

Lo spazio grafico bianco negli albi illustrati ha un forte impatto nella percezione del lettore e lo predispone all'atto di immaginare scene e personaggi della storia anche "in assenza visiva".

La meraviglia del bianco

Narrazioni visive e stupori infantili nel contributo di Marnie Campagnaro

A proposito di albi illustrati sulle emozioni e... sui colori: quanti albi illustrati sulle emozioni! Troppi? Forse sì, anche perché molti propongono narrazioni visive che per lo più replicano, con una certa fastidiosa banalizzazione, il racconto delle emozioni umane abbinato ai colori, svilendo un campo sensoriale e percettivo vasto e davvero centrale nell'età dello sviluppo. Spesso dimenticati paiono essere i richiami agli sviluppi contemporanei della cromatologia da Kandinsky in

emozioni negative quali la paura, la rabbia e la tristezza. Fra i tanti titoli dedicati a queste emozioni, la prima emozione positiva, la gioia, occupa un posto marginale (Fig. 1-2). Questi dati, che meriterebbero un adeguato approfondimento teorico qui non percorribile per esigenze editoriali, mettono in luce un fenomeno culturale, sociale ed educativo che dovrebbe far riflettere quanti si occupano di lettura e di letteratura per l'infanzia, ovvero l'importanza e la necessità di reperire,

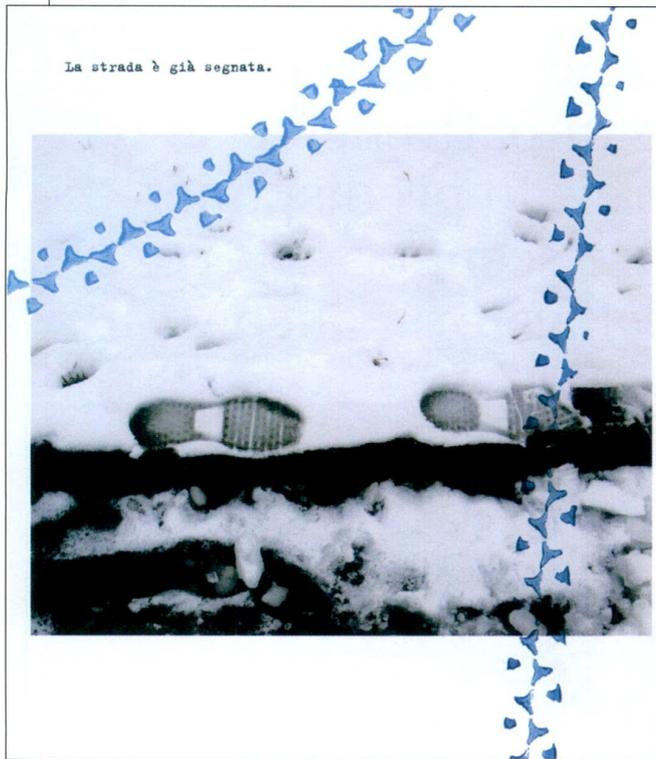
Molti albi propongono narrazioni visive che perlopiù replicano il racconto delle emozioni umane abbinato ai colori, svilendo un campo sensoriale e percettivo centrale nell'età dello sviluppo

poi, come pure i caratteri primordiali del simbolismo cromatico: da sempre i colori hanno svolto un ruolo primario nel supportare la formazione del pensiero simbolico nell'uomo e nella donna. Al di là della qualità letteraria ed estetica di talune narrazioni, vi è poi una continua (preoccupante?) insistenza solo su alcune emozioni del sentire infantile: autori ed editori accordano una significativa preferenza – e questo fenomeno è evidente a partire dagli albi per i piccolissimi – alle

invece, storie che permettono ai bambini e alle bambine di dare corpo e visibilità a un repertorio emozionale assai più ampio e complesso. La sfera emozionale legata ad esempio alla dimensione della sorpresa e della scoperta conoscitiva (le emozioni dello stupore, della meraviglia e dello sbigottimento) è altrettanto fondamentale.

È, dunque, su queste narrazioni che vorrei fermare la mia attenzione, in particolare su quegli albi che mettono al cen-

[Cromatismi narrativi]



Ill. di Ninamasina da *Questa notte ha nevicato* (Topipittori, 2017)

tro dell'esperienza narrativa la dimensione emozionale della meraviglia e della contemplazione.

Il silenzio è comunemente ricondotto all'impossibilità, alla necessità o alla scelta di non parlare o di non far rumore. Ha forme e origini molto diverse. Nella vita come in letteratura, il silenzio può prendere forma dalla punizione, dalla rabbia o dalla vendetta, siano esse inflitte o subite. Altre volte a togliere le parole è il dolore. In altri casi, ancora, il silenzio è compagno della concentrazione, dell'elaborazione intellettuale, della riflessione. Negli episodi più felici, il silenzio è addirittura una condizione ricercata perché accompagna un benefico senso di quiete, di pace, di gioia o di appagamento interiore. Il silenzio si presenta come una pratica necessaria e imprescindibile per contemplare il mondo e interiorizzarlo, per guardare e comprendere gli altri e a sé stessi. Il silen-

lutto, della perdita, del congedo o dell'addio definitivo (*Rosa Bianca*, di Roberto Innocenti o *L'anatra, la morte e il tulipano*, di Wolf Erlbruch); i silenzi imbarazzanti dopo aver detto qualcosa di inopportuno o i silenzi della felicità incomunicabile, ma che gli occhi altrui sono in grado di leggere sul nostro volto (*Chi trova un pinguino...*, di Oliver Jeffers); i silenzi del pudore o del senso di colpa (*Il vaso vuoto*, di Demi); i silenzi glaciali di disapprovazione, i silenzi cupi del malumore, i silenzi della concentrazione nel gioco, i silenzi del pentimento o i silenzi dinnanzi all'assenza di risposte (*Dentro me*, di Alex Cousseau e Kitty Crowther).

Si tratta, dunque, di uno spazio dell'esistenza umana assai complesso e non sempre facile da narrare o da rappresentare. La sua complessità deriva proprio dalla sua natura sfaccettata e il cui significato può essere colto solo attraverso un lavoro interpretativo ed ermeneutico.² Nell'infanzia, inoltre, il silenzio aiuta a combattere l'assalto dell'inquinamento acustico e visivo che condiziona la vita di molti bambini e bambine. Non è un aspetto di poco conto, soprattutto, se si considera che la letteratura per l'infanzia, da questo punto di vista, può offrire narrazioni che aiutano invece i giovani lettori a difendersi da repertori inquinanti, spesso associati a narrazioni banali o stereotipate. Anche rispetto alla costruzione dell'immaginario visivo, ci sono libri e albi illustrati che possono arrivare a creare spazi di silenziosa contemplazione visiva. Questi spazi narrativi sono particolarmente efficaci quando si desidera porre il giovane lettore, per esempio, in stretto rapporto con la natura, con le sue forme, con le sue manifestazioni (un paesaggio grandioso o una tempesta perfetta) e far emergere in lui un'emozione di stupore, di stordimento, di sbigottimento che spesso si rivelano attraverso la forma sensoriale di una silenziosa contemplazione.

Può un albo illustrato raccontare questa esperienza emozionale? Ci sono narrazioni capaci di restituire questi spazi emozionali di meraviglia e di stupore?

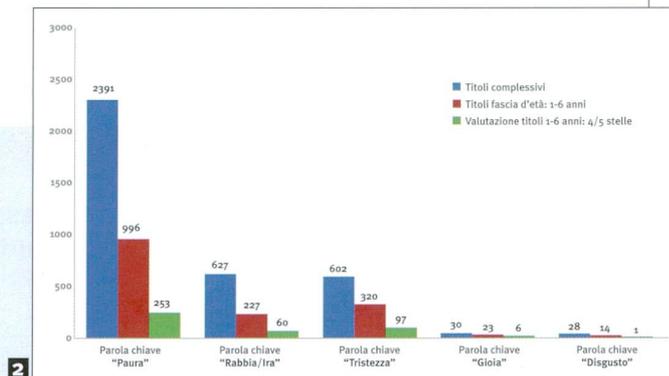
Sull'utilizzo e sulla funzione degli spazi bianchi negli albi illustrati e sul valore del framing bianco quale anello di dialogo e congiunzione fra parole e immagini si è molto indagato in questi anni.³ Lo spazio grafico bianco attorno a un'immagine può agire da catalizzatore per incorniciare o dilatare narrativamente una situazione o un personaggio, come ha ben dimostrato Maurice Sendak nella sua opera *Nel paese dei*

Il biancore della pagina può diventare anche un elemento centrale nel veicolare una storia e le sue emozioni, in albi in cui la narrazione visiva si regge sulla successione delle doppie pagine bianche vuote

zio, quindi, ha molto a che vedere con le relazioni umane.¹ Questo fatto spiega il perché, contrariamente, a quanto si potrebbe pensare, esso sia un "oggetto" narrativo che ritorna spesso nelle pagine dei libri per l'infanzia, in particolare negli albi illustrati. Sono numerosi gli scrittori e gli illustratori, infatti, che si soffermano, con sguardo introspettivo, sulle diverse forme di silenzio per raccontare le emozioni di vita dei bambini e delle bambine: i silenzi commossi dell'amore, dell'attesa, dell'incontro (*La gigantesca piccola cosa o Un grande giorno di niente*, di Beatrice Alemagna); i silenzi del

mostri selvaggi, una storia peraltro in cui le emozioni del bambino, mai etichettate, sono centrali. Questo rinnovato interesse per gli spazi bianchi è stato oggetto non solo di attenzione accademica ma è diventato anche intrigante soggetto narrativo in un recente albo illustrato, *Blank Space*, di Beth Bacon (2018). Il biancore della pagina può diventare anche un elemento centrale nel veicolare una storia e le sue emozioni. Mi riferisco in particolare ad albi in cui la narrazione visiva si regge unicamente sulla successione delle doppie pagine bianche vuote, senza illustrazioni. Il testo della storia, che oc-

Parole chiave	Titoli	Titoli 1-6 anni	%
Amicizia	10.748	2.846	26%
Amore	5.837	1.105	19%
Morte	3.074	278	9%
Famiglia	2.293	547	26%
Identità	1.707	251	15%
Emozioni	1.093	392	36%



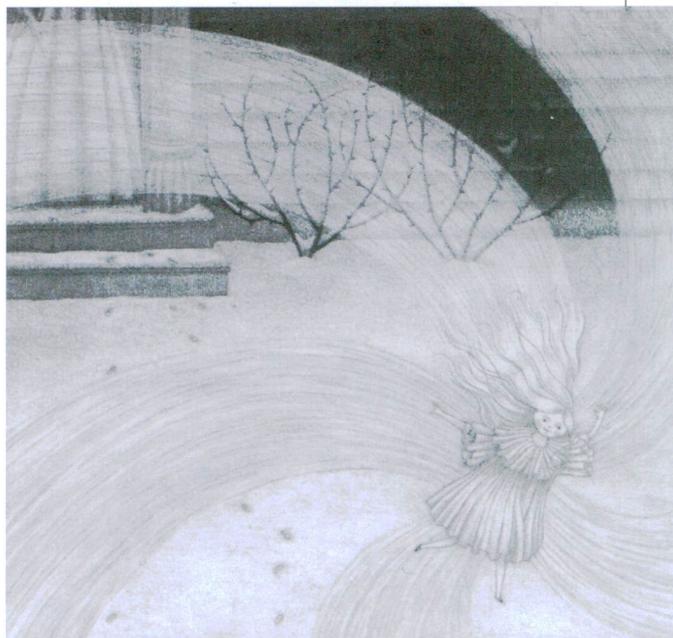
1-2 Ricerca bibliografica tratta da LiBeR Database (pubblicazioni dal 1986 al 2018)

cupa uno spazio molto ridotto, non invade lo spazio bianco, rimane sullo sfondo e, in genere, è collocato nel bordo inferiore della pagina. In questo modo, lo spazio bianco impatta prepotentemente nella percezione del lettore e lo predispone all'atto di immaginare scene e personaggi della storia anche "in assenza visiva", ovvero anche se non sono stati raffigurati nelle pagine. Un esempio significativo è *Cappuccetto Bianco*, di Bruno Munari. In questo albo, Munari sceglie di riadattare la fiaba di Cappuccetto Rosso e di scrivere una nuova origi-

pagina e lo spazio bianco della doppia pagina regna incontrastato. Questo accorgimento permette allo sguardo del lettore di vagare in questo paesaggio monocromatico e di lasciarsi rapire dal candore immacolato della pagina. Il lettore è così catapultato in un mondo extra-ordinario, fatto di un solo colore, e inizia a intuire, in apertura della seconda doppia pagina, che è nuovamente e interamente bianca, (a esclusione del testo nero, sempre minimale posizionato in basso) il gioco narrativo che Munari sta tessendo sulle sue pagine bianche.



bastoncino perfetto per scrollare un albero coperto di neve.



Da sin., ill. di E. J. Keats da *Peter nella neve* (Terre di mezzo, 2019) e di K. Sakata da *La bambina di neve* (Topipittori, 2007)

nale versione. La protagonista è una bambina indipendente e determinata che dovrà andare a trovare la nonna Candida attraverso un bosco frequentato da un lupo bianco, che ha fatto indigestione di nonne e ora può mangiare solo riso in bianco. Nel bosco faranno capolino anche altri personaggi "bianchi", fra cui Biancaneve e il pittore Bianconi. Tutto il gioco narrativo, sia quello visivo che verbale, si regge, dunque, su un insistito uso del colore bianco sia nella narrazione verbale che visiva. La copertina dell'albo è interamente bianca, come pure il titolo, che affiora quasi impercettibilmente dal biancore della pagina leggermente cartonata. Il testo di apertura della storia "Mai vista tanta neve" è collocato in modo minimale in basso a sinistra, in apertura di

Nella nostra esperienza quotidiana e tradizionalmente anche in molti albi illustrati, la neve è generalmente percepita o rappresentata come un manto che ricopre le case, gli oggetti, la natura o come una soffice pioggia di fiocchi che cade da un cielo bianco-grigio-rosato (*La bambina di neve*, di Nathaniel Hawthorne e Kiyoko Sakata; *Giorno di neve*, di Komako Sakai; *Nel bianco*, di Vivian Lamarque e Sonia Maria Luce Possentini; *Questa notte ha nevicato*, di Ninamasina; *La prima neve*, di Bomi Park). Essa, però, non appare mai come elemento in sé, ma è sempre accompagnata dalla presenza di personaggi, paesaggi e oggetti colorati che popolano le pagine dei libri (e la nostra visione), come per esempio nel celebre albo *Peter nella neve*, di Ezra Jack Keats, pubblicato

[Cromatismi narrativi]

CINEMA Over the rainbow

Dalle cromie oniriche di Fellini, alle tinte trasparenti usate da Altman, fino ai notturni di Kubrick: una piccola guida ai colori del cinema a cura di Guglielmo Maggioni

A differenza del sonoro, il colore non è un elemento che ha cambiato la grammatica e lo statuto del linguaggio cinematografico a partire da una data e da un film preciso



Il deserto rosso di Michelangelo Antonioni (Italia, 1964)

(in quel caso fu *Il cantante di jazz* del 1927). L'elemento cromatico accompagna e arricchisce infatti il cinema fin dai suoi inizi. Certo, alle sue origini la pellicola non permetteva riprese a colori e quindi si procedeva a mano, utilizzando coloranti all'anilina o attraverso tecniche meccaniche. Tali espedienti furono comuni per tutta l'era

del muto, in cui i colori erano associati a una determinata atmosfera o a uno stato d'animo del personaggio (rosso per le scene con il fuoco o di guerra, blu per quelle notturne, ecc.). La svolta fu rappresentata dalla pellicola a colori. I primi esperimenti vengono messi a punto già ai primi del secolo, per proseguire nei due decenni seguenti, fino al suo perfezionamento definitivo negli anni '30 con il celebre e sgargiante Technicolor di film come *Il mago di Oz* e *Via col vento*, entrambi usciti nel 1939 e diretti da Victor Fleming. Se oggi noi associamo l'uso del colore a un maggiore realismo, opposto era invece l'effetto percepito dagli spettatori dell'epoca: da un lato veniva infatti esibito come semplice elemento d'attrazione aggiuntivo, dall'altro lo si percepiva come caratteristico di fantasia e spettacolo, e lo si utilizzava principalmente per avventure esotiche, film di cappa e spada o musical. Del resto proprio gli anni '40 vedono affermarsi di un genere, il noir, il cui elemento fondante è proprio il forte contrasto, simbolico, prima ancora che fotografico, tra il bianco e il nero. Non è quindi un caso che ancora fino alla metà degli anni '50 la maggior parte dei film americani non fosse a colori. Sarà l'avvento della televisione e la progressiva accettazione da parte del pubblico del colore, anche per quanto riguarda i generi più realistici, a determinarne la definitiva affermazione intorno alla metà degli anni '60, quando sarà adottato anche dai grandi autori europei. È Michelangelo Antonioni con *Il deserto rosso* (1964) a declinare, per primo e fin dal titolo, le sue tematiche e il

per la prima volta negli USA nel 1962, e ora finalmente pubblicato anche in Italia. In questo albo, il protagonista Peter, un Cappuccetto Rosso afroamericano, esce in esplorazione della città dopo la prima caduta di neve, lasciando tracce al-

legre e colorate dietro di sé durante la sua avventura urbana con la neve. L'attacco della storia è molto simile alla storia di *Cappuccetto Bianco*, ma la narrazione visiva è completamente diversa sia per la presenza di suggestive illustrazioni sia per forte contrasto fra la rappresentazione del bianco della neve e il resto del paesaggio, che è ritratto con colori accesi e polarizzanti. Il protagonista e gli oggetti, infatti, sembrano curiosamente giocare con la triade cromatica fiabesca del bianco, rosso e nero. Nell'albo di Munari, non vi è nulla di tutto ciò. Tutto è lasciato alla pagina bianca e all'immaginazione del lettore: da una parte, il bambino ammira stupefatto la natura incontaminata della neve (il bianco abbagliante della pagina), dall'altra le immagini colorate affiorano nella mente del lettore attraverso la sua esperienza personale: egli indovina che sotto la coltre bianca «dipinta» nella pagina, vi sono tanti oggetti, ma li può solo immaginare nella sua testa e non vedere sulla pagina (a differenza, ad esempio, delle illustrazioni di Keats).

Munari gioca così con tre livelli dell'esperienza percettiva e sensoriale infantile: con l'immaginazione, con l'esperienza

III. di K. Sakai da *Giorno di neve* (Babalibri, 2007)



suo stile in una straordinaria sperimentazione cromatica, merito della fotografia di Carlo Di Palma, che farà scuola. Come notato dal poeta Milo De Angelis, “il colore ha qui un peso determinante, irrompe come un’apparizione nella foschia del paesaggio industriale”. Un anno dopo tocca a *Giulietta degli spiriti*, in cui Federico Fellini trasforma per la prima volta a colori il suo immaginario onirico e grottesco. Per i due grandi registi italiani il colore diventa un altro elemento da aggiungere alla propria tavolozza e viene utilizzato in senso espressionistico per esprimere un moto dell’anima che determina la cifra cromatica della rappresentazione. Una direzione adottata, in modo ancor più radicale, e grazie alla fotografia di Sven Nykvist, da Ingmar Bergman in *Sussurri e gridi* (1972), o dal Bertolucci di *Ultimo tango a Parigi* (1972), che immerge i personaggi nella luce pastosa creata da Vittorio Storaro e ispirata alle tele di Francis Bacon. Un uso del colore che viene presto adottato anche dai grandi registi americani dell’epoca: basti qui citare il lavoro di Gordon Willis per *Il padrino* (1972) e *Il padrino - Parte II* di Francis Ford Coppola (1974), uno degli ultimi film a essere girato in Technicolor. Negli anni ’70 emerge infine un’altra tendenza cromatica che all’opposto del colore fortemente simbolico fino a qui citato o quello spettacolare degli anni ’30 e ’40, ricerca invece delle tinte più invisibili e trasparenti, desaturandole per renderle le più tenui e naturalistiche possibili, come nei *Compari* di Robert Altman (1971). A questo punto, il cinema a colori è in grado di cogliere ogni sfumatura della realtà, anche in interni notturni rischiarati solo da luce naturale, come dimostra Stanley Kubrick con *Barry Lyndon* (1975),



Eyes Wide Shut di Stanley Kubrick (Usa, 1997)

che per farlo utilizza delle lenti realizzate per la Nasa, raggiungendo il grado più alto di realismo (pittorico) mai ottenuto fino a quel momento. Lo stesso Kubrick opererà in modo opposto vent’anni dopo nel suo ultimo film, *Eyes Wide Shut* (1997), dove l’odissea onirica vissuta dai due protagonisti è caratterizzata dalla predominanza di due colori come il rosso o il blu che la illuminano costantemente, contribuendo alla sua atmosfera notturna e ben poco realistica. Da qui in avanti, comunque, non si torna più indietro e il bianco e nero diventa, quando adottato, una precisa scelta autoriale (*Toro scatenato* di Martin Scorsese, *L’odio* di Mathieu Kassovitz o *Roma* di Alfonso Cuarón, per citare qualche titolo) mentre il colore, che sia realistico o spettacolare, regna sovrano. Caso limite, non solo cromatico, rimane *Blue* (1993), l’opera testamento di Derek Jarman, in cui, sullo sfondo di un unico fotogramma di colore blu (l’*International Klein Blue* di Yves Klein) il regista, ormai cieco e prossimo alla morte, racconta la sua vita e la sua ricerca artistica.

reale e concreta infantile e con la capacità di un bambino o di una bambina di richiamare immagini in assenza grazie a ricordi narrati o storie lette. Senza l’interazione di questi tre piani, l’artificio narrativo di *Cappuccetto Bianco* non potrebbe funzionare. Così facendo, Munari riesce a offrire al lettore un’esperienza narrativa sensoriale unica: la piena e assoluta contemplazione visiva di un silenzioso paesaggio completamente ricoperto dal biancore della neve.

In questa storia, peraltro, Munari saprà sfruttare ingegnosamente anche una serie di espressioni linguistiche legate a sensazioni ed emozioni che permetteranno a *Cappuccetto Bianco* di diventare «rossa per la sorpresa», «un po’ verde per non aver incontrato la nonna», «un poco viola per il freddo» e ad interrogarsi sul fatto che forse la storia che sta vivendo assomiglia a “un libro giallo”. Per brevità, in questo saggio, si è scelto di fare riferimento solo all’albo di Bruno Munari. Ma il suo non è un caso unico. Si pensi per esempio all’albo *It Looks Like Snow*, di Remi Charlip, pubblicato nel 1957, di cui Munari ricevette una copia via posta direttamente dall’artista e maestro americano. Cosa vi è di speciale in questi albi? A parere di chi scrive, questa tipologia di storie invita i giovani lettori a sperimentare forme originali e inge-

gnose di narrazione visiva. Oltre a nutrire una certa sensibilità estetica, queste storie mettono bambini e bambine nella condizione di apprezzare e coltivare una particolare facoltà umana, già delineata nel Settecento da David Hume, ovvero la “delicatezza dell’immaginazione”,⁴ una facoltà fondamentale per combattere non solo la rozzezza culturale ma anche l’ignoranza emozionale assai diffusa anche ai giorni nostri.

1. D. Demetrio. *Silenzio*, Padova, Edizioni Messaggero, 2014.
2. M. Baldini. *Le dimensioni del silenzio: nella poesia, nella filosofia, nella musica, nella linguistica, nella psicanalisi, nella pedagogia, nella mistica*, Roma, Città nuova, 1988.
3. P. Nodelman. *Words about pictures*. Athens-London, The University of Georgia Press, 1988; L.R. Sipe. “How picture books work”, in *Children’s Literature in Education*, n. 29, 1988, p. 97-108; M. Nikolajeva; C. Scott. *How picture books work*, New York, Garland Publishing, 2001; M.D. Lambert. “Picture books and page layout”, in *The Routledge Companion to Picture books*, London- New York, Routledge, 2018, p. 28-37.
4. M. Dallari; S. Moriggi. *Educare bellezza e verità*, Trento, Erickson, 2016.