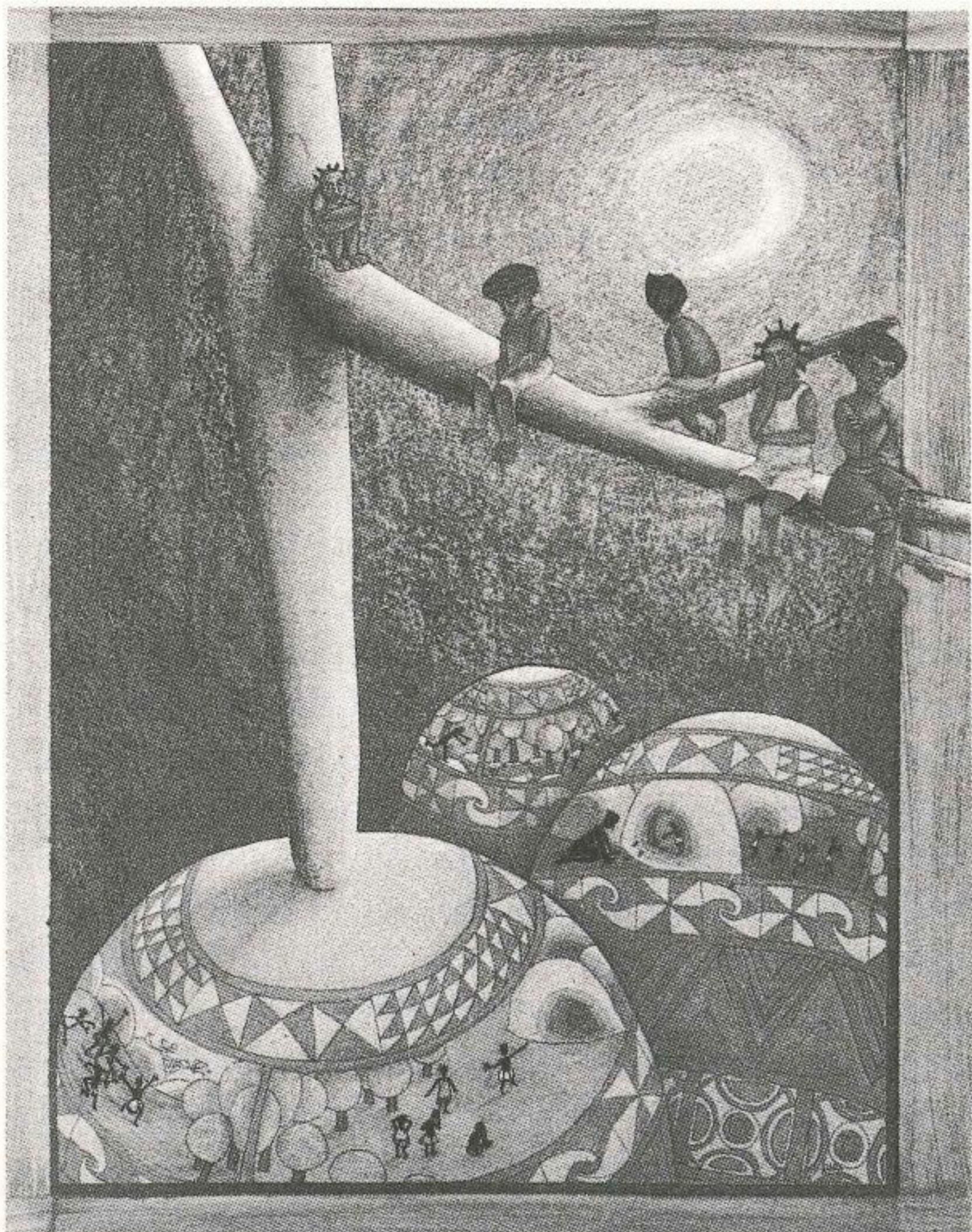
Oggi l'illustrazione di qualità trascura l'aspetto puramente decorativo per legarsi strettamente col testo in una feconda simbiosi, con un'efficace interazione comunicativa nei confronti del lettore che può meglio cogliere il messaggio convogliato dal libro.

Nel caso di Delessert, che è insieme autore e illustratore, questa simbiosi testo-illustrazione si fa ancora più pregnante, perché la sua genesi ha un'unica matrice.

Ad uguali considerazioni ci porta l'altra opera premiata a Bologna dalla giuria del Premio "Critici in Erba", composta da bambini dai sei ai nove anni. Si tratta di *Dear Mili* (Cara Mili), testo di Wilhelm Grimm, illustrazioni di Maurice Sendak. L'Italia imparò a conoscere e ad apprezzare Sendak nel 1969 quando la EMME Edizioni pubblicò *Nel paese dei mostri selvaggi* che era apparso negli Stati Uniti nel 1963 e che segnò, per l'illustrazione europea, un vero giro di boa, pur se in mezzo ad accesissime polemiche e severe critiche. Un'adesione indiscussa raccolsero invece, sempre nel 1969, le illustrazioni di Sendak per tutta la serie di *Little Bear* di Else Holmelund Minarik, evocatrici di un'infanzia quasi vittoriana. La serie fu tradotta da Bompiani con i titoli *Il piccolo Orsacchiotto*; *Papà Orso torna a casa*; *L'amica di Orsacchiotto*; *La visita di Orsacchiotto*, per i quali si parla, fortunatamente di una prossima ripubblicazione.

L'ultima opera di Sendak apparsa in Italia è *Schiaccianoci e Re dei Topi* su testo di E.T.A. Hoffman, Mondadori, del 1987.

È con piacere che si vede quindi riportare in primo piano, proprio col consenso di una giuria di bambini, l'opera di questo grande personaggio del mondo dell'illustrazione, dopo il successo della sua mostra personale sia durante l'edizione 1987 della Fiera di Bologna, sia nel 1988 a Roma, su iniziativa dell'Assessorato alla cultura del Comune. Nel libro premiato Sendak si è fatto interprete di un racconto inedito di uno dei fratelli Grimm. La casa Ferrar and Straus aveva infatti acquistato da un antiquario un manoscritto contenente una lettera inedita di Wilhelm a una bambina, con il racconto in questione. Nelle magnifiche tavole l'illustratore rinnova il fascino delle due figure enigmatiche, spesso inquietanti, in ambienti che hanno dell'idilliaco e del misterioso, cogliendo, con una sensibilità da grande artista, i punti di maggiore tensione del testo.



Due belle immagini di Laura Rosano dal volume: *Ntotoatsan*, Racconti Africani, Editions Ipomee, Moulins, France.

Una linea di espressione figurativa che contempla meditatamente, perfettamente, testo e immagini e che coinvolge, accanto ai bambini, anche gli adulti.

Su questa stessa linea abbiamo visto, nei vari stand, realizzazioni pregevoli e originali che rivelano un movimento di intensa ricerca e studio presso illustratori affermati ed anche presso quelli meno conosciuti. Nell'impossibilità di citare tutti quelli che lo meritano mi limiterò a qualche nome e titolo indicativi di particolari tendenze.

Nel padiglione inglese abbiamo notato la pregnanza di una vena umoristica che si rifà, evidentemente, alla antica e nobile tradizione anglosassone, ma che, d'altra parte, è in chiave con una attuale caratteristica comune a tutta l'odierna editoria europea e cioè la propensione all'umorismo, efficaci invenzioni e soluzioni che coinvolgono sia i testi sia le illustrazioni. Si pensi, per quanto riguarda l'Italia, a Federico Maggioni, a Grazia Nidasio, a Cecco Mariniello, a Luca Novelli, a Lastrego-Testa e, per quanto riguarda artisti stranieri pubblicati in Italia, a Janosch, a Tomi Ungerer, a Pef, a Tony Ross.

L'umorismo investe anche la sfera dei lettori più giovani. Nel padiglione inglese le creazioni più belle riguardano proprio questo settore con un John Burningham che propone, presso Gollancz, *Oi, get off my train!* (Scendi dal mio treno!) e con la coppia Janet e Allan Ahlberg che presenta *Bye, bye, Baby*, sempre presso Gollancz, un albo che, dopo il successo riscosso in Italia dal loro prece-

dente *L'allegro postino*, tradotto nel 1988 dalla Emme Edizioni, speriamo sia presto offerto al gradimento dei piccoli lettori italiani. Umoristicamente vengono ripresentate le intramontabili nursery rhymes. Nello stand della Walker Books abbiamo notato una serie di filastrocche illustrate da Michael Foreman, un nome caro anche al pubblico italiano, in *Mother Goose*, mentre di un altro illustratore già apparso nelle edizioni della casa triestina E.L., Colin Mc Naughton, abbiamo notato *Who's been sleeping in my porridge?* (Chi ha dormito nella mia minestrina?). Una esilarante modernizzazione delle nursery rhymes è quella di John Yeoman e di Quentin Blake (quest'ultimo noto in Italia come l'illustratore di Roald Dahl): *Old Mother Hubbard's Dog needs a Doctor* (Il cane della vecchia comare Hubbard ha bisogno di un dottore), edizioni Walker.

In area francese ci ha colpito l'opera di una valida illustratrice milanese, Laura Rosano, che segnaliamo non solo per il valore estetico della sua proposta, ma come esempio di una dolorosa tendenza attuale. Laura Rosano aumenta infatti la schiera degli artisti italiani di grande talento come Flavio Testa, Roberto Innocenti, Letizia Galli, a cui non vengono offerte, presso gli editori italiani, possibilità di lavoro così come (fortunatamente per loro e sfortunatamente per noi, lettori italiani) vengono invece loro proposte da case editrici straniere.

Laura Rosano presenta, presso Ypomée, una *Historie de Joseph et ses frères* (Storia di Giuseppe

e dei suoi fratelli) con testo tratto dalla Bibbia di Gerusalemme (Genesi 24-50). I suoi personaggi si stagliano ieratici, in una immobilità statuaria, su un fondo che sembra trina lavorata con figure umane, animali, oggetti, motivi ornamentali, tutti attinenti al clima, alla tradizione, alla storia in cui questi personaggi si collocano. Il superbo ricamo di questo fondale, che assume anche una consistenza strutturale (è ora una scala, ora un albero, ora un portale, ora una figura gigantizzata) e che rievoca, nella bellezza delle sue linee, certi motivi di antica pietra traforata o di preziosi paramenti sacri, fa da supporto, da controcanto, da collocazione spirituale ai personaggi rappresentati. In un'opera precedente, sempre edita da Ypomée: *Ntotoatsama. Trois contes Africains* (Ntotoatsama. Tre racconti africani) Laura Rosano aveva già sviluppato questa capacità evocativa di una cultura, di una atmosfera. Aveva infatti incorniciato le figure protagoniste con importanti elementi di secondo piano (tappeti volanti istoriati, strane piattaforme sferiche, cartigli enormi, drappaggi quasi cosmici) tutti ispirati ai leit motiv dei racconti.

Il lettore, anche giovane, capta così un clima speciale, irripetibile, appartenente a quel testo e solo a quello, e ne subisce le molteplici risonanze.

Sempre in area francese va sottolineata la bella iniziativa della Casa editrice Laurence Olivier Four/Le Chardon bleu che già nella precedente edizione della Fiera di Bologna aveva pubblicato una magnifica edizione del popolarissimo *Asterix* di Goscinny e Uderzo per i portatori di handicaps visivi, ma utilizzabile anche da parte dei ragazzi vedenti.

Quest'anno la Casa propone *Qu'est ce qui sent bon dans la maison de Lala?* (Cos'è che manda questo buon odorino nella casa di Lala?), una divertente storia di topi che vanno in cerca di odori. Forme, volumi, sovraimpressione di testo in braille rendono fruibile l'albo *anche* ai non vedenti. Autrice e illustratrice: Claire Nadaud.

Oltre alla perfetta tecnologia di riproduzione di lettere e immagini in rilievo e al notevole livello estetico dell'albo, c'è soprattutto da mettere a fuoco la comunanza di lettura tra vedenti e non vedenti che l'albo permette, con tutte le conseguenze socialmente positive che ne derivano.

Termino con un'opera che meglio di molte altre di simile orientamento tratta l'immagine in modo veramente consona ai tempi di acculturazione per canali visivi: la collana *Les yeux de la découverte*. È una coproduzione franco inglese (Gallimard e Doris Kindersley) di carattere enciclopedico, per volumi monografici. L'Italia, grazie alla Casa De Agostini, potrà fruire di quest'opera composta di molti volumi. Presso la De Agostini infatti ne sono già usciti 16 e il titolo italiano della collana è *In primo piano*. Alcuni titoli dei singoli

volumi: *Lo scheletro, Armi e Armature, La musica, Gli uccelli, Farfalle*. In ogni volume gli elementi od oggetti pertinenti al titolo, grazie ad un complesso procedimento fotografico, balzano in primo piano come in rilievo, su doppia pagina, piacevolmente contrastanti, col loro colore, sul fondo bianco di carta patinata. Ma proprio su questo fondo, negli spazi che gli oggetti protagonisti, nettamente gigantizzati, lasciano liberi, appaiono altre illustrazioni di piccolo formato, in bianco e nero o seppia. Sembra una semina di vignette (tutte peraltro accortamente inserite): alcune sono tratte da antiche stampe, altre sono eseguite al tratto, altre ancora riproducono scene e costumi d'epoca. Tutte sono allusive, storicamente o funzionalmente, all'oggetto in primo piano. Ad esempio, nel volume intitolato *Lo scheletro*, nella doppia pagina che fa balzare alla vista (e quasi al tatto!) la struttura ossea del corpo umano nel suo insieme, le vignette seminate strategicamente raffigurano ora l'insistenza del tema della morte con le incisioni di Holbein (Danza della morte) o con i reliquiari, o tarocchi; ora mostrano il simbolo della morte sul cappello di un corsaro o in una tavoletta da chiesa.

Si ha così una serie di discorsi paralleli — suggeriti appunto dalle immagini minori — che si intersecano e si fondono col discorso principale — quello introdotto dall'oggetto o dagli oggetti protagonisti — potenziandolo, vivacizzandolo, storicizzandolo.

C'è — è evidente — una sintonia con l'odierno linguaggio televisivo, il quale si avvale, infatti, di un gioco continuo di rimandi, di parallelismi, di incroci, di flash back, di flash forward, di dissolvenze, che allerta e tiene avvinto lo spettatore. Sulla stessa linea si colloca la strategia di questa impaginazione. Ma la vicinanza ad un moderno linguaggio televisivo non significa impoverimento del libro.

La collana citata come esempio e le molte altre che seguono questo orientamento, anche a livello di lettori giovanissimi, in forme più o meno complesse e dinamiche, mantengono al libro la sua dignità e il suo tradizionale ruolo di strumento che narra, documenta, informa, schivando sempre il rischio dell'effimero e proponendo invece punti stabili di interesse, di curiosità, di ricerca, che il lettore approfondirà poi con le sue persone ricerche.

L'ECO DELLA STAMPA®

ritagli da giornali e riviste

per informazioni:
Tel. (02) 710181 723333

L'illustrazione come integrazione del testo

Piero Crispiani

Il momento attuale, per quanto concerne la ricerca nella didattica dell'educazione linguistica, è percorso da numerose tendenze innovative piuttosto proficue, certamente interessanti.

Complessivamente si osserva un approccio polivalente al fenomeno linguistico, che sottolinea il rilievo di molte componenti requisiziali (percettive, psicomotorie, motorie e psicologiche) sulle quali l'educazione può lavorare con consapevolezza. Ad un tempo, la consapevolezza che la padronanza della lingua non si esaurisce nella mera strumentalità della lettura (decifrazione segnica), apre una somma di interessi educativi attorno a questioni essenziali, che conferiscono reale significato educativo e culturale alla pratica del leggere, quali la motivazione alla lettura, la comprensione del testo, la conoscenza del materiale librario, l'interesse per la narrativa, ecc.

Nella prospettiva culturale del *lettore competente*, motivato, capace ed abile lettore, colpito dal *piacere sensuale*¹ della lettura, dalla facoltà di discriminare fra generi narrativi e materiali librari, trova giusta considerazione l'attenzione sulla componente illustrativa grafico-pittorica del libro per l'infanzia. A questo poniamo attenzione, con particolare riferimento alle età che vanno dalle prime precoci esperienze librarie fino al corso della scuola elementare.

Bambino e materiale librario

Forme di familiarizzazione con il materiale librario si determinano nelle primissime età, ancorché il bambino ha a disposizione libriccini, giornali, giornalini, albums, ecc. che scopre, manipola, trasforma simbolicamente o sfoglia con intenzionalità. Spesso osserva i genitori sfogliare o leggere e tende ad imitarli, a ripetere il modello, dando vita a finzioni estremamente impegnate: il bambino finge di leggere scorrendo il dito lungo le righe o sotto le illustrazioni. Poi portano a scuola libriccini di fiabe illustrati, altri ne trovano nelle

aule, disposti qua e là, pronti per l'uso informale e spontaneo.

Individuato un angolo, meglio se un *laboratorio linguistico*, l'educatore della scuola dell'infanzia vi raccoglie i libretti in qualche ordine, in semplici scaffali o in contenitori rimediati. I piccoli manipolano liberamente quei libri finché, a fine giornata, li ripongono ordinatamente. I libretti incompleti o laceri, i fogli sparsi, costituiscono il *favolame*, e sono raccolti in una cesta che li conserva.

A volte si osserva l'educatore aver cura del libro, ripararne i fogli con nastro gommato o riordinare pagine e copertine. Talvolta il bambino opera abbozzi di classificazioni raggruppando quelli delle stesse fiabe, quelli con il lupo o con le fate. L'obiettivo è di strutturare il piacere di curare e rispettare i libri di ogni tipo, perciò di veicolare una rara patologia, che diciamo *sindrome da bibliofilia infantile*.

L'adulto, che interpreta un ruolo molto significativo nella sollecitazione della motivazione alla lettura, crea le migliori condizioni di modelli e di disponibilità materiale, per avviare la familiarizzazione con il libro. Quando questa si determina, appare di notevole interesse analizzare il comportamento del bambino e le modalità di relazione con la materia illustrativa. A questo proposito ci è utile ricorrere agli studi di Adolf Lipp², che affonda l'analisi sulle condizioni favorevoli per l'apprendimento della lettura nell'ambiente di vita del bambino e nelle sue attività ludiche, ed evidenzia le progressive tappe mediante le quali questi perviene ad impossessarsi del mezzo librario.

L'affermazione che l'apprendimento della lettura non comincia nel primo anno di scuola elementare ma risale ad esperienze precedenti, è condotta sulla base dell'osservazione analitica dei diversi comportamenti del bambino nei confronti del libro, a partire dal primo anno di vita. Vi leggiamo che «... il bambino si avvia alla lettura molto prima di varcare la porta dell'aula. In effetti l'apprendimento in parola è un processo di sviluppo e di maturazione che si avvia nei primi mesi di vita, e nella scuola viene solo proseguito e portato provvisoriamente a termine verso la fine del secondo anno scolastico. Crediamo di non sbagliare asserendo che si tratta di un processo del tutto analogo a quello che porta a camminare ed a parlare. È solamente più difficile e, per questo, richiede un più lungo periodo di tempo»³.

Passando in rassegna le esperienze percettive e giocose con le quali il bambino si prepara, «a piccoli passi» al momento dell'apprendimento della lettura, maturando le necessarie strutture di base, perviene Lipp ad accertare le tappe della progressiva presa di coscienza e della consapevolezza della manipolazione del libro e del suo messaggio iconico o scritto. Egli osserva il bambino con ta-

le analiticità che, presumibilmente, sfugge sia al genitore che all'educatore: infatti pone in rilievo i singoli comportamenti manipolatori, affettivi e cognitivi di questi nei confronti del libro, a partire dall'età di un anno.

Può forse suscitare sorpresa verificare che effettivamente alcune forme di familiarizzazione con la carta stampata, seppur dapprima inconsapevoli, ma certamente non inutili, si delineano abbastanza precoci e significative durante la prima infanzia, e con positivi effetti sulle successive fasi evolutive. Perciò fra le tre tappe della primaria fruizione del libro ⁴, nelle quali riduciamo quelle enunciate da Lipp, la *scoperta*, *conoscenza* e *lettura iconica*, va riconosciuta una sicura interdipendenza causale.

I tappa. *Scoperta*: l'iniziale contatto con il libro è superficiale, di semplice manipolazione ludica, privo di alcuna percezione delle illustrazioni. Attratto dall'atto del genitore di sfogliare il libro, per il rumore che genera e per la funzionalità motoria che coinvolge, il bambino denota un primo interesse per le immagini più note (animali, persone, oggetti) alle quali tenta di attribuire un nome mediante le espressioni fonatorie che gli sono consentite, indicando anche con la mano.

II tappa. *Conoscenza*: intorno ai due anni il libro è un oggetto noto, il bambino ascolta volentieri la lettura della storia e comprende la relazione esistente tra le immagini ed il testo. Nelle illustrazioni comincia a muoversi agilmente, discrimina i colori e procede nelle prime forme di organizzazione spaziale e topologica. Persone, animali ed oggetti sono chiaramente individuati e ricercati (relazioni oggettuali ed umane) e fatti oggetto di immaginari dialoghi.

III tappa. *Lettura iconica*: fra i tre ed i quattro anni la fruizione dei messaggi contenuti nei libri di fiabe diventa un'occupazione deliberata e partecipata. Seguendo le illustrazioni, il piccolo lettore fornisce una spiegazione creativa a semplici successioni di eventi, tenta la narrazione e finge la lettura del testo scorrendo col dito lungo le righe. Diventa anche capace di prestare attenzione alla lettura, o al racconto di fiabe, avendo maturato la capacità di rappresentarle mentalmente (funzione simbolica).

Apprendimento e immagini librarie

Nella situazione di «relazione autonoma» con l'oggetto librario, si delineano molteplici dinamiche cognitive, ovvero a carico delle funzioni percettive e psicologiche, già nelle prime età. Relativamente alle illustrazioni, esse agevolano le seguenti maturazioni:

1) organizzazione visiva (percezione cromatica, riconoscimento di forme/figure, discriminazione fi-

gura, sfondo, ecc.)

2) Organizzazione spaziale (nozioni spaziali)

3) Organizzazione topologica (nozioni topologiche)

4) Organizzazione logica (comprensione immagini, successione, relazione testo-didascalia, inferenze sul testo, ecc.).

Di maggior rilievo è la valenza affettiva avanzata dalle illustrazioni sia nei confronti del testo cui si riferiscono, che della complessiva pratica del leggere. In altri termini, le buone immagini accrescono la motivazione verso la storia, rendono il fruitore vischioso al mezzo librario, per una serie di motivi.

L'illustrazione agevola la comprensione del brano favorendo la formulazione di rappresentazioni mentali inerenti fatti, personaggi, ambienti... e la loro memoria.

Le stesse immagini poi, confermano al lettore rappresentazioni ed idee da questi faticosamente elaborate durante l'ascolto della narrazione o la lettura, attivando situazioni gratificanti. Ciascun individuo è gratificato dal ritrovare dati cognitivi che confermano quelli in suo possesso. Per questo motivo il bambino vuole che la narrazione di fiabe o storie si ripeta, nel tempo, sempre uguale a se stessa.

Tale effetto di autocompiacimento si determina a carico di lettori di ogni età i quali infatti, in genere, mantengono relazioni di affetto col libro letto e posseduto, poiché questo non cambia, resta uguale a se stesso, gli conferisce la sicurizzazione derivante dalla consapevolezza di ritrovarci, in ogni momento, messaggi, sensazioni, esperienze già provati.

Dove infine il testo non è noto, o lo è parzialmente, l'illustrazione contiene indizi semantici e messaggi che alimentano la motivazione ad appropriarsi della storia oralmente o con la lettura, creano un clima di attesa di eventi e figure di cui si possiede una rappresentazione statica e frammentaria, che tende a completarsi e concludersi, ovvero alla fabulazione.

Un'articolata attività mentale corredata lo sfogliare libri con illustrazioni là dove, fornendo immagini, si scatena la predizione di una fabula narrativa che le connetta e l'evocazione mentale di altre immagini. Ciò a differenza della immagini multimediali (televisive) che confezionano una fabulazione per immagini di pronta fruizione, stereotipa, rinforzata, di mero consumo recettivo, ecc.

Un altro ambito in cui si esplica la funzione positiva dell'illustrazione è quello dell'esercizio della lettura, ai diversi livelli di manifestazione (intuitiva, strumentale, cognitiva, testuale...).

Superando ogni interpretazione riduzionista della lettura alla mera strumentalità tecnica di decifrare il codice scritto, essa si qualifica essenzialmente per la *comprensione del testo*, ricezione del-

l'informazione nella sua globalità, giusto gli avvertimenti, sovente trascurati, di Mialaret: «... identificare la lettura con il possesso di una tecnica di deciframento sarebbe ridurla a ben poca cosa»⁵. E ancora «... i segni grafici si traducono in un messaggio, per cui il possesso di una tecnica di deciframento sarebbe inutile se non consentisse di approdare ad un pensiero»⁶.

Leggere è pertanto comprendere il significato di un testo; per far ciò, l'uomo ricorre alle strategie più economiche in termini di tempo ed efficacia. La teorizzazione più recente identifica la modalità di lettura come formulazione di ipotesi (predizione) sul significato dello scritto, un intervento cognitivo anticipatorio, rispetto alla dettagliata analisi dei segni codificati (lettere, punteggiatura, ecc.), ovviamente in riferimento ad indizi o dati inerenti il contenuto del messaggio, che si raccolgono in qualche modo.

La corretta pratica della lettura consta infatti nel porre ipotesi, nel pensare il possibile significato e, di seguito, verificarne la corrispondenza e la coerenza logica. Una delle migliori analisi del fenomeno in questione è condotta da Emilia Ferreiro ed Anna Taberosky⁷ sulla base di dati psicologici e pedagogici, per altro già noti. L'adulto non legge analiticamente bensì sorvola parole o intere locuzioni, attestandosi su una sommaria percezione dei primi loro segmenti, ed è aiutato in ciò dalla conoscenza semantica del contesto del brano.

La medesima strategia fa propria il bambino quando adocchia l'insieme dei segni grafici e, di salto in salto, ne costruisce il significato, e talvolta può capitargli di cadere in errori o supposizioni errate. L'attenzione è concentrata su gruppi di lettere ad intervalli più o meno regolari, in genere sufficienti ad anticipare il senso del discorso.

Si tratta di una decifrazione dei segni con strategia ipotetica, retta sulla sintesi significativa di percezioni (di segni) e cognizioni (di significati), de-

duttivamente aggregati dal pensiero in un discorso compiuto o coerente, cioè in un *testo*.

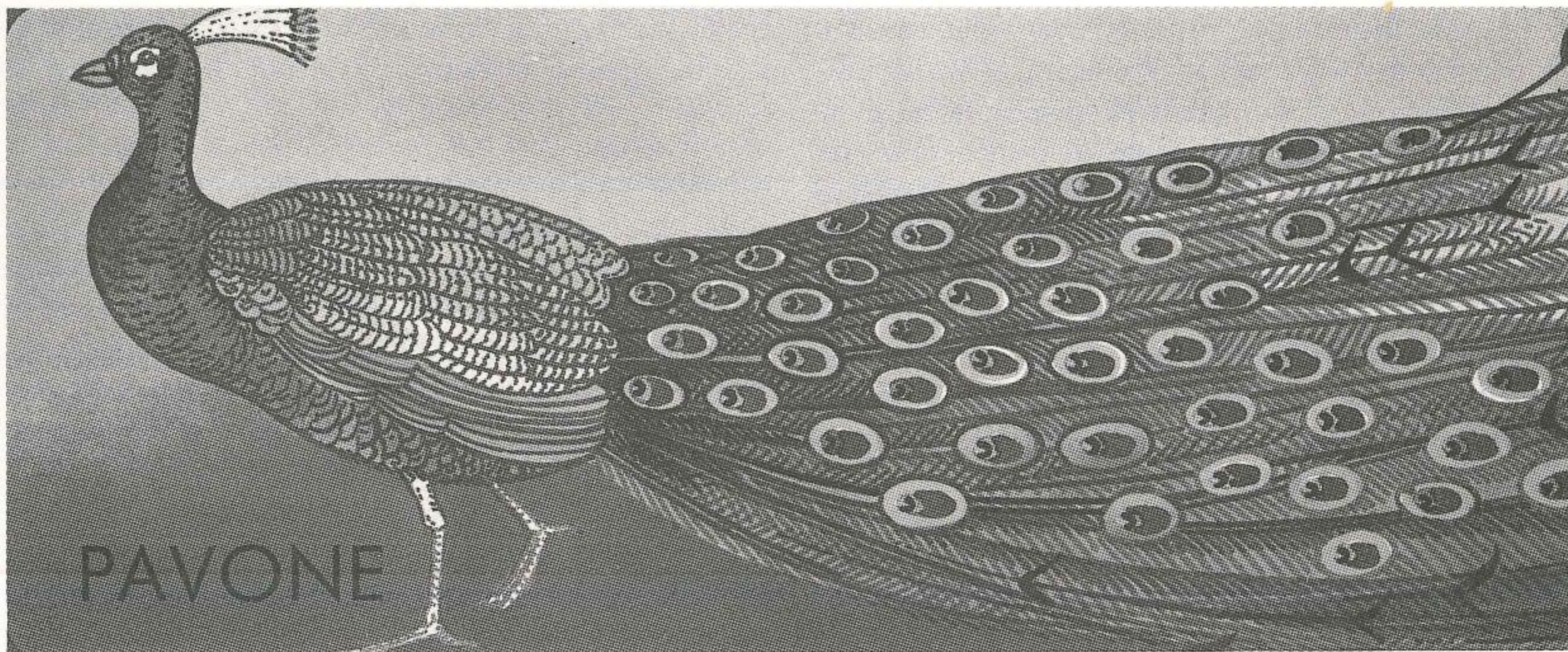
È tale l'effettiva pratica della lettura e si serve, con sicura proficuità, degli inizi informativi predittivi del significato, offerti e resi dalle illustrazioni. La lettura iconica dunque contribuisce in modo determinante a strutturare l'abilità della lettura, dal momento che mette il bambino nella condizione di avanzare ipotesi circa il significato delle vicende o del narrato, ancor prima della effettiva penetrazione nella narrazione o della decodifica del testo a seguito dell'ascolto o della lettura diretta.

«La percezione visiva del significato nell'atto della lettura — scrive Hébrard — dev'essere un processo analogo a quello della percezione del significato di un messaggio orale»⁸. Ne ho un'esperienza.

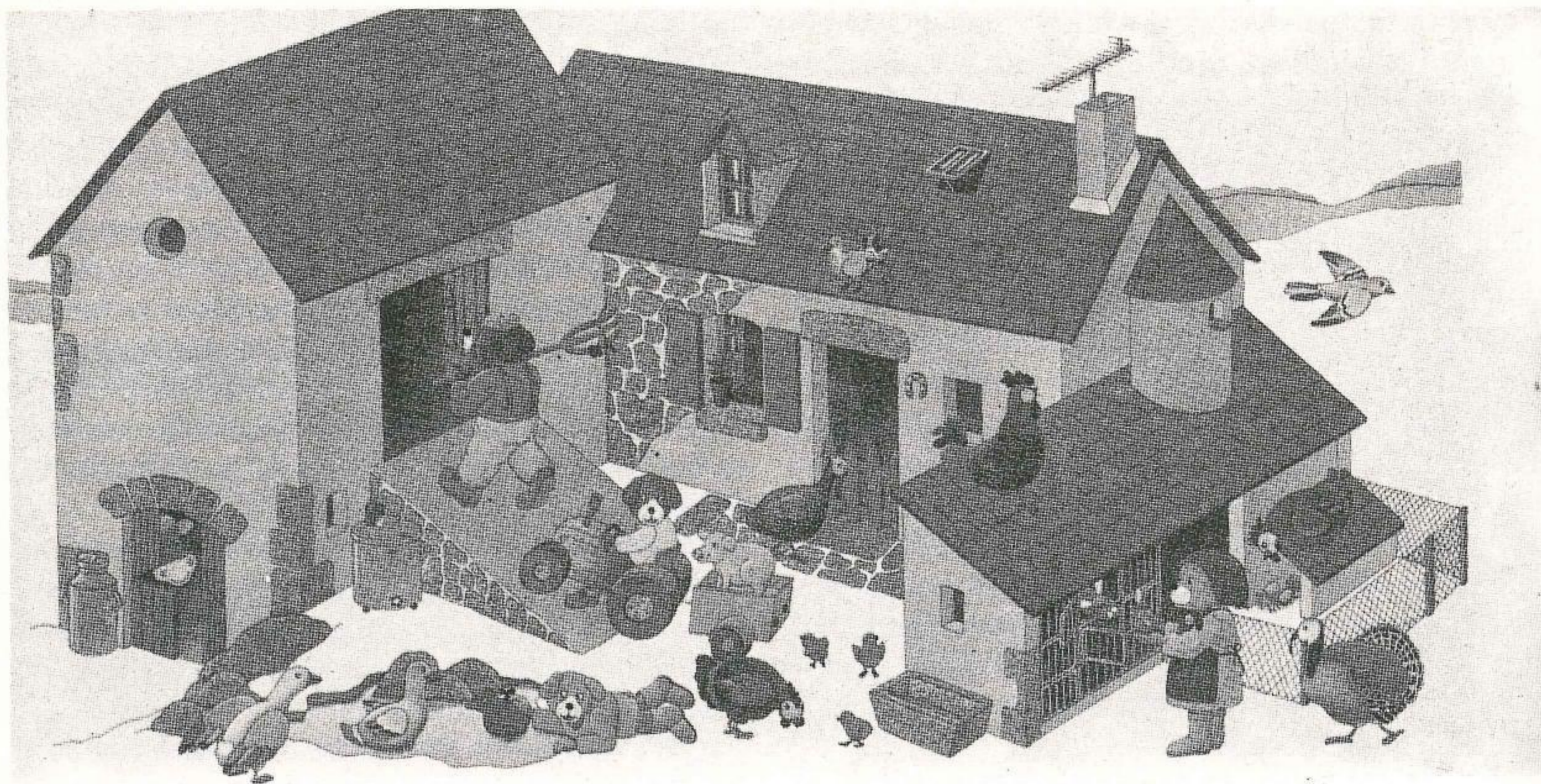
«*Qui c'è sotto Chiambaneve*» affermava con assoluta convinzione mia figlia Giulia, di due anni e mezzo, osservando la copertina ben illustrata della fiaba grimmiana, senza che io glielo avessi chiesto.

La sua era stata una chiara ipotesi, una invenzione logica orientata dall'aver letto le immagini, il significato, seppur non in grado di tradurre la scrittura, il significante.

Sfogliando le pagine illustrate poi, Giulia usava fingere la lettura del testo a piè di pagina sovrastandolo, lungo le righe, con il dito della mano destra. Ma era vera finzione? Lei in effetti pronunciava parole sensate e riferite a quella storia, dunque in qualche modo leggeva, ovvero ipotizzava ciò che nel testo era, grosso modo, contenuto. Me lo conferma l'Hébrard: «Essi sono dei lettori ancor prima di saper leggere: sanno stabilire un tipo di rapporto dialogico particolarmente ricco con il testo illustrato o con il fumetto; attivano continuamente tutti i loro processi linguistici per riuscire a ricordarsi, sulla base dei pochi segni iconici (colti



Un pavone disegnato da Wanda Ricciuti per il volume "Cari animali", Nardini Editore, Firenze, 1989.



Una bella immagine di Marc Elie Pouyet, realizzata in colore, che rappresenta la vita nella fattoria. Dal volume: *The Farmyard*, Bayard Press, 1988, England.

nelle «figure» dei libri) le storie che preferiscono e che si fanno raccontare un'infinità di volte. Dicono lo scritto prima di saperlo leggere.»⁹

Nella percezione delle immagini si consolida una prima forma di lettura i cui effetti si rivelano produttivi per la successiva decodificazione testuale. Esse avviano nel bambino l'attitudine ad ipotizzare significati di immagini/testi che, nell'elaborazione teorica e sperimentale di Laurence Lentin, corrisponde alla struttura logica portante dell'attività del leggere. «Più avanti — si augura Hébrard — di fronte ad un libro che non conoscono, saranno in grado di aspettarsi una molteplicità di messaggi possibili».

I lettori competenti, del resto, possiedono la più ampia disponibilità di fronte ai possibili significati di un testo scritto o orale, si pongono in costante «attesa di un significato». Similmente, il bambino che ascolta il racconto della fiaba ama sprofondarsi nelle illustrazioni, indicare la persona o l'animale di cui ascolta gli accadimenti, scoprire particolari illustrativi e circondarli di «perché?». Si osserva anche la tendenza a scavalcare il narratore, a procedere oltre, verso l'illustrazione successiva di cui anticipa, di tanto in tanto, il contenuto. Per niente infastidito dal suo «non saper leggere» il bambino che ha familiarità col libro di fiabe e con le relative illustrazioni, è un lettore accanito, voglioso di sapere, ovvero di confermare a se stesso gli esiti della vicenda che già conosce, denota perciò una chiara motivazione alla lettura, un genuino voler leggere venuto alla vita in presenza delle fiabe e dell'atmosfera fiabesca, ma che spesso decresce progressivamente fino a rischiare la desuetudine.

Rivisitando, a sintesi, la questione, raccogliamo

alcune indicazioni circa la *funzione delle illustrazioni per la comprensione di testi narrativi*. Le illustrazioni, che integrano il testo (orale o scritto), senza prevarcarlo o sostituirsi ad esso, ed in misura decrescente con l'età dei destinatari:

- 1) accendono la motivazione al testo narrativo
- 2) facilitano la familiarizzazione col materiale librario
- 3) agevolano la conoscenza del libro
- 4) agevolano la comprensione del testo
- 5) consentono anticipazioni predittive sul narrato (inferenze)
- 6) gratificano il lettore/ascoltatore.

Complessivamente l'illustrazione, quando ben fatta, accosta il bambino alla narrativa senza sostituirsi al primario codice verbale (orale o scritto), né rendendolo sterile o povero. Inserendosi entro la coesione sintattica e semantica del racconto, e favorendo i processi apprenditivi a proposito, si deve ritenere che le illustrazioni, presenti in giusta misura, possano cementarne la *natura testuale*.

¹ Cfr. E. Detti, *Il piacere di leggere*, La Nuova Italia, Firenze 1987.

² A. Lipp, *Giocare... per leggere*, Ed. Continental, 1970.

³ Id. p. 17.

⁴ Adottiamo senz'altro un'accezione estensiva al termine «libro», comprendente tutto quanto sia stampato o illustrato, materiale di cui generalmente il bambino è circondato.

⁵ G. Mialaret, *Apprendimento della lettura*, Armando, Roma 1967, p. 20.

⁶ Id. p. 21.

⁷ E. Ferreiro-A. Taberosky, *La costruzione della lingua scritta nel bambino*, Giunti, Firenze 1985.

⁸ J. Hébrard, «Ruolo e funzione del parlare nell'apprendimento dello scritto», in L. Lentin, *Dal parlare al leggere*, Emme Ed., Milano 1979, p. 81.

⁹ Idem.

L'illustrazione nella storia di una Casa Editrice

Giovanna Vandelli

L'immagine del libro per ragazzi, come la letteratura giovanile, trova le sue origini nella Firenze post risorgimentale, con i grandi nomi dell'editoria del tempo Bemporad, Gaspero Barbera, Paggi. La città di Firenze, come afferma Antonio Faeti, aveva rivestito il suo ruolo di capitale del nuovo regno italiano con «sorpresa e diffidenza» più che «con entusiasmo», ma il trasporto a Roma della corte e del governo avevano ugualmente deluso e amareggiato l'opinione pubblica. La «malattia della Capitale provvisoria», come la chiamava Collodi fu «una brutta malattia che lasciò al Municipio fiorentino un ingorgo, fra la coscia e l'inguine, di circa duecento milioni di debito». L'amarezza di quelli che, come Collodi, erano schierati da tempo entro il settore progressista dell'opinione pubblica cittadina si scontrava con il rinascere di forze «retrive» in cerca di una rivincita contro il nuovo stato italiano. Si offrivano quindi alla città di Firenze due alternative contrastanti: da un lato c'era il retaggio di antiche forme autoctone, connesse ai costumi del popolo e al ricordo nostalgico del granducato, che tendevano verso il municipalismo; dall'altro si manifestava una vocazione che superava la città e la regione, decisa ad inserirsi nel più ampio contesto nazionale, ponendosi addirittura alla testa di un movimento politico che si staccava nettamente dal chiuso ambito cittadino.

Su questo secondo piedistallo ideologico si colloca l'opera degli editori fiorentini, convinti che nella nuova realtà italiana ci fossero spazio ed occasioni per una complessiva affermazione della loro attività editoriale, soprattutto a causa della carenza di veri uomini politici e di stato, che si era resa evidente appena l'Italia aveva costruito la propria unità politica e geografica. Fra questi Gaspero Barbera appare il più consapevole e il più chiaramente capace di esporre le linee di un manifesto, probabilmente condiviso anche dai suoi colleghi. In esso egli dichiara e motiva la sua fede in un'idea di progresso che attinge le proprie ragioni di fondo da una tradizione illuministica, sem-

pre opportunamente mescolata al buon senso cittadino, dedotto da un sano concetto del lavoro, del risparmio, dell'inventiva. Scrisse così la sua autobiografia, *Memorie di un editore*, nella quale delineava l'insieme delle ragioni che potevano sorreggere e motivare l'attività di un editore fiorentino e italiano nella seconda metà dell'ottocento.

Alla base della sua impresa, Barbera pone prima di tutto il dogma dell'istruzione popolare, il sogno illuministico della obbligatorietà della scuola primaria, che avrebbe trasformato diciotto milioni di analfabeti in lettori, quindi potenziali fruitori delle pubblicazioni che egli metteva in commercio. In tal modo la sua opera di editore si faceva opera pedagogica, in questa vocazione non era il solo: tutta l'editoria fiorentina pareva caratterizzata essenzialmente dalla volontà di educare e di istruire. Un simile programma si rivolgeva a due categorie o classi subalterne ben precise: l'infanzia intesa come condizione caratterizzata da debolezza, assenza di potere, bisogno di istruzione, e i lavoratori ancora analfabeti che avevano bisogno di una alfabetizzazione e di una cultura per inserirsi nella vita politica del nuovo stato.

L'educazione del popolo e l'educazione dei bambini, come obiettivo essenziale della loro opera, conduceva gli editori a cercare il tipo di scrittore che avesse le capacità e l'intenzione di rivolgersi e di farsi comprendere da questi destinatari.

In questa realtà e in questa prospettiva si mosse l'editore Alessandro Paggi, quando diede l'incarico al Collodi di tradurre per i bambini italiani le «*Contes des Fées*» di Perrault. Fu l'occasione che aprì al Collodi il mondo della fiaba, entro il quale giunse a realizzare il suo capolavoro, «*Pinocchio*». Egli si staccò dal suo stile bozzettistico, ancora presente nelle raccolte «*Occhi e nasi*» e in «*Macchiette*» per dar vita a «*Storie Allegre*», che sono già fiabe e alle famose «*Avventure di un burattino di legno*».

Enrico Mazzanti fu l'illustratore collodiano, che accompagnò con le sue tavole la genesi di quasi tutte le opere di Lorenzini. Autore ed illustratore vivevano due contraddizioni che seppero fondere mirabilmente nella loro produzione per ragazzi. Carlo Lorenzini visse in bilico tra due tendenze, quella patriottica-illuministica e progressista da un lato, e quella vernacola e favolistica dall'altro. Mazzanti sentì svilupparsi il dissidio tra un suo composito atteggiamento fantastico, gotico, molto vicino alla tematica degli illustratori tedeschi dell'epoca e a quella di tutto un settore dei pre-raffaeliti inglesi, e le idee più in voga ai suoi tempi, quasi sempre collocabili nell'ambito del positivismo e del verismo. Nei suoi disegni per i «*Racconti delle fate*» e per le altre opere del Collodi, principalmente *Pinocchio*, si assiste alla «quasi im-

percettibile trasformazione del quotidiano nel fantastico, del consueto nell'orrido, della normalità nell'allucinazione»¹.

Sembra che Mazzanti, sempre legato coerentemente al Collodi, abbia dedotto dallo scrittore quella magica capacità di confondere il quotidiano e il favoloso, fino ad offrire quasi uguali possibilità di lettura a chi cerca nelle «*Avventure di un burattino*» le radici del mito di ricordo omerico come a chi vuole trovarvi i fondali geograficamente riconoscibili dell'ambiente campagnolo e cittadino più vicino. Ma la magia che consente a Mazzanti di sciogliere i contorni reali degli oggetti quotidiani per dar loro un'esistenza ambigua e misteriosa gli deriva, oltre che dalla vicinanza del Collodi, da una sua natura segreta, intima, che lo rende capace di stravolgere con pochi tratti la verosomiglianza, l'oggettività, la credibilità figurativa delle cose e delle persone, situandoli in un'atmosfera priva di connotazioni spazio-temporali e riducendoli a puri simboli di una continua vicenda narrativa, della quale egli sembra essere l'innocente e inevitabile documentatore. Allo stesso modo egli riesce a fondere elementi colti che si rifanno alla cultura pittorica del passato, con citazioni popolari, temi diabolici e drammatici e occasioni di sorriso in una coerente composizione che collega Pinocchio e gli altri personaggi in un contesto figurativo che è tutto suo, e che si ricollega all'iconografia popolare degli almanacchi, delle maschere, dei piatti di ceramica, dei tarocchi, del fondale per il teatro dei burattini.

Anche l'opera iconografica di Carlo Chiostrì, come quella del Mazzanti, comincia con le avventure del grande burattino collodiano. Anche per lui rappresentò forse un'occasione essenziale perché gli consentì di cimentarsi con un testo singolare, capace di profonde suggestioni e in grado di conciliare realismo e magia, con una ricchezza di tipi e di personaggi, che dovettero incidere profondamente sulla sua produzione futura.

In Chiostrì troviamo maggiore grazia nei particolari, una cura singolare nei dettagli per dar vita ad una serie di illustrazioni meno spiritate e più «patetiche». In lui i carabinieri, che mettono in mezzo a loro Pinocchio, sono storici, veri e propri carabinieri con la lucerna in testa; tutto è più realistico e più malinconico, in un segno grave e lento. In Chiostrì sembrano fondamentalmente convivere quel realismo attento e circostanziato di cui parla Attilio Bertolucci e la morbidezza floreale alla quale accenna Bertacchini. Egli riesce a far errare il suo Pinocchio in uno spazio delicatamente lontano e vicino al tempo stesso, in una duplicità misteriosa fra realismo e trasfigurazione magica che connotò anche tutte le sue tavole future. All'origine sono delicati acquerelli dove tutta la leggerezza di sogno è resa dal tipico sfumato di cui

sempre Chiostrì si servì. In futuro vennero incisi su bossolo e furono, se si può dire «ritoccati» dalla mano di un incisore, il Bongini, che fu traduttore fedele, ma a volte irrigidì la dolcezza del tratto. Uno degli elementi fondamentali delle sue opere è sempre l'ambigua coesistenza di elementi surreali e di altri evidentemente credibili ed oggettivi. Chiostrì inventò così un mondo, entro il quale le cose più banali della nostra quotidiana vicenda improvvisamente sembrano diventarci ostili, tentare di spaventarci e allontanarsi da noi. Nell'esaminare la sua produzione iconografica per i libri dei bambini, veramente considerevole, stupisce innanzitutto il permanere di una coerenza stilistica che si ripete per centinaia e centinaia di immagini. In lui sembra mancare qualsiasi evoluzione, non troviamo mutamento o calo qualitativo, nessun attenuarsi del rigore con cui pareva dedicarsi ad ogni tavola delle tante alle quali si dedicò. Egli fu l'illustratore delle raccolte di novelle della Perodi, dell'Invernizio, della Palau, di Luigi Capuana, le fitte raccolte, uscite anonime con l'editore Salani: *Il libro verde delle fate*, *Il libro arancio delle fate*, *Il libro rosa delle fate...* Illustrò le opere di Vamba, di Alberto Cioci, di Collodi Nipote, tutte le opere di padre Tommaso Cattani, e romanzi avventurosi, fra i quali alcuni di Emilio Salgari.

Di Vamba, Luigi Bertelli, illustrò il *Ciondolino* nel 1893, nel quale riuscì a far vedere, come scrisse lo stesso Autore nella prefazione del libro «cose grandi negli esseri piccoli... Più tardi, nel mondo, vedrete cose piccole negli esseri grandi». Luigi Bertelli, allora militava ancora nei fogli satirici romani «Capitan Fracassa», «Fanfulla», «Don Chisciotte»; non potè, quindi, esimersi dall'esprimere, anche in questa opera, un po' dell'astio e del rancore che egli covava contro la società umbertina, ipocrita e deprimente nella sua esteriore convenzionalità e nel suo perbenismo. Ma il *Ciondolino* lo rese famoso presso l'infanzia e passò così a dedicarsi definitivamente ai libri per ragazzi e ai giornali. In questo periodo la sua linea politica restò influenzata dalle tendenze nazionalistiche e irredentistiche che poi divennero la componente più rilevante del suo carattere. Democratico e nazionalista si presentò ai ragazzi con la sua visione del mondo, insieme civile e aggressiva, violenta e schietta, attiva e saggia, offrendo ai bambini e agli educatori un punto di riferimento ma soprattutto una promettente identità. Questa sua impostazione apparve chiara subito nel primo numero del «*Giornalino della Domenica*», uscito il 24 giugno 1906, che rappresentò il primo più significativo contributo della stampa rivolta ai ragazzi. L'ideologia di Vamba apparve nelle note che egli stilò per la prima pagina del settimanale, che fu chia-



Una bellissima immagine di Carlo Chiostrì per *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi (Edizione Giunti-Bemporad Marzocco).

mato da Bemporad a dirigere. C'erano fin da allora l'odio all'Austria e ai conservatori legati alla Triplice Alleanza, il buon senso fiorentino che si collegava alla grande tradizione editoriale del passato, e a Gaspero Barbera citato, l'eleganza sentita come un imperativo categorico a far bene le cose, senza approssimazioni e senza diletterismo. Carducci, con il suo esempio di uomo e di poeta, era una delle idee guida del giornale.

Il periodico intendeva consciamente superare la dimensione deamicisiana del singhiozzo pedagogico per offrire un modello attivo e coerente, con una prosa sicura e perentoria e un'eleganza grafica che manterrà un'impronta inconfondibile. Le belle copertine, sempre chiare, continuamente frutto di nuove invenzioni grafiche, rivestono degnamente le sobrie pagine di una rivista che dosa con cura le illustrazioni e produce con esse altri frammenti della propria intenzionalità educativa. L'uso accorto delle immagini distrugge subito l'ipotesi di una qualunque dimensione ludica o ricreativa: le immagini servono per imparare: sono collocate dove rafforzano l'attenzione; perché, anche se qualche volta si parla di divertimento, ne *«Il Giornalino della Domenica»* si impara sempre. Il linguaggio ricorda quello del capolavoro successivo di Vamba, *«Gian Burrasca»*, ricco di apparenti riferimenti vernacoli, infarcito di toscanismi, ma in realtà saldamente costruito, chiaro, elegante secondo il modello borghese del tempo. Vamba vuole

aiutare i ragazzi del suo tempo a superare il rigido perbenismo pedagogico di tipo ottocentesco, di cui non rifiuta i fondamenti morali, che spesso fa propri, ma rigetta la patina crepuscolare, il moralismo superficiale e il dolciastro sentimentalismo.

Gian Burrasca rappresenta l'infanzia attiva, immersa nel presente e proiettata nel futuro, nel tentativo di rompere gli schemi moralistici del passato. Le stesse illustrazioni che Vamba disegnò per il suo racconto, ora presente nelle nostre librerie nelle edizioni Giunti, che della Bemporad rappresenta la continuazione, dimostrano quanto l'autore sentisse il desiderio di modificare certi schemi, dando vita a quella rivolta contro alcune istanze del passato, di cui il *«Giornalino della Domenica»* rappresenta per tante parti un episodio. Egli creò le figure che avrebbe potuto realizzare Gian Burrasca stesso, più vicine alla tecnica di un ipotetico ragazzino che di un illustratore. E le attribuì al protagonista stesso del suo libro. Ebbe quindi per primo il coraggio di rompere una consuetudine severa, che fino ad allora non assegnava nessuna importanza ai pupazzetti disegnati dai bambini, e giunse invece fino a copiarli, per illustrare con essi il volume.

Su questa linea procederà sempre il *«Giornalino della Domenica»* mescolando il nazionalismo allo sberleffo, l'enfasi patriottica al rinnovamento pedagogico, l'eleganza grafica all'irredentismo.

La rivista possedeva alcune costanti caratteristiche: la qualità della carta, la bellezza dei colori usati per le copertine, la chiarezza rigorosa e gradevole, l'impaginazione curata, che ne fanno ancora oggi, uno dei giornali per ragazzi più belli che siano mai stati editi in Italia. Le sue illustrazioni sono state sempre estremamente curate, erano dovute ai più importanti disegnatori del tempo, famosi anche nell'iconografia per gli adulti: Filippo Brunelleschi, Antonio Rubino, Corrado Sarri, Guido Celsi Moroni, Sergio Tofano (Sto), Piero Bernardini. Ma due artisti soprattutto diedero al giornale quell'inconfondibile carattere per cui ancora si ricorda: Filippo Scarpelli e Ugo Finozzi.

Filippo Scarpelli fu l'artefice, dal punto di vista letterario e iconografico, di tutta una serie di stereotipi di cui la rivista si faceva propagatrice. Anch'egli proveniva dal giornalismo satirico, dal quale aveva ricavato uno stile popolaresco, vivacemente caricaturale, talvolta simile ai grandi esempi francesi del secolo precedente. Egli possedeva una grande capacità di realizzare le copertine dosando i colori e suddividendo vivacemente i piani: alcune di esse sono elegantissimi manifesti e si ammirano come documenti della miglior grafica dell'epoca. Egli faceva parte a tempo pieno della redazione del *«Giornalino»*, al quale dedicò gran parte

delle sue energie anche se continuò a scrivere e a disegnare per i giornali degli adulti. Anche Ugo Finozzi, come Scarpelli faceva parte della redazione: il suo stile è molto vicino a quello del suo collega, tanto che talvolta si fatica a distinguere i due disegnatori. Ma mentre Scarpelli restò sempre satirico, Finozzi appare più dolce, sorridente, sereno. Egli fu il più attento e scrupoloso cronista del mondo del «*Giornalino*».

Il «*Giornalino della Domenica*» non si limitava ad influenzare i lettori ai quali si rivolgeva: nella sua prima fase riuscì ad essere un costante punto di riferimento per quanti lavoravano nell'ambito della letteratura per ragazzi, sia come scrittori sia come illustratori. Il periodico usciva presso l'editore Bemporad, come abbiamo detto, e si basava perciò su di una solida tradizione organizzativa che gli consentiva di riferirsi ad un passato notevolissimo (Pinocchio e tutta la grande letteratura per l'infanzia) e gli garantiva un'eco costante all'interno di una struttura che, nella stessa città e in quella casa editrice, trovava quasi tutti i suoi punti di riferimento. Non dobbiamo stupirci perciò di trovare nella letteratura per ragazzi di quel tempo un notevole riflesso di quanto veniva proposto nel famoso giornale, in una fusione di vecchie ideologie con formule nuove, di tradizionali concezioni dell'immagine e della lingua scritta con aggiornatissime vesti, nell'intento di portare la borghesia italiana almeno al livello culturale di quella francese o inglese.

Antonio Rubino collaborò lungamente al *Giornalino della Domenica*, con la sua capacità di ricalcare la stupefazione dei bambini. Egli è capace di arricchire un territorio, o di impreziosire le cose con il ricciolo, l'arabesco, la curva (molto vicini al mondo dell'Art Nouveau) perché vuole renderle veramente sconosciute, sfuggenti, problematiche come le vedrebbe un bambino. Rubino fu uno dei maggiori illustratori delle copertine de «*Il giornalino*»: era un artista popolare proprio perché veramente colto e raffinatissimo. Sapeva esprimersi con tale rigore da riuscire a farsi leggere perfettamente, segno per segno, sia dai ragazzi di allora, sia dai lettori di oggi. La sua irrequieta versatilità e le sue infinite possibilità combinatorie gli permettevano di creare un gran numero di personaggi. Probabilmente, alla radice del persistente successo che Rubino incontra presso i bambini di tante generazioni diverse (anche oggi le opere che raccolgono alcune delle sue più belle storie sono lette con l'interesse e il divertimento di sempre: *Tic e tac ovverossia l'orologio di Pampalona* e *Il Collegio della delizia* di Renato Simoni da lui illustrato, sono di nuovo editi dalla Giunti-Marzocco) c'è proprio quella sotterranea anti-pedagogia di cui egli

si rende felicemente sostenitore, quando stravolge l'ordine adulto dei valori, deride il principio di casualità, «introduce una floreale anarchia in mezzo alle consuetudini più stagionate». Emblematica è appunto la rivolta dei bambini del «*Collegio della Delizia*» che costringono alla resa il direttore Pandispagna e i professori Crepappelle, Manteca e Bruttacera.

Sergio Tofano, il popolarissimo Sto, sfrutta la forza demolitrice del paradosso, attraverso il quale egli tenta di mostrare al lettore un mondo in cui tutto va troppo bene e ogni vicenda si conclude troppo lietamente (pensiamo al suo Bonaventura, inevitabilmente fortunato). Egli trae i suoi personaggi dalla Commedia dell'Arte italiana, nel cui territorio ricava la sua comicità e la tipica stereotipia dei suoi personaggi. Egli seppe dare al «*Giornalino della Domenica*» e poi a «*Il Corriere dei Piccoli*» i suoi personaggi che si muovono in un mondo ambiguo fra l'ottimismo arcano, inspiegabile, remoto, e la sfortuna, vicina, conoscibile, di casa per tutti i lettori.

Piero Bernardini fu uno di quegli illustratori che giocarono sulla ambigua deformità quotidiana di un mondo che cercava di mostrarsi puro e maestoso. Era uno stilista che fece scuola nell'ambito della grafica e dell'arte. Molti illustratori cercarono di imitare la sua fresca invenzione grafica, sostenuta da un tocco sicuro che gli consentiva una infinita versatilità. Passava con estrema sicurezza da un ambito ad un altro, condizionando sempre con la sua personalità di illustratore, la prosa che doveva accompagnare. Le sue tavole rivelano una personalissima capacità di sintesi, per rendere la quale si serviva di linee pure, di agili volumi, di limpide macchie. Ancora oggi la sua opera viene apprezzata e costituisce un motivo ispiratore per molti grafici e disegnatori.

L'impegno della Bemporad è continuato nel corso della II guerra mondiale con il nome di Marzocco e dal dopoguerra ad oggi dalla Giunti, che con il suo gruppo editoriale continua l'impegno di Gaspero Barbera e della editrice Paggi, della Bemporad. La Giunti trova le sue radici nell'editoria risorgimentale e continua la sua opera di Casa Editrice rivolta principalmente ai bambini e ai ragazzi. Numerose sono le sue collane, illustrate dai più significativi illustratori del nostro tempo. Ne citiamo soltanto i nomi: Attilio Cassinelli, Giorgio Sansoni, Elve Fortis De Hieronimis, Colette Rosselli, Sophie Fatus, e tanti altri. Numerose sono anche le sue edizioni con illustrazioni fotografiche che nel nostro tempo hanno assunto una funzione importante all'interno del libro per ragazzi.

¹ Cfr. A. Faeti, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 1975.

Libro e video all'insegna dell'immagine

Tiziano Loschi

La cultura dell'immagine televisiva

I bambini di oggi sono immersi nella nuova cultura dei media, con i loro messaggi basati essenzialmente sull'immagine. La televisione, fra i mezzi di comunicazione di massa è la presenza più costante e forse la più incisiva sulla vita dei bambini del nostro paese. Secondo i dati di alcune ricerche significative, i bambini e i ragazzi italiani trascorrono in media dalle quattro alle sei ore davanti allo schermo televisivo. Questo fenomeno, nuovo nella storia dell'umanità, incide inevitabilmente sulla vita psichica, sulle modalità di ricevere messaggi e di recepirli, sui processi di apprendimento e di formazione, sull'acquisizione dei dati culturali. L'immagine televisiva è immediata, coinvolge lo spettatore immergendolo totalmente nel proprio campo di azione, lo riduce a passivo spettatore. Non gli permette alcuna partecipazione attiva, alcun dialogo, alcun rapporto interrelazionale. Il bambino ha la sola possibilità di recepire o non recepire il messaggio, senza alcuna occasione di intervento. L'immagine passa veloce davanti ai suoi occhi per cedere il posto ad altre immagini in una fusione sincronica di suoni, colori, forme, a volte parole, che tendono nella maggior parte dei casi a catturare l'attenzione del giovane spettatore, ad impadronirsi del-

le sue emozioni e, per un attimo, della sua vita emotiva, a ridurlo anonimo e fedele frequentatore. Taluni programmi possono giungere addirittura a creare forme di dipendenza, routine quotidiana di ascolto e di visione, «attaccamento» a personaggi e/o situazioni. Si pensi alla fortuna e al successo dei tanti serial televisivi («Dallas», «Capitol», «Quando si ama...») e ai fumetti di importazione giapponese che toccano un numero infinito di puntate in una successione ripetitiva di vicende e storie: fondano il loro successo proprio sulla prevedibilità dei personaggi, che restano sempre gli stessi, fissi anche per un lungo corso di anni. L'incontro quotidiano diviene un'abitudine, un bisogno di rapporto, un rito, come tanti altri della nostra quotidianità, con tutti i rischi che questo fenomeno comporta sulle dinamiche psichiche dei giovani spettatori, ancora in fase di strutturazione della loro personalità e della loro mente. Possono influire sui processi di identificazione, sulla visione della realtà (spesso deformata e mitizzata), sui modelli di comportamento, sulla strutturazione della mente.

Il potere dell'immagine sullo spettatore può toccare dimensioni impensabili, suscitando problemi nuovi e inquietanti, che meriterebbero uno studio serio e approfondito, una ricerca mirata ad individuare le ripercus-

sioni proprio sulla psicologia dei bambini e dei ragazzi. Per di più il mezzo televisivo diffonde una cultura di massa che assume connotazioni nuove rispetto alla cultura della tradizione, basata sulla parola scritta, sul libro. Questa cultura era fondata sulla visione ottimistica della ragione, intesa come capacità di costruire il proprio sapere. Quando la ragione saprà sapientemente indagare ed utilizzare le proprie possibilità, — affermava Cartesio, il padre del razionalismo moderno — tutte le cose della natura e dell'universo sveleranno il loro mistero e la verità apparirà in tutto il suo splendore.

Sulla base di questi principi razionalistici, la cultura dell'età moderna è stata costruita come una struttura logica e coerente, di cui i principi generali costituivano i fondamenti e i particolari rappresentavano gli elementi ad essi collegati. Attraverso l'induzione (da giudizi particolari a giudizi universali) e la deduzione (da giudizi universali a giudizi particolari), l'essere umano si costruiva il proprio sapere coerente sistematico, organizzato, nel quale ogni tassello trovava un proprio posto in relazione con gli altri e con l'insieme.

La cultura così strutturata incideva anche sui processi di apprendimento degli alunni: la metodologia era basata sul principio di accumulazione e di collegamento logico. Ogni alunno costruiva la propria preparazione mattone su mattone, elemento conoscitivo su elemento conoscitivo, con un paziente e logico lavoro che possiamo considerare analogo a quello del muratore, secondo un procedimento divenuto classico: dal semplice al complesso, dal noto all'ignoto, dal vicino al lontano.

La cultura dei media assume connotazioni completamente diverse. I bambini e i ragazzi di oggi si trovano di fronte ad un susseguirsi di immagini e di informazioni che si presentano ai lo-

ro occhi prive di qualsiasi collegamento, affastellate senza una logica, spesso diverse fra loro o addirittura contrastanti sia per contenuto sia per forma espressiva. Ne sono l'esempio più evidente i tanto discussi spot pubblicitari.

I bambini si trovano costretti ad assorbire una «cultura a mosaico», come la definiscono alcuni studiosi, frammentaria, priva di fondamenti, spesso incoerente e contaminante. La cultura tradizionale, nella sua logica sistematica, creava opposizione, ma non contaminazione: produceva infatti una evidente frattura fra un sapere ed un altro, fra religione e superstizione, fra scienza e credenza magica, fra astronomia e astrologia. Questa distinzione appare meno netta o addirittura scompare nella cultura dei media. L'esigenza dello spettacolare x mescola i diversi saperi, li confonde e li contamina, per cui la religione si confonde con la superstizione, l'astronomia con l'astrologia, la scienza con la fantascienza e la magia.

Sul video televisivo, la «finestra aperta sul mondo», tutte le notizie del nostro pianeta appaiono associate in un miscuglio, come se gli informatori si rivolgessero ad un anonimo «global village» in cui tutte le notizie appaiono con la stessa intenzionalità di persuasione e con la stessa importanza, indipendentemente dagli interessi e dalle esigenze di vita e di cultura degli spettatori. Si verifica o si risolve la crisi di governo nel nostro paese e tutti gli spettatori sono direttamente interessati, poiché il problema li coinvolge personalmente e li tocca da vicino, Ma subito dopo si annuncia che una signora islandese ha avuto un parto straordinario dando alla luce sei figli e lo spettatore viene coinvolto direttamente, come se si trattasse della sua vicina di casa.

Questa contaminazione incide inevitabilmente sui processi



Una tavola all'insegna della fantasia, dell'immaginazione, della magia, realizzata da Rosa Elena Polastri per il volume: H. C. Anderson, *La piccola fiammiferaia e altre bellissime fiabe*, a cura di Carlo Montella, Giunti-Nardini editori, Firenze, 1989.

mentali e sulle strutture cognitive dei nostri bambini, che certamente si abituanano a recepire messaggi e a reagire ad essi in maniera completamente nuova e diversa. Il fenomeno merita di essere studiato, per comprendere le conseguenze e le modificazioni dei processi di apprendimento, che incidono profondamente sulla vita psichica dei bambini e sulle problematiche educative nell'ambito delle istituzioni scolastiche.

La televisione e il libro

L'immagine televisiva agisce sul bambino attraverso un processo di «immersione in campo», lo coinvolge totalmente nell'attimo in cui gli trasmette il messaggio, e passa velocemente, per cedere il posto ad altre immagini. Non permette analisi, riflessione, selezione. Il bambino si limita ad assimilare, senza alcuna

possibilità di fermare l'immagine, momentanea e sfuggente, di decodificarla, di interagire con lei. È un anonimo spettatore di immagini non un lettore di immagini: ne subisce il condizionamento istantaneo, senza procedere ad alcuna attività di decodificazione e di interpretazione.

L'immagine del libro è uno strumento diverso: non ha il potere persuasivo e invischiante del media, è come un oggetto fra le sue mani, alla portata dei suoi sensi, fruibile alla stregua di tutti gli altri oggetti. Permette al bambino l'esplorazione, la decodificazione, l'analisi, la lettura, l'interpretazione e... la rilettura se egli lo ritiene necessario. Non è sfuggente, non agisce con poteri occulti di persuasione, spesso totalizzanti; nella sua staticità è a disposizione del bambino per tutti gli usi che egli considera interessanti. In sintesi l'immagine del libro favorisce la lettura e

non riduce a passivo spettatore. Come l'immagine televisiva, tuttavia, trasmette un messaggio immediato, che non richiede successione logica, ordine lineare, impegno, concentrazione, lettura, come la parola scritta. L'immagine è immediata, si fa percepire senza impegno e necessaria decodificazione, si lascia leggere senza richiedere al bambino la lettura e la comprensione, che al contrario richiede il messaggio scritto. L'immagine, (televisiva e del libro) costituisce un messaggio diverso dalla parola, usa strumenti espressivi e comunicativi diversi: si fonda su una «grammatica» e su una «sintassi» diversa, che non sempre il bambino (ma neppure l'adulto) è in grado di comprendere.

La cultura dell'immagine procede su un binario e la cultura della parola scritta procede su un binario completamente diverso. Questo fenomeno, questa diversità grammaticale e tecnica, rendono difficile la loro coniugazione. Così, in una società come la nostra, la cultura dell'immagine assume un ruolo predominante a scapito della parola scritta. Questa separazione si fa ancora più grave per un secondo fenomeno tipico del nostro tempo, che è andato accentuandosi sempre più in conseguenza della rivoluzione industriale; la specializzazione professionale e settoriale. I tecnici dell'immagine lavorano nel loro settore, modificano le strategie e i mezzi di comunicazione sulla base delle ricerche e delle scoperte sempre nuove di quel settore specifico di produzione. Gli «addetti ai lavori» dei libri evolvono la loro produzione seguendo la grammatica, la sintassi del libro e l'evoluzione della tecnologia tipografico-editoriale. Così le due piste culturali procedono parallelamente, ognuna per la propria via, senza possibilità di interagire.

In questa realtà, la lettura di un libro e delle sue immagini può aiutare il bambino ad esse-

re meno «spettatore» e più «lettore attivo» o «lettore selettivo» di fronte alle immagini televisive? Certamente in una parte irrilevante o sicuramente minore rispetto all'incidenza che avrebbe nel caso che le due «scuole parallele» cercassero e trovasse insieme occasioni e modalità di interazione e di reciproco aiuto. Libro e Televisione, in sintesi, potrebbero collaborare insieme per offrire messaggi più positivi e coerenti ai bambini, processi di assimilazione, selezione, riflessione finalmente adeguati alle loro esigenze, corretti e stimolanti la crescita dell'intelligenza e delle sue potenzialità.

Il problema non è senza soluzione: si presenteranno certamente difficoltà, ma libro e video non sono termini antitetici e inconciliabili della realtà. Dietro ad ogni immagine televisiva troviamo sempre un rapporto con chi scrive o con chi disegna. Pensiamo al lavoro della sceneggiatura, alla preparazione dei bozzetti per le scenografie, ai testi dei dialoghi dei tanto discussi serial televisivi ma anche degli spot pubblicitari e dei servizi giornalistici. Il messaggio delle immagini televisive viene costruito su un lavoro di scrittura analogo a quello che si fa con il libro. Questi operatori possono certamente dare un contributo per avvicinare la «cultura» che viene prodotta alla cultura del libro. Parallelamente il disegnatore delle illustrazioni di un libro, l'artista che dedica le sue capacità espressive alle immagini per i libri dei bambini può rapportarsi alle immagini televisive per proporre codici di lettura e di interpretazione.

Il rapporto dei bambini con l'immagine, sia essa televisiva o iconografica del libro, come con l'opera visiva in generale, può essere qualificato da due fattori fondamentali: la dimensione estetica e la dimensione artistica.

La dimensione estetica è quella delle sensazioni che l'immagi-

ne produce sui giovani fruitori. È una dimensione rapportata alla soggettività, alla sensibilità, alla ricchezza ricettiva individuale: è un livello prettamente soggettivo, e come tale non codificabile. Ma su di esso si può riflettere, studiare, e teorizzare; ed è quanto fa l'estetica, intesa come filosofia dell'arte.

La dimensione artistica è più specificatamente connessa allo stile, al modo di rapportare segni formali e tecnica espressiva al contenuto iconografico, ma anche al modo di qualificare forma e tecnica come valori autonomi. Fondamentale è poi la capacità di «infrazione» e di invenzione dell'operatore che produce l'immagine: di rotture di sistemi e tecniche codificate, di elaborazione e invenzione di nuovi elementi, di nuove relazioni. Questa dimensione è codificabile e decodificabile: comprende lo stile, il linguaggio basato su codici più o meno flessibili; su elementi aperti, ma comunque codici, almeno in una certa misura.

La graduale conoscenza di questa dimensione può promuovere e sviluppare la creatività e la capacità interpretativa, la consapevolezza del lettore dell'immagine, il suo senso critico. Allo stesso tempo può arricchire la sensibilità, sviluppando il rapporto con la dimensione estetica a livelli più ampi. In sintesi può arricchire la persona, ampliando i propri orizzonti culturali, raffinando le proprie capacità critiche, aiutandolo ad essere attivo lettore ed interprete di fronte all'immagine. In questa prospettiva la tecnica (la materia, gli strumenti, i supporti ed il modo di utilizzarli) può svolgere un ruolo di primaria importanza, sia in funzione estetica sia in funzione artistica.

Dunque il libro per ragazzi in particolare e la scuola possono offrire numerose occasioni. I nuovi programmi per la scuola elementare, a questo proposito, prevedono l'educazione all'im-

magine, insieme all'educazione motoria e a quella musicale, come un'attività culturale importante, che assume la stessa dignità delle altre attività scolastiche, quali la lingua italiana, la matematica, le scienze naturali, la storia e le scienze sociali.

La scuola e l'immagine

Si tratta di introdurre l'immagine nella scuola come un grande laboratorio, come fabbrica di segni: segni codificati nell'immagine dei libri, ma anche nell'arte, nelle immagini televisive, che, in una certa misura, possono essere segni fondamentali di tutti gli altri linguaggi visivi, quelli legati alla riproduzione tecnica, ai media, al fumetto, al manifesto pubblicitario, alla fotografia, al film...

Un approccio graduale all'immagine intesa come sistema di segni, come codice da analizzare attraverso lo studio e la pratica della grammatica espressiva, non solo è possibile ma è indispensabile per qualificare l'approccio dei ragazzi al libro e per aiutarli ad un approccio in termini interpretativi e selettivi, cioè attivi. In sintesi l'educazione all'immagine, assumendo la dignità di una disciplina linguistica pari a quella della lingua scritta, deve offrirsi agli alunni come campo privilegiato della loro autonoma costruzione, della elaborazione dei segni primari della comunicazione iconica. In tal modo può salvaguardare l'autonomia personale di fronte all'influenza sempre più massiccia e massificante dei media, sviluppando la capacità d'uso del linguaggio visivo, che arricchisce la sensibilità estetica e la personalità in tutte le sue dimensioni.

Proponiamo a questo proposito alcuni elementi fondamentali per un'ipotesi pedagogica. Individuiamo prima di tutto quali sono gli elementi che svolgono una funzione primaria, specifica nella creazione di un'immagine,

che sono poi gli stessi che danno vita ad un'opera d'arte.

Elementi primari, costitutivi, sono quelli senza i quali non può esservi opera iconica: *la linea, il colore, la composizione*; vale a dire, i segni e le strutture formali. I segni iconografici, corrispondenti al contenuto, e la tecnica possono essere considerati come fattori complementari.

L'opera iconografica, come ogni altro processo creativo, è caratterizzata da quattro parametri fondamentali, quattro piani attraverso i quali la creazione si articola: *codificazione, classificazione, selezione, combinazione*. La creatività espressiva dell'artista, ma anche dell'alunno che produce immagini può realizzarsi a due livelli primari:

1) nella capacità di selezionare e di combinare i segni nei modi più appropriati rispetto ai risultati che di volta in volta si vogliono realizzare.

2) nella infrazione consapevole della norma e nella capacità di inventare nuovi segni, nuovi codici e nuovi modi di combinazione.

Muovendo da questi parametri, anche operando nei modi più elementari e semplici, senza soffocare la spontaneità e il bisogno di fantasia, senza rimuovere l'eventuale stadio dello «schematismo», ma anzi riqualificando questi fattori, si possono articolare percorsi di educazione e di istruzione.

Dopo una prima fase di approccio, che possiamo definire «prelinguistica», finalizzata a riesaminare, a riqualificare il livello di esperienza di ciascun alunno, muovendo da esso in una forma aperta, si possono programmare ipotesi operative basate sul rapporto e lo scambio reciproco *lettura-produzione* di immagini in termini più sistematici.

Sul piano della *lettura*, si può operare primariamente sui segni formali:

1) la *codificazione* del segno: at-

traverso la definizione delle caratteristiche formali (significante) e l'individuazione delle potenzialità semantiche di queste caratteristiche (significato);

2) la *classificazione* dei segni in «piani di tipologie» (piani paradigmatici) che si realizzano individuando costanti (e varianti) attraverso analisi oggettive di immagini e non per mezzo di schemi a priori. Il rapporto fra la *selezione* e la *combinazione* si legge compiutamente nell'analisi di opere iconiche specifiche e attraverso il confronto tra i segni che le caratterizzano e i segni corrispettivi di altre opere.

Sul piano della *produzione* la qualità dell'intervento educativo si qualifica non dai risultati visivi della produzione, ma dal procedimento, che gli alunni seguono e che si può articolare come segue:

1) — decodificazioni grafiche e pittoriche;

— classificazioni aperte;

— selezione;

— combinazione (composizioni astratte, risignificazioni figurative, astrazione-figurazione).

2) — infrazione;

— nuove potenzialità inventive;

— nuove combinazioni.

Su queste basi è possibile dar vita a tantissime ipotesi di percorso, capaci di coinvolgere i bambini e i ragazzi in diverse attività o giochi di scoperta-produzione dei segni, della linea, del colore e nei giochi di possibili interazioni con le altre dimensioni culturali: motoria, sonoro-musicale, linguistica, scientifica, storica. L'immagine, in altri termini, diviene strumento di lavoro e strumento didattico per aiutare i nostri ragazzi a costruirsi uomini capaci di selezionare e di interpretare le immagini, cioè capaci di «leggere» le immagini del nostro tempo, che sono, in ultima analisi, le rappresentazioni della realtà. Educarli a leggere le immagini significa educarli a leggere e ad interpretare la realtà.

Quando la televisione non c'era

Maria Remiddi

No, durante la mia fanciullezza, la televisione non era stata ancora inventata; c'era la radio ma non l'ascoltavo perché mi dava l'impressione di essere cieca, mentre io volevo vedere, vedere, vedere tante cose e specialmente immagini fantasiose che mi trasportassero in un mondo diverso da quello che mi circolava intorno, triste perché troppo abituale. Vivevo a Roma, in Prati, il più monotono quartiere che sia mai stato costruito, con case a parallelepipedo e interminabili file di finestre tutte uguali. Ma i miei occhi e il mio desiderio di evasione erano pienamente soddisfatti da libri illustratissimi che possedevo in grande quantità. Di quella folla di affascinanti immagini alcune mi sono rimaste così impresse nella memoria che un giorno della mia età adulta fui presa dal desiderio di rivedere una deliziosa principessa che volava nell'aria entro una navicella sostenuta da cigni ad ali aperte.

Dopo una ricerca entro un cassone finito in cantina, ritrovai infine con immensa gioia, nel libro di *Novelle di Andersen* dell'editore Bemporad, la mia delicata principessa aviatrice, intenta a confezionare con fibre d'ortica delle camicine che sarebbero servite a ridare sembianze umane ai suoi fratelli, tramutati in cigni da una perfida matrignamaga. E potei rimirare ancora il fantastico castello reale, meta

del magico volo, che appare sullo sfondo della scena: una selva di torrette più alte o più basse, sormontate da tetti di merletto, da cuspidi che si avvolgono in ghirigori, mentre le balaustre dei balconcini si arricciano in volute sottili e le finestrine a scaletta pare che ti guidino verso l'alto. Il mago di tale scena incantata si chiamava Antonio Rubino e chi ha perso durante l'infanzia le illustrazioni di Antonio Rubino non ha conosciuto il godimento più profondo che si possa offrire agli occhi e alla fantasia.

Ancora una scena di questo grande pittore per l'infanzia: un concerto di fiori accanto ad una poesia di Hedda, la quale immagina di raccontare come i fiori cantino durante la notte: ogni fiore atteggia fra i pistilli la boccuccia al canto, mentre gli occhietti si volgono al cielo come in estasi ed una margherita impugna addirittura un'armonica con le sue foglioline atteggiate a braccine.

Erano immagini disegnate a penna in nero su bianco: nessuna traccia di colore e spesso fra le pagine di carta ruvida e gialliccia apparivano le figure su tavole fuori testo, in carta patinata. Ma quella bimba che io ero non ha resistito al desiderio di colore ed ha usato la matita blu e rossa per colorare petali di rosa e di fiordaliso.

E ancora una traccia del desiderio di colore: ritrovo un Re Vento con ali riempite dalla matita rossa, ma passata con tale leggerezza da figurare in tenue colore rosa e accuratamente distesa entro i precisi confini del disegno. A volte ritraevo le figure più attraenti dei miei preziosi



Una illustrazione di Antonio Rubino, ricca di suggestioni e di richiami allo stile floreale del Liberty.

libri con la carta velina e dalla velina ricalcavo l'immagine con la carta carbone su cartoncini e qui potevo colorarli a volontà con i tubetti dell'acquerello, di cui fui fornita prestissimo. Questi cartoncini con le immagini amate divenivano segnalibri, piccoli quadretti da appendere al muro, coperchi di scatoline.

Divenuta più grandina, ebbi a disposizione anche quadrati o rettangoli di compensato, che dipingevo con i lucidi colori ad olio e su questi trasmigravano le immagini che desideravo ripropor-mi davanti quando e dove voles-si: come si può dire che fossero immagini fisse, se si muovevano per casa con tanta facilità? Sol-tanto molto più tardi divenni fautrice del disegno spontaneo dei bambini, quando lessi Maria Montessori, Lombardo radice, Dal Piaz, e seppi e constatai co-me esso sia rivelatore di strati nascosti della psiche infantile e formatore di successive attività mentali. A quei tempi remoti anche il copiare immagini create da altri, ma evidentemente in-troiettate, offerte alla mia com-pleta fruizione, mi dava un sen-so di intima creatività per quel mio staccarle dal loro abituale contesto e arricchirle di colori, respingendo la povertà del nero su bianco.

Un libro d'avanguardia fu a quei tempi il Pinocchio dell'Editore Bemporad in un'edizione a grande formato con due e anche tre illustrazioni a colori sulla stessa pagina: lo ebbi fra le ma-ni quando ancora non sapevo leggere e qualcuno mi leggeva a voce alta un capitolo per sera. Il magnifico interprete del buratti-no, di suo padre Geppetto, della Bella fatina dai capelli turchini, della Volpe e del Gatto era Atti-lio Mussino: dopo di lui non ho potuto amare nessun Pinocchio diverso, né il Pinocchio di Chio-stri di una antecedente edizione, in tempi di antichità povera per bimbi poveri, né il Pinocchio di Walt Disney senza la profonda

umanità che seppe dargli il Mus-sino. Il mio vero Pinocchio è quello del librone rilegato, ora posto sull'alto di una libreria: po-trei riprenderlo in mano quando volessi e goderne ancora le figu-re. Ma non è necessario che io lo riapra: ho nitida avanti agli oc-chi l'espressione attonita del bu-rattino quando apre l'uovo e ne salta fuori un pulcino, quando brucia i piedi sullo scaldino, quando lancia irato il martello contro il grillo parlante. E Man-giafuoco? Chi potrebbe dimentic-are il rossastro Mangiafuoco? Le illustrazioni che più mi at-traevano erano quelle della not-te quando gli assassini inseguo-no Pinocchio e lui fugge e quelli dietro camuffati entro sacchi ne-ri sullo sfondo azzurro cupo del cielo e quei quattro grandi occhi che affioravano come due lanterne dal nero dei sacchi. Mussino non era solo un arguto e sensi-bile interprete del racconto, ma faceva godere per raffinati acco-stamenti di colore, diversi da ca-pitolo a capitolo, così che dava-no ad ogni gruppo di pagine una attraente specificità. Ricordo il paese delle api industriali, do-ve Pinocchio rincontra la fatina in una donnina intenta a pren-dere acqua da una fontana, gio-cato sui gialli e i celesti. E il ca-pitolo di Mangiafuoco procedeva fra il rosso e il grigio.

Quando passò l'età delle favo-le mi trovai fra le mani i libri del-le leggende, leggende greche e latine, saghe nordiche, capolavo-ri delle letterature indiana e ara-ba: il mondo della cultura era forse unito più di adesso, che ap-pare diviso da fermenti politici. Qui l'illustratore di vari libri era Carlo Nicco, che ebbe l'intuizio-ne di comporre varie scene sul-lo stile delle pitture vascolari greche, oppure sullo stile delle miniature persiane, dei bassori-lievi birmani, attento a ricreare



Sopra e a destra: due immagini di Carlo Nicco che ripropongono le forme e le linee del neoclassicismo.

un'atmosfera che s'accordasse con il testo e facesse rivivere in-tera una civiltà, un mondo poe-tico, una regione geografica, un sogno d'arte.

Sulla copertina de *La leggenda dei Nibelunghi* del Paravia, Carlo Nicco, giocando sul nero de-gli abeti delle foreste nordiche e il verdastro delle rocce, rappre-sentò una marcia funebre di Sig-frido, sulla quale proiettai più tardi quanto espresse Wagner con altri mezzi eccelsi.

Il pittore Gustavo Rosso, che si firmava Gustavino, aveva un'in-cantevole leggerezza di disegno: il suo verismo era soffuso di de-licatezza, per cui le figure uma-ne pareva venissero trasportate in un mondo etereo, gentile, più elevato del mondo terreno. In una illustrazione doveva rappre-sentare due ladri acquattati die-tro una siepe, ma non riuscì a rendere truce la scena e in me ri-mane ora il ricordo di un pode-roso ammasso di fogliame.

Invece Filiberto Scarpelli ave-va un segno duro che, in verità, non mi entusiasmava, ma mi in-curiosiva la sua originalità di fir-mare le illustrazioni con il dise-gno di una scarpa sdruccita, se-guita da due elle e da una i.

Come affine alla delicatezza di Gustavino ricordo il Melandri, del quale purtroppo non ritrovo alcun saggio, forse perché illu-strò in bianco e nero soprattut-to le pagine interne del *Corriere dei Piccoli*, quando le pagine



Il verismo, evidentemente, imperava ed anche Mussino, dopo l'impegno di fantasia prodigato per Pinocchio, si ridusse a tratteggiare frettolose sagome di bambini, così come se ne vedono tanti.

La prima collana dedicata da Mondadori ai bambini si chiamò «La lampada». Ogni libro ripeteva nel retro copertina una lampada accesa e nel frontespizio l'immagine di una donna paludata in un ampio peplo che sorreggeva con la mano una lampada ad olio e torme di bimbi e bimbe le correivano dietro, attratti da quella luce che sprigionava scintille. Magnifica allegoria di una prima letteratura per l'infanzia che comincia a dispensare piccole luci per piccoli lettori.

Un fantasioso illustratore di vari libri della «Lampada» fu Bruno Angoletta che si firmava spesso Ang. o solamente con una A. Angoletta giocava con stili diversi, che spesso si combinavano insieme nella stessa illustrazione. Indulgeva allo stile floreale in alcuni fiori o esili figure di donne, ma fu parimenti il primo pittore umorista: i nasi dei vecchi, dei mendicanti si ingrossavano oltre misura, le bocche si aprivano in ghigni esagerati. E più spesso ancora il suo segno diveniva spezzato, costruito da brevi segmenti così che le figure apparivano come contornate da spini: una maniera che mi lasciava perplessa e che pure devo aver guardato a lungo, se ricordo ancora la Fata Ondina che sulla riva del mare sta inginocchiata con le braccia alzate ad implorare pietà per i piccoli naufraghi.

Ma di Angoletta bisogna ricordare una sua ulteriore maniera, esempio della continua ricerca espressiva di un pittore che voleva piacere ai bambini: una maniera che si affermò soprattutto

nel periodico Mondadori intitolato «Giro giro tondo» e dedicato ai più piccini. Qui le sagome dei personaggi, dei fiori, degli uccelli, delle case si evidenziano attraverso campiture di colori, senza contorni a penna. Trionfava con Angoletta la tricromia e anche un certo gusto di alterare le proporzioni naturali e dare alle sagome maggiore o minore grandezza secondo la loro importanza, come un enorme granchio rosso che s'accampa sull'intera pagina e spaventa un piccolo bimbo verde con un secchiello giallo, confinato in un angolo.

Di stile opposto era il Pinochi, il quale invece chiudeva le immagini entro forti contorni neri, quasi da incisioni su legno, che delimitavano campiture di colori limpidi, netti, purissimi. Ogni scena risultava quasi lucida come una diapositiva o, meglio, come quei vetrini trasparenti che servivano per proiettare immagini sulle pareti con la lanterna magica. Di Pinochi ricordo la firma: il solo cognome con la p iniziale e la i finale prolungate in due piccole aste verticali, unite in basso da una linea orizzontale a formare un quadratino.

Accanto al Pinochi, illustratore di un bellissimo grande libro di Paravia, intitolato *Sempronio e Sempronella*, trovo, sullo stesso palchetto dello scaffale, perché dello stesso grande formato, *Nullino e Stellina* nell'edizione che si chiamò La Scolastica, prima di chiamarsi Mondadori. Nullino nacque da un uovo che si dischiuse in una notte di luna: magica luna che si affaccia dalla finestra di un pollaio, mentre da un lato sogghigna uno gnomo.

Di questa scena ho ritrovato, in fondo ad un cassetto della scrivania di mio padre, il disegno originale a colori; ora è in cornice nella stanza dei più piccoli di casa a ricordare il mio meraviglioso mondo infantile delle immagini fisse nelle pagine dei libri e straordinariamente mobili nella fantasia.

esterne a colori erano dominate dal Bonaventura di Sto. Il quale Sto — lo seppi dopo tanti anni — era l'insuperato attore di cinema e teatro Sergio Tofano. Infatti molti illustratori di libri per bambini raggiunsero grande fama in contemporanee attività per adulti e tra questi Duilio Cambellotti, pittore con istinto decorativo, che credo sia entrato a pieno merito nella Storia dell'Arte.

Ed ora un certo moto d'affetto mi sollecita a nominare due pittori che non raggiunsero larga fama, ma che conobbi di persona perché illustrarono i libri dei miei genitori, scrittori per ragazzi. L'uno fu Vitali che, seguendo fedelmente le descrizioni della mia mamma, ricostruì la veglia presso il camino di una casa campestre con le donne che filavano e gli uomini che raccontavano. E l'altro fu Alfredo Bea che — lo ricordo bene — visitò una classe elementare, dove fra i banchi c'ero pure io, per fissare in rapidi schizzi atteggiamenti ed espressioni dei bambini.

Mezzo secolo di storia dell'illustrazione italiana

Maria Grazia Bambino

Cercheremo di ripercorrere con l'ausilio della riproduzione delle illustrazioni, circa mezzo secolo di storia riguardante alcuni degli illustratori italiani più famosi dei libri per l'infanzia.

Già all'inizio, però, si è posto un problema piuttosto rilevante: chi scegliere e con quale criterio.

A tal proposito ci è venuto in aiuto il prezioso volume di Antonio Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*¹, che ci ha offerto una ricca rosa di nomi, tutti significativi e operanti in un arco di tempo compreso tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento e preziose e intelligenti chiavi di lettura e valutazioni critiche che ampiamente utilizzeremo.

In questo periodo si assiste ad un graduale passaggio dal *figurinaio* al *cartoonist*, e cioè da un vero e proprio poeta dell'immagine ad un disegnatore attento soprattutto alle continue esigenze di mercato, impegnato ad eliminare, più che a cogliere, le contraddizioni che emergono dalla realtà. Ma chi fu, più esattamente, il *figurinaio*?

Ebbene, i primi artisti italiani che si occuparono di illustrazioni per l'infanzia, e per noi più significativi, sono definiti da Faeti *figurinai*; essi intinsero i loro pennelli in «un'iconografia che aveva un lungo passato e alludeva frequentemente a contenuti emblematici, nati nelle piazze,

ben conosciuti dal volgo italiano» a partire almeno dal XVI secolo, periodo dei cantimbanchi.

Dobbiamo quindi tener presente che i *figurinai* del tempo di Collodi, per intenderci, erano degli illustratori che disegnavano attenendosi a simboli dettati da una dimensione popolare, religiosa o profana, e permettevano al bambino di accostarsi ad una tradizione iconografica autoctona. Essa non era esente, peraltro, da immagini straordinarie, orribili, grottesche e paradossali. Ma esse potevano rappresentare per i fanciulli quello che i sogni rappresentano in genere per l'essere umano: una fonte, cioè, di liberazione e demitizzazione della stessa paura.

Prendiamo ad esempio Ottavio Rodella. Egli illustrò le *Memorie* di Mastro Titta, il boia di Roma, scritte da un autore anonimo. Ebbene, quando Rodella illustrò i libri per bambini come *I devastatori della Polinesia*, di Luigi Motta, o il *Giro del mondo di un Birichino di Parigi*, di Luigi Bousсенard, i suoi disegni avevano gli stessi tratti freddi di «tranquilla ferocia» usati per illustrare le quotidiane vicende di tragedia popolare narrate nelle *Memorie* del boia di Roma.

Oltre ad avere una fonte comune dalla quale attingere (quella della tradizione popolare e del romanzo popolare), i *figurinai* della prima generazione furono accomunati anche dalla

tecnica riproduttiva: l'uso della «ciappola» dentata «che produceva uno "sfumato" inconfondibile, ambiguamente dozzinale, simbolicamente "povero"» (p. 9). Questo strumento fu proprio di famosissimi *figurinai*, quali Chiostrri e Mazzanti, di cui parleremo tra breve.

Prima, però, vogliamo sottolineare quanto siano stati importanti i *figurinai* per i bambini di cinquanta o cento anni fa, qualunque sia stato, in definitiva, il loro segno artistico. Essi, infatti, sia che si chiamassero Rodella, Chiostrri, Mazzanti o Bongini, permisero a tante generazioni di immaginare, fantasticare, suggestionare il proprio pensiero con la sola forza dell'illustrazione, non standardizzata né inibitrice, ma avente vero e proprio carattere, il più delle volte, di opera d'arte.

Questo risultato si poté conseguire anche per una certa discriminazione, è bene precisare, che vissero i *figurinai* di allora. Infatti, l'illustratore per l'infanzia sfuggiva ad una certa vigilanza sia politica che pedagogica, vigilanza che editori o autori, di solito, usavano sovente con altri tipi di testi. Anzi, alcuni tra gli illustratori più famosi non di rado ritenevano il disegnare per l'infanzia una vera e propria evasione da altri ambiti artistici vincolati anche da maggiori regole espressive.

Quando poi si riusciva ad incontrare i mondi più nascosti dell'autore dei testi scritti e del *figurinaio*, i risultati erano premiati dal successo più duraturo.

Ma ricordiamo ora, in questa seppure parziale rassegna, i *figurinai* più noti della storia italiana fino agli anni cinquanta.

Da Mazzanti a Chiostrri

Forse non tutti sanno o ricordano che Mazzanti, oltre ad essere l'illustratore collodiano che accompagnò la genesi di quasi tutta la produzione di Lorenzini,

fu anche un ingegnere dalle notevoli capacità professionali, visto che firmò, insieme a colleghi della propria città, molte opere importanti.

Malgrado la sua origine, diciamo così, «scientifica», il modo di disegnare di Mazzanti non fu mai duro e deciso, ma piuttosto, scrive Faeti, ricco di «curve sinuose e approssimative» che davano, come risultato, caratterizzazioni grottesche e caricaturali. Forse per questo motivo, le illustrazioni più significative risultarono quelle che Mazzanti realizzò per le fiabe di Capuana, *C'era una volta, Il raccontafiabe, Re tuono*. Egli, infatti, si dovette trovare più che mai a suo agio nel disegnare gli orripilanti personaggi di queste fiabe che impersonificavano orchi o reginotte carnivore assetate di sangue.

A rendere in immagini più colodiane Pinocchio fu, comunque, Carlo Chiostri.

Solitario e schivo, frequentatore di pochi amici, passò un'intera vita a disegnare in modo sempre coerente, senza grandi mutamenti di stile. Il suo tratto, reale e dolce, oltre che nel famoso Pinocchio, di cui fu il secondo illustratore, lo si può apprezzare soprattutto nelle storie di padre Tommaso Catani dedicate alle avventure degli animali (miste ad avventure anche di ragazzi) ed aventi contenuti «umoristi e geniali», ma anche un poco «sadicci» (p. 75).

I disegni di Chiostri si adattarono benissimo a queste storie, che non davano agli animali parlanti facoltà antropiche, ma piuttosto ne evidenziavano gli aspetti più negativi e assurdi, raffigurandoli nei loro tratti somatici reali, talvolta ingigantiti.

Faeti scrive che Chiostri svolse nelle tavole inerenti queste fantastiche storie d'animali «tutta la sua poetica allucinata ed insieme realistica» (p. 76; v. figura 1). Più precisamente Faeti avvicina l'arte illustrativa di Chiostri all'arte letteraria dei crepuscolari

e a quella più propriamente pittorica dei maestri di natura morta, in cui si hanno oggetti immersi in un'atmosfera «d'impotenza esistenziale», brandelli di una realtà misteriosa e sofferente.

Gli animali disegnati da Chiostri per i libri di padre Catani sono molto fedeli, come dicevamo, a quelli reali, ma proprio per questo la realtà si deforma dal loro punto di vista che, con quello del *figurinaio*, privilegia magari cose semplici e modeste, e pone in secondo piano, deformandole, realtà che per l'uomo possono risultare più significative.

Chiostri, che illustrò quasi sempre fiabe italiane, fu definito da Italo Calvino colui che diede il volto alla fiaba italiana, e l'incontro più riuscito fu con autori come Catani, Collodi Nipote e Vamba.

Un Cuore per tre illustratori

Calato in una dimensione magica, lontano da un tempo storico ben definito e reale, il libro di *Pinocchio* si contrappone a *Cuore*, libro, quest'ultimo, per molti versi più propriamente a sfondo storico. Ma non solo. In *Cuore* si possono riscontrare anche contenuti pedagogici di quel periodo, popolari, giornalistici, suggestivi, patriottici e commoventi.

Gli illustratori a cui si rivolse l'editore Treves, per la prima edizione di *Cuore*, dovettero tenere ben presenti le esigenze dell'autore: le descrizioni dovevano essere rispettate senza troppe «licenze artistiche», poiché il lettore doveva rivivere anche nel disegno le stesse suggestioni che erano state propositivamente costruite con le parole.

Gli illustratori che si cimentarono in tale lavoro furono Arnaldo Ferraguti, Enrico Nardi e Giulio Aristide Sartorio.

Ferraguti, il più «fotografico» dei tre illustratori, nacque a Ferrara nel 1862. Fu pittore e si occupò di quel filone riguardante temi di protesta sociale e più pro-

priamente realisti.

Si diceva che il taglio della sua illustrazione fu «fotografico»; in effetti lo stile di Ferraguti fu dettagliato e preciso soprattutto per gli aspetti reali che riguardavano la cronaca, la vita della strada e delle masse popolari in genere.

Di questo *figurinaio* ferrarese le immagini più emblematiche riguardano il racconto che in *Cuore* si intitola *Sangue romagnolo* in cui, come scrive pertinentemente Faeti. «si combinano la cronaca nera e l'iconografia operaia» (p. 114), temi che abbiamo già detto interessarono particolarmente questo illustratore.

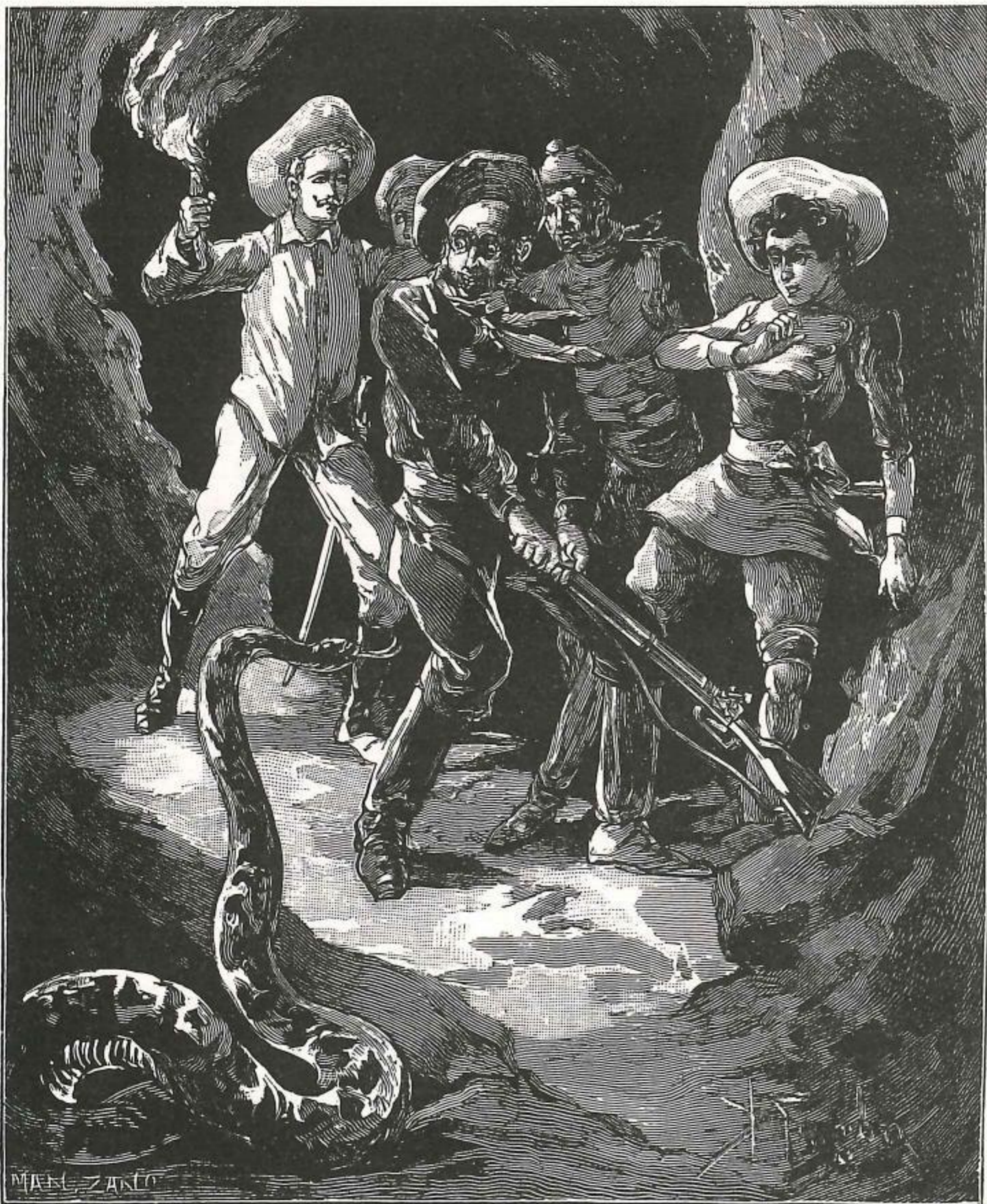
Cura e attenzione, inoltre, Ferraguti dovette mettere nel raffigurare quel Franti «faccia tosta», «trista», «brutta faccia», che per De Amicis doveva rappresentare, in realtà, l'*oppositore naturale* di un ordine stabilito.

Rispetto a Ferraguti Enrico Nardi fu un *figurinaio* più ironico. Per questa ragione, probabilmente, furono affidate al suo pennino le immagini più «leggere» di *Cuore*, che avrebbero dovuto suggerire più allegria e spensieratezza.

Definito il più «deamicisiano» dei tre illustratori, poiché seppe cogliere meglio di ogni altro gli intenti descrittivi dello scrittore, a lui furono affidate le illustrazioni dei cosiddetti «racconti mensili» di *Cuore*.

Nardi per tali racconti disegnò scorci di panorami e scene certamente più luminose rispetto a quelle che furono illustrate da Ferraguti, aventi carattere più scuro e spento.

A Sartorio toccarono, invece, le illustrazioni riguardanti le parti più «funerarie» dell'opera di De Amicis. L'atmosfera che il famoso ed affermato pittore riuscì ad instaurare nei suoi disegni, fu piuttosto decomposta ed «agonizzante». Ma questo suo contributo riuscì a chiarire la vera essenza di *Cuore*: il «trionfo della morte».



Una tavola di Giuseppe Garuti, che firmava con il nome di Pipein Gamba. Era l'illustratore di molte opere di Emilio Salgari.

Gli illustratori di Salgari

Bisogna subito precisare che Salgari scriveva presupponendo il grande contributo che avrebbero dovuto dare, in seguito, proprio gli illustratori. Ogni disegno fu, di conseguenza, fortemente collegato con il testo, e la partecipazione di più illustratori non poté non arricchire, grazie alle naturali differenze individuali dal punto di vista artistico, le opere salgariane. In definitiva, poi, la narrativa di Salgari si conformò magnificamente alle illustrazioni dei *figurinai*, poiché gli intenti comuni non erano certamente quelli di «informare» il lettore, ma piuttosto di «deformare» un mondo che doveva altresì confonderlo, suggestionarlo, affascinarlo.

Tre gli illustratori di cui parleremo: Giuseppe Garuti, Alberto Della Valle e Gennaro D'Amato.

Giuseppe Garuti, in arte Pipein Gamba, fu amico di Salga-

ri ma pare che riuscì a vivere realmente ciò che lo scrittore veronese aveva solo sognato.

Infatti, come scrive Faeti, Gamba fu «scenografo ufficiale del Carlo Felice di Genova, amico di cantanti, del tutto immerso nella superficie gioiosa e festaiola dell'Italia umbertina» e visse «un'esistenza lieta, mondana e divertita» (p. 142). Forse anche per questo il suo modo di illustrare fu più ironico ed adulto rispetto al modo di narratore di Salgari, alle cui opere, comunque, Gamba diede una connotazione senz'altro «operistica».

Il segno illustrativo di Gamba fu sicuro e compatto, attento ai particolari (v. figure 2 e 3) e fu applicato da questo *figurinaio* per illustrare soprattutto il ciclo salgariano dedicato ai corsari, prediligendo le figure femminili. Il Corsaro Nero si può considerare, infatti, l'opera più significativa di Giuseppe Garuti.

Ma chi riuscì più di ogni altro

ad identificare le proprie creazioni iconografiche con quelle narrative di Salgari fu Alberto della Valle. Egli non fu mai ironico ed il suo uso sapiente dei contrasti di colore riuscì a creare un mondo sì magico, ma anche statico ed irreali. A lui si deve la creazione dell'immagine di Yanez de Gomera, nel ciclo di Mompracem, che altri non era se non egli stesso in autoritratto.

Come abbiamo già avuto modo di vedere, ogni illustratore poteva riuscire meglio in un genere anziché in un altro. È a Gennaro D'Amato che si devono le illustrazioni riguardanti le tematiche salgariane dell'orrido e dell'abnorme, colto sempre però con una particolare eleganza decisa nel tratto che caratterizzò anche la famosa figura di Sandokan.

Yambo e Capitan Fanfara

Enrico Novelli, in arte Yambo, nacque a Pisa nel 1876. Fu scrittore ed illustratore delle sue stesse opere. Definito da Faeti il «Fregoli» della penna e della matita, i travestimenti delle immagini non tradirono mai il suo stile fantasioso e provocatorio. Autore poliedrico, Yambo visse una vita avventurosa e gioiosa. Sensibile all'affacciarsi in Italia del fenomeno industriale, egli fece di imprenditori ed ingegneri i protagonisti dei suoi racconti avventurosi. Esempio emblematico fu il suo *Capitan Fanfara ovvero il giro del mondo in automobile*, nel quale, però, non bisogna credere si racconti un'apologia delle macchine. Piuttosto nelle storie di Yambo vi fu una loro caricatura, perché in realtà ritenute «illogici aggeggi che, puntualmente, si rompono» (p. 178).

E anche graficamente le macchine furono rappresentate da questo illustratore come «mostricciattoli fumanti che graffiano le pagine e sembrano percorrerle come insetti frenetici e molesti» (p. 178).

Il tratto di Yambo, inconfondibile e personale (v. figura 4), rappresentò con caricatura satirica tutti quei miti creati dalla potenza industriale e presenti all'inizio dell'età giolittiana in Italia. Yambo stesso, peraltro, era in polemica con gli ideali liberali e molto più proteso verso quelli futuristi e dannunziani.

Il suo atteggiamento di scrittore, ma soprattutto di illustratore, fu però nichilista rispetto a qualsiasi tipo di atteggiamento enfatico per questo o quel valore riguardante il progresso tecnologico, mai totalmente consapevole, forse, che la sua burla potesse avere un vero e proprio risultato demolitore nei confronti di questa espressione di progresso.

Enrico Novelli comunque, consapevole o meno, prediligeva il fantastico ed il misterioso, temi rielaborati per eccellenza in *Ciuffettino*.

Tre artisti dell'età giolittiana: Eugenio Colmo, Giulio Brugo e Attilio Mussino

L'età giolittiana fu un'epoca molto complessa, che dietro un'apparente stabilità e un indubbio progresso presentava un vivace rinnovamento politico frutto dello svilupparsi di movimenti operai, cattolici, nazionalisti, irredentisti e quindi di tutto un apparato di forze impetuose, ma contraddittorie. Di Giolitti, d'altra parte, ebbe gran rilievo nella vita politica italiana ma insieme tanto avversato, si disse che «quelli che meglio hanno colto il senso del suo personaggio, sono stati gli innumerevoli caricaturisti» (p. 189).

Ed Eugenio Colmo fu proprio un noto caricaturista politico, collaboratore della eccentrica rivista *Numero*, nella quale scriveva anche Guido Gozzano, suo compagno di Università.

Bisogna subito dire che il caricaturista, la cui opera fu proibita durante il successivo perio-



Una tavola di Attilio Mussino, il famoso illustratore, che seppe dare un'impronta e una dignità nuova all'illustrazione dei libri per l'infanzia.

do fascista per quel senso di disacrazione che chiaramente scaturiva dai suoi disegni, ebbe molto a lavorare durante il periodo giolittiano. Infatti, come fu per Colmo, la deformazione che si apportava al mondo e ai personaggi che lo popolavano era finalizzata non tanto a far satira quanto a dare a quel periodo storico lo stile che gli mancava. Anche Colmo, dunque, deformava le figure per migliorarle.

Golia, questo il nome d'arte di Colmo, non usò mai, però, un segno duro e violento. Soprattutto per le illustrazioni per l'infanzia (v. figura 5), malgrado il tratto preciso e marcato, peraltro molto apprezzato dagli occhi dei bambini, Golia non fu mai ambiguo, ma dolce ed elegante.

Risultano essere un capolavoro, per la felice coincidenza tra il mondo dell'illustratore e quello del narratore, le tavole che Golia disegnò per un libro di fiabe, pubblicato postumo, di Gui-

do Gozzano. Le illustrazioni appaiono luminose e raffinate, una delicatezza che accentua i contenuti crepuscolari del libro (v. figura 6).

A scuola, però, i bambini del primo Novecento poterono ammirare le tavole di un altro illustratore, che fu più aderente ai principi pedagogici dell'epoca giolittiana, quelle di Giulio Brugo.

In effetti le illustrazioni che egli realizzò per parecchi libri di testo, e volumi ad essi complementari, esprimevano chiaramente quella facciata serena e felice che doveva dar forza ad un'immagine scolastica fondata sulla bontà, il senso del dovere e tutti quei valori che in realtà, ormai obsoleti, nascondevano un'epoca in crisi (v. fig. 7).

A cogliere una certa irrequietezza e ad esprimerla iconograficamente troviamo anche Attilio Mussino, famoso anche semplicemente come Attilio.

Nei suoi disegni, infatti, egli presenta con forti contrasti e prepotenti contorni, un contenuto estremamente aggressivo, anche se sincero.

In Mussino la precisione del segno senza sfumature deforma comunque i personaggi, scavandoli e dando loro qualcosa di contrastante con gli intenti del narratore (v. figura 8).

L'esempio più significativo è rappresentato dalle illustrazioni del *Pinocchio* pubblicato dalla Bemporad. Scrive a tal proposito Faeti: «Il Pinocchio di Attilio non consegue il risultato poetico di quello di Chiostri, ma dimostra che non c'è nulla di sacro in una consuetudine e che si può tranquillamente intervenire anche su di un ideogramma notissimo e collaudato (...).

«Del resto, il destino di Mussino fu sempre quello di rompere schemi interpretativi ormai consueti e sedimentati» (p. 196).

Andando ancora una volta contro gli schemi di una pedagogia per così dire di stampo giolittiano, Attilio Mussino non volle mai rappresentare il poetico ed il grazioso, ma piuttosto volle cogliere il mondo con un tratto «sadico» e «perfido».

Il «Giornalino della Domenica»

Superata la dimensione deamicisiana di un amor di patria strappalacrime, la borghesia italiana si orientava sempre più verso i principi nazionalistici ed attivistici.

I contenuti in prosa e in immagini del *Giornalino della Domenica* rivendicavano proprio questi nuovi principi.

Disegnarono per questo giornalino dei ragazzi illustratori famosi come Rubino, Sarri, Moroni, Gelsi, Tofano, Bernardini.

Ma a creare dei veri e propri stereotipi, di cui *Il Giornalino della Domenica* si fece portavoce, furono soprattutto Filiberto Scarpelli e Ugo Finozzi. Più sa-

tirico il primo, più dolce il secondo, entrambi lavorarono a tempo pieno al settimanale, sempre con il preciso intento di andare contro a quella pedagogia tradizionale, di stampo liberale.

E ad esprimere una volta di più quei principi patriottici (e insieme irridentistici) troviamo, infine, Luigi Bertelli, in arte Vamba, autore del famoso Ciondolino e di Gian Burrasca.

La sua illustrazione, sobria e dosata, non era certo finalizzata al divertimento (né la rivista aveva questi scopi), piuttosto essa doveva servire per dare sempre e comunque un messaggio impegnato. Anzi le immagini (graficamente infantili ma eleganti) erano poste in modo tale che non distraessero il piccolo lettore, ma anzi ne focalizzassero l'attenzione.

La borghesia italiana (perché in ultimo questo giornalino per ragazzi era rivolto ad essa e ai suoi figli), in altri termini veniva chiamata ad essere meno romantica e più attiva, e, più o meno consapevolmente, questo messaggio fu premonitore di quello fascista.

Come scrive giustamente Faeti «Gian Burrasca sintetizza l'infanzia di quelli che saranno poi gli arditi del Piave, i legionari fiumani e, infine, le camicie nere» (p. 224).

Illustrazioni per l'infanzia nel periodo fascista

I principi pedagogici del fascismo sono noti a tutti. Il mito della romanità, trattato con rigore e funerea durezza, doveva essere il comune denominatore di tutti gli illustratori di quel periodo. Ad esprimere un'immagine nel senso più fascista del termine fu, per esempio, Ezio Anichini, che disegnò «matrone incombenti e guerrieri che sembrano ricalcare il profilo del Duce» (p. 290).

Ma, malgrado le leggi speciali del 1926 volessero mettere a ta-

cere definitivamente critici e caricaturisti. alcuni illustratori, rifugiandosi nella produzione per l'infanzia, riuscirono comunque ad esprimere le loro ispirazioni artistiche. Vediamo, ad esempio, Carlo Bisi.

Egli cominciò a disegnare nel 1925 per il *Corriere dei Piccoli* il personaggio di sor Pampurio. I tratti, in un primo approccio, possono sembrare quelli di un illustratore improvvisato, ma in realtà il segno veloce di Bisi voleva sottolineare la ossessionante banalità del quotidiano.

Negli insospettabili panni di Pampurio si celava, infatti, la dimensione piccolo borghese che si trovava a vivere qualsiasi insignificante gerarca fascista, al quale aderisce addosso, malgrado i cambiamenti che può vivere, una sostanziale mediocrità.

Probabilmente Carlo Bisi non voleva essere volutamente irriverente verso il regime, ma la sua ironia ed il suo divertimento contrastavano certo con le richieste fasciste di illustrazioni fiere e mitiche.

E la decadenza del fascismo può essere colta nelle tavole apparentemente inoffensive di un altro *figurinaio*, Mario Zampini, che ricalcando proprio quei miti della romanità richiesti dal regime, li deforma al limite del paradossale e del cinismo (v. figura 9). Scrive Faeti: « (...) i suoi dei e i suoi guerrieri, ingrassati a tavola, spassosi e chiacchieroni, recitano sulla ribalta di una Roma decadente, che non domina nessuno» (p. 292).

I cattolici e le illustrazioni per l'infanzia

Come il fascismo anche la Chiesa aveva dei chiari e finalizzati obiettivi educativi da raggiungere. Anzi, essa era chiamata ad un preciso compito, quello di combattere, anche con il mezzo iconografico, i simboli mitici e paganeggianti del regime fascista.

In definitiva, però, ancora una volta oggetto, più che soggetto, del ballottaggio educativo era la dimensione infantile esposta, tutto sommato, a pedagogie restrittive e viziate da ottiche unilaterali.

Comunque, malgrado i limiti posti dal regime, la Chiesa non arrestò la sua produzione editoriale.

Nell'ambito delle illustrazioni per l'infanzia, che trattavano quasi sempre temi riguardanti la storia della Chiesa, dei Santi e di ciò che poteva servire per formare un buon cristiano, troviamo la figura di Giambattista Conti (v. figura 10).

Ad iniziare Conti alle illustrazioni per l'infanzia, visto che egli si occupava prevalentemente dell'arte sacra nelle chiese, fu un sacerdote, acuto conoscitore del problema della propaganda religiosa, don Alceste Grandori, al quale fu molto chiaro come un'immagine mirata e precisa potesse essere più efficace di qualunque discorso.

Per questo il segno di Conti fu sempre chiaro, categorico, mai incerto o ambiguo. I contenuti, a volte esagerati, vedevano beate immagini di Santi indifferenti a qualsiasi tipo di torture e sofferenze, malgrado fossero delle più atroci e umanamente insopportabili.

Atmosfere più serene, quasi di sogno, pronte a suggestionare quindi in un altro senso i giovani fruitori, furono illustrate da Marina Battigelli (v. figura 11). Ma l'eccessivo edonismo nell'iconografia sacra non sempre si conciliava con un mondo piuttosto severo e chiuso come quello clericale, provocando anche nel caso della Battigelli come in quello di Conti, ma per motivi opposti, una certa equivocità.

Esente da tali ambiguità espressive appare invece il carattere delle illustrazioni di Andrea Fossombrone che, con tratto deciso e sfumato, disegna un mondo religioso più tetro. I suoi

disegni, pertanto, penalizzavano un'immagine gaia e sorridente perché questa veniva identificata col peccato.

In ultimo vogliamo citare un illustratore che lavorò per la casa editrice «La Scuola», di orientamento confessionale, Carlo Salodini.

Egli illustrò pagine dell'Iliade, dell'Odissea, della Divina Commedia riscritte per l'infanzia da Gherardo Ugolini. Ma, anche secondo il giudizio di Faeti, il segno troppo severo e freddo di Salodini mal si conciliava con il tono fiabesco voluto dall'autore Ugolini.

Abbiamo voluto fare un rapido cenno su quella che è stata la figura dell'illustratore nella propaganda cattolica rivolta all'infanzia. Certo è che, se all'inizio del secolo questa era piuttosto rara, con l'avvento del fascismo essa si era dovuta irrobustire intraprendendo un lento ma progressivo cammino di sviluppo, che ha contribuito a farle ottenere i risultati che tutti conoscono nel secondo dopoguerra italiano.

Gustavino: L'ultimo «figurinaio»

Furono molti i fattori che contribuirono a far scomparire pian piano la magica mano del *figurinaio* o, per lo meno, a trasformarla profondamente tanto da renderla irriconoscibile. Le innovazioni tecniche (ad esempio la fotoincisione), l'invasione dei mass-media, la diffusione dei fumetti aventi ottiche disneyane, possono ritenersi solo alcuni degli elementi che influenzarono in modo crescente il mondo dell'illustrazione per l'infanzia.

Uno studio tutto particolare meriterebbe la genesi dei fumetti e l'analisi di questi illustratori che qui in Italia ebbero nomi come quello di Giovanni Scolari, Tancredi Scarpelli, Guido Moroni, Rino Albertelli e Walter Molino. Non bisogna neanche dimenticare, inoltre, che nel no-

stro Paese questo tipo di pubblicazioni, di origine americana soprattutto, ebbe a fare i conti con il regime fascista, che frenò i miti proposti dai fumetti americani, anche perché i gerarchi fascisti non reggevano certo il confronto con personaggi tipo Gordon, Mandrake o Tarzan!

Questo dimostra, comunque, che i responsabili del regime capirono quale forza poteva avere il fumetto, tanto che gli uffici di propaganda ne sfruttarono l'impostazione per metterlo al loro servizio.

Ma tornando ora al discorso sul lento scomparire del *figurinaio*, illustratore un po' discriminato, che ebbe quasi sempre il potere di disegnare per l'infanzia realtà deformate, orribili, ma proprio per questo tanto più vere e liberatorie, bisogna aggiungere che contribuì al suo declino anche la diffusione sempre più imponente dell'ottica di Walt Disney, decisamente contraria a trasmettere gli aspetti negativi della realtà ai bambini. Il fatto che nelle storie dovessero esserci dei «cattivi» era una necessità, ma questo doveva essere considerato dall'infanzia solo un «ruolo» e niente più. Questa doveva, in ultima analisi, essere nutrita soprattutto di ottimismo e bontà.

In Italia questo tipo di atteggiamento si ebbe, per esempio, nella *estetica* dei fratelli Fabbri, autori di pubblicazioni colorate e belle dalle quali trapelavano veri e propri messaggi di felicità.

Gli editori, comunque, si dovettero sempre più adeguare al modo in cui cinema e televisione offrivano divertimento ai ragazzi. Questi ultimi erano abituati sempre più a fruire di immagini belle, colorate e di facile consumo e comprensione.

Per il vecchio *figurinaio*, a questo punto, non c'era più posto. Ma ai confini tra questo illustratore ed il nuovo troviamo Gustavo Rosso, in arte Gustavino, ed il suo emblematico cuoco di Trol (v. fig. 12).

Gustavino nacque artisticamente parlando, *figurinaio* e scelse di lavorare per l'infanzia perché il mondo degli adulti gli sembrava riduttivo. Definito da Faeti «l'archeologo della fiaba» (p. 360), in effetti Rosso si riferì sempre a questo magico mondo, fantastico ma anche perfido, cattivo, sadico, che esaudiva il suo bisogno di suggestionare attraverso l'illustrazione legata al testo narrativo. Egli lavorò sui più grandi e famosi libri scritti per l'infanzia.

E fu per una favola di Arrigo Boito, pubblicata sulla «Enciclopedia dei ragazzi» di Mondadori, che Gustavino ebbe modo di creare il personaggio del cuoco di Trol.

Come scrive con la sua grande indiscussa penetrazione Faeti, «Trol spaventa, colpisce, disprezza, ride. Ma, mentre disturba, attrae, se terrorizza, consola, perché propone ambigualmente l'immagine dell'orco, solenne ideogramma della figura paterna, che viene respinta e ricerca-

ta, quasi con la stessa energia, da un'infanzia che vuol essere protetta e spaventata da questo magico e potente sciamano» (p. 359-360).

Come abbiamo detto, Gustavino illustrò le narrazioni più famose e come altri disegnatori lavorò anche per i libri editi dalla UTET appartenenti alla collana «Scala d'oro»; in questa venivano riadattate per i bambini anche grandi opere destinate agli adulti, svuotate da ogni sovrastruttura grazie alla tecnica «narrativa». E Gustavino arricchì, con le sue tavole riprodotte fedelmente nella collana della UTET, questi testi perché ne capì la funzione e le sue illustrazioni eseguivano l'essenzialità che la riduzione narrativa imponeva.

Gustavino, di cui ancora a lungo si potrebbe parlare, morì nel 1950.

Con lui vogliamo chiudere questo parziale quadro che, avvalendosi della ricchissima rassegna critica di Antonio Faeti, ho cercato di tracciare, per dare in-

formazioni sul mondo dei *figurinaio*. Essi cercarono sempre di cogliere ciò che nel mondo c'era di diverso, senza nascondere le brutture, ma affrontandole per demistificarle.

Sarebbe senz'altro positivo se oggi si riscoprissero e riproponessero con una maggiore attenzione le opere più riuscite dei vecchi *figurinaio*, se non altro per cercare di compensare il brutale appiattimento operato dai prodotti consumistici proposti dai mass-media, troppo spesso unica fonte di «divertimento» dei ragazzi d'oggi!

¹ Einaudi, Torino 1972 — Le citazioni tratte da questo corposo volume saranno segnate con il numero di pagina accanto alla citazione stessa. Questa nostra sintesi si avvale fondamentalmente delle indicazioni dell'importante libro di Antonio Faeti, professore presso l'Università di Bologna, ricerca penetrante sull'argomento di questo fascicolo della nostra rivista, vera miniera di notizie e finissime valutazioni che raccomandiamo con calore ai nostri lettori.

Alcune illustrazioni riprodotte in queste pagine sono state tratte dal libro di Faeti (le pagine relative sono segnate fra parentesi).



Una tavola di Giambattista Conti, per rappresentare il sacrificio di S. Giovanni. L'immagine è stata realizzata per il volume di Storia della Chiesa, Parte I, Per la cultura religiosa dei bambini, vol. V.

Figurina, illustratori chi erano chi sono

Luana Boero

Attraverso questa rapida carrellata dei maggiori «figurina» italiani dalla fine dell'ottocento ai tempi nostri ci proponiamo di delineare un breve profilo di ogni illustratore, cercando di inserirlo nella realtà culturale del suo tempo, seguendo un percorso evolutivo che risente, oltre alle modificazioni della cultura, del variare delle diverse tecniche tipografiche.

Enrico Mazzanti (1852/1893)

Nasce a Firenze, ingegnere e illustratore, ed esordisce nel 1875 disegnando *Le memorie di un pulcino* di Ida Baccini, edito dalla Bemporad, e successivamente, sempre nel 1875, illustrando *I racconti delle Fate*, traduzione dei «Contes» di Perrault, curata da Collodi, con il quale stringerà un duraturo sodalizio destinato a raggiungere il punto più alto proprio nelle illustrazioni per la prima edizione de *Le avventure di Pinocchio*.

Analizzando la celebre tavola del frontespizio, che ci mostra un Pinocchio spavaldo, con le mani sui fianchi e lo sguardo che mira lontano, pronto ad affrontare il vasto mondo, osserviamo che essa ci vuol rappresentare anche il personaggio magico che il burattino ci offre, capace di intendere e di parlare il linguaggio degli animali, a loro volta parlanti, che lo attorniano emblematicamente, mentre sono esclusi

da questa tavola-indice i personaggi umani, ad eccezione della Fata¹. La dimensione favolistica percorre tutte le 62 tavole del volume e non si può dimenticare la sua sensibilità per le atmosfere silenziose e sospese della notte, rotta da apparizioni allusive e paurose. Come non si può dimenticare la dimensione psicologica della corsa di Pinocchio, che più tardi Tofano rappresenterà come la dimensione della gioia, della vita, in Mazzanti è raffigurata in modo più complesso: è fuga e quindi disubbidienza, è corsa verso la vita, ma anche fuga dalla paura e comunque movimento, ansia, ricerca, inquietudine.

Mazzanti, dopo le illustrazioni di Pinocchio, sempre per lo stesso editore Bemporad, di cui sarà praticamente il collaboratore unico, illustrerà in seguito una serie di libri di intrattenimento e divulgazione come *Minuzzolo* e la trilogia di Giannettino.

In oltre sessanta libri illustrati il suo repertorio appare inesauribile, dall'umoristico all'avventuroso, dalla fiaba al rosa («Biblioteca delle giovinette» per Le Monnier), dalla scienza alla fantascienza (*Dalla terra alle stelle* di Ulisse Grifoni, per il fiorentino Luigi Niccolai nel 1887/88).

Carlo Chiostrì (1863/1939)

Nasce e vive a Firenze, ma non coltiva l'inclinazione per il dise-

gno con studi specializzati, ma come un perfetto autodidatta individua per istinto l'ambito in cui deve muoversi.

Valuta la propria natura, la propensione alla solitudine e alla concentrazione (egli era, infatti, spiritista, membro della Società Teosofica e incline al buddismo) ed organizza il proprio lavoro, documentandosi ampiamente, prendendo continui appunti, come risulta dagli albi pieni di annotazioni e di schizzi e soprattutto accumulando fotografie dei particolari, che doveva riprodurre in un macabro e pignolo inventario di mani, piedi, teste, ecc.

Lavora per le case editrici Salani e Bemporad, illustrando molti libri per l'infanzia, come le novelle di Capuana e il notissimo *Ciondolino* di Vamba.

Ma la sua notorietà è piuttosto dovuta a *Le avventure di Pinocchio*, illustrate per Bemporad con acquerelli (incisi dal Bongini), dopo che una parte delle incisioni del Mazzanti erano andate perdute.

Egli cerca di muoversi sulla stessa traccia, ma si accorge ben presto che non può imitare le illustrazioni di Mazzanti e dopo le prime tavole finalmente immette tutto il suo realismo minuzioso, quasi pedante nella tavola in cui il carabiniere acciuffa il burattino fuggiasco.

Da questo momento Chiostrì rimodella completamente il suo Pinocchio, divertendosi a descrivere con compiaciuta e cattivante minuzia gli ambienti della Toscana rurale e cittadina di fine ottocento, dandoci tavole di grande gusto ed efficacia, come l'esterno del Grande Teatro dei Burattini, dove si pigia una folla interclassista di sensali col cappotto dal colletto di pelliccia, di garzoni di fornaio con cesto sotto il braccio, di donnette con la «pezzuola» in testa e il cestino delle uova...

Lo stesso Pinocchio ha un aspetto allucinato, con lo sguar-

do rivolto al proprio interno sembra seguire una traccia a lui solo visibile.

Per meglio capire le illustrazioni del noto autore mi riferisco all'introduzione del libro *C'era una volta un mago* — Carlo Chiostri della Collana cento anni di illustrazioni, delle edizioni Cappelli (Bologna 1979), in cui il noto studioso di letteratura infantile, Antonio Faeti, offre una visione molto incisiva del Chiostri illustratore.

Secondo Faeti, nelle migliaia di immagini in cui si articola il densissimo itinerario narrativo di Chiostri non si riscontra un percorso scandito da fasi, interrotto da tappe, capace di offrirsi ad una descrizione che ne individui una possibile linea evolutiva. Sembra, invece, aderire ad una «unica proposta figurale i cui termini sono fissati una volta per sempre, quando il suo autore comincia il suo viaggio solitario entro un labirinto la cui porta d'ingresso coincide con quella di uscita».

«Le innumerevoli proposte a cui l'illustratore dà corpo nelle sue tavole sono avvolte nel chiaro-scuro di una eterna quarresima. Una specie di crepuscolo sociologico descrive le cose e le persone come se fossero state sottoposte ad un attento riesame, teso a togliere a ciascuna di esse la possibilità di conclamare, di esagitare, di pervenire a livelli di evidenza considerati eccessivi o disturbanti.

Una lieve polvere secolare sembra perfino ricoprire quanti appaiono nella ribalta di Chiostri, preventivamente illuminata da fiocchi bagliori artigianali di lumi calcolatamente offuscati, di antiche lampade volutamente oscurate».

Duilio Cambellotti (1876/1960)

Nato a Roma, è una rilevante personalità di artista, dotata di molte sfaccettature.

L'ambiente e l'attività del pa-

dre, artigiano del legno, avranno una determinante influenza nella formazione umana e artistica di Cambellotti, la cui apparente facilità e grande esperienza in ogni genere di tecnica artistico-artigianale sono il frutto di una precoce inclinazione sviluppata attraverso un lungo e paziente apprendistato.

Così dal cesello per l'oreficeria, al bulino xilografico, dalla *sgorbia* del legno alla fusione dei bronzetti, dal tornio del vasaio alla decorazione della ceramica, all'illustrazione, all'affresco, passando per i manifesti, i bozzetti scenografici, Cambellotti padroneggia, con la sua qualità di artista eclettico, numerose tecniche che di volta in volta affiancherà.

Collabora a varie riviste tra cui *Italia ride*, *Fantasio*, *Avanti della domenica* e al prezioso albo d'arti e lettere annuale *Novissima* di Edoardo de Fonseca nel 1904.

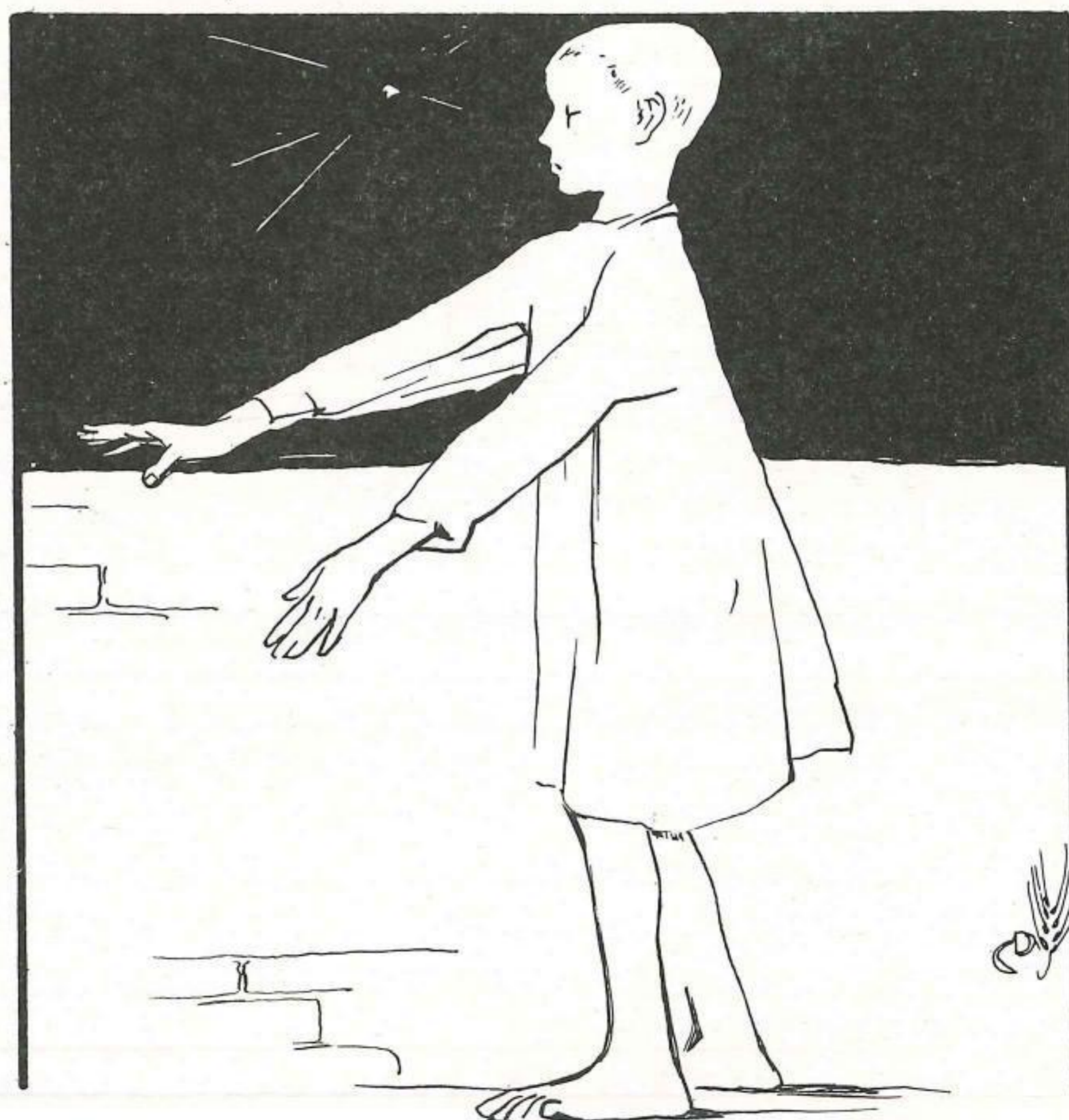
Nel 1906 come scenografo per Edoardo Bouvet allestisce alla Stabile romana il «Giulio Cesare» e il «Re Lear» di Shakespeare e nel 1908 «La Nave» di D'Annunzio.

Accanto all'attività di scenografo, che continuerà per tutta la vita, diventando una costante se non la principale esperienza artistica, continua a produrre manifesti e illustrazioni, partecipando alle mostre della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma.

Alterna, in questo modo l'attività grafica con la fusione di ciotole, vasi e piccole sculture di animali.

Mentre Cambellotti è collegabile alle tendenze spiritualistiche dell'ultimo Segantini e alla pittura misteriosa e allusiva di Alberto Martini, nei disegni per le fibbie, i cofanetti e le lampade, che poi sapeva anche finemente celsellare, mostra di aver colto tutta l'eleganza formale del liberty². Probabilmente Cambellotti sente moltissimo l'eredità artistica di William Morris, soprattutto per ciò che riguarda la sua volontà di trasporre nel territorio delle arti applicate le ricche acquisizioni stilistiche realizzate nei superiori livelli del disegno e della pittura.

Ricordiamo i fregi che adornano i frontespizi di tutti i volumi



Una suggestiva tavola di Duilio Cambellotti per il volume di *Teresah*, Canzoncine, edizioni Bemporad Marzocco. Sono da notare la chiarezza stilistica e la felicità inventiva, che rendono le sue immagini ancora oggi ricche di evocazioni.

della Biblioteca dei ragazzi dell'Istituto Editoriale Italiano di Milano, illustrati da Cambellotti e, inoltre, le delicate immagini che adornano il libro *Nel regno dei nani* di Anatole France e *Le Mille e una notte*.

In quest'ultimo libro Cambellotti profonde tutta la felicità inventiva e la chiarezza stilistica delle quali è dotato. Egli non usa contornare le figure che vivono solo dei limpidi contrasti di colori attraverso i quali divide lo spazio. I califfi, i maghi, le belve e le danzatrici ripetono nel volume l'ebbra danza fiabesca alla quale il pittore presta una sapienza fatta di contrasti stranissimi, di interminabili ma perfette volute, di deformi ed allusive comparse stagliate su fondi screziati di macchie³.

Attilio Mussino (1878/1954)

Nato a Torino, è indubbiamente più conosciuto di Mazzanti e Chiostrì, il suo ambito di lavoro va ben oltre quello nobile, ma un po' ristretto degli editori fiorentini, improntandolo di un diverso respiro culturale, sociale ed anche economico dell'età giolittiana, rispetto all'austerità umbertina.

Mussino, senza avere molti punti di contatto con i raffinati illustratori liberty, come Cambellotti, esprime pienamente e gioiosamente il nuovo gusto della borghesia giolittiana, uscendo definitivamente dal clima toscano di sapore ancora granducale, per entrare in un'Italia, pur con tutte le sue contraddizioni, culturalmente unificata.

Mussino lavorò per il *Corriere dei Piccoli*, considerato, in quel tempo, come luogo ideale e punto di riferimento obbligato degli illustratori per l'infanzia fra le due guerre. Per il *Corrierino*, infatti, egli pubblica le note tavole di Bilbolbul, che entra nella mitologia dei bambini italiani assai più durevolmente di molti altri personaggi, per quanto vissuto

appena una decina di settimane nel 1909 e rinato, ma per brevissimo tempo, dopo la prima guerra mondiale. Il negretto un po' birichino e spesso punito ha la singolare caratteristica di incarnare esemplarmente qualsiasi metafora venuta alla penna, magari per ragioni di rima, al poeta che ne accompagna le storie con i suoi versetti. Così le metafore «gli cascano le braccia», «ai piedi mette l'ale», «non sta più nella pelle», «si fa in quattro» si trasformano in realtà senza possibilità di equivoci, con effetti che dovevano sembrare più che comici, paurosi ai bambini di allora.

Ma Mussino, o soltanto Attilio, come preferiva firmarsi, è noto soprattutto per la produzione di tavole sulle *Avventure di Pinocchio*⁴; ne disegnò centinaia, per edizioni di lusso, economiche, rilegate, in brossura, per album, per riduzioni ecc. L'editore Bemporad ogni volta che riproponeva in forma editoriale diversa il Pinocchio gli commissionava nuove tavole e Mussino lavorò su Pinocchio almeno per 35 anni.

Rispetto al bianco e nero di Mazzanti e Chiostrì, l'illustrazione di Mussino è tutta a colori con un uso pieno ed enfatico del colore, senza sfumature, ma con contrasti netti, decisi, immediatamente espressivi. Egli sceglie per ogni capitolo un tono diverso, quello che secondo lui è più adatto ad esprimere il senso del racconto e le caratteristiche dei personaggi. Se l'elemento significativo del Pinocchio di Chiostrì è un minuzioso realismo, quello di Mussino è, in realtà una galleria di caricature: sono caricature Maestro Ciliegia, Geppetto, è caricatura il carabiniere che ferma Pinocchio e Mangiafuoco, come sono un'intera galleria di caricature i personaggi del pubblico del Teatro dei Burattini.

Il gusto caricaturale di Mussino ci rinvia a quella che è stata l'età d'oro della satira politica italiana; è l'età delle vignette anticlericali e antimilitaristiche di Sclarini ed è soprattutto l'età dell'*Asino* di Galantara. I suoi bersagli polemici sono gli «osce-ni bambini», fratelli putativi di Max e Moritz o di Bibì e Bibò, le cui teste spuntano dal pubblico



Attilio Mussino nelle sue tavole per *Le avventure di Pinocchio*, seppe dare un tocco irriverente a tutti gli aspetti della realtà.

del Teatro dei Burattini, o schiamazzano intorno allo scolaro Pinnocchio o si pigiano allo spettacolo del circo.

Appare evidente che il più famoso illustratore per l'infanzia di questo secolo non amava molto i bambini, nonostante le sdolcinate «lettere» che scriveva «ai suoi piccoli critici».

Antonio Rubino (1880/1964)

La firma del noto illustratore in uno stampatello un po' tondo, un po' quadro, infantile, accordato con le belle vignette che recano le avventure di Pino e Pina, Lola e Lalla, Quadrato e Nonna Geometria, Beniamino, Pipotto e il caprone Barbacucco è apparsa per la prima volta nel 1909 sul *Corriere dei Piccoli* che era stato appena fondato e che grazie all'opera dello stesso Rubino (ne aveva disegnato anche la testata) e di Attilio Mussino avrebbe inaugurato in Italia la fortunata stagione delle storie per vignette.

Sono i tempi in cui le caratteristiche grafiche dell'*Art Nouveau* si erano calate anche nell'ambito dell'illustrazione per l'infanzia, cancellando la quiete e veristica atmosfera ottocentesca; esse dominano per anni riempiendo i libri per bambini di curve sinuose, di simboli contorti, ecc.⁵

Anche da noi l'infanzia deve riconoscersi negli artisti liberty che decorano i libri ad essa destinati. È questo il caso di Antonio Rubino, uno dei più importanti e popolari disegnatori italiani di questo secolo.

Gli elementi grafici della sua scrittura possiedono certamente quei caratteri che abbiamo loro attribuiti, citando l'*Art Nouveau*, come sistema di riferimento al quale avvicinarli, ma ciò che distingue autonomamente Rubino è una personale scoperta dell'infanzia, usata come un mezzo per riscoprire le cose. Così il ricciolo, l'arabesco, la curva di Rubi-

no, vicini anche al mondo dell'*Art Nouveau*, sono più sottilmente da collegarsi ad un'ottica che percepisce le cose, non nella loro opaca esattezza, ma come se fossero sempre nuove e misteriose.

I bambini di allora, molto simili negli abiti e nelle acconciature ai piccoli eroi delle storie di Rubino, vi si affezionarono subito, forse perché quel nome vivo e colorato, più che all'autore sembrava appartenere ad uno dei personaggi, che vivono e si muovono con una grazia leggermente impacciata e legnosa, quasi da birilli o da giocattoli con la carica dietro.

Tutti somigliantissimi fra loro: gli occhi come due forellini, i nasi come puntolini, le bocche come taglietti e tutti vestiti alla moda deliziosa di allora si muovevano in giardini e case estremamente lindi, sotto cieli senza mai una nuvola. Essi non mancano, però, di soffrire di invidia, di gelosia e di possedere tanti altri difetti dei bambini in carne ed ossa.

Tra i personaggi di Rubino come dimenticare l'immagine di Italino, bambino tanto nazionale da essere nazionalista interventista accesissimo (siamo alla prima guerra mondiale).

Considerando il fumetto come mezzo di propaganda, è però difficile immaginare come il lettore grande o piccino, all'epoca di Italino potesse reagire a queste beffe antiaustriache che culminavano in metamorfosi di colore.

Riguardandole oggi, dopo più di settanta anni, fanno una strana impressione, Italino è un «irredento» che abita in Trentino o forse in Istria, comunque sotto il giogo austriaco. Le sue capacità di inventare tranelli in cui far cadere le autorità austriache e spesso anche altri dignitari, quali lo stesso imperatore Franz Joseph, è davvero inesauribile.

Se non fosse così dedita a innocue verniciature o a comportamenti tipici dell'arte povera

(farine rovesciate, vernici versate, giacche tinte) potrebbe persino sembrare un guerrigliero. È invece solo un burlone che vede il trionfo dell'Italia come una sagra del ducotone.

Sergio Tofano (1886/1973)

Mostra fin da ragazzo la sua natura di vignettista, sembra, infatti, che i margini dei suoi quaderni e dei suoi libri fossero pupazzettati fino all'inverosimile.

Egli accontenta il padre, magistrato napoletano, trasferitosi a Roma prima della nascita del figlio, laureandosi, ma non accontenta il collegio accademico che in un primo momento rifiuta la tesi dell'originale studente, riguardante la commedia italiana dell'800. Tuttavia, il dottor Tofano non diviene mai il professor Tofano; nel 1909 era già entrato in arte nella compagnia di Ermete Novelli, avendo scelto irrevocabilmente quale dovesse essere la sua vita.

Negli anni successivi, mentre continua duro ed esaltante l'apprendistato teatrale sotto il grande Novelli, egli si presenta a Silvio Spaventa Filippi, con una novellina illustrata dall'autore per il *Corriere dei Piccoli*.

Erano gli anni favolosi del *Corrierino*, senza concorrenti presso la gran folla dei bambini italiani. Le tavole a colori illustrate da autori stranieri, come quelle di Cirillo, Fortunello, Arcibaldo, Cocoricò e le nazionali, non meno eccitanti come quelle di Bilbolbul, Barbacucco, Quadrato, vengono divorate una settimana dopo l'altra da una clientela insaziabile che non può venire delusa.

La miniera di fumetti americani è ricchissima, ma l'esigenza di eroi italiani, anche se i piccoli lettori non fanno differenze, è primaria per il *Corriere dei Piccoli*.

Da quella prima novellina illustrata e dalle successive il direttore del *Corrierino* ha capito che

quell'attore di tipo così particolare, senza pose, anzi riservato e ombroso, idee ne ha.

Inizia, così, un altro apprendistato, che si intreccia a quello dell'attore, confinato in parti minime, lavori umili, ma utili che serviranno a formare e maturare da un lato uno degli uomini più moderni e convincenti del teatro italiano del Novecento e dall'altro, Sto, l'artista singolare che inventa Bonaventura e il suo mondo «incredibilmente credibile», dove non già l'umano diventa meraviglioso, ma il fiabesco diventa umano e l'assurdo prende un'aria borghese e familiare.

La prima storiella di Bonaventura compare, infatti, nel 1917, e ci mostra il nostro eroe già come sarà poi per circa mezzo secolo, sia come figura che come carattere. Restando immutato l'abito, il cappelluccio tondo, la redingote rosa e i pantaloni bianchi piuttosto ampi, Bonaventura subisce qualche trasformazione allungandosi e snellendosi nel tempo, così da assomigliare sempre di più al suo dinoccolato ed elegante creatore, l'attore ormai noto Sergio Tofano. Ma moralmente, l'ingenuo, franco, leale e alla fine sempre fortunato personaggio, non muta.

Il milione nella storia di Bonaventura non viene subito, egli comincia a guadagnare medaglie ed encomi, ma cosa sono esse in confronto a un bel milione scritto in lettere in un unico biglietto di banca?

L'Italia povera della prima metà del secolo, senza alcuna prospettiva di rapida e facile ricchezza, delega i suoi figli a sognare, attraverso le vignette di Bonaventura, la possibilità fantastica del milione.

Accanto alla figura di Bonaventura non si può fare a meno di ricordare le poche preziose tavole (solo 23) con le quali l'autore illustra le avventure di Pinocchio, a cui Sto dà un risalto particolare: il burattino è presente in quasi tutte le tavole con atteg-



Una bellissima copertina per Il giornalino della Domenica realizzata da Antonio Rubino, famoso disegnatore di libri per ragazzi, ma anche autore di numerose e importanti opere pittoriche, che influenzarono il gusto del tempo.

giamenti e caratteristiche da protagonista.

A Pinocchio egli affida la sua immagine dell'infanzia: senza legnosità, leggero, flessibile, con un'espressione di stupore sempre fissa nel volto, sembra quasi non appartenere a questo mondo. Solo un altro sentimento modifica in qualche momento il suo stupore: la gioia infantile della libertà e del gioco con gli altri bambini. In questi casi Tofano ritrae Pinocchio sempre in movimento, anzi in corsa.

A questo mondo infantile di stupore e di gioia si contrappongono «i terribili», una galleria di personaggi che ripetono tutti il modello famoso «del terribile»

per eccellenza: «il terribilissimo Barbariccia dalla maschera verdiccia», personaggio altrettanto noto, uscito dalla penna di Sto insieme al «bellissimo Cecè», che compare verso il 1922, vanesio, mondano e in fondo generoso, è un personaggio da riuscire ridicolo e pure simpatico ai bambini. Non va dimenticato, naturalmente, il cane Bassotto, così unito al suo padrone, che quando non lo si vede vicino a lui, se ne sente la mancanza.

Sempre a Sto si devono le avventure di altri due simpatici personaggi: Taddeo e Veneranda, immortalati dalla celebre poesia di Giuseppe Giusti «L'amor pacifico».

Giovanni Manca (1889/1984)

È un vero artista della vignetta, comincia sui diciannove anni a pubblicare caricature, prima sul *Pasquino* e poi sul *Fischietto* di Torino, passando, quindi, alla *Gazzetta del popolo*. Successivamente collabora al *Guerin Meschino*, alla *Lettura* al *Travaso* offrendo ai lettori le sue vignette che si snodano in un fluire di idee e di risposte ai fatti della vita e della cronaca.

Nel 1930 Giovanni Manca, collaborando al *Corriere dei Piccoli*, inizia in forma più compiuta e organica la sua attività di narratore e favolista, creando il personaggio di Pier Cloruro de' Lambicchi, interamente calvo, nervoso scattante, ma ottimista e quasi sempre sorridente.

È un grande inventore che dopo lunghi studi è riuscito a scoprire l'*arcivernice*, cioè un liquido magico, che sparso sopra una fotografia, un quadro o anche un semplice disegno, dà vita all'uomo o all'animale ritratto. La trovata è così felice da riuscire inesaurevole. Dipende dall'artista e dalla sua instancabile fantasia far vivere e tribolare Pier Lambicchi tra le conseguenze della sua invenzione. L'*arcivernice* crea ogni volta strani casi e sempre nuove peripezie: quelle del Marchese di Altavela, del feroce Saladino, di Pitagora, di Cirano di Bergerac, ecc.

La fantasia di Giovanni Manca spazia per lunghi anni attraverso il patrimonio culturale universale; le sue creature e in particolare Pier Lambicchi con la cameriera Sofonisba e il nipote Pierino agiscono con grande disinvoltura dentro un mondo surreale nel quale è facile trasferirsi non solo in virtù delle capacità poetiche dell'artista, ma proprio per la chiarezza e la plausibilità del disegno.

La grafica di Manca è facile a comprendersi, plasma con cura e definisce i particolari. Assomiglia molto a quella dei classici di

segnatori di «comics» umoristici, avvolgendo le figure in una sorridente atmosfera in cui i lazzi, le «gag» si susseguono, quasi evocando i film delle torte in faccia dei quali assumono il ritmo e il clima.

Ottengono un buon successo, inferiore a quello di Pier Lambicchi, altri personaggi di Manca: Tamarindo, personaggio sfuggente, difficile da definire, vittima di complesse e plateali nevrosi. Sono con lui i suoi due soci: Sor Cipolla, una specie di maresciallo dei carabinieri a riposo, ma energico, militaresco e impettito e il Marchese, piccolo, lentigginoso, splendido caratterista nelle gesta dominate dal primo attore Tamarindo.

Ciò che colpisce di più in questa serie è la confusione dei ruoli, l'incertezza classificatoria⁶: i tre sono veramente rispettabili, severi, forse politicamente moderati, come il loro aspetto farebbe supporre? E allora, perché fuggono, imbrogliando, nomadi dall'aspetto di piccoli borghesi, spinti da un irresistibile desiderio di cambiar residenza?

Il Pinocchio di Manca, edito nel 1941, ha un aspetto cordiale e sereno.

L'illustratore privilegia nelle sue tavole le scene dove sono meno evidenti o più sfumate le tensioni; anche il Pinocchio appeso alla quercia grande ha un aspetto buffo, poco credibile, stupito mentre parla con il pappagallo nel campo dei miracoli, sorpreso mentre il suo naso si allunga.

Anche la malvagità dei «cattivi» è segnata su mezzitoni: il Gatto e la Volpe sono due furboni, l'oste del Gambero Rosso, un tranquillo gerente di trattoria, Mangiafuoco un omeone stizzoso, ma ben poco impressionante. Per il resto il Serpente se la ride beato e il Pescecane ha un ghigno beffardo, mentre Lucignolo è un monellaccio capace, tutto al più, di rubare le ciliegie al contadino⁷.

Manca si accosta nuovamente a Pinocchio nel 1967, quando disegna con i testi di Pier Carpi per le edizioni di Gino Sansoni una riduzione a fumetti. Il risultato appare molto manierato, addirittura senile, ben lontano dalla fresca esuberanza dell'edizione del 1941 e lascia freddo il lettore.

Bruno Angoletta (1889/1954)

È uno dei tanti pupazzettari del *Corriere dei Piccoli*. «Disegnatore satirico mancato per necessità storiche», come lo definisce Claudio Carabba, aveva esordito negli ultimi numeri de *L'Asino* di Galantara, che cessò definitivamente la pubblicazione nel 1925 per ragioni politiche.

Il successo gli giunge nel 1928, quando sulle pagine del *Corrierino* si cominciano a stampare le avventure di Marmittone, povero sventurato «sottoproletario in divisa» bersagliato sempre dalla malasorte che lo trascina, alla fine di ogni tavola, sul pancaccio della prigionia. Chi non ricorda la tonda testa, rasata a zero, gravata da un'enorme «bustina» rossa di questo buon soldato italiano? Nondimeno va lodato il raro equilibrio del disegnatore che sa calibrare la satira antimilitaristica con le esigenze di comprensibilità immediata e dirette ad un pubblico infantile.

Marmittone continua ad essere uno dei personaggi storicamente più importanti dell'illustrazione italiana per ragazzi; Antonio Faeti⁸ lo definisce «Stan Laurel in divisa» che, solo entrando in scena, demolisce ogni seria parvenza connessa al ruolo del soldato, poiché ne spegne il possibile alone eroico o virile in una dolente squallida atmosfera di caserma e di ranci disgustosi. L'immagine piccoletta, grassoccia e impacciata del protagonista sembra dover meglio specificare il mondo di Pampurio. Naturalmente questa figura di soldato bislacco eternamente animato da buone intenzioni, ma



Un disegno suggestivo di Piero Bernardini per il volume di Ignazio Drago, *Il principino piangeva*, edizioni Bemporad Marzocco. Le sue linee e le sue forme, moderne ed essenziali, trovano epigoni ancora oggi.

sempre avvolto da un ebete torpore, che si accentua quando al termine di ogni storia va a finire in prigione, si discosta in modo deciso da quello che voleva essere il simbolo del soldato nel periodo fascista.

Contemporaneamente Angoletta aggiunge nuovi personaggi alla galleria del *Corriere dei Piccoli*: Pampam della Micragna, Certerbe Ermete, Don Calogero Sorbara, ecc.

Anch'egli si dedica all'illustrazione del celebre libro di Pinocchio, pubblicato da Garzanti nel 1951, opera tarda che precede di solo tre anni la morte del suo autore.

Le illustrazioni del libro sembrano pupazzetti usciti dal *Corrierino*. Pupazzetti niente affatto sereni, non più contadini ma ancora non cittadini, anche se, in tutta l'illustrazione si fa grande sfoggio di tube, cilindri e bombette, ancora violentemente e drammaticamente sottoproletari, come è certamente sottoproletario Geppetto in maniche di

camicia e bombetta sotto la neve, il Gatto e la Volpe e il gigantesco Pescatore Verde.

Carlo Bisi (1890/1982)

Come si può dimenticare nella carrellata di illustratori italiani del primo Novecento la figura di Carlo Bisi, anch'egli collaboratore del *Corriere dei Piccoli* fin dal 1916 e creatore di Sor Pampurio, un personaggio che resta fra i ricordi della nostra infanzia.

Sor Pampurio nasce nella primavera del 1925 ed ha una lunga fortuna presso i piccoli e i grandi, come spesso succede dei personaggi del *Corrierino* nell'Italia degli anni '30. È un tipo patetico, con famiglia, che si dichiara sempre «... arcicontento del suo nuovo appartamento», ma deve sempre sloggiare alla ricerca di una pace forse impossibile.

La sua calvizie precoce, limitata alle estremità della testa da due masse inconfondibili di ric-

cioli e il suo gestire rassegnato ne fanno un eroe borghese, quasi intimista e proprio per ciò tanto più simpatico e caro in un momento in cui la retorica invade tutta la vita nazionale. Graficamente la figura di Pampurio è abbozzata con poche linee, da una mano che sembra ignorare quasi tutte le più colte convenzioni del disegno. Ma i tratti veloci e i rapidi contorni evidenziano in tutta la loro tragica realtà la quotidiana deformità di un mondo in cui il banale è il vero protagonista.

Sor Pampurio rappresenta in un susseguirsi di piccoli fatti, di brevi tragedie domestiche, tutta l'alienata epopea dell'uomo medio italiano. Egli è vittima di ciò che gli accade, ma è anche un nevrotico protagonista di sempre nuove svolte esistenziali nelle quali s'immerge con piena partecipazione, subendo il peso di un fato, casalingo e borghese, ma assoluto padrone di ogni cosa.

La rispettabilità, la vernice esteriore, il ruolo, il senso della propria classe sociale sono i termini entro i quali Pampurio vive la sua commedia. Essi non gli consentono di assumere iniziative, di mutare percorso, di inventare nulla; egli può solo fuggire, ripiombando, poi, nell'episodio seguente in un contesto solo formalmente diverso.

Quando Bisi negli anni '50 interrompe la storia di Pampurio, comincia a raccontare le vicende della famiglia Doggidì. Nelle varie puntate disegna e rima i fasti di una famiglia beatamente immersa nelle gioie dell'incipiente consumismo. Egli, però, rifiuta i Doggidì e la loro ansia del nuovo e, per bocca di un vecchio nonno, rimpiange la pacata semplicità del «buon tempo antico».

Piero Bernardini (1891/1974)

Pittore, incisore e stilista è uno dei massimi illustratori italiani.

In oltre cinquant'anni collabo-

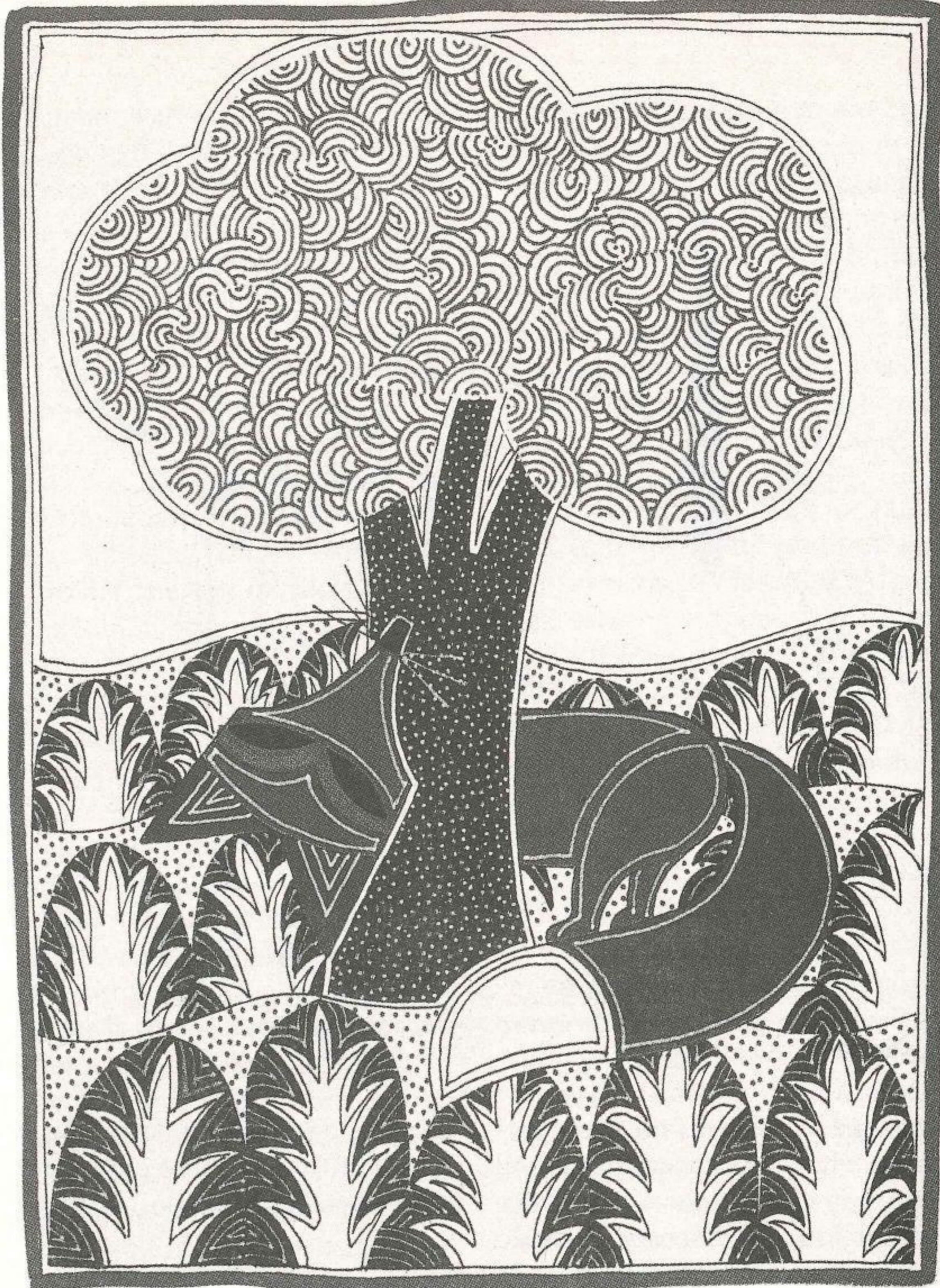
ra praticamente a tutti i principali periodici illustrati e, nonostante la dichiarazione «a me i libri piacciono senza illustrazioni», con l'inconfondibile segno di ascendenza cubista diviene un caposcuola di un notevole gruppo di illustratori, che cercarono poi, spesso senza fortuna, di imitare la sua fresca invenzione grafica, sostenuta da una sicurissima mano che gli consentiva la più generosa versatilità. Il *figurinaio* fiorentino, dopo la giovanile frequentazione dei caffè cittadini cari all'avanguardia artistica e letteraria dell'epoca e dopo l'esperienza della guerra, di cui ricordiamo le immagini che adornano le lettere scritte dal fronte ai parenti e agli amici e raccolte qualche anno fa dalla figlia Maria nel volume *ZG — Zona di Guerra*, aveva pienamente accettato la via del professionismo grafico, con una particolare predilezione per le illustrazioni dei libri per bambini.

In questo campo tra la fine degli anni venti e gli anni trenta egli è letteralmente conteso, al di là del rapporto privilegiato con la Bemporad, fra molte Case Editrici, anche perché la sua serietà professionale gli permette di produrre molto e rapidamente, ma anche con grande accuratezza.

Illustrò più di 160 libri prevalentemente per ragazzi, tra i tanti ricordiamo *Tartarino di Tarascona*, *Il Barone di Munchhausen* e *Don Chisciotte*, apparsi nella *Scala d'Oro* dal 1932 al 1934, nonché una memorabile interpretazione delle «Avventure di Pinocchio» per l'editore francese Albin Michel nel 1934.

Si può dire che quella non fu la sola interpretazione di Pinocchio, prodotta dall'autore, ma anzi il rapporto Bernardini-Pinocchio attraversa un lunghissimo arco di anni, coprendo, praticamente tutta o quasi la sua attività di illustratore di libri per bambini.

Bernardini, in parte sollecitato



Una tavola di Attilio Cassinelli per la sua più recente fatica: I racconti della foresta, edizioni Bemporad Marzocco, 1989, di cui è anche autore dei testi.

dalle committenze editoriali, in parte per sua libera elezione si misurò con i personaggi dell'universo collodiano a partire dall'albo illustrato per Bemporad nel 1923, fino all'ultimo del 1963, anche se non rappresenta una delle sue prove migliori, testimonia il persistente interesse, fin nella tarda età, per i personaggi collodiani.

Benito Jacovitti (1923)

È il notissimo illustratore caro a noi tutti; chi, infatti, non conosce le sue illustrazioni, dove non si finisce mai di vedere, di stupirsi, di sorridere, di divertirsi, insieme ai personaggi che prendono vita attraverso la sua penna, ognuno con una sua spic-

cata individualità, che lo differenzia dagli altri.

Nel corso della sua lunga e prestigiosa carriera, Jacovitti collabora al *Vittorioso*, ove nascono i suoi più noti personaggi: Pippo, Pertica e Palla, Jack Mandolino e, più tardi (nel 1957) Cocco Bill per il quotidiano *Il Giorno*.

In questo periodo il classico stile stracarico e sovraffollato di Jacovitti è ormai nella sua maturità.

Come gli altri illustratori del suo tempo, anch'egli si misurò varie volte nell'illustrazione delle *Avventure di Pinocchio*. La prima edizione è del 1943 per l'Editrice La Scuola di Brescia, ove egli prepara solo i disegni che sono poi colorati da Aristide Longato. Successivamente, nel 1946,



Una tavola di Attilio Cassinelli per il volume *Zebra e il vestito a righe*, Giunti-Marzocco, Firenze, 1988. L'essenzialità delle sue forme e dei suoi colori offre ai bambini di oggi immagini ricche di poesia e di richiami.

disegna un'altra riduzione di Pinocchio con immagini e testo a fianco, una specie di proto-fumetto.

Nonostante il suo stile dovesse ancora subire delle modificazioni, in rapporto allo sviluppo della sua prorompente e immaginosa personalità, ricca di carica comica, tuttavia è già presente il suo stile ridondante, scanzonato, talvolta goliardico, ricco di battute di spirito, di freddure, di piccole, ma continue «gag». Le sue tavole, ricche di particolari sono rappresentazioni ironiche della realtà.

Jacovitti presenta per la terza volta il suo Pinocchio nel 1964, per le edizioni AVE. È una rappresentazione molto personale che si svuota dei soliti contenu-

ti, per riempirsi di immagini turbinanti di vita e cariche di situazioni varie, in cui il Burattino si muove con esuberanza in una forma che sta a metà tra lo scatto meccanico dell'automa e la smorfia scherzosa della maschera.

Attilio Cassinelli (1923)

È autore di molti albi illustrati per bambini, di cui talvolta scrive anche il testo. Ricordiamo le due fortunate serie *La Collana del bosco* e *Dodici mesi*, che sono poi tradotti in varie lingue. Viene anche inserito nell'elenco d'onore del Premio Andersen per gli illustratori nel 1970.

Lo stile di Cassinelli è estremamente personale; le immagini

sono molto stilizzate, con un segno che tende a condensare le immagini in una serie di figure geometriche accostate fra loro. Questo geometrismo non produce, però, un'impressione di fredde staticità, poiché l'accostamento delle figure è condotto in modo da creare effetti di notevole espressività.

Anche l'uso del colore è molto personale: è sempre netto, preciso, accostato in modo da creare a volte contrasto, a volte continuità, ma mai sfumature. Sono colori decisi, forti, che sottolineano il carattere dei personaggi. La tecnica di Cassinelli non prevede la costruzione di spazi ambientali alle azioni dei personaggi, tutto è affidato alla caratterizzazione dei personaggi umani o antropomorfi. Ne escono veri e propri personaggi, come quelli di Walt Disney, che esprimono il candore e la purezza dei sentimenti.

Anche nell'illustrazione di Pinocchio, Cassinelli conserva il suo stile: le figure sono molto stilizzate, senza contorni e i loro aspetti caratteristici sono evidenziati soprattutto attraverso il colore, in modo da creare un'atmosfera da intonarsi agli stati d'animo dei personaggi o al significato delle scene. Per queste caratteristiche il Pinocchio illustrato da Cassinelli è particolarmente adatto per i bambini più piccoli.

¹ V. Baldacci-A. Rauch: *Pinocchio e la sua immagine*, Ed. Giunti Marzocco, Firenze 1981.

² G.C. Argan (intr.): *Il buttero cavalca ippogrifo* Duilio Cambellotti, Collana Cento anni di illustrazioni, Edizioni Cappelli, Bologna 1978.

³ A. Faeti: *Guardare le figure*, Ed. Einaudi, Torino, 1972.

⁴ V. Baldacci-A. Rauch: *Pinocchio e la sua immagine*, Ed. Giunti Marzocco, Firenze 1981.

⁵ A. Faeti: *Guardare le figure*, Ed. Einaudi, Torino, 1972.

⁶ A. Faeti: *Guardare le figure*, Ed. Einaudi, Torino, 1972.

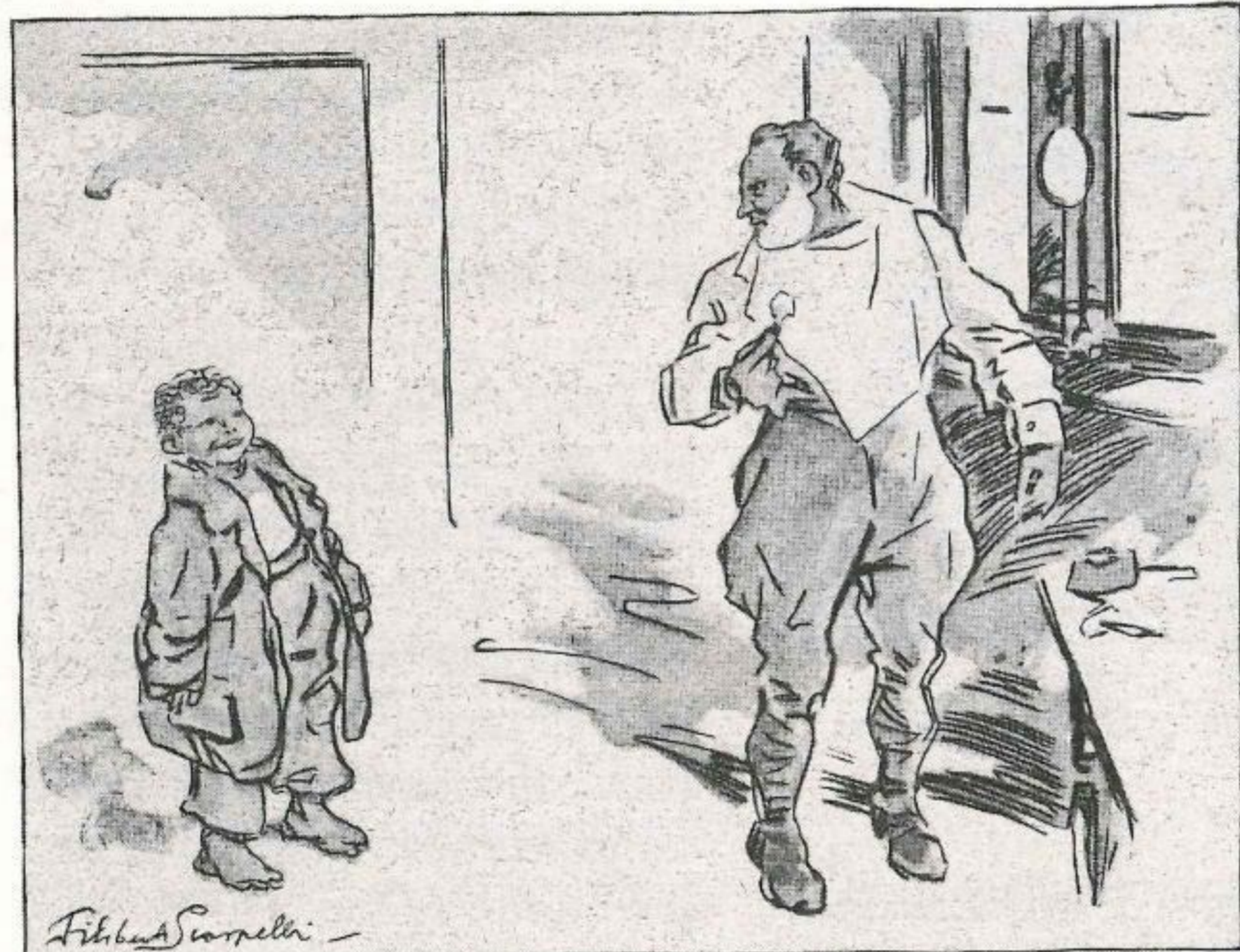
⁷ V. Baldacci-A. Rauch: *Pinocchio e la sua immagine*, Ed. Giunti Marzocco, Firenze 1981.

⁸ A. Faeti: *Guardare le figure*, cit.

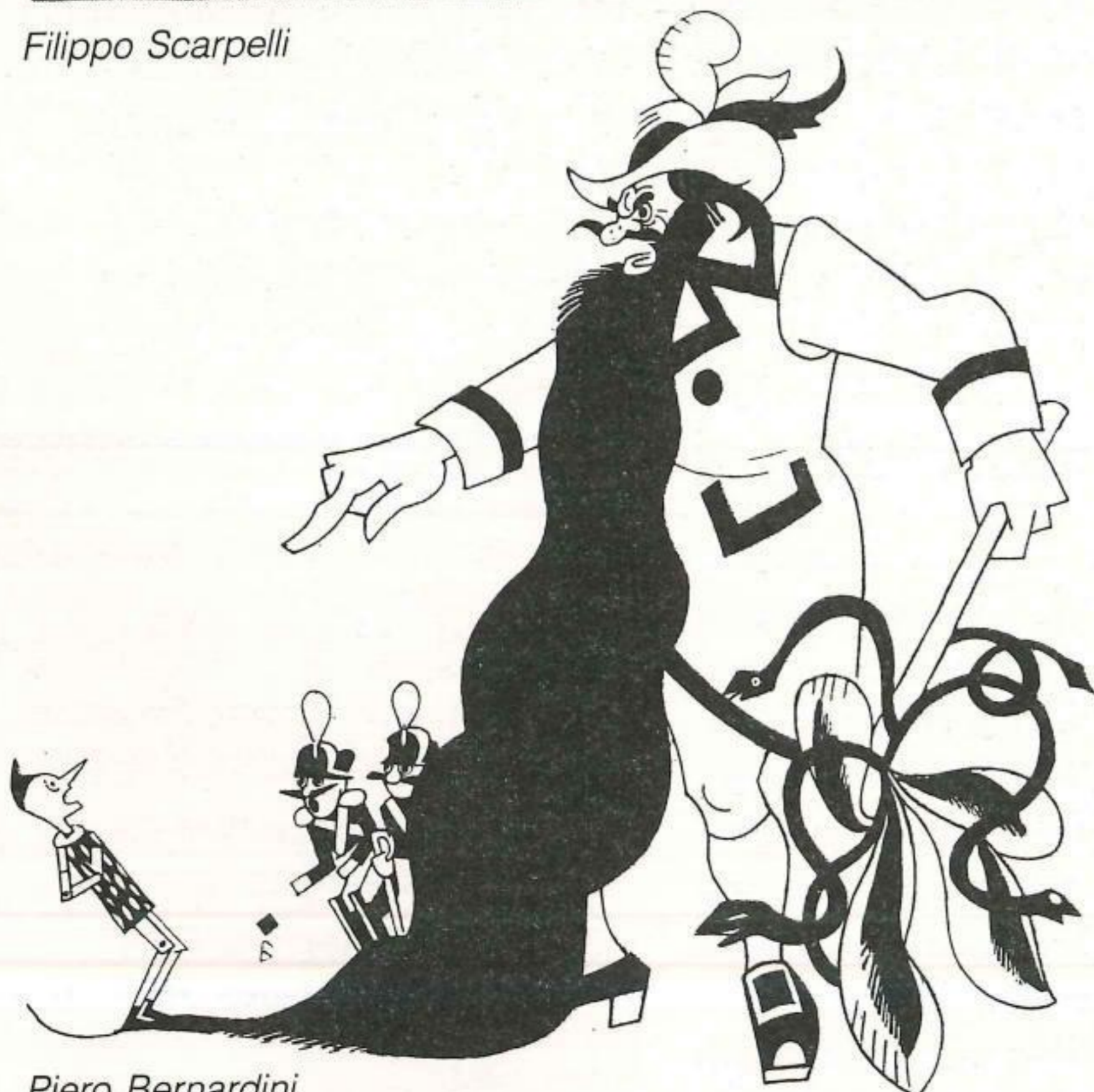
Alcuni tra i più significativi illustratori per ragazzi



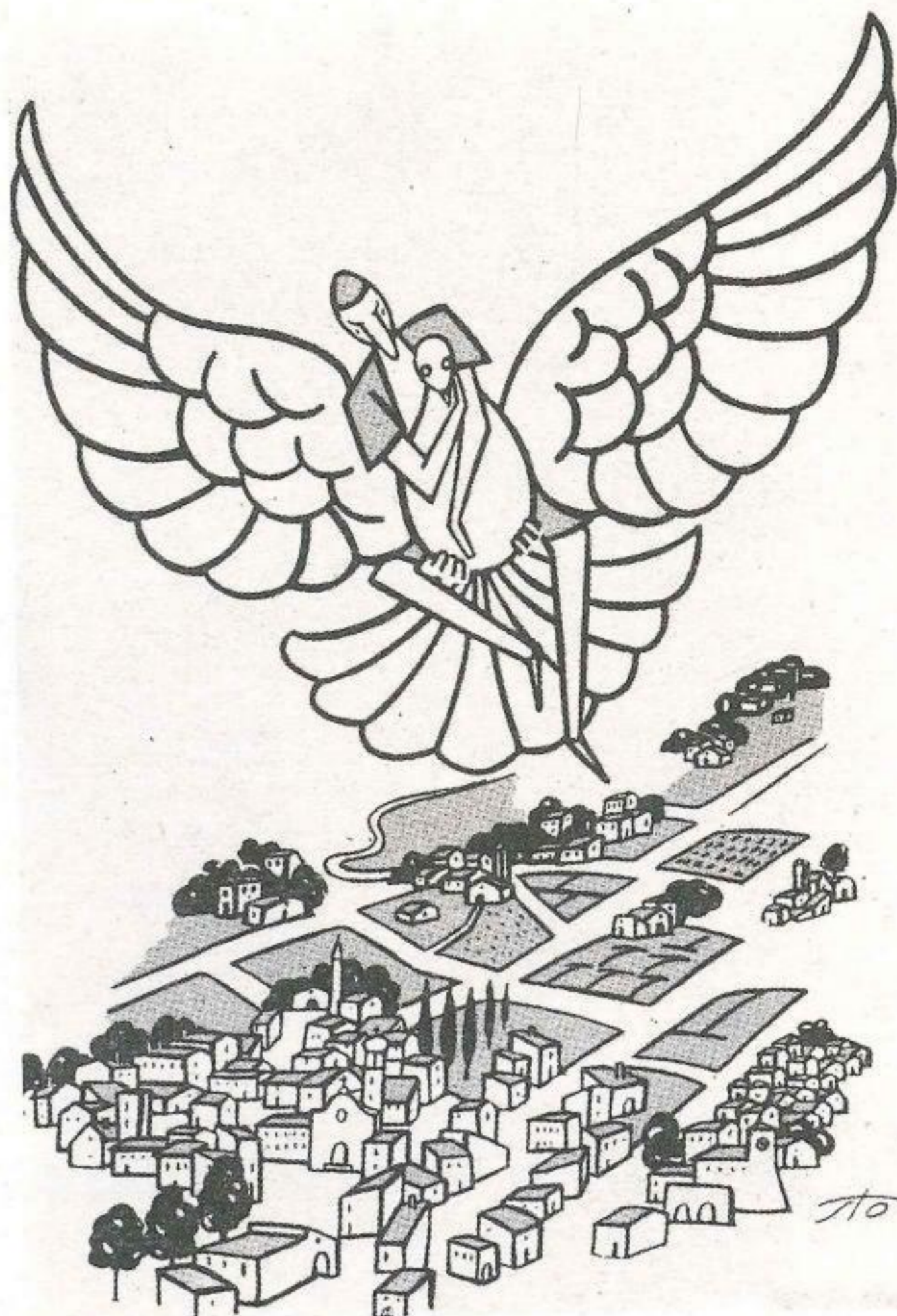
Attilio Mussino



Filippo Scarpelli



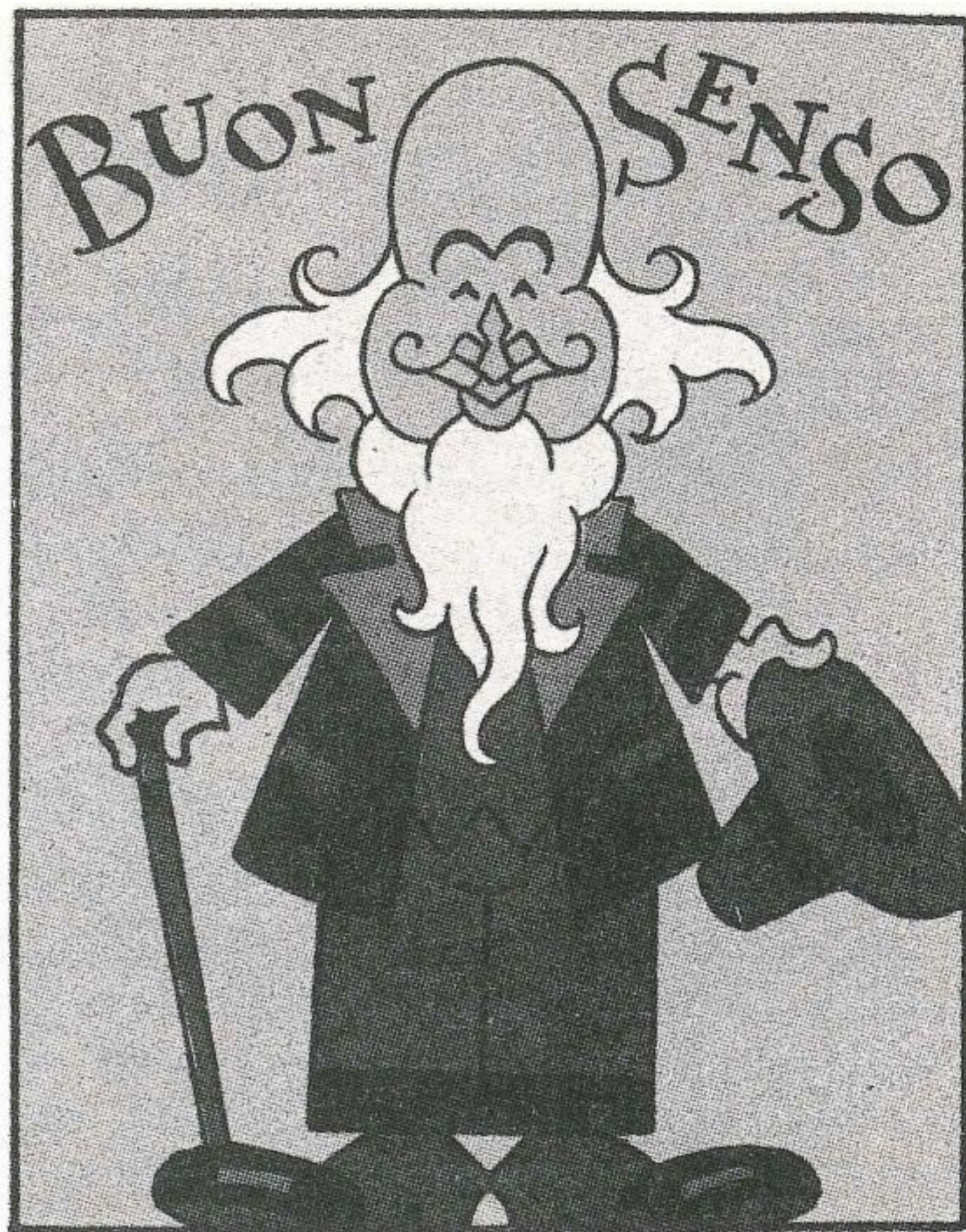
Piero Bernardini



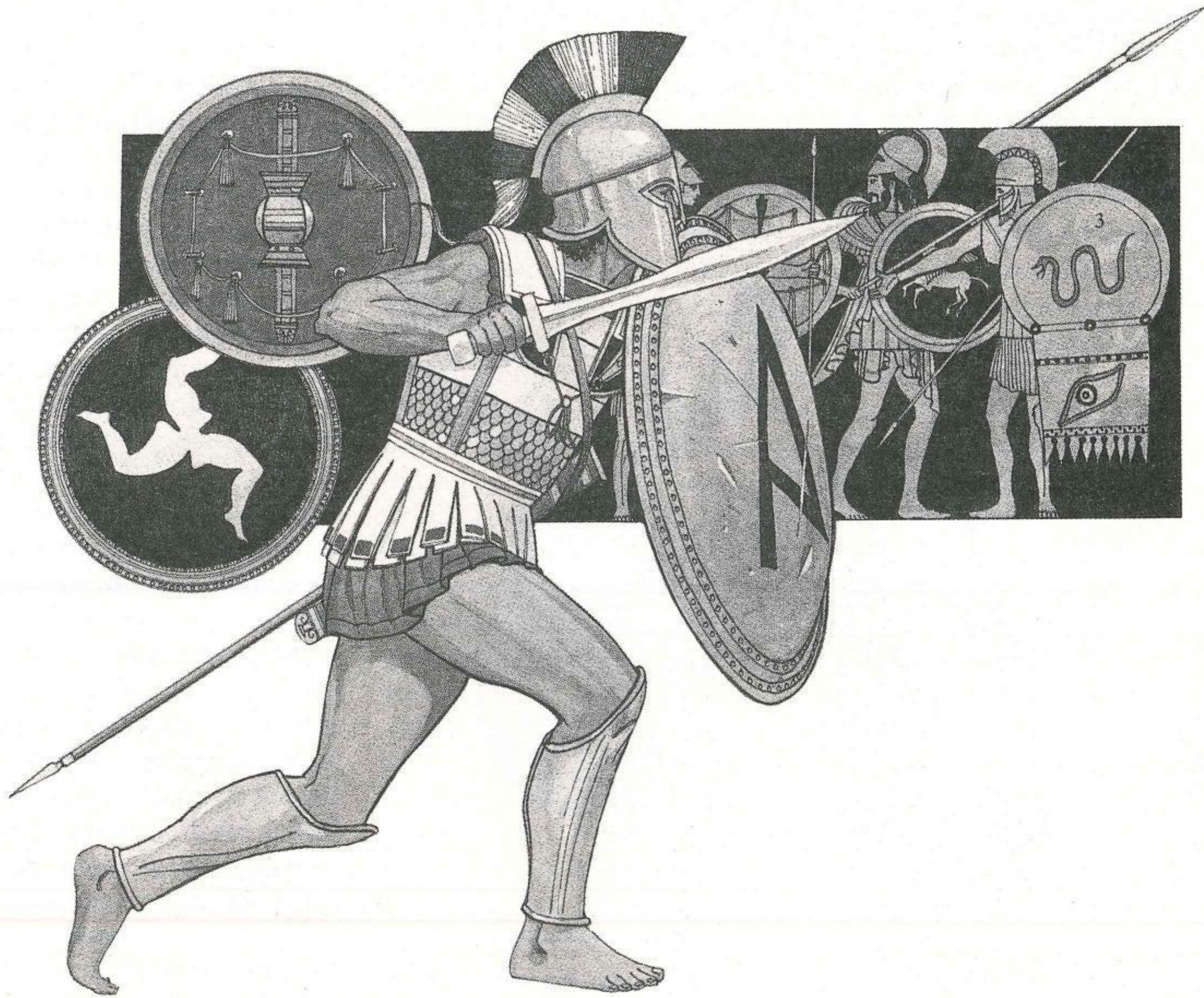
Sto (Sergio Tofano)



Duilio Cambellotti



A sinistra: Ezio Anichini:
Sopra: Filippo Scarpelli
Sotto: Mark Bergin, John James, dal volume *La Grecia di Pericle*, edizioni Giunti-Marzocco.



Gli animali nei libri per bambini

Giovanna Alatri

Nella letteratura per l'infanzia l'animale, e la sua immagine, ha sempre avuto un posto di rilievo, nelle favole e nelle fiabe antiche e moderne, sia in qualità di protagonista o di semplice comparsa, sia come elemento di esemplificazione nei testi scientifici e divulgativi, sia infine come strumento didattico nelle nomenclature, nei sillabari e nei libri scolastici.

Il fenomeno della costante presenza degli animali nei libri per l'infanzia è in parte spiegabile per i diversi ruoli e le funzioni ad essi attribuiti, a livello psicologico e culturale, nel processo formativo del bambino.

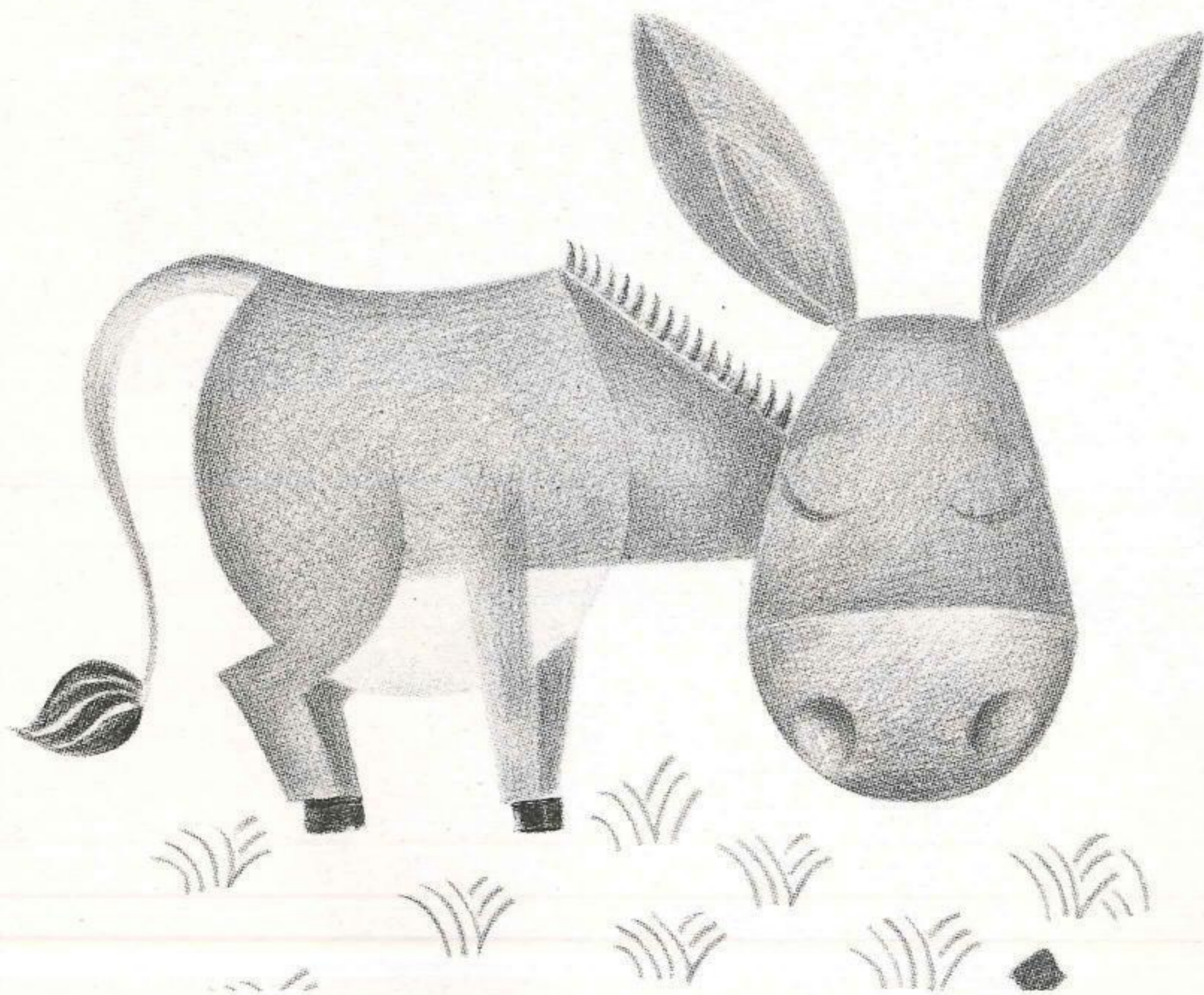
Ai concetti fondamentali di bene e di male, di vita e di morte, hanno sempre corrisposto due categorie di animali: quelli domestici, rassicuranti e affidabili e quelli feroci, pericolosi e distruttivi. Il lupo, il leone, la tigre, il serpente o il cocodrillo, per quanto pentiti, sono sempre serviti per incutere minacciosamente inquietudine, paura, terrore, mentre la mucca, il gatto, il cane o il coniglio hanno sempre ispirato sentimenti idilliaci di serenità e letizia; il bambino inoltre ha una certa facilità ad identificarsi con i loro «cuccioli», che appaiono di solito teneri, dolci e fragili.

Può aiutare anche a capire meglio come gli animali nella letteratura infantile non passino mai di moda, l'«animismo», la particolare caratteristica propria della prima infanzia, che rende accettabile e possibile agli occhi del bambino ogni tipo di «umanizzazione» di cose e di animali: un bimbo non si stupirà più di tanto se un orso piange, un leone parla, un cane ha la stessa tosse o una volpe si permette di sputare sentenze.

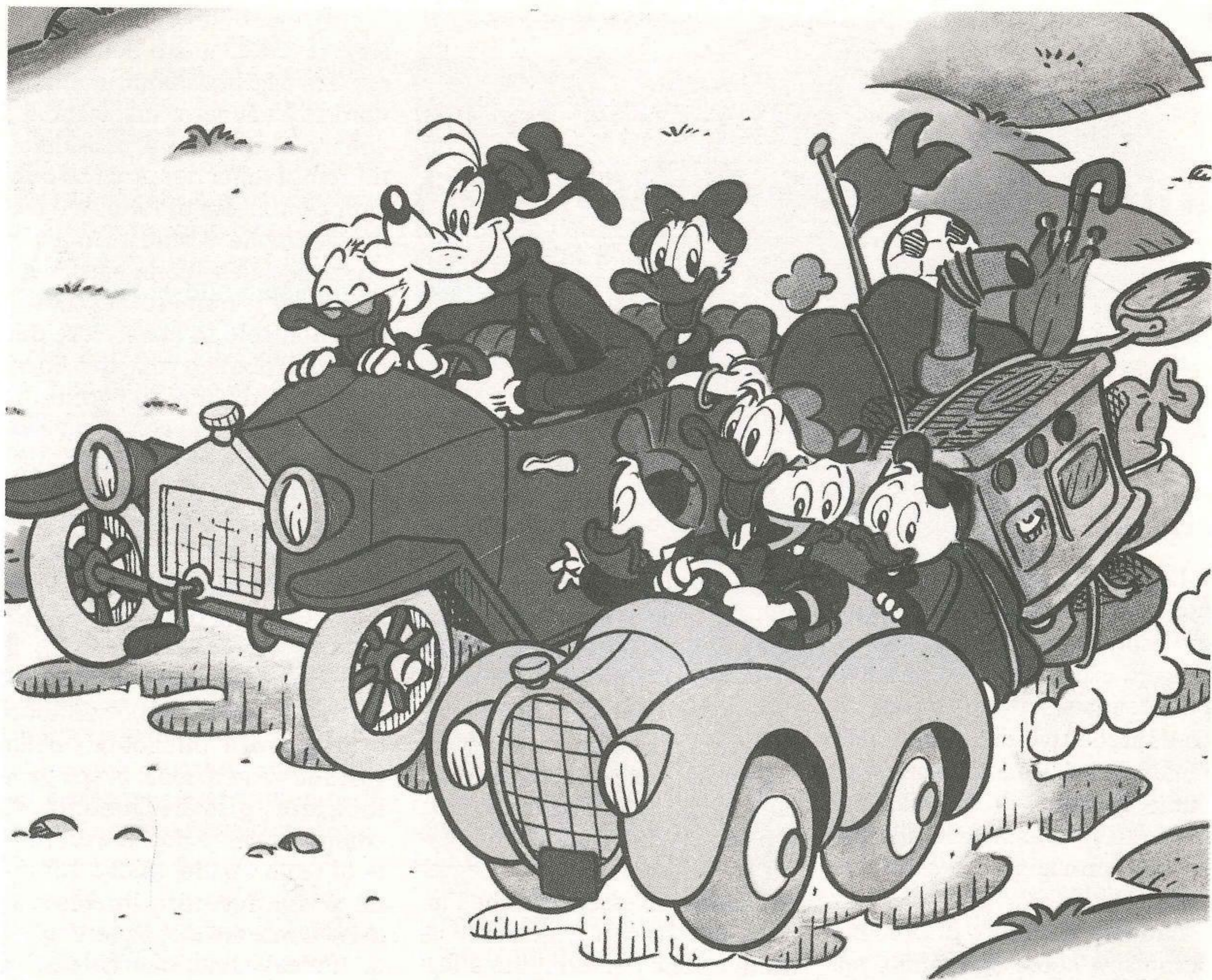
Per quanto riguarda l'iconografia sugli animali, talvolta si è criticata o addirittura disapprovata la scarsa scientificità nel rappresentare gli animali, che potrebbe portare il bambino troppo distante dal mondo reale. Ma forse non è un rischio tanto serio, soprattutto quando il bambino è piccolo e il suo mondo reale è tutt'uno con quello fantastico; più tardi avrà modo e molte occasioni, attraverso i media, la televisione, i libri scientifici che sempre più affollano gli scaffali delle librerie, e che sempre più ricorrono all'uso di immagini fotografiche per illustrare i testi, di avere un quadro del «reale» più veritiero. Gli antichi bestiari e i testi scientifici sugli animali hanno origine da antiche rappresentazioni magiche e rituali: nella letteratura di tutti i tempi ad essi è stata attribuita una vasta simbologia. L'antropomorfizzazione ha una lunga tradizione anche nella narrativa infantile, sia pure derivante da quella degli adulti, come lo erano le favole esopiche o quelle di La Fontaine, in cui gli animali rivestivano le caratteristiche degli uomini e ne assumevano vizi e virtù.

Il leone saggio, la volpe astuta, l'oca ingenua, il lupo feroce, il cane fedele, hanno rappresentato e rappresentano tuttora altrettanti «caratteri» umani.

C'è forse da domandarsi se in una società tecnologica come quella attuale, l'animale della favola, del racconto, della poesia,



Una tavola di Attilio Cassinelli per il volume *Animali nei proverbi*, edizioni Giunti-Marzocco.



Una tavola di Walt Disney, con i suoi famosi personaggi, conosciuti dai bambini di tutto il mondo, tratta dal volume *In vacanza con Qui, Quo, Qua*, Edizioni Giunti-Marzocco, 1989.

del fumetto o del cartoon, abbia ancora per il bambino «basico» di oggi, che riceve come modelli più facili da accettare personaggi fantascientifici e orribili mostri, il valore di elemento in cui identificarsi per la «purificazione» e la «liberazione» da paure e tensioni.

Da quando agli inizi del secolo l'illustrazione è entrata a far parte a pieno titolo della produzione letteraria per l'infanzia, le «immagini» hanno assunto un rilievo notevole soprattutto per quanto riguarda i primi libri di lettura, i sillabari e gli albi per i bambini in età prescolare o delle scuole elementari gli animali sono stati sempre presenti: stilizzati, realistici, semplici, complicati, più o meno riconoscibili, buffi o drammatici e inquietan-

ti, hanno aiutato il bambino nei primi passi verso la lettura. «Le figure sono essenziali», si afferma da più parti, soprattutto per i bambini più piccoli, poiché l'immagine che si riferisce alla parola scritta, non solo è uno dei modi più efficaci per dare incisività alla narrazione e per chiarire il significato delle parole, ma anche per educare al senso estetico attraverso la forma, il colore e l'equilibrio delle composizioni.

Qualcuno obietta che dal punto di vista pedagogico non è opportuno che l'immagine, per quanto di alto livello qualitativo e artistico, sia troppo preponderante rispetto allo scritto.

«C'è una certa diffidenza», afferma Carla Poesio, «rispetto all'immagine, che secondo alcuni

avrebbe un'azione prevaricante nei confronti della parola... Ma altra cosa è l'iconizzazione selvaggia, altra è la selezione di immagini operata a monte da esperti e proposta ai ragazzi in una ampiezza e varietà di offerte che esclude ogni idea di condizionamento...».

È comunque sufficiente compiere un rapido percorso tra le pubblicazioni illustrate del passato e quelle prodotte attualmente dall'editoria che si occupa in particolar modo dei libri per i bambini più piccoli, per avere la conferma che gli animali e la loro rappresentazione grafica continuano ad essere al centro degli interessi di chi si occupa della letteratura infantile e, come è augurabile, anche degli stessi bambini.

Bilancio della 26° fiera internazionale di Bologna

Maria Fabrizio Lalli

Premessa

La pedagogia e la didattica attuali fanno ricorso a terminologie espressive che evidenziano progetti e idee nuove, tendenti al più adeguato sviluppo psicologico e intellettuale del mondo dell'infanzia e dell'adolescenza. Parliamo, dunque, di «animazione culturale», «educazione alla pace, alle immagini, alla salute, al civismo».

La Fiera del Libro di Bologna stimola — come ogni anno, ma quest'anno molto di più, data la doviziosa varietà e novità delle proposte offerte — interessanti dibattiti sui problemi inerenti il libro, la qualità delle letture, le scelte più opportune secondo l'età e le inclinazioni. Ma ciò che forse ha fatto maggiormente soffermare l'attenzione dei visitatori nei diversi padiglioni di questo puntuale, vastissimo e stupendo «mercato intellettuale» che Bologna riedita annualmente da ben 25 anni, è stato il «fenomeno» delle *illustrazioni*. Negli anni precedenti non sembra avere avuto un così notevole risalto l'aspetto «iconografico» del libro a tutti i livelli. Basterebbe citare la razionale-coordinata manifestazione degli Illustratori iraniani dal 1968 al 1989 tra i 1200 editori dei cinque continenti, oltre alla consueta collettiva di disegnatori di tutto il mondo.

Questo aspetto particolare della Mostra non poteva mancare di

sollecitarci a riflessioni più impegnative e auspicabilmente feconde, al fine di studiare le migliori strategie per coadiuvare la nostra infanzia prescolare, scolare e adolescente nella formazione intellettuale più completa e integrata possibile.

Quando i Nuovi Programmi chiariscono che dopo la prima esperienza di lettura del bambino, consistente nel «sentir leggere l'adulto... è essenziale che l'insegnante stimoli e accresca la motivazione del bambino a leggere», gli Educatori debbono assumersi la responsabilità di «scelta» e «programmazione» della alfabetizzazione culturale e di educazione permanente, accostando il giovane utente a questo indispensabile strumento che è il libro. E non solo il testo scolastico; il quale rimane, forse, il meno idoneo a conseguire gli scopi di una «libera personalità variamente informata, istruita, autonomamente critica e sicura». Animazione vuol dire, nella prima scuola, programmazione finalizzata a saper promuovere e sviluppare nel bambino il «gusto del leggere». Da qui scaturisce l'esigenza naturale di correlare, al discorso dell'animazione culturale e di educazione alla lettura, i concetti generali di educazione permanente e alfabetizzazione culturale non-disgiunti dai processi di apprendimento in cui il bambino è coinvolto quotidianamente.

Abbiamo detto della «gioia di leggere», del «gusto della lettura»; ma oggi assistiamo ad un fenomeno davvero inspiegabile, almeno in apparenza, considerati i tempi felici del progresso in ogni campo. Sta di fatto — e ciò è osservabile e statisticamente quantificabile — come sia davvero esiguo il numero dei lettori abili non solo in età scolare dei cicli dell'obbligo, ma nei corsi successivi di studi di ogni ordine e grado. A che cosa è dovuta questa «faciloneria» con la quale ci si accosta alla lettura — soprattutto a scuola, ma in ogni altro ambiente di vita — in un tempo di massima diffusione della stampa in tutti i ceti sociali?

Come educatori scolastici, il costante impegno di studio e ricerca nel quadro dello sviluppo psicologico e intellettuale della giovane generazione, ci spinge a indagare prioritariamente il comportamento docente di fronte al testo scritto; sicché l'alunno possa avvertire interesse o demotivazione a compiere quella «fatica» almeno iniziale della lettura che impegna tutte le facoltà della mente: riflessione, immaginazione, analisi, critica, giudizio in un coinvolgimento generale e pieno della personalità.

Educare alla lettura implica nel docente il possesso di quelle abilità psicologico-professionali, quel «modo di porgersi e di porgere» i contenuti strumentali-culturali per cui il bambino *desideri* autonomamente compiere lo sforzo di leggere e promuoverne il diletto.

Per questa ragione l'Educatore deve conoscere le caratteristiche proprie delle diverse fasi evolutive, soprattutto nell'infanzia; senza mancare di considerare l'ambiente nel quale il bambino cresce. Deve, inoltre, tenere conto del processo di «differenziazione», proprio della età evolutiva, che sposta gli interessi per la lettura dal fiabesco/avventuroso/fantastico verso inte-

ressi più direttamente culturali e di ricerca. Non a caso il Piaget sottolinea il carattere psicologico della età evolutiva come «età di transizione» che segna il passaggio dall'infanzia all'adolescenza: più realismo e meno fantasia; sempre più definita la linea di demarcazione tra Reale e Ideale, molto labile e indefinibile in età prescolare.

Dal punto di vista "qualitativo" non tanto importa *quanto* si legge, ma *cosa* e *come* si legge: ciò suggerisce di prestare molta attenzione alla letteratura giovanile e alle strategie educative per stimolarla ed esercitarla. Il bambino deve saper cogliere da sé il messaggio che il libro trasmette, e che egli personalizza attraverso il filtro delle prime esperienze ambientali di vita; deve ricercare in sé le motivazioni per garantirsi l'animazione culturale nel personale assorbimento di sempre nuove integrazioni conoscitive.

Letture alfabetica e lettura iconica. Fiaba e fumetto

Partiamo da questa rapida premessa per fissare alcune osservazioni sulla «didattica della lettura», significativamente suggerite dai ricchi stands della Fiera di Bologna (oltre 60 Paesi e 1200 espositori), in gran parte dedicati agli *illustratori*. Soprattutto perché la nostra attenzione si rivolge, in questo scritto, allo sviluppo cognitivo e culturale in genere della generazione dell'età evolutiva.

Nella visione globale della letteratura giovanile si inserisce sia il testo di lettura per l'infanzia che quello per l'adolescenza. Inutile discutere, ovviamente, la prevalenza dei libri di natura favolistica nelle fasce d'età infantili. In esse il predominio degli elementi fantastici e immaginativi allontanano in un certo senso il bambino dalla concreta realtà di tutti i giorni. Anche se alcuni esperti pedagogisti con-



Una tavola realizzata da Sophie Fatus per il volume di Anna Petter, *Leontina la perla del deserto*, Giunti-Marzocco, Firenze, 1987.

cordano nel ricomporre il racconto con elementi realistici. In tale direzione si è venuto evolvendo il concetto di favola, tendenzialmente rapportata ai ritmi di vita che il bambino vive nel proprio ambiente.

Si è preferito integrare, perciò, il sentimento fantastico con quello dei fatti quotidiani; affiancando ai maghi, folletti, fate... i robot, i dischi volanti o i marziani. Nonostante tutto, però, il posto privilegiato è tenuto dalle *favole tradizionali* come Cappuccetto Rosso e Pollicino, dei quali i bambini continuano a nutrirsi, quasi identificandosi o confondendosi con loro. In proposito, gli studi critici si sono spinti fino a cercare di delimitare l'ambito e il significato del *fantastico* in letteratura; i cui confini si situerebbero su quella linea, sempre evanescente e continuamente spostata, che separa la consapevolezza riflessiva dalla visione sognata o dall'immagine proiettata dall'inconscio, a correggere o negare la realtà. Todorov parla di *esitazione* «fra il reale e l'illusorio»: spazio breve, spesso vissuto e concluso nell'istante

stesso in cui le due possibilità Realtà — Irrealtà si propongono alla mente ¹.

La critica più recente compie una lineare distinzione semantica — nel quadro della letteratura del *meraviglioso* dei due termini nell'usuale binomio *fiaba fantastica*. La Fiaba indica un tipo di proposta narrativa che, pur intessuta di elementi irreali o magico/meravigliosi, non è "fantastica": ciò in quanto non pone il lettore sulla soglia fra realtà e mistero; ma lo inserisce in un mondo regolato da tempi, eventi, leggi logicamente concatenati, tuttavia intraducibili sul piano stesso della realtà. La Fantasia si riferisce invece a quel modo di immaginare e di narrare, tendente a rendere impreciso e sempre sfuggente il confine tra Mistero e Realtà.

Il che significa, in pratica, il superamento del dissidio fra i due aspetti del *realistico* e del *meraviglioso* nella letteratura dei generi narrativi; poiché gli eventi, le azioni, i personaggi si muovono secondo una loro logica intrinseca che risponde alla verosomiglianza e alla storicità... al

realismo... al meraviglioso... al fiabesco. «Le fiabe sono vere», ebbe a dire Calvino, una volta terminate le sue *Fiabe Italiane*; ove il termine *verità* stava appunto per «spiegazione generale della vita»².

La letteratura fumettistica promuove l'evoluzione della letteratura giovanile; essendo considerato il fumetto, insieme con la fiaba, un *medium* cui la ricerca pedagogica dedica particolare attenzione. Il testo scolastico come il «libro di lettura» del tempo libero nel nostro sistema educativo, vengono erroneamente distinti: indiscutibile precedenza al primo a discapito del secondo. Chiaramente un bambino di scuola elementare preferirà un libro di fiabe a un testo di grammatica, non fosse altro che per la *facoltatività* del primo e la *obbligatorietà* del secondo, allorché consideriamo che il bambino tende a sfuggire alle imposizioni, mentre preferisce avere la libertà di fare le sue scelte e invenzioni. Ancora la nostra scuola insiste sulla importanza prioritaria del testo strettamente *cognitivo* rispetto al libro di narrativa: come se vi fossero libri interessanti e meno interessanti, perché estranei alla funzione didattico-pedagogica cui si richiamano i testi scolastici. Dicotomia, questa, che potrà trovare risoluzione solo se gli Educatori riconosceranno consapevolmente il significato universale della lettura e la validità formativa dei libri in genere, visti come strumenti indispensabili per la formazione morale-culturale delle giovani generazioni. Queste le ragioni che odiernamente inducono gli esperti a qualificare la letteratura per ragazzi, attraverso un discorso di inquadramento del libro di lettura come unità formativa; richiedente, perciò, l'attuazione di una nuova politica culturale, nuove strategie di mercato, nuove e idonee strutture.

La Fiera di Bologna, quest'anno più che negli anni passati, ha

oltre misura arricchito gli stands delle più svariate produzioni editoriali, nonché della rassegna di disegnatori e illustratori di tutto il mondo (1200 editori circa per cinque continenti).

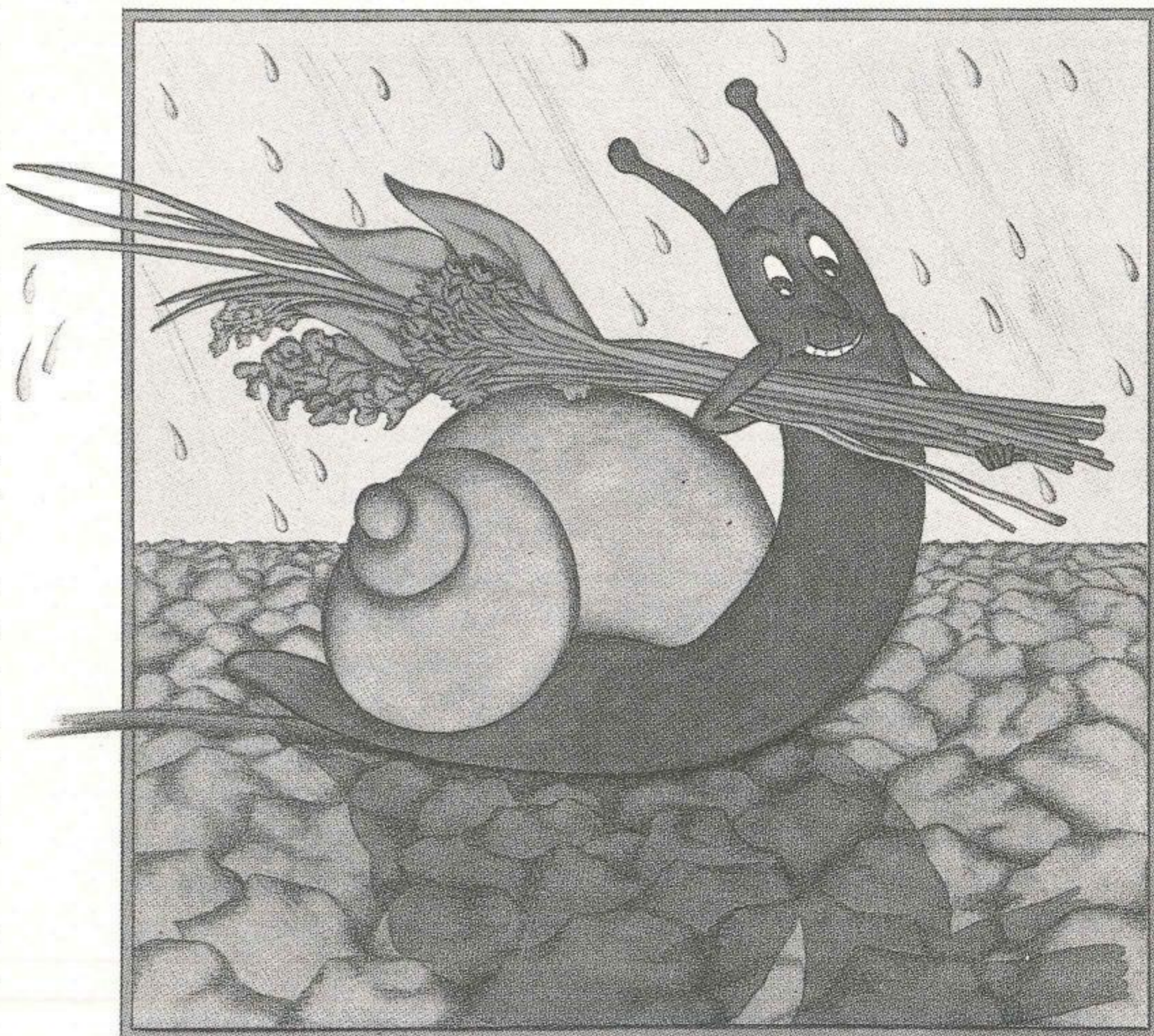
Il fumetto costituisce, secondo le più avanzate ricerche della pedagogia e della psicologia dell'età evolutiva, un mezzo di comunicazione formidabile. Molti insegnanti, ancora oggi, non ne hanno compreso il valore in tutta la sua portata; in quanto si rileva un certo sfasamento tra una gioventù assetata di concretezza e un insegnamento che volentieri rimane legato a forme astratte.

Da alcune ricerche condotte nelle scuole francesi, sembra emergere la grande utilità del fumetto nella facilitazione degli apprendimenti non solo linguistici, ma anche di altre discipline come quelle storico-geografiche. I fumetti hanno caratteristiche peculiari: essi creano un ambiente mediante l'immagine. Laddove per *ambiente* non si intenda semplicemente uno scenario, ma anche una implicita *sensibilità* da parte dell'illustratore in armonia

con l'autore del soggetto, onde riuscire a trasformare la descrizione della storia scritta in *atmosfera visiva*.

L'uso del fumetto realizza una concreta *economia del discorso*, se consideriamo che può raccontare tutta una storia con 200 parole, mediante quel *codice dei rumori* di cui tutti conosciamo le rapide sillabe onomatopeiche. Particolarmente notevole, nella fumettistica, è oggi l'evoluzione del *linguaggio*, la cui forma più progredita è data nel passaggio dalla espressione del gesto *concreto* (= una mano che apra una porta) alla *motivazione* del gesto, alla suggestione di uno stato d'animo: cosa ci sarà dietro la porta?

Gli insegnanti, dunque, possono cercare di utilizzare qualcosa che ormai è entrato nel costume, mettendolo al servizio delle idee degli educatori. E l'elemento didascalico non deve prevalere su quello artistico. In proposito, alcuni disegnatori francesi di fumettistica evitavano il fumetto didattico, ritenuto inferiore alle loro capacità artistiche; ma oggi questo preconcetto è



Una bella tavola, ricca di ironia e elaborazione personale della realtà, realizzata da Ursula Stalder per il volume *The house of Riddle*, Mondo Verlag, 1988.

stato in assoluto superato. Il famoso editore di enciclopedie e dizionari Larousse ha pubblicato una «storia di Francia» a fumetti.

La Fiera di Bologna ha dedicato anche quest'anno ampio spazio alla fumettistica, vissuta come progressiva rivalutazione e qualificazione culturale di questo mezzo d'espressione. Il fumetto è una forma di linguaggio come quella teatrale o cinematografica o televisiva. Affianca il libro senza nuocere ai sistemi di lettura tradizionali. Esistono fumetti *cattivi* come esistono libri *cattivi*: forse i primi eccedono sui secondi. Ma allora si tratta di controllare la situazione, migliorandone gli aspetti in direzione culturale-educativa, piuttosto che inasprire l'antagonismo tra le due diverse «chiavi di lettura». Chiaramente il nome di Romano Scarpa ha intensificato gli interessi dei visitatori della Fiera verso il mondo dei cartoon. Considerato a buona ragione il Walt Disney italiano, l'Artista ha disegnato ben 400 storie di Paperino e Topolino; sicché ha avuto il merito di un libro a lui dedicato da tre giovani studiosi — Luca Boschi, Leonardo Gori, Andrea Sani) intitolato «Romano Scarpa, un cartoonist italiano fra animazione e fumetto».

Il Topolino di Scarpa si scosta un poco dal modello *perbenistico* americano, tipizzandolo con una ironia molto più accesa, talvolta quasi sarcastica. Un topolino *amante* del cinema giallo americano. Il disegnatore ammette il suo debole per Topolino e non per Paperino, pasticciere e scansafatiche. «Quand'anche Topolino si cacciasse in situazioni buffe, non sarebbe mai un pagliaccio», sottolinea Scarpa.

Evoluzione storica dell'arte iconografica. Dai primi Figurinai agli Illustratori

La preoccupazione principale delle attuali ricerche pedagogi-

che tende a sfruttare le nuove tecniche espressive nel campo dell'illustrazione, le più recenti offerte della tecnologia della riproduzione a stampa, l'elevata formazione professionale degli «elaboratori dell'immagine».

Sui libri-giocattolo della fascia prescolare qualche riserva riguarda lo spostamento dell'attenzione del bambino sulla *immagine*, rendendo meno pregnante e dispersivo il messaggio verbalizzato. Rimane comunque il fatto di armonizzare la relazione esistente tra *libro* e *immagine*, al fine di puntualizzare una educazione visiva, intesa come contributo facilitante l'evolversi dell'esperienza del fanciullo verso l'autonomia progressiva della comprensione del testo scritto *non-illustrato*.

Che oggi il libro per ragazzi rappresenti solo uno dei numerosi mezzi di acquisizioni conoscitive — anche se di importanza prevalente — è fuori ogni dubbio. Ciò per la intensa diffusione dei *media* (TV, cinema, videoregistratore, videogames...): strumenti che, mediante la quantità e la varietà delle immagini, promuovono quel processo di immersione/coinvolgimento in campo della personalità totale dell'individuo, rendendo possibile la realizzazione di una serie innumerevole di percezioni e assimilazioni, sovente imprevedibili. Oggi osserviamo quanto le illustrazioni dei testi scolastici subiscano l'influenza dei nuovi linguaggi mediali, dai quali talvolta derivano: basti controllare le proposte di tanti libri antologici di ricondursi ai *media* per filmati o serial televisivi. V'è, dunque, un rapporto evidente tra le immagini dei libri per ragazzi e l'iconografia della cultura di massa. Un tempo la funzione dell'immagine era irrinunciabile per i bisogni di comprensione, propri di una tipologia di lettori.

I primi *figurinai* che Antonio Faeti definisce «illustratori dei libri dell'infanzia», prendevano

ispirazione a questa realtà per connotare la specifica fisionomia di una iconografia. Egli scrive che «i primi e più autentici figurinai lavoravano ancora entro un ambito editoriale vicino a quello in cui era nata la vecchia *imagerie* popolare, venduta per le strade dei cerretani per pochi soldi»³.

La Fiera di Bologna ci fa oggi assistere al passaggio dell'iconografia popolare dei primi illustratori alle più sofisticate immagini di quei libri che si distaccano forse involontariamente dalla cultura ufficiale; non solo per i mutamenti culturali in atto, ma anche per le diverse tecniche tipografiche.

Ci sembra opportuno menzionare la riproduzione a stampa dei primi Chiostri e Mazzanti nell'arte della illustrazione, mediante l'uso della *ciappola* dentata, che «produceva uno sfumato inconfondibile, simbolicamente povero, fatto di tante linee parallele o incrociate»⁴.

La *ciappola* scomparirà quando si affermerà la *fotoincisione*, che rivoluzionerà non solo le tecniche di realizzazione, ma anche — e in maniera molto significativa — gli effetti formali e cromatici. Negli anni del primo dopoguerra e particolarmente dopo il secondo, il *figurinaio* scompare: gli illustratori per l'infanzia rinnovano le modalità iconografiche per farle aderire ai messaggi dei *media*, con i quali i bambini cominciano a convivere in modo sempre più diretto e ravvicinato.

Le numerose e varie illustrazioni che riporta la nostra rivista, selezionate con tanta cura secondo le argomentazioni svolte, offrono già una idea chiara sul vasto repertorio offerto ai bambini dai primi «operatori dell'immagine» Enrico Mazzanti e Carlo Chiostri. Ma esse soprattutto forniscono — ove si volesse esaminare a fondo la *valenza apprenditiva* della illustrazione per il bambino — elementi precisi per

individuare l'evoluzione delle modalità tecniche didattiche per giungere ai molteplici e diversificati messaggi iconici attuali.

Ci sembra doveroso sottolineare la cortese collaborazione offerta dalla Casa Editrice Giunti per il controllo attento e minuzioso delle documentazioni relative all'argomento presso il suo dovizioso archivio.

L'immagine e il suo linguaggio. Sviluppo tecnico e apertura pedagogica nel secondo '800 e nel primo '900

Gli sviluppi storici e i conseguenti mutamenti dell'*illustrazione*, sia dal punto di vista della qualità che nelle tecniche raffigurative per quanto attiene la didattica dell'apprendimento in età evolutiva, avvengono parallelamente alle revisioni delle metodologie e dei programmi d'insegnamento. E ciò risulta evidente perché, stante l'accostamento immediato alla realtà che opera l'immagine, essa costituisce la prima autentica *lettura* del mondo esperienziale per il bambino. Di qui l'esigenza, avvertita dagli studiosi della educazione giovanile in genere, di connotare i contenuti culturali — soprattutto degli apprendimenti didattici della prima scolarità — del fondamentale ausilio *iconico illustrativo*.

Terra di elezione dei più esperti figurinai sembra essere la Firenze post-unitaria; indubbiamente per la presenza anche di prestigiose Case editrici, quali Bemporad, Le Monnier, Paggi, Barbèra, Salani. La Firenze capitale d'Italia, dunque, si vede trasformarsi in Capitale della cultura del nuovo Stato. Sarà proprio Alessandro Paggi a promuovere l'incontro di Collodi con la magica fiaba nelle traduzioni di Perrault. Sicché il giornalista *realistico* Carlo Lorenzini passerà con le sue «Storie Allegre» al mondo fascinoso del fiabesco con quella creatura di legno, vi-

vificata e agente come ogni bambino umano: ottanta traduzioni di Pinocchio, persino in dialetto samoano. Collodi realizza mirabilmente la fusione delle sue due anime in quel «*realismo magico*» che lo ha reso immortale. Al *tocco* artistico-didascalico provvederà la ingegneristica perizia di Enrico Mazzanti. Egli saprà unificare nelle illustrazioni Realismo e Fantasia, attraverso i significati arcani e tortuosi espressi dai tratteggi di pochi personaggi.

Questi caratteri delle immagini prodotte dall'Ingegnere-illustratore, evidenti anche nelle composizioni iconografiche di «Le Memorie di un Pulcino» di Ida Baccini, stupiscono tuttavia, considerando che Ella si ispirò direttamente a Gustavo Dorè, amante delle scene ampie e ricche di personaggi ed elementi. L'alone di *mistero* delle sue forme grottesche ha il potere di ridurre la credibilità figurativa di persone od oggetti in puri simboli; quasi a volere anticipare, nella nostra cultura, quella sensibilità decadentistica già diffusa in Francia. È così che il Mazzanti riflette la sua solida cultura positivista nei lavori iconografici; felicemente integrando i *segni* della cultura ufficiale con le citazioni popolari, i tocchi diabolici con diverse situazioni di sorriso.

Parallelamente al Mazzanti, anche Carlo Chiostri troverà nel Burattino di Collodi «un'occasione fondamentale»⁵ per potere esprimere il suo magico realismo con una larga varietà di tipi e di elementi pittorici di cui farà uso anche per altre opere. Egli presta attenzione ai dettagli, aggraziandoli con modalità nuove, quasi a volere preannunciare il futuro costume *floreale*.

«In lui — osserva Attilio Bertolucci — tutto è più realistico e più malinconico in un segno grave e lento»⁶.

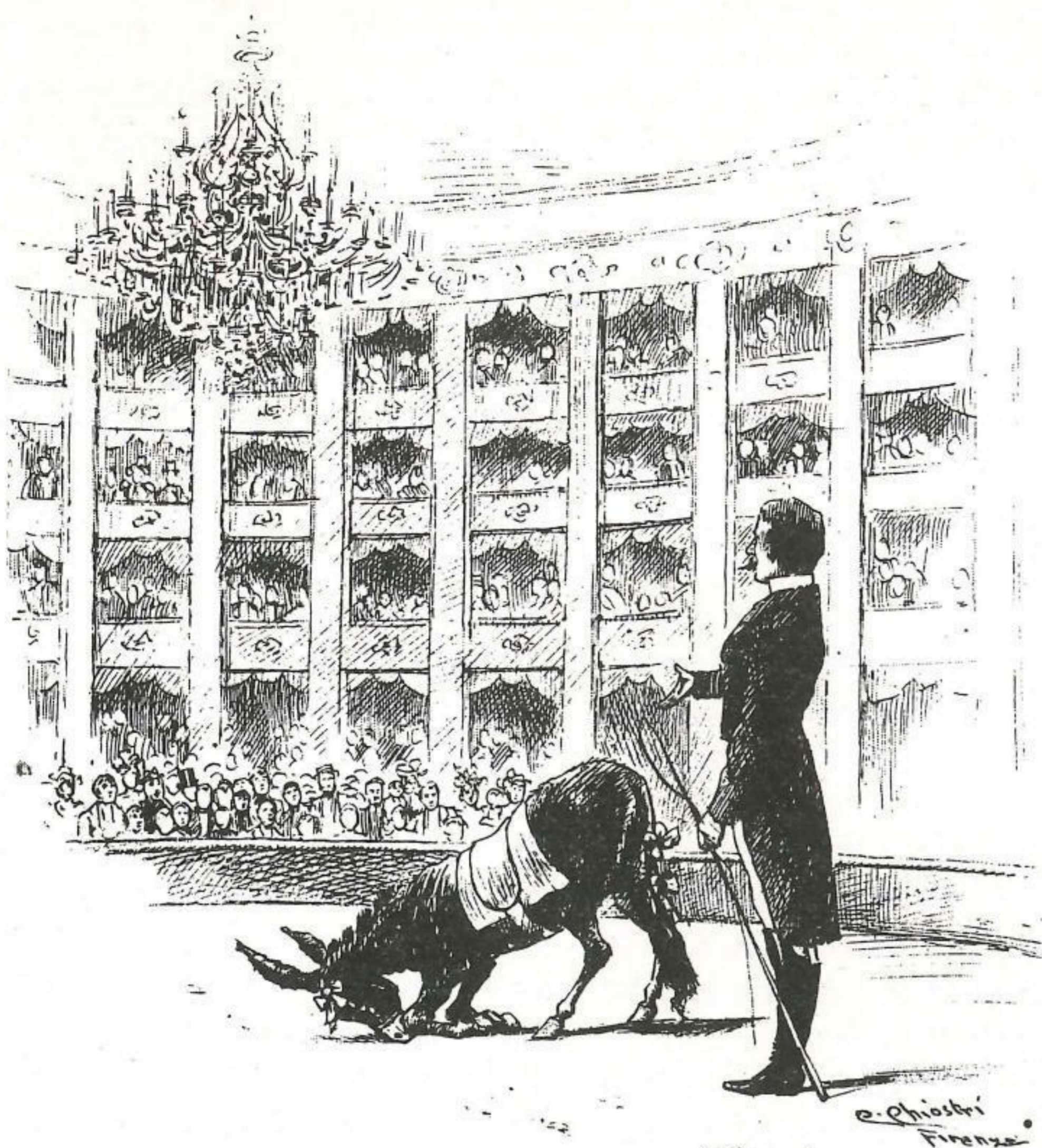
Il Chiostri riesce a tradurre nell'*assieme figurativo* lo spirito autentico della storia del Burat-

tino che agisce in uno spazio magico-reale lontano e, al tempo stesso, tanto vicino e "palpabile". Le tavole del Chiostri rimangono, così, imbevute di «quel comporsi di sfumato e reale, di arcano e vernacolo, di elegante e dozzinale»: caratteristiche evidenziabili in tutte le sue opere successive, dal *Ciondolino* di Vamba a *Sussi e Biribissi* di Collodi nipote.

Il fatto è che ogni epoca storica che voglia prendersi in esame per un suo aspetto particolare, implica naturalmente considerazioni o riflessioni sui diversi fenomeni che la caratterizzano: dagli orizzonti culturali alle nuove situazioni politico-sociali-economiche. Sicché, gli anni che si vivono dal crollo giolittiano alla fine del I conflitto mondiale e a tutto il ventennio fascista, conferiscono l'impronta più o meno marcata dei molteplici fenomeni di turbamento e inquietudine, ansie e frustrazioni, sofferenza materiale e disorientamento morale. Sorgono i movimenti di pensiero che rivoluzionano la cultura mondiale del '900: decadentismo, irrazionalismo, futurismo, crepuscolarismo, ermetismo...

Nella nostra Terra i contrasti tra queste correnti di pensiero si fanno più evidenti e sensibilizzano le forze culturali, essendo ancora molto vivi i fermenti razionalistici-illuministici del pensiero giolittiano, nel quale non pochi si identificano ancora. È naturale che gli echi di queste «*disarmonie di pensiero*» si riflettano in tutte le produzioni culturali di questa età; e, forse con maggiore pregnanza osservativa, nelle opere degli illustratori più "distintivi" del tempo: Attilio Mussino, Eugenio Colmo, Giulio Brugo.

Il Mussino si può definire il "restauratore" della illustrazione per l'infanzia, in quanto non si fa influenzare da preoccupazioni di ordine pedagogico. Egli vive in epoca *Liberty*, ma non ne



Una tavola realizzata da Carlo Chiostri per *Le avventure di Pinocchio*. Il famoso figurinaio sapeva stravolgere la realtà con pochi tocchi di ciappola.



Una immagine di Ugo Finozzi, famoso illustratore de *Il Giornalino della Domenica*.

accoglie la soffusa eleganza, imponendo prepotentemente i suoi «*segni plebei*», capaci di aderire alla realtà con effetti di cristallina chiarezza. Sotto il profilo critico, tuttavia, crediamo di potere osservare — proprio in quella visione realistica che connota la sua arte raffigurativa — le altrettanto evidenti deformazioni, in senso scanzonatorio e quasi beffardo, di personaggi ed elementi. Ragion per cui le tavole di Mussino non commentano il testo letterario, ma sembrano polemizzare con esso, indagando l'anima dei personaggi per ricavarne quelle allusioni che li trasformano in creature "nuove". Questi intenti *trasgressori* dell' *Illustratore* si fanno più evidenti nelle tavole dedicate a Pinocchio: un burattino ricco di brio e di colore, anche «troppo schizzato alla brava; rischiava in qualche momento la sguaiatezza»⁷, come sostiene Piero Bargellini.

Quasi in consonanza tematica con il Marinetti e i futuristi di quella società italiana avvilita e censurata da un linguaggio castigato, Attilio Mussino sembra avvertire un bisogno irrefrenabile di animare figure metaforiche e di ostentare la sua audacia *dis-sacratoria*, proprio per distruggere quei luoghi comuni, che erano i segni dolorosi del costume di vita di quel tempo.

Realismo e fantasia nei disegnatori Liberty

Gli illustratori per l'infanzia del primo '900 sono stati largamente influenzati dai nuovi orientamenti stilistici dell'Art Nouveau: si tratta del Liberty, lo stile *fiorito* nelle sue linee delicatamente lunghe e flessuose. Ricordiamo puntualmente Antonio Rubino, egualmente famoso come pittore e come poeta. Il secondo aspetto indubbiamente connota la sua personale scoperta dell'infanzia, proprio attraverso l'uso dello stile Liberty, che lo aiuta a "ri-scoprire" — così come

avviene nella pascoliana «poetica del fanciullino» — la primitiva semplicità delle cose nella realtà della vita quotidiana.

Appare piuttosto singolare del Rubino-illustratore per l'infanzia questo interesse a ritrarre dal pubblico le occasioni e le modalità espressive non "adultistiche", poiché egli non ha pretesa alcuna di *insegnare*. Avviene così che «il ricciolo, l'arabesco, la curva di Rubino, vicini anche all'Art Nouveau, sono da collegarsi ad un'ottica che percepisce le cose non nella loro opaca esattezza ma complicandole, perché le vede sempre come fossero nuove e misteriose»⁸.

L'illustrazione di Rubino sottolinea lo stupore del bambino attraverso un più dovizioso assieme di elementi sconosciuti e problematici: ad esempio «*Giornalino della Domenica*», il fortunoso «*Corriere dei Piccoli*» del 1909; ove esplicita la propria versatilità persino nel disegno della testata. Tra i libri che scrisse e illustrò, ricordiamo «Tic e Tac ovvero l'orologio di Pampalona»; il «Collegio della delizia» di Renato Simoni, oggi riproposto da Giunti-Marzocco.

L'abilità dell'Illustratore a "stravolgere in qualche modo l'ordine adulto delle cose e dei valori, la derisione dei principi causali, la rottura delle consuetudini sistematizzate, l'atteggiamento *antipedagogico* che egli rivela forse spiegano il duraturo successo di Rubino presso tante giovanissime generazioni. Infine, Duilio Cambellotti, illustratore Liberty di romanzi senza tempo, quali *Il regno dei nani* di Anatole France e *Le mille e una notte*, esprime sapientemente la forza inventiva nei contrasti più strani, nelle comparse deformi e allusive dai colori stagliati su fondi screziati secondo i motivi dell'Art Nouveau. Il *Giornalino della Domenica*, in particolare, obbedisce al canone dell'eleganza formale e porge ai ragazzi precisi punti di riferimento per la di-

sciplina, l'organizzazione, il rigore culturale, l'attivismo.

Le copertine, sempre nuove e graficamente *inventive*; le immagini interne assumono funzione didattica e concentrativa dell'attenzione del bambino, piuttosto che ludica e mentalmente disimpegnata. Il linguaggio si confonde con quello dell'Autore/direttore. Dire Giamburrasca è dire Vamba. Il vernacolo, pure variegato da innumerabili toscanismi, risulta mirabilmente costruito anche nella scelta dei vocaboli. Il ragazzo "monello" attacca le consuetudini di un mondo adulto che liquida con la sua verbosità anarchica e beffarda. E lo fa da ragazzo fiero, audace, sicuro di sé, lontano dall'*etichetta*.

I disegni vanno ben oltre gli schemi usuali di quegli *schizzi* che configurano la sagoma di un ragazzo arditamente sveglio, convinto sempre di vincere gli ostacoli, di deridere le esteriorità solo formali. Le «*raffinatezze artistiche*» del *Giornalino* vengono condivise dagli amatissimi illustratori come Rubino, Finozzi, Betti, Andreini, Scarpelli e Zardi. È bastato il *Giornalino* a influenzare, specialmente per le illustrazioni, la stampa dei libri presso la produzione editoriale contemporanea.

I grandi illustratori nel I e nel II dopoguerra mondiali

Non ci sembra il caso neppure di soffermarci sulla *restrizione* delle vedute cui saranno obbligati gli *illustratori* dalle Leggi eccezionali del 1926. Molti di essi manterranno in vita il disegno "umoristico", epurato di ogni presumibile elemento *aggressivo* o *scottante*.

Carlo Bisi e Bruno Angoletta saranno i *figurina*i pacati di libri e riviste per l'infanzia. Nel *Corriere dei Piccoli* il "sor Pampurio" creati dal Bisi rende la tragica deformità quotidiana di una società che traduce la banalità in verità.

Il "Marmittone" dell'Angoletta del 1928 sembra rappresentare l'anima italiana del tempo: soldato taciturno, passivo, sovente imprigionato; ma proprio dalla sua sottomissione prende la forza per sopravvivere. Anzi, riesce a diventare persino caporale, passando da un carcere all'altro. In tal modo tutte le illustrazioni dell'Artista esprimono lo squalore e la miseria di un'esperienza superficiale e insignificante.

La successiva arte iconografica di Sergio Tofano farà del *paradosso* l'elemento caratterizzante il suo Bonaventura: la fortuna appartiene solo alla fantasia. In quasi tutti i disegnatori del ventennio fascista prevale l'indagine sulla ambigua deformità della realtà quotidiana, ostentatrice di una fierezza e solenne maestosità puramente esteriori: un desiderio comune di rigettare l'enfasi e la retorica ricorrenti nel servizio al potere.

Autonomia psicologica, cognitiva e comunicativa nell'Arte iconica e illustrativa contemporanea

La produzione iconografica degli anni '50 si preoccupa prioritariamente di spegnere i crudeli ricordi della dittatura; evitare ogni ipotesi infelice di indottrinamento della generazione infantile, anche se si tratterebbe di valori diversi da inculcare.

Dopo gli anni '50 la letteratura infantile si vede confrontata con gli altri *medium* in modo concorrenziale: cinema e televisione; ma anche il fumetto nella sua nuova tipologia, tanto apprezzata dai piccoli lettori. Succede, quindi, che il libro per ragazzi comincia a percorrere le vie della produzione di Walt Disney.

E proprio con Disney muta completamente il ruolo del *figurina*io tradizionale.

Il geniale Illustratore realizza non la fusione *oggettiva* di situazioni o fatti, reali o fantastici: la

sua Arte coinvolge, rende emotivamente partecipi e complici degli eventi e delle azioni che in essi trovano svolgimento.

L'arte iconica e illustrativa del secondo '900, nel suo significato più vario e profondo, psicologicamente e cognitivamente viva e autonoma nel suo ampio mosaico di interessi suscitati nei bambini e nei giovani (per non citare gli adulti!), ci riconduce all'ingegno di Walt Disney. La perfezione stilistica e contenutistica della produzione fumettistica di quest'ultimo quarantennio stupisce e disorienta al tempo stesso; soprattutto se pensiamo alla molteplicità e all'ambiguità dei messaggi che emana la società civile del secondo dopoguerra.

Il panorama iconografico dei libri per l'infanzia e l'adolescenza di questi ultimi lustri costitui-

sce, in fondo, lo specchio dei caratteri più evidenti e meno fuggitivi del nostro tempo: precarietà della stranezza, problematicità del giudizio critico, relativismo delle verità morali e sociali, pericolo di atteggiamenti conformistici o comportamenti standardizzati. Quel che ci salva — comunque e sempre — è quella aspirazione, distintiva dell'essere umano, di voler cogliere in ogni spazio geografico e in ogni tempo d'azione il senso causalmente positivo del «perché sono».

Il libro — si dice a proposito della Fiera di Bologna, Edizione '89 — deve avere il potere di "catturare" i lettori di ogni fascia d'età; ma in particolare dei giovanissimi, per l'educazione dei quali ci adoperiamo in famiglia e a scuola. Testo scritto e imma-

gine vanno di pari passo e giammai si accavallano, se lo scopo finale rimane lo stesso. I testi che più direttamente interessano i bambini e i ragazzi devono rispondere al bisogno di «insegnare divertendo».

Le edizioni quest'anno presenti a Bologna, numerose e varie più che negli anni precedenti, sembra abbiano ripensato la critica osservazione del Bettelheim: «Il peggior aspetto del modo in cui attualmente s'insegna a leggere è che il bambino, nei primissimi anni di scuola, riceve l'impressione che la lettura si esaurisca in capacità come quella di decifrare le parole». I libri presenti in Fiera, corroborati quest'anno da una varietà sorprendente di *Illustratori* di tutto il mondo, pare sappia dare le giuste risposte ai dubbi dell'accorto Pedagogista.

I mille *Illustratori* provenienti da tutto il mondo e presenti a Bologna in questa 26. Mostra, hanno dimostrato il crescente interesse pedagogico per l'Infanzia e la Gioventù. Ciò attraverso la svariata tematica delle tavole esposte, le ricerche di nuove tecniche espressive nel settore iconografico, l'intelligente sfruttamento delle odierne possibilità offerte alla tecnologia della riproduzione a stampa. Immagini che riportano indietro nel tempo, nelle condizioni di vita remota del bambino; e poi, con graduale progressione, ai cambiamenti caratterizzanti la vita del nostro tempo.



Antonio Rubino ha collaborato con il Giornalino della Domenica, da cui è tratta questa illustrazione, con la sua originalità, con la ricchezza inventiva, con i suoi evidenti richiami allo stile liberty.

¹ Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970.

² Calvino I., *Introduzione alle fiabe italiane*, TO, 1956, p. XVII e XXII.

³ Faeti A., *Guardare le figure*, Einaudi, TO, 1972, p. 4.

⁴ Faeti A., *ibidem*, p. 9.

⁵ Faeti A., *ibidem*, pp. 63-64.

⁶ Bertolucci A., in «Paragone», 20 agosto 1951.

⁷ Bargellini P., in «Schedario», n. 89, FI, 1967.

⁸ Faeti A., *Op. cit.*, p. 214.

Libri e infanzia a Gubbio

Piero Crispiani

È una conferma dell'attuale diffuso interesse per il libro e per la narrativa per l'infanzia, un interesse che si esprime a più livelli ed ha risonanze anche nei problemi educativi e didattici.

Pensare al libro significa pensare all'infanzia ed ai destini stessi dell'uomo, della sua cultura e dei suoi processi evolutivi. A fronte della forte concorrenza dei mezzi audiovisivi (televisione) ed elettronici, non è il libro a vacillare bensì l'attitudine e l'interesse delle nuove generazioni nei confronti del libro.

Dalla consapevolezza di ciò è nata e si è consolidata, giungendo alla 4^a edizione, la *Settimana del libro* dal 29 aprile al 6 mag-

gio 1989 presso il Chiostro San Francesco di Gubbio.

Organizzata dalle quattro Direzioni Didattiche, l'iniziativa conosce il contributo del Comune e della Biblioteca Sprelliana, oltre che l'adesione delle altre istituzioni locali, come le Scuole medie, il Distretto Scolastico, la Comunità Montana, la Regione, ecc.

Dal Direttore Didattico Giancarlo Sollevanti ricaviamo utili informazioni inerenti le finalità della «Settimana» e le caratteristiche di questa edizione. «L'iniziativa è nata — ci dice Sollevanti — per ricucire la relazione del bambino col materiale librario e con la narrativa che esso veico-

la, quindi per offrire a bambini e genitori una rassegna ampia ed articolata della produzione libraria». La mostra-mercato infatti presenta settori espositivi in: libri su Gubbio e regione, prima infanzia, fiabe e racconti, romanzo, divulgazione scientifica, atlanti e dizionari.

Il programma delle iniziative culturali ha previsto quest'anno una serie di incontri e seminari sul tema «Fiaba-racconto-poesia», aperti il 29 aprile dalle autorità e dal prof. Fernando Nuti che ha illustrato la mostra tematica «Poeti di Gubbio», curata dalla Biblioteca Sprelliana.

Alla tavola rotonda del 3 maggio Bianca Maria Barzon dell'Università di Padova ha trattato di fiaba e racconto e del loro evolversi nei tempi. Emilia Sordina ha tracciato linee culturali ed operative relative alla poesia per ragazzi.

Giovedì 4 maggio si è lavorato sulle *fiabe popolari*, loro significati ed uso educativo in famiglia ed a scuola, con relazione di Piero Crispiani che ha presentato il suo recente volume *Andar per fiabe* (Ed. Armando) discutendo con gli insegnanti presenti le linee pedagogiche dell'uso della narrazione orale e fiabesca, con riferimenti alla «linguistica testuale» e nuove prospettive dell'educazione linguistica e matematica.

Venerdì 5 maggio infine, Roberto Piumini, facendo seguito a precedenti incontri con i docenti eugubini, ha presentato proposte operative del «giocare con la poesia» a scuola.

Della «Settimana del libro» si auspica il potenziamento strutturale a Gubbio e l'arricchimento dei significati culturali e pedagogici, come espresso dalla nostra Direttrice Marziola Pignatari, per bocca di Piero Crispiani, segnalando che da sempre *Vita dell'infanzia* contiene una importante rubrica sulla letteratura per l'infanzia e alla quale collaborano noti pedagogisti.



Un disegno moderno e ricco di suggestioni realizzato da Colette Rosselli per il volume, Il secondo libro di Susanna, Giunti-Marzocco, Firenze.

Albi illustrati

Maria Letizia Meacci

Il primo libro che incontra il bambino nell'asilo nido e nella scuola materna è l'albo illustrato.

Si tratta di un libro molto particolare dato che spesso si presenta con un formato inconsueto: molto grande o decisamente piccolo, con pagine di cartone robusto o plastificate, con figure in rilievo, con buchi e trafori e con tante illustrazioni a colori.

I brevi testi, che sovente accompagnano le illustrazioni sottolineandone la sequenza logica, si presentano costituiti da poche parole ridotte all'essenziale.

Sarebbe opportuno che il bambino prendesse confidenza fin da piccolo con il suo «libro» così da imparare ad usarlo e ad amarlo, apprendendo altresì a gustare le illustrazioni e i motivi narrativi secondo il ritmo creativo della sua fantasia.

Infatti dalle illustrazioni e dagli spunti evocatori degli albi proviene un invito continuo a osservare con rinnovato interesse l'esperienza immediata, a ripensarla, a confrontarne i diversi aspetti, a problematizzarla, secondo quel naturale istinto esplorativo che conduce alla «strategia dell'indagine» lungo l'avventura di un processo di scoperta creativa ed emotivamente gratificante. L'esperienza è il punto di partenza da cui muovere per enucleare le prime astrazioni e le prime strutture

concettuali, che potranno essere impiegate come strumento per conoscenze più ricche e più organicamente significative: e l'albo ha la forza di incrementare il potere di stimolo dell'esperienza. Le immagini, le parole e i nuclei narrativi costituiscono, infatti, un insieme di linee coordinate e interagenti che mobilitano la capacità di attenzione e di rievocazione del bambino, lo invitano ad analizzare, nominare ed elencare oggetti luoghi animali e personaggi coordinandoli secondo la logica della narrazione, distinguendoli, associandoli, o traendo da essi spunti per nuove invenzioni. L'albo agevola infine il passaggio dalla lettura iconica alla decodificazione simbolico-verbale. Pensiamo alla collana «Il primo libro di Kika» di Altan: ogni pagina si lega all'altra per associazione d'immagini; il testo essenziale presenta alcune parole stampate in grande formato in connessione con la corrispondente illustrazione coloratissima e lineare che spicca sullo sfondo bianco della pagina.

Un albo illustrato diventa anche stimolo per l'espressione grafico-pittorica e può essere un invito alla drammatizzazione e allo scambio sociale.

Pertanto l'incontro con il primo libro, favorito in famiglia, nell'asilo nido e nella scuola per l'infanzia, ha un'importanza fondamentale per il bambino che

può trovarvi stimoli positivi per il suo sviluppo cognitivo-intellettuale, linguistico, affettivo-sociale ed estetico-espressivo-creativo.

L'illustrazione ha una funzione estremamente decisiva negli albi per bambini; è efficace quando si presenta con chiarezza incisiva di immagini che ravvivano il contenuto rappresentativo e quando gli effetti cromatici e il segno in bianco e nero sono così scaltramente armonizzati da risultare emotivamente stimolanti.

Ma come si presentano oggi i libri illustrati per bambini?

Rappresentano offerte significative per forma e contenuto?

Possono presentarsi come efficaci medium tra i media?

Qualche anno fa lo *Staatsinstitut für Frühpädagogik* di Monaco ha promosso una ricerca nei vari paesi europei dai quali provenivano i bambini emigrati in Germania, per offrir loro testimonianze vive del paese di origine. La scelta degli albi italiani è apparsa altamente qualificata perché i nomi degli autori-illustratori erano quelli di Bruno Munari, di Emanuele Luzzati, di Altan, di Iela Mari, di Elve Fortis de Hieronymis, di Cecco Mariniello e di Raul Verdini che ha gustosamente illustrato in vignette *Le avventure di Pinocchio* ridotto in rime da Gianni Rodari.



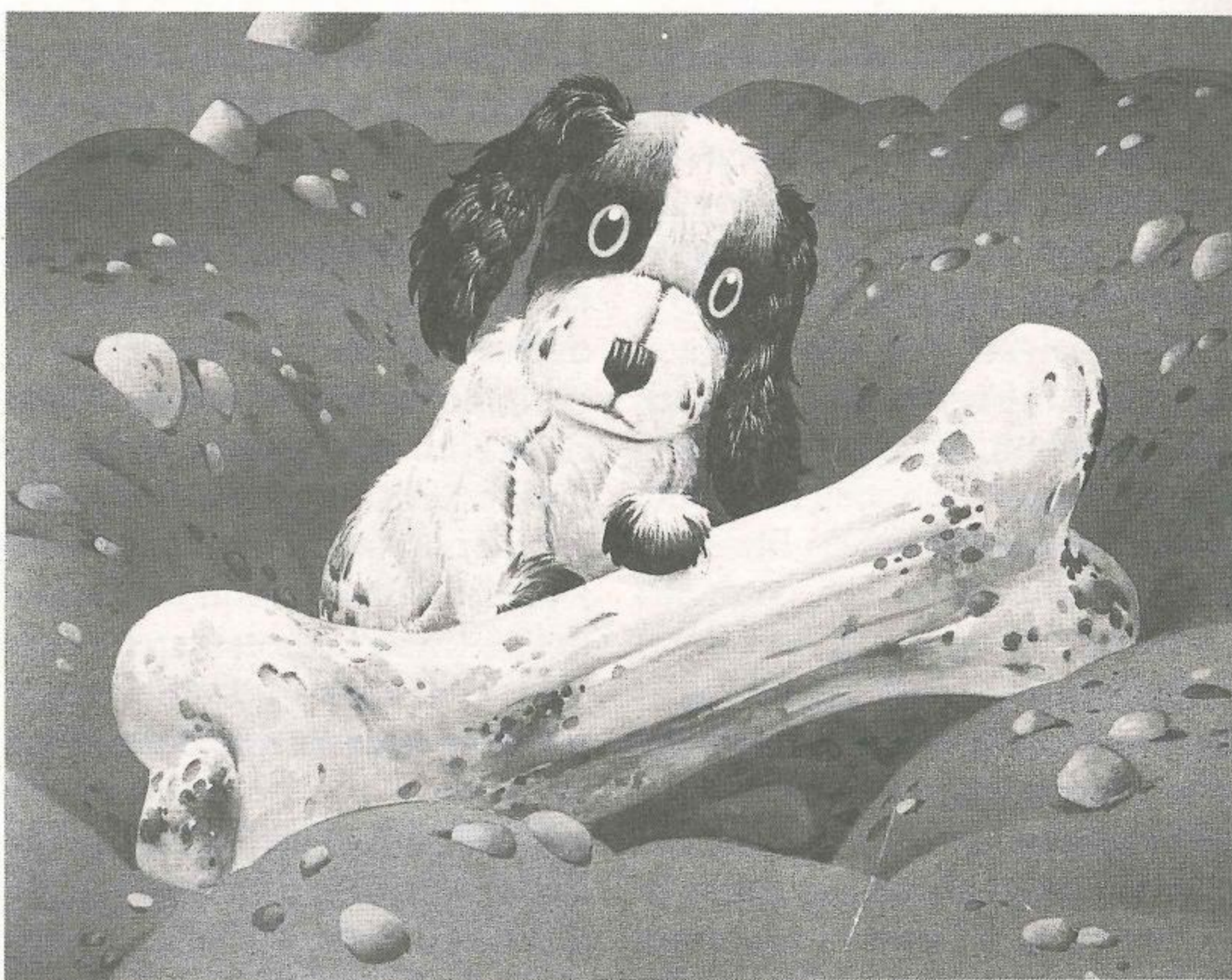
La raffinatezza delle illustrazioni, influenzata dal Liberty, de Il Giornalino della Domenica.

Il libro-gioco

Bruno Munari nel suo famoso albo *Nella nebbia di Milano* combina vari tipi di impaginazione diversamente colorata: al nucleo di essa una grafica ridotta all'essenziale che stimola nel bambino una risposta fantasticamente integrativa del testo dando così luogo ad un vivace scambio tra libro e lettore: nell'impatto con le sorprese e le situazioni insospettite il bambino trae un invito ad immaginare osservando e ad incamminarsi lungo la via di una divertente avventura. Le pagine trasparenti dell'albo lasciano intravedere, come se ci fosse in realtà la nebbia, uccelli, autobus, semafori. Ma ecco che nella nebbia si intravedono i colori: ci si avvicina al circo. Le pagine ora sono cartonate, a colori, con trafori di vario tipo da cui sbucano pagliacci, bestie feroci, giocolieri.

Un'altra serie di albi, con pagine diversamente sagomate, che rimpiccioliscono man mano che la storia procede, presentano sorprese incredibili perché l'immagine intravista da un buco o aprendo una porticina ne rivela un'altra favorendo un gioco stimolante per scoprire, osservare, parlare, imparare i nomi degli oggetti, degli animali e delle persone rappresentati (*Toc Toc. Chi è, apri la porta* e altri della serie).

Diverse collane di libri-gioco sono editi da La Coccinella. Si tratta di libri di comunicazione visiva e tattile: si toccano, si manipolano, si trasformano. Le immagini sono coloratissime, semplificate, quasi geometriche (*Il bruco verde; Il gufo e gli altri*) o più complesse perché si aprono su altre figurazioni che stimolano l'immaginazione, allargano le conoscenze dentro e oltre le cose (*L'isola; In riva al mare*). Altri albi sono di piccolissimo formato, ricchi di illustrazioni dall'intenso cromatismo con un pizzico di gaio umorismo, come quelle



Sopra e sotto: Due immagini realizzate da Toni Wolf per due albi che hanno per protagonisti gli animali: *Teddy marinaio, Tommy e la sfida*, Piero Dami Editore, Torino, 1989.

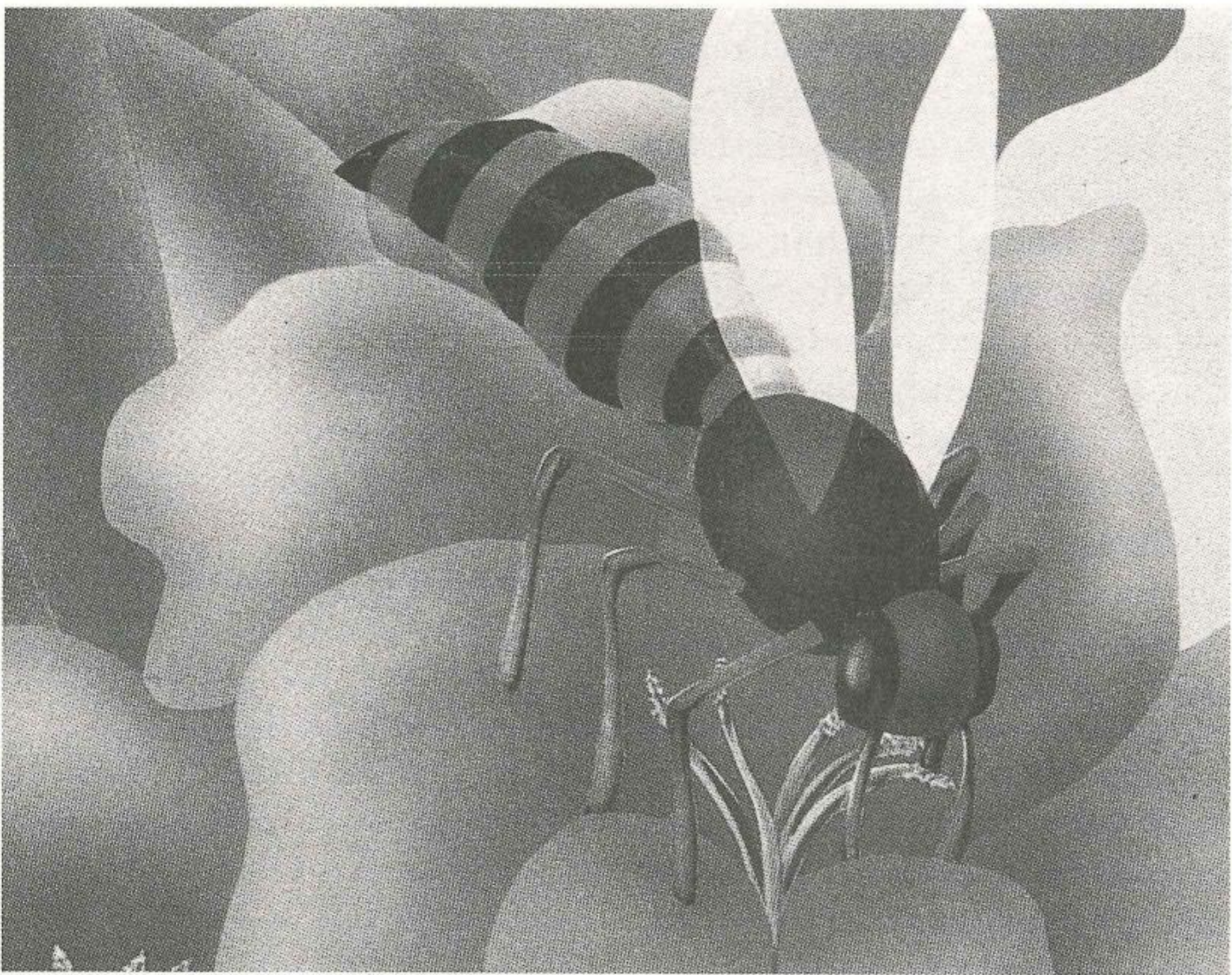
di Giulia Orecchia, Anna Curti, Nadia Pazzaglia, Nella Bosnia. Di grande formato, invece, *Il libro tuttofare* di Nicoletta Costa con simpatiche illustrazioni vicine ai modi espressivi del bambino.

In altri albi le immagini possono cambiare tirando apposite linguette: i mostri di Mario Gomboli (*Tanti matti mostriciattoli*) colorati di rosa viola rosso giallo, diventano ancor più caricaturali quando si trasformano creando nuove figurazioni dise-

gnate su fondi intensamente colorati.

Un albo a buchi può diventare anche momento di osservazione e di scoperta della realtà.

Allo stesso modo Mario Gomboli presenta l'albero (*L'albero è vivo*) facendo intravedere tutto ciò che sta dentro ad esso: rami, foglie, frutti, insetti, in un caleidoscopio di colori molto accesi mai disgiunti dal caratteristico tocco caricaturale dell'autore-illustratore.



Sopra e sotto: Due immagini di Daniele Nannini, dal volume *Gira e scopri le strisce*, Giunti-Marzocco, Firenze, 1989.

Gli inganni di Mariotti e il compasso di Nannini

Una particolare attenzione meritano le singolari illustrazioni di Mario Mariotti e di Daniele Nannini.

In *Animani, Umani e Rimani* Mariotti presenta l'utilizzazione delle mani opportunamente colorate. Con un gioco di fantasia appaiono immagini di animali, di umani e di... ri come ripetizione di due mani: quelle dell'illustra-

tore alle quali si sono aggiunte quelle della figlia Francesca. Gli originali albi, con le molteplici immagini di oggetti e di animali, invitano a giocare, a fare, ad inventare usando le mani.

Nannini, con il suo magico compasso, crea uno straordinario bestiario: sono *Animali compassati* e animali notturni (*A notte tonda*), che vagano appunto quando la notte è piena finché non comparirà l'alba. Gli animali di Nannini sono visti in un

gioco di cerchi che quasi magicamente si incastrano creando figure armoniose che invitano il «lettore» a ricreare e a reinventarne altri nuovi e simpatici.

I libri tridimensionali

Accanto ai libri-gioco possiamo collocare gli albi tridimensionali, i «pop up book» di cui ricordiamo l'efficacissimo *Chi c'è nella giungla* illustrato da David Carter. La tecnica dell'animazione è semplice e coinvolgente, soprattutto nel finale quando una splendida testa di tigre balza viva e feroce dalla pagina piatta.

I libri visivi

Altri albi puntano alla visualizzazione quasi esasperata della narrazione. Le sequenze narrative spiccano su pagine coloratissime in cui appaiono figurazioni che si richiamano agli spot televisivi e alla dinamica dei fumetti, come nella serie che ha per protagonista Meg la strega. Le illustrazioni di Jean Pienkowski, che ha creato una strega composta di neri triangoli svolazzanti e un gatto dai contorni seghettati, sembra abbia mutuato le sue figure da quelle dei bambini. Ad una più attenta osservazione denotano, invece, una mano efficacissima con effetti «tecnici» di notevole intensità sia per movimento che per cromatismo.

I libri con tanti personaggi

Alcuni illustratori prediligono affollare di oggetti e personaggi le pagine degli albi. Il riconoscimento delle figure che si ripetono dà gioia e sicurezza al bambino, ma rappresenta, col movimento che il disegno si limita a suggerire e con l'azione che il movimento segnala (Cardarello) i nodi cruciali in cui si imbatte nel processo di comprensione del messaggio visivo.

In *Si va all'asilo* e negli altri al-

bi della collana, Stephen Cartwright, delinea personaggi con tocchi umoristici, ben caratterizzati mentre compiono le stesse azioni quotidiane dei bambini. Il lettore ama identificarsi con i protagonisti dei libri che legge sia che siano bambini come lui, sia che siano «interpretati» da animali antropomorfizzati come quelli che affollano le pagine di Richard Scarry. Maialini, orsetti, ippopotami, rane, volpacchiotti umanizzati, teneri e buffi, si stagliano numerosi, con contorni ben netti su sfondi bianchi e tra le parole stampate, mentre interpretano la vita che i bambini vivono oggi nella campagna, in città, durante la giornata e nello scorrere delle stagioni.

Mauri e Tarja Kunnas, invece, preferiscono presentare animali umanizzati che attirano l'attenzione per l'intensa colorazione che li caratterizza e per i contesti umoristici in cui sono collocati in un affastellamento di oggetti e di simpatica confusione (*Contiamo sulla pizza*).

Primo piano

I personaggi che vivono nei libri possono essere rappresentati in primo piano: spesso si tratta di figure che rivivono attraverso la mano dell'artista momenti emotivi che avvincono il lettore.

Helen Oxembury, in un'alternanza di pagine, presenta i personaggi della collana «Pippo». Sono figure in bianco e nero appena abbozzate, contrapposte ad altre a colori tenui disegnate a tutto tondo, che colpiscono per la loro tenera immediatezza.

Come Wilko, l'extraterrestre, un dolcissimo coniglione dalle lunghissime orecchie, creato da Cristina Lastrego e Francesco Testa. I due artisti sono gli inventori della nasuta e simpatica Giovanna, del drago Tommasone e del cane Ciccio, già protagonisti di storie a fumetti ed ora di singoli albi cartonati e sagomati, se-

riamente intenti in azioni che rispecchiano la vita del bambino.

Non possiamo dimenticare in questa rassegna un albo che è stato oggetto di studi accurati: *Il palloncino rosso*. L'artista, prendendo spunto dal reale, rielabora attraverso l'illustrazione, tutta con figure in primo piano, un gioco di trasformazione della realtà in chiave fantastica. L'albo, composto di sole immagini presenta il profilo di un bambino che gonfia un palloncino; questo diventa grande a tutta pagina finché sfugge al bambino, lasciandolo a bocca aperta. Ora è il palloncino rosso con il filo che vola nel cielo; il filo si trasforma in un picciolo e il palloncino s'incurva e prende la forma di una mela che si attacca al ramo. Quindi se ne stacca, cade sulle pietre spaccandosi, ed ecco che si trasforma in una farfalla che vola sul prato finché non acquista la sagoma di un fiore. Questo viene colto e prende le sembianze di un ombrello. Meravigliato il bambino si ritrova sotto l'ombrello mentre scroscia la pioggia.

I contenuti sono evidenziati dalla mano dell'artista

L'illustratore di libri per bambini spesso arricchisce, completa e mette in evidenza il nucleo narrativo offrendo al «lettore», non ancora in possesso delle tecniche di lettura, dei dati nuovi ed emozioni più forti della stessa parola.

Ne *Lo scialle magico*, Maria-José Sacré sottolinea la storia di una bambina piena di paure con tavole a tempera e pastello di grande tensione narrativa. La piccola appare al centro delle illustrazioni indifesa e sovrastata dalle grandi ombre delle case, delle montagne, degli alberi. Un gioco di chiaroscuri che affascina ed emoziona, così come avviene ne *Il fiore giallo*, in cui però è la gioia ad essere rappresentata ed esaltata nelle sue mani-

festazioni più genuine.

Cocco Mariniello ne *Il bambino che trovò i colori* esprime graficamente il passaggio da un mondo grigio a quello esaltante dai colori primari e secondari di una natura ai primordi. È un susseguirsi di sorprese suggestive vissute da un bambino che invitano, indirettamente, alla contemplazione della bellezza della natura nell'armonia dei suoi colori e delle sue forme.

L'esplosione dei colori

Albi dove il colore domina con tutta la sua forza cromatica sono quelli di Emanuele Luzzati. Ne *La gazza ladra* le illustrazioni riecheggiano i ritmi e i crescendo della celebre sinfonia di Gioacchino Rossini in un gioco affascinante di colori.

Scenografo di grande fama, Luzzati traccia i suoi personaggi con segni semplici, impregnati di attonita meraviglia e li colloca in un palcoscenico ideale dove tutto può accadere (*Tre fratelli, quaranta ladroni, cinque storie di maghi burloni*).

Mondadori ha pubblicato, per la prima volta in Italia, *Il gallo giramondo* e *Il Camaleonte variopinto* di Eric Carle.

Una grafica nitida e colori intensissimi sono alla base delle prorompenti e vitali illustrazioni prodotte con la tecnica del ritaglio. Con gli splendidi animali il bambino impara a contare e a riconoscere gli animali attraverso le divertenti trasformazioni del camaleonte.

Un cromatismo accentuato e scintillante si riscontra anche nell'albo *La città dei fiori* illustrato da Stephan Zavrel. Il racconto è dilatato dalle illustrazioni in cui fiori e farfalle salgono verso l'alto come un fuoco pirotecnico, mentre i personaggi e le cose, visti con un tocco di ingenuità, sono posti in paesaggi in cui la prospettiva perde la sua peculiarità stemperandosi in visioni originali e significative.

Al di là della pagina

Una realtà che dà spazio all'immaginazione caratterizza alcune illustrazioni di Attilio Casinelli. Gli animali, che sono i suoi personaggi preferiti, e alcune scene escono in parte dalla pagina invitando il bambino ad «immaginare» cosa c'è al di là e a completare con la fantasia la parte mancante. Attilio predilige per i suoi animali la forma geometrica, vivace per i colori solari che possono attrarre la curiosità visiva del bambino.

Nel regno della fantasia

Maurice Sendak è molto famoso in Italia e nel mondo per il suo splendido ed inconfondibile albo *Nel paese dei mostri selvaggi* popolato di esseri mostruosi, terribili e rassicuranti nello stesso tempo: i bambini, infatti, come il protagonista, sanno convivere con le forti emozioni, le superano dominando i «mostri selvaggi» attraverso la fantasia.

In un'intervista sul significato delle illustrazioni degli albi, Sendak affermava che l'immagine deve avere un carattere interpretativo in equilibrio con il testo e la paragonava ad una complicata forma poetica. Le fiabe di Grimm, soggiungeva, non sono materiale per un libro illustrato ma permettono delle illustrazioni interpretative in un lavoro che impegna l'artista fin dal profondo di se stesso se vuole offrire ai bambini visioni originali, fresche, significative. Sono proprio così quelle che egli disegna nei suoi splendidi albi.

La miniaturizzazione dell'immagine

Ai mostri che popolano l'universo fantastico di Sendak si contrappone una illustrazione serena, un mondo miniaturizzato in cui figure in movimento e paesaggi pieni di luce, delicatamente colorati danno un senso di pace pur nella interpretazio-

ne della ballata drammatica di *Anna dei porci* di Piero Ventura. Sono illustrazioni ariose, gentili, mai confuse e subito riconoscibili negli ampi spazi in cui sono collocate. L'acquerello usato dall'artista dà leggerezza ed eleganza all'insieme; l'albo diventa esteticamente prezioso, si potrebbe dire che con questo artista è ormai maggiorenne: i suoi lettori non sono più i bambini piccoli ma coloro che hanno imparato a leggere le immagini e che possono comprendere le vicende narrate.

Per concludere

Ci sembra di poter rispondere affermativamente alle domande che ci siamo posti all'inizio della rassegna.

Gli albi illustrati sono indubbiamente oggetto di attenzione dell'editoria che ne pubblica in gran quantità e ad ottimi livelli. Adulti ed educatori dovranno conoscerli per diventare mediatori efficaci con i bambini aiutandoli a partecipare liberamente, attivamente e proficuamente all'uso di essi. E dovranno altresì ricordare che l'illustrazione, oggi più che mai, è un'esigenza del libro, se vuole, almeno a livello infantile, porsi come medium appetibile tra i media accattivanti e suadenti che invadono e scandiscono la nostra vita e in particolare quella dei bambini.

Bibliografia

- Collana «Il primo libro di Kika» di Altan, Ed. Elle.
G. Rodari, R. Verdini, *Le avventure di Pinocchio* Editori Riuniti.
B. Munari, *Nella nebbia di Milano*, Emme ed.
B. Munari, *Toc Toc. Chi è? Apri la porta*, Emme-Petrini.
L. Farina, G. Vanetti, *Brucoverde*, La Coccinella.
L. Farina, G. Vanetti, *Il gufo e gli altri*, La Coccinella.
G. Vanetti, *L'isola*, La Coccinella.
E. Fortis de Hieronymis, *In riva al mare*, La Coccinella.
N. Costa, *Il libro tuttofare*, La Coccinella.
M. Rosi, G. Orecchia, *Una nuvola*, La Coccinella.

L. Magni, A. Curti, *Scappa il palloncino*, La Coccinella.

L. Magni, N. Bosnia, *In autostop*, La Coccinella.

M. Bonsignori, N. Pazzaglia, *Un po' d'amore*, La Coccinella.

M. Gomboli, *Tanti matti mostriciattoli*, La Coccinella.

M. Gomboli, *L'albero è vivo*, La Coccinella.

M. Mariotti, *Animani; Umani; Rimani*, Patatrac.

D. Nannini, *Animali compassati; Animali a tutto tondo*, Patatrac.

P. Seymour, D. Carter, *Chi c'è nella giungla*, Rizzoli.

H. Nicoll, J. Pienkowski, *Meg al castello* (e altri della serie), Mondadori.

A. Civardi, S. Cartwright, *Si va all'asilo* (e altri della serie), Piccoli.

R. Scarry, *Tutti a tavola*, Mondadori.

M. e T. Kunas, *Contiamo sulla pizza*, Rizzoli.

H. Oxembury, *Tom, Pippo e la lavatrice* (e altri della serie), Emme-Petrini.

C. Lastrego, F. Testa, *In campagna con Giovanna* (e altri della serie), Mondadori.

C. Lastrego, F. Testa, *Ciccio a tavola* (e altri della serie), Mondadori.

C. Lastrego, F. Testa, *Primissima Lettura con Tommasone* (e altri della serie), Mondadori.

I. Mari, *Il palloncino rosso*, Emme ed.

J. Milo, M.J. Sacré, *Lo scialle magico*, Arka.

R. Schuppe, M.J. Sacré, *Il fiore giallo*, Arka.

C. Mariniello, *Il bambino che trovò i colori*, Patatrac.

E. Luzzati, *La gazza ladra*, Mursia.

E. Luzzati, *Tre fratelli, quaranta ladroni, cinque storie di maghi burloni*, Emme ed.

E. Carl, *Il gallo giramondo*, Mondadori.

E. Carl, *Il camaleonte variopinto*, Mondadori.

E. Hasler, S. Zavrel, *La città dei fiori*, Arka.

A. Cassinelli, *Struzzo e ghepardo in gara*, Giunti-Marzocco.

M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Emme ed.

P. Ventura, *Anna dei porci*, Mondadori.

40 ANIMALI COSÌ

di Fulco Pratesi
e Giorgio Sansoni

Nato dalla collaborazione di Fulco Pratesi, appassionato osservatore del mondo della natura, e di Giorgio Sansoni, sensibile artista, questo volume offre ai ragazzi tra i sette e i dieci anni pagine altamente significative.

EDIZIONI PRIMAVERA Firenze
Distribuzione GIUNTI MARZOCCO

I giornalini

Maria Letizia Meacci

«Il mio mondo immaginario è stato influenzato per prima cosa dalle figure del *Corriere dei Piccoli*, allora il più diffuso settimanale italiano per bambini... Vivevo con questo giornalino che mia madre aveva cominciato a comprare e a collezionare già prima della mia nascita e di cui faceva rilegare le annate. Passavo le ore percorrendo i cartoons d'ogni serie da un numero all'altro, mi raccontavo mentalmente le storie interpretando le scene in diversi modi, producevo delle varianti, fondevo i singoli episodi in una storia più ampia, scoprivo e isolavo e collegavo delle costanti in ogni serie, contaminao una serie con l'altra, immaginavo nuove serie in cui i personaggi secondari diventavano protagonisti. Quando imparai a leggere, il vantaggio che ricavai fu minimo: quei versi sempliciotti a rime baciate non fornivano informazioni illuminanti... preferivo ignorare le righe scritte e continuare nella mia occupazione favorita di fantasticare dentro le figure e nella loro successione... La lettura delle figure senza parole è stata certo per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine»¹.

Queste parole di Italo Calvino sono ancora valide per i bambini di oggi figli della «civiltà delle immagini» e lettori anch'essi del glorioso *Corriere dei Piccoli* e degli altri periodici pensati per

loro che affollano le nostre edicole ammiccanti con i loro gadget in omaggio?

Non sempre i prodotti odierni sono di alto livello, ma indubbiamente piacciono ancora ai bambini, che forse da adulti scriveranno di come e di quanto si è nutrito il loro immaginario guardando e fantasticando sulle nuove storie a fumetti.

Settimanali famosi

Il *Corriere dei Piccoli* è ancora amato dai bambini che vi trovano narrate le avventure di una coetanea intraprendente, vivace e combattiva, creata dalla fantasia di Grazia Nidasio. La Stefi, sempre in salopette, col nasino a patatina volto all'insù, i capelli neri corti ritti e svolazzanti, è calata nella realtà quotidiana ma da essa sa staccarsi per vivere in prima persona momenti emozionanti. Stefi è sensibilissima ai problemi ecologici, sa rivendicare i suoi diritti di bambina, sa essere, insomma, creativa, spiritosa ma anche saggia, protagonista di intelligenti storie a fumetti. Altri personaggi appaiono nel famoso settimanale, dal classico «Bonaventura» di Tofano al simpatico Roof di Adriano Carnevali. I protagonisti di *Bounty*, disegnati con estrema eleganza da Cinzia Ghigliano, appaiono in fumetti ricchi di particolari che descrivono la situazione, la natura, il tempo, in splendidi paesaggi in

cui le figure acquistano particolare rilievo. Nel *Corriere dei Piccoli*, come negli altri giornalini, viene data molta importanza al mondo della natura e all'ecologia. Fabio Visintin manda i suoi cuccioli antropomorfizzati e simpaticamente umoristici a ripulire il bosco dai residui del picnic. Luca Novelli cura «*Il corriere della scienza*» con illustrazioni rapide, argute, divertenti: con lui la divulgazione scientifica diventa comunicazione possibile e comprensibile.

Il settimanale, oltre alle storie a fumetti regala un poster, un po' di pubblicità e giochi: parole incrociate, minirebus, barzellette.

Accanto al *Corriere dei Piccoli*, è giunto al suo quarantacinquesimo anno di vita, ancora freschissimo e ricco di proposte per bambini e ragazzi, *Il Giornalino*. Il n. 21 del 24 maggio 1989 regala la copertina-raccoglitore di inserti staccabili che pubblicheranno le avventure di Larry Yuma, eroe della frontiera. Larry è un ideale cavaliere del west creato da Claudio Nizzi e Carlo Boscarato, il cui tratto di matita robusto e incisivo ha dato vita ad un personaggio con la coperta messicana sulla spalla e un cappello nero che gli nasconde permanentemente gli occhi, molto amato dai lettori del settimanale. Un west realistico, preciso nei particolari e nella caratterizzazione dei personaggi è narrato graficamente con un gran senso dell'avventura che va oltre i confini della stessa realtà. Per i ragazzi sono pubblicati i realistici fumetti di Zecca e di Polese e quelli di Rossi che illustrano le avventure di una pattuglia ecologica su testo di Cominelli.

Ai bambini sono dedicate le avventure di Micromino, un piccolo indavolato superman creato da Toni Pagot, e quelle di Fofur, il cane disegnato da Gavioli che appare spesso con i suoi amici in cartoons televisivi. Ma il personaggio più «piccante» del giornalino è Pinki di Massimo

Mattioli. Pinki è un coniglietto rosa pestifero e sghignazzante quando intrappola le sue vittime. Nelle eleganti vignette di diverso colore, Mattioli staglia delle sagome in corsa in un susseguirsi incalzante di situazioni comiche.

Anche ne *Il Giornalino* sono presentati giochi, barzellette, la posta, lo sport e infine l'oroscopo, elemento comune a molti periodici infantili.

I protagonisti

Personaggi famosi, molto conosciuti dai bambini, sono protagonisti di giornalini mensili: Pimpa, Calimero, Snoopy, Garfield, Bussi l'orso, Miominipony, Poochie, Angelorso.

La *Pimpa*, la tenera cagnetta bianca a pois rossi creata da Altan, è un personaggio spontaneo, ingenuo, freschissimo che scopre il mondo con gioia ed entusiasmo in un rapporto ottimale con gli adulti. È l'esaltazione di un'infanzia che per Altan, sarcastico autore di vignette satiriche a sfondo politico-sociale, non è ancora scomparsa ma è presen-

te in un mondo amichevole e meraviglioso.

Nel giornalino, è sempre la Pimpa la protagonista di storie a fumetti e la conduttrice dei giochi. Essa invita il bambino a intervenire per colorare, contare, imparare a scrivere, a ritagliare, a costruire. La Pimpa riceve anche tante letterine illustrate che le inviano i bambini suoi amici.

Calimero, un giornalino per l'infanzia con copertina a puzzle, è nato da poco, quasi contemporaneamente alla trasmissione per ragazzi «Big» del primo canale. Il programma, vincitore per il 1989 del premio «Naxos» per la Tv dei ragazzi, comprende cartoni animati, giochi, interviste, musica, attualità ed ha per protagonista un pulcino nero con mezzo guscio d'uovo in testa creato dai Pagot, cartoonisti e illustratori, che divenne famoso negli anni sessanta pubblicizzando i prodotti Mira Lanza.

Il giornalino, in carta riciclata, si struttura un po' come la trasmissione e gli altri periodici per bambini: avventure a fumetti del pulcino e dei suoi amici, la posta, un miniosservatorio scienti-

fico, i giochi, il bricolage ed una rubrica per imparare l'inglese. Tra i fumetti «lo zoo pazzo» di Gomboli & Mattioli: una divertente rivisitazione di animali vittime di modi di dire e «giochiamo con gli animali», in cui l'estro di Mario Gomboli, autore-illustratore di molti albi per bambini, esplose in figurazioni umoristiche e coloratissime.

Snoopy, il bracchetto più famoso del mondo, molto conosciuto dai bambini che trovano la sua immagine in diari scolastici, magliette, libri, oggetti vari, è il protagonista assoluto del mensile che porta il suo nome. Creato da Charles M. Schulz con i Peanuts, Snoopy vive le sue avventure con ingenuità e fantasia, sempre capace di ritrovare l'equilibrio perduto. Il numero di maggio 1989 pubblica i risultati di un sondaggio sul giornalino. Snoopy e i Peanuts risultano i personaggi più amati, seguiti da Calvin, un bambino un po' maligno amico di Hobbes, una tigre giocherellona, creati da Bill Watterson.

La rubrica più seguita è «Caro Snoopy, ti scrivo perché...», in



Alcune immagini di un fumetto dedicato ai bambini da *Il Corriere dei Piccoli*, n. 22, 2 Giugno 1989.

cui sono pubblicate le letterine dei bambini che sottopongono al bracchetto i loro piccoli grandi problemi. Sono considerati giusti il prezzo, il formato e la periodicità del giornalino. Il 67% dei lettori considera *divertente* la pubblicità e apprezza regalini e giochi. Per quanto riguarda la lettura, il 50% dei bambini legge un libro al mese, il 20% ne legge due, il 5% più di due e gli altri... niente.

Nel giornalino si trova un poster, si parla di moda, sono suggeriti i dischi da ascoltare e non manca l'oroscopo.

Altri fumetti si alternano a quelli di Snoopy: c'è Pesciolando di Mark Grant, un simpatico gaudente pesciolone che si contrappone a Lilo, il ragazzino poltrone di Davide Ceccon; c'è Sansone, il cane combina-guai di Brad Anderson e Kiko, il bambino paffuto con le sue graffianti considerazioni, creato da Flora Graiff. I più grandicelli potranno leggere i fumetti «sentimentali» di Laura Scarpa con disegni che si richiamano ai fotoromanzi.

È da poco stato pubblicato in ben otto lingue *Garfield*.

L'edizione in vendita nelle nostre edicole consta di due fascicoli uguali: uno in lingua italiana, l'altro in lingua inglese.

L'introduzione di una lingua straniera nella scuola elementare sta mettendo in moto tutta l'editoria che si rivolge ai bambini!

Garfield, un gatto arancione, egoista, ingordo, pigro e maligno, ma simpaticissimo, creato da Jim Davis, è il protagonista con il porcellino Orson, dei fumetti del mensile.

Anche Garfield, come Snoopy, si dedica alla posta, propone giochi vari e fa la pubblicità ai pupazzi «morbidosi e simpatici» che lo rappresentano vestito da sci, da tennis, da calciatore.

Bussi l'orso, un giornalino stampato in Germania, ha per protagonista un orsacchiotto che incorre in molte avventure in cui

sono messe in risalto buone intenzioni e altrettanti buoni sentimenti. Presenta alcuni animali, ricette di dolci, giochi, bricolage e invita i lettori a colorare, a contare, ad imparare a leggere. Il suo intento educativo appare marcato e un po' vecchio stile come le illustrazioni realistiche e alquanto banali.

Miominipony ha per protagonisti dei pony colorati di rosa e di azzurro, con tanti nastrini che tengono ferma criniera e coda. Si chiamano Minty, Polly, Confetto, Lillina, Mirtillina, Filidoro. Sembra incredibile dare simili nomi nell'epoca della telematica! I testi non sono chiusi nel ballon del fumetto e sono scritti in stampatello maiuscolo: come le figure appaiono un po' troppo edulcorati.

Pochie. È un giornalino che ha molto successo presso le bambine, soprattutto perché le invita a fare amicizia attraverso scambi di corrispondenza. Pochie, creata da Bruno Dettoni, è una paffuta gattina bianca dagli incredibili capelli rosso fragola e

un cuoricino al collo, intraprendente e allegra come i suoi fumetti. Pochie, che fa parte dei giocattoli prodotti dalla Mattel, appare su cartelle e astucci, tra i quali il maxiastuccio con lo spazzolino da denti e il tubetto «mentadent» compreso... Giochi e curiosità, ricette di cucina, un po' di ecologia e la posta dei lettori completano il giornalino e i suoi allegri fumetti.

Un giornalino tutto ecologico è *Angelorso*. *Il giornalino del club*. Angelorso è un paffutello orso-angelo che vive nel paese delle stelle con Evy, Camomilla, Superangel e un Nuvolino dispettoso e prepotente che inquina la terra. Sono personaggi tutti curve come Angelorso che sbuca da una nuvola bianco-azzurra. Gli angelorsiani, iscritti al club, sono degli ecologisti convinti e l'ecologia è il tema della posta, dei giochi, delle rubriche e dei fumetti. Una parte pubblicitaria è riservata a *Bimba*, la bambola prodotta da Luca, un'altra Barbie con vestiti e gioielli in vendita nelle edicole.



Un'immagine dalla pubblicazione Quik, il giornagiuoco, n. 4 Giugno, 1989.

I giornalini-catalogo

Accanto ai giornalini «gloriosi» e a quelli che si identificano con un personaggio, ne esistono altri che sono prevalentemente veicolo pubblicitario di diversi prodotti.

Fantastic boy e *Fantastic girl* si differenziano in qualche rubrica, ma entrambi pubblicano i cartoons giapponesi trasmessi dalla televisione e racconti storici: Cristoforo Colombo per i maschi e Giovanna d'Arco per le femmine.

I servizi riguardano personaggi televisivi, lo sport, gli animali, la musica, il cinema. Tra le rubriche: la posta per i primi problemi del cuore, la hit parade dei dischi più venduti, dei cartoons e dei telefilm.

Simili a *Fantastic boy* e *Fantastic girl* i ragazzi trovano in edicola *Magic boy* e *Magic girl* che si presentano con molta pubblicità, i soliti cartoons giapponesi, videogiochi, lo sport e l'immancabile servizio sul mondo da salvare e sugli animali in via di estinzione.

Fantastic girl è il veicolo pubblicitario di *Barbie*, la famosa bambolina della Mattel. Due fumetti che hanno per protagonista Pochie di Dettoni e lady Lovely di Francesco Segramanti completano il mensile.

Lady Lovely, personaggio di un cartoon televisivo, è il prototipo moderno della principessa delle antiche fiabe. Ha i capelli color dell'arcobaleno, è accompagnata da un esercito di folletti e deve lottare contro la perfida e bellissima Neronda dai lunghi capelli neri.

«Vinci un milione di gettoni d'oro»: questo l'annuncio di copertina di *To be happy*, un nuovo mensile per boy and girl ten & ten. Per vincere basta acquistare la rivista e inviare la copertina ad Auguri Mondadori. Il periodico pubblicizza Freecheese, un topo intraprendente e i suoi amici Bobo l'elefante e Leeroy un gatto pigrone a righe beige e nere.

Come altri giornalini si presenta con un regalo per l'acquirente. È lecito chiedersi: il bambino acquista il giornale per il regalo o perché gli piacciono le storie che contiene, i servizi e le rubriche? È una domanda che richiederebbe un'indagine molto accurata, noi ci auguriamo che dopo aver giocato, il bambino legga ciò che gli interessa di più.

La pubblicità di *To be happy* è inserita in raccontini e giochi. I fumetti si rifanno ai classici «Tom & Jerry», a «Titti e il gatto Silvestro», a «Garfield» e alla «Pantera Rosa». Questi personaggi conducono anche i giochi e presentano la soluzione alla fine del giornalino. Cariche di raffinato umorismo appaiono le vignette di Mordillo.

I giornalini-gioco

Per i più piccoli sono pubblicati dei mensili che presentano giochi, racconti, figurine da appiccicare per completare delle storie.

Quik è un grande giornale/gio-

cattolo composto da tanti cartoni in cui si trovano giochi da fare, disfare e rifare, si leggono storie create da Roberto Piumini. Nel supplemento *Cose* ci sono le indicazioni per costruire dei personaggi. Nel numero di giugno 1989, Yuchi Kimura insegna a costruire un *Pinocchio* dalle vaghe sembianze giapponesi, che sgambetta, muove le braccia ed ha un naso che si allunga o si accorcia a piacimento.

Il giornalino si presta come modello divertente per l'uso della manualità e come momento di lettura dei brevi ma sempre splendidi racconti di Piumini. In particolare si possono leggere le storie del simpatico elefante Ele e del topolino Topo Tap, disegnati con vivacità da Giovanni Caviezel.

Bimbi quiz contiene crucifumetti, quiz, puzzle, anagrammi. Non mancano i riferimenti all'ecologia e alla geografia, gli indovinelli, i rebus e l'immancabile posta con le fotografie dei piccoli lettori.

Tuttumpo' giochi, oltre ai giochi



Larry Yum, uno dei protagonisti più importanti de Il giornalino (n. 21, 24 Maggio, 1989).

da colorare, ritagliare e incollare, presenta dei fumetti con protagonisti animali antropomorfizzati come l'orso Camillo e il dottor Topil sempre in lotta con il gatto, suo antagonista da sempre, ma con il quale è possibile, alla fine, fare amicizia. In ogni numero una dispensa d'inglese.

Stick & Stack racconta una storia di Disney su cui poter appiccicare qua e là, dove suggerisce la fantasia e come spiegano Qui Qua Quo, le famose figurine adesive Panini. Il panorama, abbastanza ampio, anche se non è completo, offre una visione di ciò che nella realtà il bambino può comperare da solo, guardando ciò che l'edicola espone, richiamato dal gadget che in quel momento desidera, da una figura che conosce bene perché rim-

balzata dalla Tv o da un libro illustrato, dalla maglietta che indossa o dall'astuccio che usa tutti i giorni a scuola. In questa catena multimediale il giornalino sembra avere un posto privilegiato, anche se appare preferito in un'età che non va oltre i dieci anni. Dopo, ma anche prima, come ci confermano bambini e giornalisti, il più acquistato resta sempre e comunque l'intramontabile albo di Topolino.

¹Calvino: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1981, p.92/93.

Bibliografia

Corriere dei Piccoli. Settimanale illustrato di racconti, giochi e avventure, RCS Rizzoli.

Il Giornalino il grande giornale dei ragazzi, Società San Paolo, Gruppo periodici (settimanale).

Pimpa giochi e letture per bambini che crescono, Glénat (mensile).

Calimero mensile. Fabbri editori.

Snoopy. Mensile di fumetti, giochi, natura, attualità. RCS Rizzoli.

Garfield con Orson. Edizione italiana + edizione inglese. Auguri Mondadori.

Bussi l'orso. Per bambini dai tre ai nove anni. Ed. Rolf Kauka. Rusconi distribuzione.

Miominipony. Il giornale della felicità. Ed. DDS.

Poochie e i suoi allegri amici. Mattel S.p.A.

Angelorso. Il giornalino del club. Carolina editrice.

Fantastic boy e Fantastic girl. Mensili di giochi fumetti attualità. Ed. Scropio.

Magic boy e Magic girl. Mensili di fumetti, giochi e rubriche. Mattel S.p.A.

To be happy for boy and girl Ten & Ten. Mensile. Auguri Mondadori.

Quik per un bambino che gioca. Mensile. Sotema.

Bimbi quiz. Ed. Moderne.

Tuttumpo' Giochi colora ritaglia incolla. (Mensile). Edifumetto.

Stick & Stack. Mensile. Panini.



La Pimpa, famosa creazione di Altan, per il giornale che porta lo stesso nome. È un periodico di giochi, di lettura, di fumetti.

la vetrina dei libri



Paola Pallottino

Storia dell'illustrazione italiana

Edizioni Zanichelli, Bologna 1988

Le recenti manifestazioni librerie — il Salone di Bologna dedicato alle letture per ragazzi e la Fiera del Libro di Torino — oltre a rappresentare un atteso appuntamento per il marketing editoriale costituiscono una importante occasione per promuovere iniziative destinate a rinnovare interessi e a provocare incontri culturali di vario genere.

Uno dei temi più attuali emerso da queste occasioni è quello della «immagine», della sua qualità e della sua funzione sia rispetto alla carta stampata — libri, riviste, giornali, fumetti ecc. — sia rispetto al «media» televisivo.

Proprio all'immagine è dedicato l'interessante libro di Paola Pallottino «Storia dell'illustrazione italiana», edito da Zanichelli, di cui Giovanni Baule, nella sua presentazione, offre diverse chiavi di lettura:

«Nel percorrere l'itinerario avvincente di questa storia dell'illustrazione italiana — scrive Baule — cogliamo tutto il coraggio di una scelta e di una sfida: sperimentiamo la rara sensazione di trovarci di fronte ad uno strumento *fondante*, ad un nuovo punto fermo per le analisi sulla formazione della moderna *visività*. Daremmo allora, come prima possibile chiave di lettura la sua assoluta, provocatoria puntualità. C'è una coincidenza dichiarata: l'avvento della televisione rappresenta un punto cruciale nella storia della produzione delle figure; una svolta oltre la quale è lecito, e doveroso, guardarsi indietro...».

Paola Pallottino, docente dell'Illustrazione moderna all'Università di Bologna, svolge una intensa attività scientifica e divulgativa, collabora a riviste specializzate e a mostre, dirige collane presso diverse Case Editrici ed è autrice di numerosi saggi. Questo suo volume rappresenta uno

straordinario strumento storico e scientifico per la conoscenza e la comprensione del ricco mondo dell'illustrazione italiana, poco conosciuto e considerato sino ad ora rispetto ad un panorama straniero da tempo ampiamente esplorato e studiato.

Uno dei principali meriti di questo lavoro consiste nell'aver collegato per la prima volta tutta la produzione delle illustrazioni in Italia e di averne analizzato l'evoluzione attraverso un panorama in cui si intrecciano problemi storici, teorici e tecnici, a partire dal 1467, quando a Roma apparve il primo libro a caratteri mobili illustrato, fino alla metà del Novecento quando la televisione determina con la sua apparizione un cambiamento sostanziale dei codici iconografici sino ad allora seguiti; inoltre, viene preso in esame lo sviluppo determinato dall'avvento dei processi fotomeccanici nei confronti della illustrazione ed il suo rapporto con la fotografia.

Il volume, che prende l'avvio dall'invenzione della stampa e dalla nascita del libro a caratteri mobili tra «arte nera» e «sancta ars», è diviso in tre parti. La prima, percorre il lungo periodo dal quattrocento al settecento, evidenziando le caratteristiche di ogni secolo, come precisano i sottotitoli di ciascun capitolo:

«L'illustrazione del Quattrocento e la sua progressiva laicizzazione; dal contenuto religioso del primo libro italiano a figure, all'ultimo fiore del secolo stampato nel 1499»; «L'illustrazione del Cinquecento apre i suoi "teatri" sul mondo, delineando i ritratti degli uomini illustri e moltiplicando i trattati, gli atlanti e gli albi delle grandi raccolte di scienza e tecnica»; «L'illustrazione del Seicento abbandona la tipografia per documentare, attraverso l'immaginifica minuzia delle grandi tavole calcografiche e delle antiporte allegoriche, il furore scientifico e l'euforia degli apparati festivi»; «L'illustrazione del Settecento e la sua progressiva frantumazione in vignette, nei figurati calcografici tra Accademia e Arcadia».

Il libro — che dedica la seconda parte all'Ottocento e la terza al Novecento — si avvale di un ricchissimo materiale iconografico che permette non solo di penetrare nell'affascinante mondo della illustrazione ma di ricostruire anche la storia dell'editoria italiana attraverso le illustrazioni dei suoi principali libri e periodici, riuscendo, come si augura la stessa autrice nella introduzione a «trasmettere il fluire del tempo attraverso le immagini».

E questo risultato Paola Pallottino l'ha sicuramente raggiunto anche per quanto riguarda il vasto panorama dei libri per ragazzi: l'autrice ci accompagna in un affascinante percorso a ritroso tra le complesse vie della «Letteratura infantile».

Ci viene offerta così l'occasione insolita di vedere scorrere in un'unica «carrellata» una eccezionale raccolta iconografica che il contributo di numerosi artisti ha reso nel tempo preziosa.

Giovanna Alatri

Stefano Tonti

Pinocchio. Immagine di un burattino

presentazione di Antonio Faeti, Il lavoro educativo, Ancona 1988

Tonti, pittore, giornalista e scrittore, dà conto qui di un'iniziativa interessante da lui condotta: la sollecitazione a illustrare liberamente le avventure di Pinocchio rivolta a bambini della scuola elementare che hanno conosciuto il libro di Collodi per lettura propria individuale o attraverso la lettura dell'insegnante (ma perché non curare un approccio al libro univoco?) e attraverso l'ascolto di una riduzione radiofonica, ricavata dall'A. dall'edizione critica del Camilli costruita sulla prima edizione del libro del 1883, considerata l'unica riveduta da Collodi (però la tesi è controversa), trasmessa in undici puntate giornaliere di 10 minuti l'una (ma non sarebbe stato meglio curare una maggiore condensazione, con trasmissioni più lunghe?). Le edizioni del libro naturalmente erano illustrate (e sugli illustratori di *Pinocchio* Tonti si sofferma con finezza) e il nastro radiofonico, per quanto fedele all'opera di Collodi, comprendeva una colonna sonora con brani musicali noti e preesistenti (di Rossini, Offenbach, Mussorsky, Chopin). Dunque niente incontro «puro» col testo, del resto fatalmente legato anche a precedenti occasionali fruizioni di manifesti, film, trasmissioni televisive relative.

I disegni, le illustrazioni infantili che ne sono derivati sono commentati con penetrazione e confermano il perdurante e vivissimo interesse dell'infanzia per l'opera, «un'attenzione verso il messaggio, una percezione per la sostanza di questo, che rimane pressoché intatta» (p. 84). Le libere illustrazioni, osserva Tonti, si sono mosse, attestando la partecipazione del bambino, tra recupero di una tradizione figurativa e interpretazione creativa; infatti «sembra proprio che i bambini abbiano avuto la capacità di ricreare attraverso la loro immaginazione artistica, una nuova e ideale forma per un vecchio contenuto, secondo quanto intende Arnheim, come forma significativa: «La forma immaginativa non sgorga dal desiderio di offrire qualcosa di nuovo a tutti i costi, ma dal bisogno di rivivere il vecchio (...)». Così oggi la più generica immagine di *Pinocchio*, nelle sue innumerevoli ed occasionali possibilità proposte al fruitore per mezzo del media più generico da cui nasce, contribuisce a plasmare e a dare una figurazione alla storia di Collodi, facendosi portavoce di un messaggio che, più o meno aderente a quello originario ottocentesco, puntualmente viene registrato ed elaborato dal pubblico più attento», che è poi quello dei bambini (pp. 85-86).

Consideriamo utili i vari tipi di approccio a *Pinocchio*, efficaci per capir meglio la disponibilità del bambino e soprattutto per caricare l'interesse e l'attenzione per

la lettura decisiva del testo, e in particolare per i suoi distintivi e peculiari aspetti linguistici, così bene in tante occasioni messi in evidenza da un suo fedelissimo e valoroso studioso, Ferdinando Tempesti (potremmo dire: *il critico oggi di Pinocchio*), salvo aggiungere che al gran valore della lingua si aggiunge anche quello della straordinaria, sorprendente invenzione e struttura (e qui forse Tempesti non sarebbe d'accordo), rotta e unitaria, fantastica e realistica, «diurna» e «notturna», un vero prodigio (del resto ogni vero capolavoro non è sempre un mistero?).

Bene allora procedere nei più vari modi per sviluppare e accrescere il gusto della lettura di *Pinocchio*, un'opera ci ricorda Faeti nella «Presentazione» (p. 9) dalla «ricchezza aperta e quasi infinita» e che si colloca, «fra l'altro, anche tra fiaba e giocattolo, tra interpretazione attiva, da piccoli *lectores in fabula*, e vigoroso pretesto di viaggi personali verso mete sempre diverse. È un uso che non molti libri, neppure fra i «classici» amati da molte generazioni di bambini, potrebbero tollerare».

Giacomo Cives

Amadei, Montanari, Zaffagnini

Per educare all'immagine

Giunti-Lisciani, Firenze Teramo, 1988

Il ruolo che assume l'educazione all'immagine nei nuovi programmi della scuola elementare richiede agli insegnanti un nuovo impegno operativo con la realizzazione di itinerari didattici che concorrano alla realizzazione di un progetto interdisciplinare. L'immagine, infatti è collegata al suono, alla musica, alla motricità, ma anche alla lingua, alle scienze, alle discipline storico-sociali.

Il volume «Educare all'immagine» costituisce uno strumento utile in questa prospettiva e aiuta gli educatori a realizzare una programmazione significativa che faccia finalmente uscire questa disciplina dalla connotazione ludico-ricreativa che ha ricoperto fino ad ora. Attraverso un'accurata descrizione delle tecniche — uso della tempera, costruzione degli strumenti musicali, fotografia... — conduce ad un lavoro educativo basato sull'educazione visivo-manipolatoria, che privilegia l'aspetto comunicazionale ed espressivo. L'opera si trova così in sintonia con lo sviluppo della nostra società che sembra privilegiare il canale visivo della comunicazione rispetto alla lingua scritta.

L'opera ha un carattere prevalentemente operativo, e privilegia i processi operativi degli alunni rispetto ai risultati da conseguire. «Non sarà fondamentale privilegiare il prodotto — affermano gli Autori — ma rappresentative sono le fasi di lavoro, che portano al suo conseguimento, poiché dette fasi implicano un lavoro a piccolo o medio gruppo, alla base del quale sta un continuo lavoro di confronto e quindi di socializzazione per il gruppo stesso, un mo-

do creativo e costruttivo di stare assieme». La valutazione del prodotto finito, conseguentemente, va considerata in relazione alle intenzioni, al progetto dell'alunno e non in base al progetto che gli è stato comunicato, spesso senza chiarirne i sottostanti modelli di riferimento.

Queste indicazioni teoriche trovano una coerente applicazione nelle esperienze specifiche proposte dagli Autori per l'acquisizione da parte dei singoli alunni delle diverse tecniche operative, tra le quali ci sembra molto interessante e nuova la fotografia, cui è dedicato l'ultimo capitolo.

Giovanna Vandelli

AA. VV.

Se io fossi un panda oppure...

Giunti-Nardini, Firenze, 1989

Con le belle illustrazioni di Wanda Ricciuti la collana «Se io fossi» offre ai giovani lettori di oggi questo nuovo libro. Questo secondo volumetto, come quello precedente «Se io fossi un coniglietto oppure...» si propone di sollecitare la fantasia del lettore e di avviarla alla scoperta di mondi diversi, immaginari e spesso irreali. È una proposta interessante per i bambini del nostro tempo, così legati alla concretezza della realtà e immersi in un mondo poverissimo di stimoli all'immaginazione: un'attività importantissima per lo sviluppo equilibrato della personalità, come afferma anche Bruno Bettelheim.

I testi, spesso brevissimi proprio per la funzione di stimolo che essi devono assolvere, e le bellissime immagini, molto delicate e suggestive, offrono l'occasione per numerosi viaggi immaginari e divertenti, nel corso dei quali il bambino immagina, di volta in volta di essere un panda, una nuvola e qualsiasi altra realtà.

Giovanna Vandelli

AA. VV.

Il viaggio del piccolo lama

Giunti-Nardini, Firenze, 1989

Questo volumetto per i ragazzi che si cimentano nelle prime letture fa parte della collana «Libroamico» della Giunti-Nardini. Protagonista del racconto è un piccolo Lama delle Ande che dal luogo delle sue origini intraprende un lungo viaggio, ricco di scoperte e di avventure. Ha così modo di cimentarsi con ambienti diversi dal suo, di conoscere altre forme di vita animale e vegetale che non avrebbe neppure immaginato esistessero e giunge finalmente alla terra dei cammelli.

La narrazione è chiara, vivace, suggestiva, adatta all'età dei giovani lettori ai quali si rivolge. Le illustrazioni sono piacevoli e aiutano i bambini a comprendere meglio il testo e a leggere le immagini, attività così importante nel nostro tempo, dominato dalla comunicazione iconografica, che sta superando quella del linguaggio scritto.

Giovanna Vandelli

Attilio Cassinelli

Animali nei proverbi

Giunti-Marzocco, Firenze, 1989

Attilio Cassinelli, già affermato illustratore di libri per bambini e ragazzi, — «La collana del bosco», «I dodici mesi», «Senza parole», «Animali nelle favole, Animali protagonisti», ecc... — in questo volume si rivolge ai giovani lettori che frequentano la scuola elementare e la prima media. Con le sue belle immagini, moderne, essenziali, ricche di poesia, egli presenta numerosi proverbi che hanno per protagonisti gli animali, avvicinandosi alla tradizione popolare. In questa occasione egli è anche autore dei testi e presenta una sua personale interpretazione dei proverbi più conosciuti, spesso divertente e sbarazzina. La saggezza del popolo si trasforma così in una serie di novelle fantasiose e suggestive che vedono gli animali alle prese con le vicende degli uomini. Si fanno personaggi di vicende e avventure che si concludono naturalmente con la morale corrispondente al proverbio. Le immagini, con le sue forme originali e con le piacevoli macchie di colore, offrono il supporto adeguato per fare dei diversi animali tanti personaggi, veri e propri protagonisti di racconti, che meritano di essere letti da tutti i ragazzi e anche da chi (perché no?) ragazzo non è più. Potranno trovarvi la freschezza di una narrazione, viva e affascinante, con le sue avventure equilibrate ed ambientate in un mondo caro ad Attilio, quello della spontaneità, della lealtà, dell'amicizia, della solidarietà. Tutte le sue opere, infatti, hanno in comune queste tematiche, che le rendono altamente educative oggi più di ieri, al cospetto di una realtà che fin dai primi anni coinvolge i bambini nella competizione e nella realizzazione di sé, spesso senza tener conto degli altri.

Giovanna Vandelli

Ti racconto...

i numeri

illustrazioni

di Attilio Cassinelli

Attraverso giochi, filastrocche e canzoncine un primo, spontaneo incontro con il mondo dei numeri.

**GIUNTI
MARZOCCO**



COLLANA SCUOLA MATERNA

diretta da Cecilia Aliprandi

per i bambini dai tre ai cinque anni



con la mediazione delle insegnanti, questi libri conducono i bambini ad acquisire le loro prime conoscenze in vari settori:

- la vita sociale
- il linguaggio
- i numeri
- la topologia
- il corpo e le sue funzioni
- l'ambiente
- il tempo

volumi pubblicati:

- Elena Marini
IO E GLI ALTRI
Educazione sociale
- Rosanna Bissi
PARLIAMO INSIEME
Educazione linguistica
- Cecilia Aliprandi
GIOCARE CON I NUMERI
Educazione logico-matematica
- Marisa Marini
IL PRIMA E IL DOPO
Conoscere il tempo
- Feliciano Cicardi
IL MONDO INTORNO A ME
Educazione allo studio dell'ambiente

LA COLLANA GIUNTI MARZOCCO PER LA SCUOLA MATERNA

è pratica

perché è costituita da una serie di pagine-scheda, ciascuna finalizzata a conseguire un preciso obiettivo didattico

è moderna

perché si basa sugli Orientamenti per la scuola materna applicando una didattica di nuova concezione

è fatta su misura

perché tiene conto delle reali possibilità di applicazione dei bambini piccoli e li conduce ad imparare giocando con esercizi-gioco di dimensioni ragionevoli



Educazione Nuova
Le idee e gli strumenti

Tiziano Loschi

La nuova scuola dell'infanzia

Il rapporto
della Commissione
Zoso-Scurati

Il commento, analitico e puntuale, di Tiziano Loschi accompagna il testo della commissione ministeriale per la revisione degli orientamenti nella scuola materna. Questo volume è una traccia essenziale delle nuove strutture, delle nuove aspettative e dei nuovi compiti affidati alla scuola dell'infanzia.

Giunti & Lisciani Editori

Strumenti
Scuola
Materna