

## L'albo illustrato un crocevia di linguaggi

---

**Susanna Barsotti<sup>a</sup>**

<sup>a</sup> *Università di Cagliari, [barsotti@unica.it](mailto:barsotti@unica.it)*

### **Abstract**

---

L'albo illustrato è, per sua natura, caratterizzato dalla contaminazione di linguaggi diversi e dalla polisemia che nasce dal fruttuoso incontro tra testo e immagine, produttore di sempre nuovi testi. Esso si pone al servizio di un processo in cui la costruzione di una competenza testuale, fondata principalmente sul pensiero logico, deve procedere insieme alla stimolazione e all'utilizzo del pensiero analogico metaforico e combinatorio.

I silent books dell'illustratrice sudcoreana Suzy Lee, che costituiscono quella che in un secondo momento l'autrice stessa definirà come la "trilogia del limite" ("L'onda", "Ombra" e "Mirror"), si propongono quale terreno di interessante e prolifica analisi del meccanismo polialfabetico dell'albo illustrato con quel loro valicare i limiti anche fisici posti dal libro volgendo lo sguardo del lettore verso una nuova prospettiva.

**Parole chiave:** albo illustrato; letteratura per l'infanzia; silent book.

### **Abstract**

---

The picture book, by its nature, is characterized by the contamination of different languages and the polysemy generated from the fruitful encounter between text and image, that always makes new texts. It is at the service of a process in which the construction of a textual competence, based primarily on logical thinking, must proceed, at the same time, to the stimulation and to the use of analogical and metaphorical thinking.

The wordless books illustrated by Suzy Lee, which are a sort of trilogy ("The Wave", "Shadow" and "Mirror"), are ground to an interesting and prolific analysis of the polyalphabetic mechanism of picture books, with their ability to cross the limits, the physical ones too, imposed by the book and to turn the view of the reader to a new perspective.

**Keywords:** picture book; children's literature; wordless book.

## 1. L'albo illustrato: uno sguardo d'insieme

L'albo illustrato, o picture book secondo la dicitura anglosassone, negli ultimi anni ha conosciuto un successo crescente nel panorama dell'editoria per l'infanzia ed anche nel nostro Paese esistono ormai importanti studi su questo particolare dispositivo narrativo destinato davvero non più soltanto ai piccoli (Campagnaro & Dallari, 2013; Faeti, 1972<sup>1</sup>; Hamelin, 2012; Lumbelli & Salvadori, 1977; Terrusi, 2012). Tuttavia esso stenta ad uscire dall'alveo della scuola per l'infanzia, o al massimo del primo ciclo della primaria e a liberarsi dalle convinzioni circa la "facilità" della sua comprensione in termini di testo verbale ed iconico. Gli studi più recenti, in ambito italiano e internazionale, dicono invece che l'albo illustrato è dotato di caratteristiche proprie e che in esso confluiscono il linguaggio della scrittura e quello dell'illustrazione, visioni del mondo e immaginari che, insieme al progetto grafico, contribuiscono alla produzione dell'oggetto libro offrendoci un racconto che si sviluppa grazie al rapporto dialettico fra parole e immagini. Si tratta di una creazione artistica complessa, nata da sperimentazioni e innovazioni semantiche sul piano verbale e in particolare dal punto di vista iconico e grafico: "Nell'albo illustrato la parola e l'immagine si intrecciano in modo armonioso e apportano entrambe riferimenti e contenuti specifici, senza i quali la comprensione e l'interpretazione del testo non potrebbe essere esaustiva" (Campagnaro & Dallari, 2013, p. 139). L'albo inoltre si costruisce a partire dalle strutture di altri testi costituendosi come creazione autonoma, esso attraversa e mescola i generi, interpreta forme esistenti grazie alla ripresentazione e alla parodia, si pone come re-inventore infinito, come "osservatorio-laboratorio di altri testi [...] in una relazione attiva con la contemporaneità, è un osservatorio dove si mostrano le strutture dei generi letterari e le allusioni più elevate (e mai neutre ma estremamente creative) ad altri testi e ad altri linguaggi (per esempio la pubblicità, il cinema, il teatro, la musica)" (Terrusi, 2012, p. 122). Il picture book è una forma in continua trasformazione rivolto a un lettore in continua trasformazione: il bambino. Il suo è un mondo aperto, predisposto al gioco, all'esplorazione, alla sperimentazione, alla curiosità e alla meraviglia; in esso – ci ricorda Leo Lionni (1990) – "ci dev'essere una metafora decifrabile ma anche qualcosa di indecifrabile. Sono stato fra i primi a voler usare parole incomprensibili e a lottare con i redattori per questo: non credo che il bambino debba crescere in un'atmosfera in cui tutto gli è chiaro. Sono convinto che le cose che un bambino non capisce agitano la sua immaginazione, accendano la sua curiosità, questo è importantissimo" (p. 26). Il linguaggio, afferma Gianni Rodari (1981), si impara per immersione, noi siamo immersi nella lingua come i pesci nell'acqua, non come il nuotatore, non possiamo uscirne, ed è opportuno abituare i bambini alle parole difficili, a riconoscere i suoni strani del linguaggio, spingerli alla meraviglia della parola che, gettata nella mente "come un sasso nello stagno", risuona nuova. Lo stesso avviene con il linguaggio iconico, con le illustrazioni che sono allo stesso modo incomprensibili, in quello che lasciano immaginare nel loro inserirsi tra gli spazi lasciati bianchi dalle parole. Un grande illustratore qual è Roberto Innocenti sostiene che un testo troppo descrittivo e determinato nei particolari lascia al lavoro dell'illustratore solo una funzione di servizio perché non ha la possibilità di raccontare una sua storia, di esprimere la sua visione senza "tradire" il testo; un testo in cui invece ci siano degli spazi, dei vuoti

---

<sup>1</sup> Il testo di Antonio Faeti è stato recentemente riedito dalla casa editrice Donzelli con una nuova introduzione. La pubblicazione del volume è del 2011.

permette, senza perdere di vista la sostanza del racconto, di narrare attraverso le immagini una storia parallela e un ambiente: “Mi interessa molto che il lettore non si trovi davanti a disegni decorativi, all’illustrazione piatta di quello che ha letto [...]. L’illustratore deve far entrare il lettore nella storia, farlo affacciare alla storia” (Detti & Parolai, 2000, p. 12). È forse poi opportuno ricordare che l’illustrazione non è una semplice decorazione del testo, ma arricchisce la lettura offrendo tracce che i bambini imparano a riconoscere molto prima di scoprire il codice scritto. Proprio le considerazioni di Lionni, Rodari, Innocenti e non solo<sup>2</sup>, ci invitano a leggere l’albo illustrato come testo polialfabetico che si offre ai lettori quale scrigno di storie possibili, di immagini del mondo e del desiderio a patto che parole e figure collaborino e che noi adulti, mediatori sulla soglia tra il qui e l’altrove, abbandoniamo le pedanti e inutili preoccupazioni pedagogiche che talvolta, ancora oggi, colpiscono le scelte lessicali e visive nella fruizione degli albi illustrati. Gli stimoli letterari e le sollecitazioni iconiche permettono ai bambini di costruire cornici di senso su oggetti, narrazioni, temi che riguardano il significato delle cose e non sono ammessi intenti didattici o compromessi; tanto più che oggi gli “illustratori” nelle loro opere non ammettono più che ci siano argomenti, diciamo così, vietati ai minori: si descrivono con puntualità e coraggio il mondo intero del bambino, le sue ansie, le sue ossessioni, le sue gioie, ma anche i problemi interni della società di cui il bambino fa parte e che dunque lo riguardano. “Gli albi, come primi libri, come ponti sospesi fra immagini e parole, sono anche questo, un mezzo di trasporto: una carrozza, un tappeto volante, spesso un metalibro che racconta di libri, l’opportunità di debuttare nell’avventura della scoperta della parola, della conquista dei simboli che, etimologicamente, *mettono insieme* cose e suoni, oggetti e figure, voce e segno” (Terrusi, 2012, p. 104).

Anche da queste prime brevi considerazioni, emerge come il picture book, quando è un testo di qualità, sia una forma narrativa complessa, difficile, non banale; esso si pone al servizio di un processo in cui la costruzione di una competenza testuale, fondata principalmente sul pensiero logico, deve procedere insieme alla stimolazione e all’utilizzo del pensiero analogico metaforico e combinatorio, assolvendo così a molteplici funzioni che hanno rilevanti ricadute sul piano pedagogico.

In primo luogo il congegno narrativo di cui ci stiamo occupando, lo abbiamo detto, mette in dialogo tra loro testo e immagine, stimola il lettore a ricercare dettagli non immediatamente visibili, a collegare frasi, scene, pagine in successione secondo una partitura stabilita sollecitando così la formazione di tempi di attenzione e pause riflessive più lunghe, favorendo l’interpretazione e il porsi domande. Tutto ciò non fa altro che “palestrare” il bambino alla costruzione di un modello di conoscenza complesso e fondato su un approccio di tipo ermeneutico che contempla la categoria dell’errore: il rimando è sia al senso del vagare, del peregrinare dal momento che il termine “errore” condivide la stessa radice con “erranza” ed “errare” (parole da cui trae origine), dunque indugiare sul sentiero apparentemente senza meta, ma anche nel senso proprio di “errore” appunto,

---

<sup>2</sup> Si può ricordare, ad esempio, quanto sostiene Bruno Munari (1990) rispetto alla “ridondanza”, fenomeno diffuso nei libri quando il testo visivo ripete, spesso banalizzandolo, quello che dice il testo scritto. “Ad esempio il testo dice: “Cappuccetto Rosso entrò nel bosco” e nell’illustrazione si vede Cappuccetto Rosso che entra nel bosco, nella didascalia si legge: “Cappuccetto Rosso entrò nel bosco”. Ciò è stupido. L’ideale sarebbe che l’illustrazione fosse complementare al testo, che facesse vedere un tipo di bosco molto impressionante con grandi zone buie, un’illustrazione che comunicasse un senso di pericolo, di ignoto, di tensione” (p. 24).

dunque perdersi su strade ignote, abbandonare volutamente percorsi fin troppo battuti e conosciuti per trovare così nuovi itinerari.

Il dialogo continuo tra testo e immagine, inoltre, rende più complessa e problematizza la narrazione: “Leggere albi illustrati caratterizzati da un linguaggio iconico connotativo e simbolico [...] abitua il giovane lettore alla ricerca inquieta, intrepida, permanente sui significati sottesi a una trama, obbligandolo a mettersi in relazione con il mondo, con gli altri, con se stesso, in una sfida continua” (Campagnaro & Dallari, 2013, p. 66). L’adulto che intenda coltivare nei bambini e nei ragazzi l’abitudine della lettura non può non tenere conto di questo, deve dunque andare alla ricerca di quelle storie, di quelle immagini che parlino realmente al giovane lettore, che gettino ponti, provochino dubbi, siano costruite con parole che mantengono aperte le proprie possibilità di significazione spingendo il lettore ad una continua ricerca del senso che, a sua volta, costringe lo sguardo a muoversi costantemente dalle parole alle figure, ad esplorare un territorio in continua trasformazione, un territorio straniero alla cui definizione contribuisce la decifrazione dei diversi segni disseminati sulla pagina.

Un ulteriore aspetto che vale la pena menzionare, sebbene non si esaurisca con queste poche considerazioni il ruolo e la funzione pedagogica dell’albo illustrato, riguarda la relazione che viene ad instaurarsi tra colui che legge e colui che ascolta, chi dona una storia e chi ne riceve il dono, tra adulto e bambino: “La narrazione, quando il linguaggio delle parole è attento alla dimensione intersoggettiva ed è arricchito dalle tonalità affettive delle corporeità e della *sinestesia*, dà luogo a uno dei momenti di più autentica e intensa relazione intersoggettiva” (Campagnaro & Dallari, 2013, p. 25). Marco Dallari fa notare che, come nelle esperienze di cura originarie – l’allattamento, il cambio, le coccole –, il testo della relazione narrativa non è semplicemente trasmesso ma “*co-costruito* nella relazione adulto bambino” (Dallari, p. 27); gli elementi fondamentali della cura primaria che permangono nella relazione narrativa, continua Dallari, sono principalmente due: “l’intensità affettiva e sinestetica” poiché l’adulto che racconta o legge un libro crea un mondo fortemente connotato da un punto di vista emozionale che solo coloro che partecipano alla relazione narrativa condividono; “i bambini si abituanano a un prolungamento e a un differimento della gratificazione relativa al principio di piacere” (Dallari, p. 30) il sequenziale, l’idea cioè di un piacere dilatato nella successione temporale, prevale sul simultaneo, ovvero la gratificazione immediata.

## **2. L’albo illustrato, un testo polisemico**

L’albo illustrato è caratterizzato dalla molteplicità: la molteplicità dei codici, degli alfabeti, dei significati; esso ha la specificità di un vero e proprio linguaggio con risorse espressive proprie. Non si tratta di un libro come un altro, solo arricchito dalle figure, ma di un particolare tipo di libro con una grammatica specifica che il lettore deve conoscere per poterlo leggere, una grammatica che richiede competenza visiva, certo, è necessario saper guardare le immagini, essere educati al vedere, ma è altrettanto, e anzi principalmente, necessario saper far dialogare tutte insieme le informazioni estetiche, narrative, contenutistiche, emotive, che emergono dalla costante interazione tra parola, immagine, grafica, oggetto libro. Leggere un albo illustrato è un’azione complessa che richiede il possesso di competenze diverse, proprio come un linguaggio che vive di una stratificazione di forme, simboli e significati, ma che riesce a fonderli in modo così efficace da essere compresa pienamente dai bambini lettori.

I codici di cui l'albo illustrato si costituisce non sono autonomi l'uno dall'altro e un'immagine è sempre portatrice di molti significati possibili. "Il confronto-collaborazione con le parole, per loro natura meno ambigue e più semanticamente definite, crea una modalità di narrazione e di interpretazione del testo del tutto originale e di grande potenzialità intellettuale e cognitiva. Accostarsi ad un'illustrazione è molto diverso dal guardare un'opera pittorica, un'immagine pubblicitaria, un segnale stradale, che sono, pur essendo molto differenti tra loro, testi visivi capaci di un'autonomia e di una (relativa) autosufficienza simbolica. L'illustrazione è di per sé un congegno intertestuale: è infatti un'immagine *col-legata* a un testo scritto e interrelata con altri codici, ciascuno dei quali, in quanto tale, ha una sua autonomia funzionale e canonica, e collabora con essi nella costruzione del racconto" (Dallari, 2008, p. 172).

La convinzione, piuttosto diffusa, che il linguaggio delle immagini sia più naturale e spontaneo di quello delle parole è attendibile solo in minima parte. La cultura e le preconcoscenze di chi guarda giocano un ruolo fondamentale sulla capacità di descrivere ed esprimere un giudizio su ciò che si osserva, ma anche sul modo di guardare e la possibilità di vedere. Da qui la necessità di dotare i bambini delle parole per esprimere giudizi e saper guardare le immagini: "L'impoverimento del lessico, tanto spesso denunciato da studi disperati e disperanti, si collega strettamente con tutto quanto riguarda il visivo e l'immagine. Il saper vedere si dimostra con le parole perché ogni opera di interpretazione si compie unicamente quando le parole si stringono alle immagini che solo allora esistono, in quanto solo allora sono viste" (Faeti, 2004, p. 8). Come il senso del libro non è un senso innato, naturale, ma culturale, così il senso dell'immagine è un senso che si educa e si allena nell'incontro con alfabeti specifici e in continuo mutamento e magari, poi, "da grandi", fa notare Marcella Terrusi (2012), nelle gallerie d'arte ci si renderà conto di trovarsi di fronte ad un patrimonio al quale si è stati iniziati fin dalla prima infanzia.

La narrazione dell'albo nasce nello scontro tra il testo delle parole e quello delle immagini, a volte si compone della sola sequenza di immagini, come nei cosiddetti silent (o, secondo la dicitura anglosassone, wordless) books, ma sempre presuppone la presenza attiva di un lettore implicito, un lettore cioè capace di avventurarsi in quegli spazi vuoti per costruire la sua interpretazione del testo. Nell'albo illustrato di Maurice Sendak "Nel paese dei mostri selvaggi" (1963/1999), è quella capacità di percorrere gli spazi vuoti che porta i lettori a comprendere che Max, il bambino protagonista, sogna di viaggiare nell'isola dei mostri selvaggi, immagina di compiere quella avventura, anche se il testo non parla mai esplicitamente di sogno o immaginazione, ma solo di un viaggio. E tale comprensione, tale spazio vuoto può essere colmato perché l'autore dell'albo, sapientemente, dissemina le pagine di indizi visivi che combinandosi con il testo verbale costruiscono una zona di intersezione semantica, dove si svolge il racconto. In questo modo Sendak, mentre racconta, dà al lettore la possibilità di scoprire i meccanismi della fruizione narrativa, della lettura dello sguardo, della relazione tra testo e immagine.

L'albo illustrato, si è detto più volte, è caratterizzato dall'incontro tra testo e immagine, tra codice verbale e codice iconico; ma la polifonia di voci all'interno del picture book non si limita all'incontro di questi due linguaggi, esso spesso dialoga con altre forme del narrare divenendo vero e proprio intreccio di linguaggi diversi. È il caso di un albo, o meglio, di un *graphic novel* (romanzo grafico), come "La straordinaria invenzione di Hugo Cabret" di Brian Selznick (2007). Qui le pagine del libro si aprono alla contaminazione con altri media, in particolare con il cinema; immagini e testo, privi di una qualunque gerarchia, concorrono in perfetta simbiosi alla costruzione di un

particolarissimo “film di carta” da leggere come un romanzo, da sfogliare e guardare come un picture book. Le illustrazioni, tuttavia, non sono fisse e immobili come quelle di un albo: Selznick, ripercorrendo in qualche modo la ricerca cinematografica delle origini, cerca di produrre il movimento a partire dalla staticità realizzando immagini in bianco e nero, a matita, come fossero sequenze cinematografiche: “[...] spostamenti grandangolari, zoomate di avvicinamento, primi piani, insistenza sui dettagli, sguardi, movimenti [...]”. Il libro è un libro buio, con tutte le pagine bordate di nero, anche quelle scritte, e l’effetto che ha sul lettore-osservatore è di isolarlo dal mondo esterno, di risucchiarlo nella propria dimensione, come fosse al cinema” (Grilli, 2007, p. 8). “La straordinaria invenzione di Hugo Cabret” è il primo libro in cui le parole illustrano le immagini al confine tra romanzo, cinema e graphic novel; il punto di vista, come di norma accade nei libri per ragazzi, è quello infantile, ma qui attraversa l’opera assegnando all’infanzia la massima intensità visiva: il filo rosso della narrazione è proprio l’occhio del bambino che vede, decifra misteri, esplora la dimensione del possibile, varca l’ignoto.

Nell’albo illustrato, dunque, si costruiscono legami di linguaggi che possono essere legami di dissonanza o di accordo, di descrizione o di sovrapposizione, ci sono variazioni di toni e di stili, direzioni molteplici quante sono le metafore visive che ne possono nascere. L’esperienza dell’albo è esperienza complessa e polifonica: “Il testo verbale e l’immagine ‘danzano’ un’interazione che può configurarsi nelle forme più diverse: ironia, paradosso, simmetria, contrasto, complementarità, parallelismo, o perfino come rapporto attivo *in absentiam*, nel caso di picture book di sole immagini”(Terrusi, 2012, p. 115).

### **3. L’esperienza del silent book, un esempio: la trilogia del limite di Suzy Lee**

“Il linguaggio vive nell’immagine, vive sempre e solo come contrappunto, anche in un romanzo, il corrispettivo opposto del silent book. Quante immagini ci sono in un romanzo, e quante parole in un silent book? Il silenzio è una differenza, perché le parole sono musica, necessariamente, e con il silenzio, continuamente, danzano. Tirano i fili delle cose, fuori dal silenzio, e tessono merletti, trame; raccontano nel caos, racconta il poeta che non vede, Omero” (Terrusi, 2012, p. 144). In un mondo come il nostro, dominato dalla comunicazione multimediale, dalle urla e dai messaggi logorroici che ci bombardano di continuo e da ogni dove, i libri fatti di sole illustrazioni possono costituire un rifugio, un porto sicuro in cui rannicchiarsi e godere semplicemente della bellezza e della potenza espressiva delle immagini. Essi offrono ai bambini un’arma in più nella guerra della comunicazione: il silenzio. I modelli oggi passano attraverso la televisione e sono rafforzati dal merchandising e dalla pubblicità. Sono modelli che fanno rumore, che gridano parole e si impongono; non c’è momento della giornata in cui mente e corpo di bambini e adolescenti (e non solo) non ricevano stimoli confusi, ripetitivi, accavallati, frammentati, spesso identici a se stessi. Il contesto narrativo della vita dei più giovani è fatto di immagini, spot, clip, suoni. Certamente, il pensiero ha bisogno di stimoli, ma ha bisogno anche di molte parole e le parole per diventare pensiero e alimentarlo hanno bisogno di silenzio; la parola, oggi, non ha sempre un reale valore di liberazione, la comunicazione e l’uso sfrenato di telefoni cellulari e smartphone stanno, infatti, diffondendo modelli di linguaggio che abitano a parlare tanto dicendo ben poco. Per fare cultura non è necessario essere verbosi; in questo senso, i libri senza parole sono una lezione indiscussa, poiché implicano e rivelano la possibilità di dire, di esprimersi, di sostenere e di smentire, di manifestare e tradurre, senza passare attraverso il linguaggio

verbale scritto. Suzy Lee, nel suo volume “La trilogia del limite” (2012) riporta un episodio interessante accaduto ad una studentessa che stava svolgendo il tirocinio in una scuola primaria negli Stati Uniti; durante una lezione su “L’onda” rimane colpita da un bambino autistico concentrato su ogni pagina, che ride insieme agli altri in corrispondenza delle stesse pagine in cui gli altri bambini ridevano. Aveva sempre dimostrato di preferire leggere da solo e quando un libro gli veniva letto ad alta voce non aveva mai destato segni di interesse, non riusciva neanche a stare seduto tranquillo, evidentemente anche il suono della lettura di brevi frasi era troppo per lui, ma mentre veniva letto “L’onda” la classe era in silenzio e lui poteva probabilmente sentire la storia nella sua mente: “I libri illustrati senza parole sembrano dire: ‘È tutto qui, non servono parole, devi solo sentire’ [...]: sebbene le immagini siano più intuitive, ciò non significa necessariamente che siano più facili da comprendere. Per leggere un libro illustrato senza parole è necessaria un’elementare capacità di deduzione e l’abilità di interpretare i codici e i segni delle immagini. Perciò, è possibile che passi del tempo prima di ritrovarsi ‘immersi’ nel libro” (Lee, 2012, p. 140). Il progetto della trilogia di Suzy Lee è composto dai libri “Mirror”, “L’onda” e “Ombra”, libri senza parole, con lo stesso formato (un rettangolo di 31x18 cm) ma che seguono direttrici diverse: il primo si sviluppa in verticale, il secondo in orizzontale come anche il terzo che però è rilegato sul lato più lungo. La protagonista di questi libri è sempre una bambina, forse la stessa, che segue storie diverse, storie che si dipanano sulla superficie della pagina, stretta e lunga (in orizzontale o in verticale), come fossero fotogrammi di una pellicola. Lo stesso oggetto libro diventa narrante e generatore di storie: la bambina che si specchia in “Mirror” approfitta del gioco di riflesso tra pagina destra e pagina sinistra; giocare con l’onda, conoscere il mare attraverso di essa, è possibile andando avanti e indietro lungo la pagina, divenuta una battigia, seguendo il ritmo dei flutti; si gioca con le ombre che gli oggetti di una cantina proiettano su un piano orizzontale, dato dalla pagina bassa del libro. L’autrice coreana, però, si spinge oltre nella sperimentazione del libro come oggetto e sfruttando la cucitura delle pagine pone qui il confine tra fantasia e realtà.

“Il limite fisico del libro separa pagina uno da pagina due, creando uno spazio segreto verso l’avventura, in cui si annida l’immaginazione del protagonista e della sua creatrice: la scoperta di se stessi, infatti, può passare attraverso una cucitura; da questo spazio si torna irrimediabilmente cambiati. La piega resta tale nei tre racconti fino a che il personaggio non la valica, poi diventa la chiara metafora di un confine superato: in “Mirror” bambina reale e bambina riflessa si muovono talmente all’unisono da fondersi, nel centro del libro, in una sola cellula, per poi riuscirne trasformate, non più una riflesso dell’altra ma due identità danzanti. Ne “L’onda” [...] si supera la metà pagina per contaminarsi con il mare dopo essere transitati in uno spazio tutto per sé. In “Ombra” invece l’asse segna un continuo passaggio fra luce e buio che corrisponde però alla lenta metamorfosi del gioco delle ombre cinesi in un dialogo senza limiti tra ciò che appartiene al regno di quassù [...] e il regno di giù [...]” (Hamelin, 2012, pp. 28-30).

In “Mirror”, alla seconda pagina della storia, il lettore, sebbene fosse già esplicito dal titolo in copertina, si trova per la prima volta di fronte allo specchio che riflette, con la piega della rilegatura come centro: due bambine, una alla pagina destra una alla sinistra, sono sedute l’una di fronte all’altra nella stessa posizione, si guardano. Non c’è tuttavia alcun indizio del fatto che si tratti di uno specchio: crearne lo spazio spetta al lettore. Da qui la storia procede come se una bambina stesse giocando con la sua immagine riflessa, la bambina nella pagina di destra (come ci induce a pensare l’immagine della prima pagina della storia con una sola bambina seduta), il riflesso nella sinistra. Dopo che le due immagini si fondono al centro della pagina qualcosa cambia, le due bambine cominciano

ad assumere pose simili ma non identiche, poi quella che credevamo essere l'immagine riflessa prende l'iniziativa e ci domandiamo se allora fin dall'inizio non fosse così, la bambina reale a sinistra e l'immagine riflessa a destra. Non è chiaro quando sia avvenuto lo scambio, forse subito dopo la prima pagina, o forse dopo che le bambine sono scomparse al centro della pagina: "Realtà e illusione sono mescolate e rovesciate, e la distinzione è sfumata" (Lee, 2012, p. 27), proprio come accadrà in "Ombra", lo specchio, che alla fine si rompe sulla pagina di destra, inganna il nostro sguardo, il senso comune e ci fa dubitare del mondo che crediamo di conoscere, la quarta di copertina con quell'immagine dichiaratamente ispirata a "La Reproduction Interdite" di René Magritte ce lo rende esplicito.

Ne "L'onda" la bambina protagonista è accompagnata da alcuni personaggi comprimari: la mamma, che però si vede solo all'inizio e alla fine del racconto e i gabbiani, veri e propri compagni d'avventura. All'inizio della storia ci sono due ambienti, la spiaggia dove si trovano bambina e gabbiani, e il mare, il primo a sinistra e il secondo a destra, separati dalla piega del libro. La bambina comincia a giocare con le onde che si infrangono al centro: "La piega centrale del libro è come un limite psicologico. Dopo aver giocato con le onde per un po', è tempo di una decisione: 'Bagnarsi o non bagnarsi, questo è il problema!'. Anzi, direi che si tratta del momento di decidere di affrontare per la prima volta la paura del nuovo. Simili incontri con il sé e con questa paura sono presenti in tutta la trilogia" (Lee, 2012, p. 41). Anche qui, ad un certo punto la bambina entra nello spazio "altro", allunga la mano verso il mare e inizia il passaggio all'altra pagina che non determina solo un cambiamento di ambiente, un salto di pagina, ma un vero e proprio momento di rito iniziatico. L'immersione è poi totale, bambina e gabbiani giocano non più *con* ma *nelle* onde e la prima ne rimane travolta; anche qui mondo reale e mondo fantastico si mescolano quando l'onda invade anche lo spazio della pagina di sinistra, dopo, cielo e vestito della bambina sono colorati di azzurro, come il mare, ciò ci suggerisce che ci troviamo in un mondo diverso da quello di prima, dove non era presente il colore (il lettore lo nota), può trattarsi del ritorno alla realtà dall'immaginazione, o del mondo cambiato nel cuore della bambina, certo niente è più come prima.

Infine "Ombra", un libro che si apre dal basso verso l'alto, due mondi, uno sopra l'altro sotto, di nuovo divisi dalla piega centrale della rilegatura, una bambina che gioca da sola e le creature della sua fantasia che prendono vita. Una storia che forse era già presente in nuce in "Mirror", due albi che hanno a che fare con la riflessione del sé, due albi, per certi versi, inquietanti, come lo è ogni viaggio dentro se stessi. Una pagina nera, il buio dello scantinato, un click dà inizio alla storia. La bambina in piedi su degli scatoloni ha acceso la luce, gli oggetti della cantina la circondano, nota la sua ombra e comincia a giocare creando immagini con le mani. Ma mentre il gioco di ombre cinesi intrapreso dalla protagonista continua, silenziosamente, inizia la prima trasformazione, gli oggetti riflessi in ombra nella pagina inferiore, mutano, progressivamente, pagina dopo pagina, diventano altro, una giungla di piante e animali creati dalla fantasia della bambina prendono vita. L'albo, in bianco e nero, presenta un solo colore, il giallo che – ci dice l'autrice – è il colore della fantasia: all'inizio appare come una sorta di alone intorno agli oggetti che si stanno trasformando, o agli animali creati dalle mani della bambina nel gioco delle ombre cinesi. Mentre gli oggetti-ombra si trasformano e diventano altro, gli oggetti reali della pagina superiore scompaiono e ad un certo punto la bambina rimane sola: il mondo reale si svuota e quello delle ombre si riempie, tutto è modellato sulle emozioni della bambina, ma ad un certo momento una delle immagini della fantasia, un lupo, fa capolino dalla piega centrale. I due mondi iniziano a confondersi, la bambina spaventata dal lupo fugge nel mondo di sotto, il lupo la segue, la bambina scompare: la

bambina è il lupo<sup>3</sup>. La confusione dei due mondi diventa totale, il giallo della fantasia, come l'azzurro del mare in "L'onda", invade le due pagine, l'ombra della bambina e la bambina-lupo danzano insieme, si riconoscono, sono parti dello stesso mondo. Le pagine sopra e sotto sono gialle i personaggi che si distendono tra sopra e sotto comprendendo il centro sono neri. Nel fotogramma successivo, la situazione è rovesciata, le pagine sono nere, i personaggi gialli, dal bordo estremo sinistro entra nella pagina una frase urlata "La cena è pronta!", come ne "L'onda" uno spicchio dell'ombrello della madre entra dallo stesso bordo per richiamare indietro la bambina, il gioco è finito. L'albo a questo punto ci restituisce l'immagine iniziale: la bambina sulle casse della cantina sta giocando con le ombre, ha messo tutto sottosopra, immersa nel suo mondo fantastico è destata e riportata bruscamente alla realtà dalla voce della madre. Click! e torna il buio. Dopo due pagine completamente nere un altro click, stavolta giallo che suggerisce: "Anche senza la bambina, le ombre iniziano di nuovo a giocare tra di loro. Tuttavia, gli oggetti che avevano generato le ombre sono sempre presenti. Sembra che le ombre siano 'veramente' diventate 'indipendenti'. Potete osservare meglio la festa delle ombre capovolgendo il libro. Se lo rileggete ponendo il mondo delle ombre al di sopra, avrete una percezione della storia completamente nuova" (Lee, 2012, p. 72).

Il confine condiviso da "Mirror", "L'onda" e "Ombra" è la piega fisica della rilegatura e il limite tra fantasia e realtà: i bambini attraversano quel limite attraverso il gioco, divertendosi. Ma si può anche pensare a qualcosa di più complesso, gli adulti, che amano complicare tutto, vanno a cercare questa ulteriorità di senso, i bambini la colgono senza coglierla, nel gioco. Il mondo in cui viviamo è così chiaro e trasparente? Che cosa è la realtà e che cosa l'illusione? La bambina nell'ultima pagina di "Mirror" è reale o è il suo riflesso? Le onde che sommergono la bambina sono davvero così grandi? Perché le ombre continuano a giocare anche dopo che la bambina se n'è andata? Che cosa è successo?

Un altro aspetto ricorrente nella trilogia, e in genere negli albi dell'autrice coreana, sono le pagine prive di immagini e parole: se il vuoto della pagina non è fuori dal contesto, è essenziale per aggiungere significato all'interno di quel contesto, non si tratta di un errore di stampa, non è una pagina vuota ma portatrice di un significato ulteriore. Può preparare all'imminente svolta e contemporaneamente dare respiro al ritmo che la precede; rappresenta una sorta di blackout a teatro, afferma Suzy Lee, rende curiosi sapere che cosa accadrà al riaccendersi delle luci. Un giovane lettore a cui è stato chiesto che cosa stesse accadendo durante la pagina nera di "Ombra", ha risposto: "Tutto è fermo e immobile, sta trattenendo il respiro". Una pagina vuota completamente piena di significato.

---

<sup>3</sup> "Io non sono sempre stato io. Prima di essere me, non ero dentro me. Ero altrove. Altrove è tutto tranne me. [...] Dentro me, era la notte", dall'albo "Dentro me" di Alex Cousseau e Kitty Crowther, edito in Italia da Topipittori nel 2007. Come la bambina dell'"Ombra" con il lupo, il protagonista di questo albo, combatte con un orco che sta dentro di lui e inizialmente detiene il potere nel paese dell'altrove, "dentro me". Un albo complesso nella trama narrativa e audace nella semantica delle scelte iconografiche, con molte analogie con quello di Suzy Lee: entrambi inquietano perché attraverso le figure del fiabesco (re e principessa, lupo e orco, giungla e altrove, buio e notte), descrivono il cammino verso la ricerca e il possesso dell'identità. Per una interessante analisi sull'albo "Dentro me" si veda M. Campagnaro, La potenzialità delle immagini, in Campagnaro e Dallari (2013, pp. 99-128).

La bambina creata da Susy Lee, personaggio autentico, non semplicemente credibile ma vero, di cui il bambino si può fidare, prende per mano il suo lettore e lo accompagna nel viaggio avventuroso e meraviglioso delle storie, se così non fosse ogni varco verso l'immaginario rimarrebbe precluso.

#### **4. Conclusioni**

L'albo illustrato, come è stato qui delineato, si presenta quale vero e proprio linguaggio, con le sue specifiche modalità narrative che vede nell'infanzia la destinataria privilegiata, ma che in realtà non si pone limiti in quanto a tematiche, sperimentazioni e pubblico di riferimento. Come ricorda Marco Dallari (2011), l'albo illustrato si configura come “un modello paradigmatico di conoscenza” (p. 29) che unisce aspetti cognitivi diversi, competenze simboliche e aspetti della sfera affettiva, dunque un “congegno cognitivo”. L'esperienza narrativa con l'albo illustrato è fatta di incontro tra immagini, parole e emozioni, concorre così all'interpretazione, alla riflessione, alla rielaborazione condivisa del racconto. La competenza narrativa e di decodifica di linguaggi diversi che l'albo illustrato sviluppa, rappresenta di per sé un processo formativo importante che implica la costruzione del senso e del significato del testo. Il racconto, la narrazione, appartengono al genere umano fin dalle origini. Il bisogno di storie è essenziale per l'individuo, è quanto più ci caratterizza come esseri umani; rielaborare l'esperienza vissuta sotto forma di storia, implica la capacità di dare ordine a quanto accade, conservarne la memoria, creare un senso di appartenenza. Jerome Bruner (1997) afferma che quanto accade viene sempre espresso dagli esseri umani in forma di racconto, per cui la nostra vita e la nostra stessa identità prendono forma e consistenza all'interno di una struttura narrativa. Le storie, grazie alla loro forma fatta di un inizio, una parte centrale e una fine, aiutano a mettere insieme i frammenti della nostra esperienza con quella di chi ci ha preceduto e ce l'ha narrata. Per questo è importante che i bambini siano abituati, fin da piccolissimi, all'ascolto e alla lettura delle storie.

#### **Bibliografia**

- Bruner, J. (1997). *La cultura dell'educazione*. Milano: Feltrinelli.
- Campagnaro, M., & Dallari, M. (2013). *Incanto e racconto nel labirinto delle immagini. Albi illustrati e relazione educativa*. Trento: Erickson.
- Dallari, M. (2008). *In una notte di luna vuota. Educare pensieri, metaforici, laterali, impertinenti*. Trento: Erickson.
- Dallari, M. (2011). Quando le parole si stringono alle immagini. Scritture polialfabetiche e nuove prospettive di apprendimento e di interpretazione. *Encyclopaideia. Rivista di Fenomenologia, Pedagogia, Formazione*, 30, 11–39.
- Detti, E., & Parolai, D. (2000). L'ultimo dei figurinai, intervista a Roberto Innocenti. *Il Pepeverde*, 5, 11–14.
- Faeti, A. (1972). *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Torino: Einaudi.
- Faeti, A. (2004). L'erba del cambiamento. *Hamelin*, 10, 24–29.

- Grilli, G. (2007). Buio in pagina! C'è il cinema di Mèliès. *La Stampa-TuttoLibri*, Settembre 2007, 8.
- Hamelin (ed.). (2012). *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*. Roma: Donzelli.
- Lee, S. (2008). *Mirror*. Mantova: Corraini.
- Lee, S. (2008). *L'onda*. Mantova: Corraini.
- Lee, S. (2010). *Ombra*. Mantova: Corraini.
- Lee, S. (2012). *La trilogia del limite*. Mantova: Corraini.
- Lionni, L. (1990). *L'immaginario come mestiere*. Milano: Electa.
- Lumbelli, L., & Salvadori, M. (1977). *Capire le storie, un modo di usare i racconti illustrati nella scuola dell'infanzia*. Milano: Emme Edizioni.
- Munari, B. (1990). Illustrare un testo. *Liber*, 3(6), 24–25.
- Rodari, G. (1981). Scuola di fantasia. *Riforma della scuola*, 5, 22–24.
- Sendak, M.(1999). *Nel paese dei mostri selvaggi* (A. Porta, Trans.). Milano: Babalibri (Original work published 1963).
- Selznick, B. (2007). *The invention of Hugo Cabret: A novel in words and pictures*. New York, NY: Scholastic Inc.
- Terrusi, M. (2012). *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo e i libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.