

---

Tesi di Laurea Magistrale  
A.A. 2011/2012

**IL LIBRO D'ARTISTA PER BAMBINI  
NELLA PRODUZIONE DEGLI EDITORI  
ITALIANI E TURCHI**  
*Una proposta progettuale*

Relatrice: Prof.ssa Dina Riccò  
Studentessa: Doğa Arı | 734183



Politecnico di Milano | Facoltà del Design  
Corso di Laurea Magistrale in Design della Comunicazione

---



---

I bambini fanno di tutto per esporsi a diverse esperienze al contrario di noi. Gli adulti dicono sempre che proteggono i loro bambini quando in realtà stanno solo proteggendo loro stessi. E poi non si possono proteggere i bambini. Loro sanno tutto. *Maurice Sendak*

---



---

# INDICE

<b><i>Indice delle figure</i></b>	7
<b><i>Abstract</i></b>	13
<b><i>1. Il libro d'artista</i></b>	15
Introduzione alla prima parte	
1.1. Descrizione del libro d'artista	17
1.2. Le origini	21
1.3. I movimenti artistici e libro d'artista	
1.3.1 <i>Avanguardia</i>	25
1.3.2 <i>Futurismo Russo</i>	26
1.3.3 <i>Dada &amp; Surrealism</i>	27
1.3.4 <i>Il dopo Guerra: post modernismo e Pop Art</i>	27
1.3.5 <i>Dieter Roth and Ed Ruscha</i>	29
1.3.6 <i>Fluxus and the Multiple</i>	30
1.3.7 <i>Arte concettuale</i>	30
1.3.8 <i>Proliferazione e reintegrazione nel mainstream</i>	31
1.4. La storia del libro d'artista in Italia	32
1.5. La storia del libro d'artista in Turchia	36
1.6. Evoluzione della Produzione	42
<b><i>2. Il libro d'artista per bambini</i></b>	45
Introduzione alla seconda parte	
2.1. Il libro d'artista Desitnati ai Bambini	47
2.2. La storia del libro per l'infanzia	50
2.3. Case Histories	
2.3.1 <i>Artisti Internazionali</i>	60
2.3.2 <i>Artisti Italiani</i>	68
2.3.3 <i>Artisti Turchi</i>	74
2.3.4 <i>Case Editrici</i>	76

---

2.4. Le caratteristiche di un libro illustrato	
2.4.1 <i>Tipologie di libri illustrati</i>	84
2.4.2 <i>La Lunghezza e La Forma</i>	86
2.4.3 <i>Illustrazione e La Scelta delle Scene</i>	86
2.4.4 <i>Lo Storyboard e Il Libro Prova</i>	88
<b>3. Il Progetto</b>	93
Introduzione alla terza parte	
3.1 Il Concept	95
3.2 I Riferimenti	96
3.3 La Struttura	
3.3.1 <i>Il Ritmo</i>	98
3.3.2 <i>L'impaginazione</i>	98
3.4 L'identità	101
<b>Conclusioni</b>	105
<b>Ringraziamenti</b>	107
<b>Bibliografia</b>	109

---

---

## INDICE DELLE FIGURE

### ***1. Il libro d'artista***

Fig.1 La copertina del libro <i>Glas</i> . Galilee (Original French), University of Nebraska Press (English translation), 1974	18
Fig. 2,3,4 Alcune pagine dal libro <i>The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman</i> . Ann Ward (vol. 1-2), Dodsley (vol. 3-4), Becket & DeHondt (5-9), 1769-1767	19
Fig.5 Il poeta Francese Stéphane Étienne Mallarmé che ha scritto la poesia <i>Un Coup de Dés</i> . 1842 – 1898	22
Fig.6 il frontespizio per <i>Songs of Innocence and of Experience</i> di Blake, 1789	23
Fig.7 Alcune pagine di <i>Parallèlement</i> con illustrazioni di Bonnard, 1931	23
Fig.8 Alcune pagine di <i>Un Coup de Dés. Jamais N'abolira le Hassard</i> di Mallarmè, 1897	23
Fig.9 La copertina della prima edizione di <i>BLAST</i> , dalla Collezione Tate, 1914	26
Fig.10 <i>Transrational Boog</i> , di Olga Rozanova, 1914	27
Fig.11 <i>Every Building on the Sunset Strip</i> di Edward Ruscha, 1966	28-29
Fig.12,13,14 Alcune pagine da <i>Fin de Copenhague</i> di Asger Jorn, 1957	30

---

Fig.15 Water Yam di George Brecht, originalmente pubblicato in Germania, 1963	31
Fig.16,17,18, 19,20 L'Aunguria Lirica di Tullio d'Albisola, illustrato da Bruno Munari, 1932	33
Fig.21 Zang Tumb Tumb di Filippo Tomasso Marinetti, 1914	34
Fig.22, 23 Neurosentimental di Stelio Maria Martini, 1963	35
Fig.24 La copertina del Deniz Gurbetcileri di Cevat Sakir Kabaagaci, 1969	36
Fig.25 La copertina di Yasadim, Bedri Rahmi Eyüpoglu, 1977	37
Fig.26,27 Alcune pagine illustrate del Yasadim di Bedri Rahmi Eyüpoglu, 1977	37
Fig.28 Tutti i volumi del Kaldırım Destanı di Masist Gül (illustrato negli anni 80'), Bent artists' books series, 2006	38
Fig.29 Masist Gül, autoritratto	38
Fig.30,31,32,33 Libro d'artista di Gozde Ilkin, 2010	39
Fig.34 La copertina del libro Bent 003 di Emre Huner, 2007	39
Fig.35,36 Le pagine illustrate del libro Bent 003 di Emre Huner, 2007	39
Fig.37 Padiglione Turco in Biennale di Venezia, 2009	40
Fig.38 Le pagine dal Catalogo di Banu Cennetoglu, 2009	40
Fig.39 Pay Here, Vol. 1, Gozde Turkkan, 2010	40
Fig.40 Pay Here, Vol.2, Gozde Turkkan, 2010	40
Fig 41 Pay Here, Flip book, Gozde Turkkan, 2010	40
<b>2. Il libro d'artista per bambini</b>	
Fig.1,2,3,4,5 Alcune pagine del libro Kinderbuch di Dieter Roth, Reykjavik, 1956	48

---



Fig.6 La copertina del libro <i>Piccolo Blu e Piccolo Giallo</i> di Leo Lionni, <i>L'Ecole des Loisirs</i> , 1983	49
Fig. 7 <i>A Little Pretty Pocket Book</i> di John Newberry, 1744	50
Fig. 8 <i>The Book of Nonsense</i> di Edward Lear, 1846	51
Fig. 9 Un'illustrazione di Pinocchio, dal primo libro pubblicato di Carlo Collodi, 1883	51
Fig. 10 Johann Alois Senefelder, inventore austriaco che inventò nel 1798 la tecnica di stampa della litografia	52
Fig. 11, 12 La copertina ed una delle pagine del libro <i>The Alphabet of Old Friends</i> illustrato da Walter Crane e stampato da Edmund Ewans, 1874	53
Fig. 13 La copertina del libro <i>A Apple Pie</i> , illustrato da Kate Greenway e stampato da Edmund Ewans, 1886	53
Fig. 14 La copertina della prima rivista per i bambini, <i>St. Nicolas</i> , Aprile 1923	54
Fig. 15 La copertina di <i>Corriere dei Piccoli</i> , Luglio 1911	55
Fig. 16 La copertina di <i>Clever Bill</i> di William Nicholson, 1926	56
Fig. 17 La copertina del libro, 1846	57
Fig.18 <i>The Book of Nonsense</i> di Edward Lear, 1846	58-59
Fig. 19 La copertina di <i>The Slant Book</i> di Peter Newell, Tuttle Publishing, 1910	61
Fig. 20 La copertina di <i>Look Again</i> di Tana Hoban, Macmillan, 1971	62
Fig. 21 La copertina di <i>Circles, Triangles and Squares</i> di Tana Hoban, Macmillan, 1974	63
Fig. 22 Le pagine dal <i>Ninas Little Things</i> di Keith Haring, Prestel, 1988	64
Fig. 23 La copertina e le pagine di <i>The Lonesome Puppy</i> di Toshimoto Nara, Chronicle Books, 1999	65

---

Fig. 24 Le pagine di Un Libro di Herve Tullet, Franco Cosimo Panini, 2010	66-67
Fig. 25 I libri illegibili di Bruno Munari, 1949	68
Fig. 26 La copertina dell'ABC di Bruno Munari, 1960	69
Fig. 27 La Mela e la Farfalla di Iela Mari, Pompiani, 1960	70
Fig. 28 La copertina e le pagine di Animali nel Prato di Iela Mari, Babalibri	71
Fig. 29 Il Gioco delle Favole di Enzo Mari, 1965	72
Fig. 30 I Colori di Luigi Veronesi, M. A. Denti Editore, 1945	73
Fig. 31 I Numeri di Luigi Veronesi, M. A. Denti Editore, 1945	74
Fig. 32 La copertina di Omer'in Ucurtmasi di Gungor Kabakcioglu	75
Fig. 33 La copertina di Bir Bennurdur Istanbul di Nazan Erkmén, 2010	76
Fig. 34 La copertina di The English Roses, il libro della collaborazione di madonna e Puffin Books, 2003	77
Fig. 35 La copertina di Very Hungry Caterpillar di Eric Carle, Puffin books, 1969	77
Fig. 36 La copertina di Smokey the Bear, uno dei Little Golden Books, 1942	79
Fig. 37 Il Palloncino Rosso di Iela Mari, 1967	80
Fig. 38 La copertina di Pik Badaluk, pubblicato prima volta nel 1922	81
Fig. 39 La copertina di Ombra di Suzy Lee dalla collana Bambini di Edizioni Corraini, 2010	82
Fig. 40 Karikatur Kitabi di Behic Ak, Gunisigi Kitapligi, 2008	83
Fig. 41 Miss Bindergarten Stays Home dalla serie di Miss Bindergarten, Perfection Learning, 2004	85

---

Fig. 42 The Tale of the Mandarin Ducks d, Katherine Peterson, Lodestar, 1990 88

Fig. 43 Dodici pagine del libro The Twelwe Dancing Princesses mostra il movimento della design 88

Fig. 44 Storyboard de libro One Monday Morning 89

### ***3.II Progetto***

Fig. 1 Esercito Ottomano a Tiflis, Miniatura da Nusretname, 1578 96

Fig. 2 Mahmud II Sultano dell'Impero Ottomano, 18. sec. 97

Fig. 3 Un esempio di lehvi, inizio della miniatura turca 97

Fig. 4 Sultano Murad II all'allenamento di tiro con l'arco, Huner-nama ('Book of Skills'), Istanbul, 1584 97

Fig. 5 Lo storyboard per il libro Buccia di Limone 99

Fig. 6 I diversi step nel processo di creazione della gabbia per il libro Buccia di Limone 100

Fig. 7 La scala colori del modello RYB 101



---

## ABSTRACT

La sempre crescente frenesia dei tempi moderni ha portato la società moderna a dimenticare storie e racconti legati al folklore ed alla cultura popolare. Fiabe che per secoli si sono tramandate a voce di generazione in generazione stanno piano piano scomparendo, privandoci di un immenso patrimonio culturale.

Con questi presupposti e con l'obiettivo di restituire ai più piccoli un documento scritto che attesti il loro legame alla cultura di appartenenza, ho deciso di dare una definizione del libro d'artista e di analizzare la storia del libro illustrato per bambini e, nello specifico, tutti quei libri illustrati realizzati da artisti, con un focus specifico sulla Turchia e sull'Italia. Dall'analisi storica e delle caratteristiche tecniche dei libri e degli autori presi in considerazione, sono partita per realizzare un libro illustrato dedicato ai bambini che recupera una vecchia favola della tradizione turca e la restituisce al pubblico in forma semplificata e riadatta ad un target di bambini compreso tra 6 e 10 anni.

Lo scopo principale del progetto è proprio quello di salvaguardare un pezzo di cultura popolare altrimenti destinata a scomparire, riproponendola attraverso un format contemporaneo dedicato ai più piccoli.

---



---

## 1. IL LIBRO D'ARTISTA

### *Introduzione alla prima parte*

Esistono diversi volumi che parlano del libro d'artista ed esistono tanti autori, critici e filosofi che hanno provato a dare una definizione di questi libri creati come un oggetto che esprime se stesso più che essere il semplice contenitore del materiale scritto. Alcuni vengono considerati libri d'artista, altri causano discussioni per i diversi punti di vista. Il concetto di libro d'artista ed il suo linguaggio sono cambiati durante il suo viaggio nella storia, nei diversi continenti e nelle diverse culture. Nei differenti periodi ha avuto diverse caratteristiche, diversi significati e ha cambiato forma tra le mani dei diversi artisti e non. In questa prima parte proveremo a capire il concetto che ne sta alla base, osservando i ragionamenti delle diverse fonti ed analizzando alcuni esempi tra i volumi che si possono considerare tra i padri del genere fino alle opere di giovani artisti contemporanei che hanno seguito la strada dei maestri con strumenti linguistici e tecnologici moderni. Infine osserveremo come è nato e cresciuto il concetto del libro d'artista con particolare attenzione alla produzioni italiani e turche, guardando gli esempi di artisti locali e delle loro opere.

---





## 1.1 Cosa é libro d'artista

Un libro d'artista é un libro che rifiuta di essere un libro.  
Peter Thomas

Per prima cosa proviamo a dare una definizione di libro d'artista provando a capire, prima di tutto, cos'è un libro. Un libro è un oggetto con una copertina, un'interno con delle pagine che ci portano nel mondo creato dall'autore, ci raccontano una storia, una favola o documentano un fatto storico. Ma allora possiamo dire che anche un portafoglio può essere un libro? Anche un portafoglio si apre, al suo interno contiene dei fogli che documentano quanti soldi abbiamo e ci sono i biglietti da visita che raccontano la storia delle persone che abbiamo conosciuto. Tuttavia un portafoglio non può essere un libro per via della sua funzione: mentre per il primo si tratta di tenere insieme soldi o altri oggetti personali, il ruolo del libro è ben differente. Allora anche nel nostro caso "la funzione" sarà la chiave per capire la differenza tra libro e libro d'artista.

Durante il 20esimo secolo il primo filone risente della crisi dell'iconografia, mentre dal secondo si sviluppa una linea di ricerca nuova, che spezza l'originario equilibrio fra parola e immagine, subordinando la prima alla seconda fino all'identificazione o all'annullamento. Il libro in questa diversa accezione, poiché non usa la scrittura come codice convenzionale per trasmettere significati o semplicemente non la sua, non è concepito per essere letto: ha perduto la sua funzione più tipica eppure conserva la sua riconoscibilità.<sup>1</sup>

Il libro d'artista, con la revisione della sua grammatica e della sua sintassi, rinuncia talvolta alla stampella della parola poetica del letterato, alla guida organizzativa dell'editore, alla perfezione formale dell'artigiano stampatore, allo splendore della carta della legature e della contemplazione e dal fascino seduttivo del bell'oggetto, per imporsi solo con la potenza detonante dell'artefatto.<sup>2</sup>

Un altro modo per capire cosa sono i libri d'artista è esporre cosa non sono:

Non sono sketch book

Non sono diari

Non sono quaderni vuoti

Non sono cataloghi delle mostre

1. Maria Vittoria Marini Clarelli, *Il Libro Come Opera D'Arte*, Galleria nazionale d'arte moderna, 2006, p.6

2. Giorgio Maffei, *Il Libro Come Opera D'Arte*, Galleria nazionale d'arte moderna, 2006, p. 10

3. Artist's Books - For Lack of a Better Name, Essay di Angela Lorenz, 2002

4. Johanna Drucker, The Century of Artists' Books, Granary Books, 2004, p.376

Non sono riproduzioni di opere d'arte

Non sono libri d'arte

E la lista potrebbe continuare ancora. La funzione di un libro d'artista è la stessa di quella dell'arte contemporanea: una genuina espressione di creatività a cui spesso si collegano risvolti sociali, a volte puramente astratta in assenza di parole o immagini.<sup>3</sup>

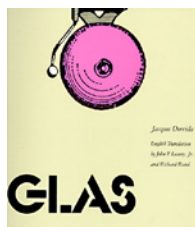
Supporto di immagini, veicolo di segni -a volte segno in sè- terreno di scrittura formale, narrativa o poetica. Gli artisti lo hanno sempre praticato, senza peraltro porsi il problema della definizione della loro opera e del suo inserimento in questa o quella categoria estetica. La critica, alle prese con un medium relativamente nuovo, ha generato la questione della sua delimitazione suddividendo il libro in tipologie funzionali alle diverse modalità esecutive. Finendo per perdere di vista la portata eversiva di un oggetto che, pur faticosamente, è riconosciuto come imprescindibile guida alla comprensione degli avvenimenti artistici del secolo.<sup>2</sup>

Possiamo con certezza affermare che il libro d'artista si è sviluppato come forma artistica nel 20esimo secolo. In ogni maggiore movimento e corrente artistica e letteraria compaiono libri d'artista che molto spesso hanno portato un contributo unico nella crescita e nel consolidamento delle avanguardie, dei gruppi sperimentali ed indipendenti che hanno definito la forma dell'attività artistica del 20esimo secolo. Nello stesso tempo il libro d'artista ha intrapreso la propria strada sviluppandosi come una branca separata ma comunque parzialmente collegata all'arte principale. Uno sviluppo che incrementa particolarmente dopo il 1945 quando anche il libro d'artista inizia ad avere i propri critici, teorici, innovatori ed una propria ed unica visione. Tra i diversi individui da menzionare compaiono una dozzina di personaggi il cui lavoro appartiene all'universo del libro d'artista ed altri le cui opere si possono accomunare a forme artistiche più familiari come la pittura e la poesia.<sup>4</sup>

Ad oggi, i libri d'artista fanno parte dell'arte contemporanea. Se lo definiamo arte, allora deve essere realizzato da un artista. Se ha l'aspetto di un libro, allora può essere definito come un libro o una pubblicazione realizzata da un'artista. Ma se a farlo è un filosofo o un autore? Come Laurence Sterne e suo *Tristram Shandy*\* o Jacques Derrida e suo *Glas*\*\*? Stephen Burry, autore di *Artists' Books: The Book as a Work of Art*, afferma che non importa quanto questi lavori siano fonte di ispirazione ma non possono essere libro d'artista perché non sono creati da un'artista. Parole come "bookworks", "libro oggetto" o "book art" sono oggi termini abbastanza diffusi, come se togliendo la parola "artista" si provasse a cancellare il solido legame tra concetto ed artista. Però diversamente da un libro, il libro d'artista di solito nasce dall'impulso di una sola persona, senza coinvolgere un editore o un publisher. Come per il cinema indipendente, il prodotto finale riflette la visione artistica di una sola persona senza i limiti imposti da logiche di mercato e senza alcuna censura.

Un libro d'artista può sposare qualsiasi forma d'arte contemporanea come la pittura, la scultura, la fotografia, la stampa e tutte le forme di "artigianato" come la legatoria, la tipografia l'arte calligrafica e della creazione della carta. Se nella prima metà del 19esimo secolo il lavoro di scultore non veniva considerato come forma artistica, se

Fig.1 La copertina del libro *Glas*. Galilee (Original French), University of Nebraska Press (English translation), 1974



\* Vita e opinioni di *Tristram Shandy*, gentiluomo è un romanzo di Laurence Sterne che consta di nove volumi illustrati da George Cruikshank.. Ruota intorno alla figura di Tristram ed è scritto in forma autobiografica.

\*\* *Glas* è il libro del filosofo francese Jacques Derrida che combina parti delle opere filosofiche di Hegel e pezzi dell'autobiografia di Jean Genet. Il libro è scritto su due colonne con diverse grandezze di carattere: la colonna a sinistra parla di Hegel mentre la destra di Genet. Ogni colonna si intreccia attorno a frasi di qualsiasi genere.

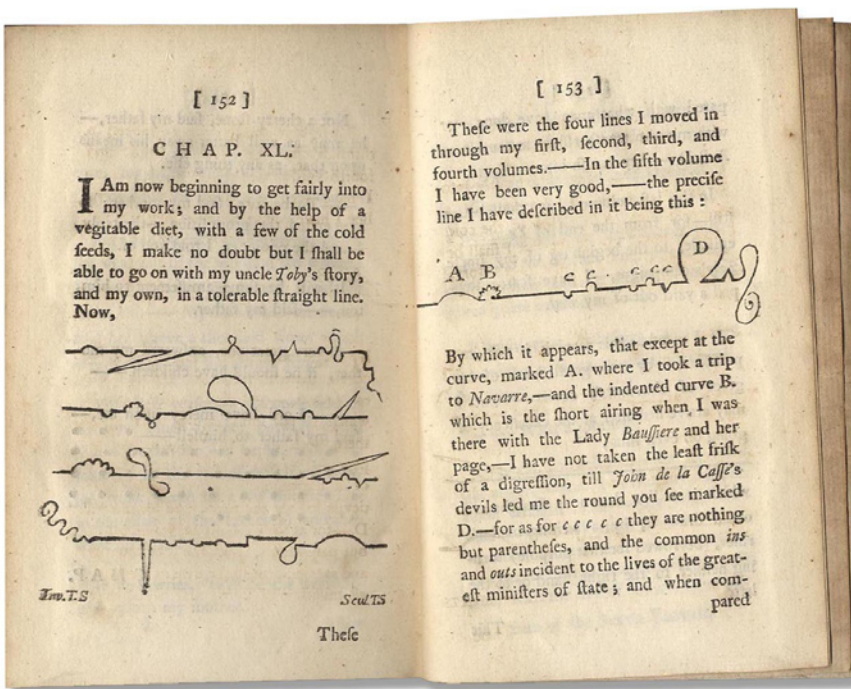
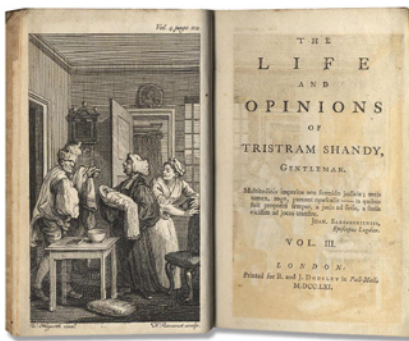
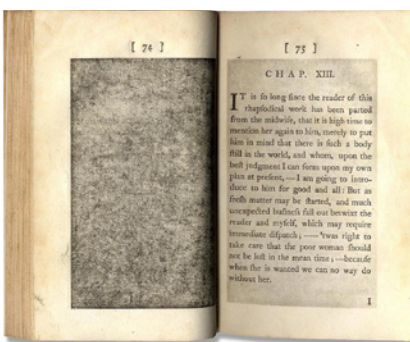


Fig. 2,3,4 Alcune pagine dal libro *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ann Ward (vol. 1-2), Doddsley (vol. 3-4), Becket & DeHondt (5-9), 1769-1767



fotografia e stampa hanno combattuto molto per venir prese in considerazione all'interno delle cerchie culturali, la categoria del libro d'artista ancora incontra diverse difficoltà che invece non appartengono ad altre forme d'arte più consolidate.<sup>3</sup>

Eccetto poche eccezioni, non esistono libri d'artista nella forma attuale prima del 20esimo secolo. Tuttavia è difficile capire esattamente cosa costituisce la forma attuale e per quale ragione sia diffuso e sviluppato così rapidamente negli ultimi cent'anni. La singola definizione del termine continua ad essere molto complessa da formulare e sfuggitiva nonostante la sua natura e nonostante la mole di opere che vanno sotto il nome di libro d'artista.



Una spiegazione dell'aumento di popolarità può essere rintracciata, più che nei singoli fattori estetici o materiali, nella flessibilità e nell'eterogeneità di forme sotto cui si può trovare questo tipo di opere. Per questo motivo più che fornire una rigida e definitiva descrizione del libro d'artista, procederemo ad individuare una zona d'attività entro cui si muove, un ambito disegnato nello spazio dall'intersezione delle diverse discipline, dei diversi mezzi e delle diverse idee.

Sarebbe troppo semplice definire il libro d'artista come un volume creato con lo scopo di essere un'opera d'arte originale piuttosto che la riproduzione di un lavoro preesistente che integra i significati formali della propria realizzazione e produzione con le sue questioni estetiche. Tuttavia una definizione del genere più che rispondere alla domanda, pone diversi quesiti: quale opera d'arte può essere definita originale? Deve essere un lavoro unico o può essere un'edizione? Si può replicare? Chi è l'artista? La persona che ha l'idea? Oppure si può parlare di artista nel momento in cui la stessa persona che ha l'idea viene coinvolta nel processo produttivo? Ci possono essere altre persone coinvolte? Che tipo di produzioni ne fanno parte? Una stampa al computer, a livello artistico, è equiparabile ad una litografia? Un rotolo di carta o un blocco di legno con un titolo possono essere considerati libri? Tutte queste domande dimostrano quanto sia difficile provare a dare una singola, esaustiva e semplice definizione di libro d'artista.<sup>4</sup>

---

## 1.2 Le Origini

L'ascesa del libro d'artista si può spiegare in diverse maniere, ma senza dubbio una di queste ha a che fare con il desiderio di tangibilità. Quando tocchiamo dei libri, uniamo materiali ed idee, troviamo un modo per toccare le parole, le impressioni visuali e i sentimenti. Il linguaggio è il nostro mezzo di comunicazione principale per descrivere sia la nostra esperienza del mondo, sia il nostro rifiuto ad accettarne i termini. La forma del libro richiede un'attenta osservazione a breve distanza: attraverso tutte le forme di sculture tascabili, immagini e eco tattile, il libro d'artista riesce a collegare i diversi sensi tra loro.

I libri d'artista spesso includono diversi media tradizionali e, così facendo, mescolano la lettura del testo con esperienze visive e tattili. Prodotto come oggetto unico o in copie multiple, il libro d'artista ha creato un diverso tipo di fruizione pubblica e privata. L'intimità del libro d'artista e l'intenso isolamento della lettura privata permettono al fruitore di partecipare come all'interno di un racconto, di diventare parte attiva del contenuto artistico del libro. Tutti gli aspetti della creazione del libro, determinano come verrà fruito dal momento che il libro esiste all'interno dello spazio e del tempo e la sua natura richiede che non possa essere visto in un'unica volta.<sup>5</sup>

I libri d'artista del periodo contemporaneo sono gradevoli per via delle diverse forme che assumono e forse a causa di questo hanno un altrettanto largo numero di influenze e di precursori. Gli artisti sono da sempre associati al testo scritto per via dei manoscritti illuminati che producevano nel periodo medioevale. Molti di loro, specialmente William Blake alla fine del 18esimo secolo, hanno concepito la produzione dei libri come un'azienda artistica. Libri come *Canzoni dell'Innocenza e dell'Esperienza: rappresentazione dei Due Stati Contrari dell'Anima Umana* (in cui la convivenza di testo ed immagini creò una raccolta ermetica ed intensa senza precedenti) sono stati scritti, illustrati, stampati, colorati e rilegati dallo stesso Blake e dalla moglie Catherine. Queste opere diedero un tono a tutti i libri d'artista che vennero dopo, connettendo tra loro self-publishing e self-distribution con l'integrazione di testo, immagini e forma. Tutti questi fattori sono rimasti come concetti chiave fino ai giorni nostri.<sup>6</sup>

5. Harry Reese, *The Tactility of Artists' Books, Making Artist Books Today: A Workshop in Poestenkill*, New York, 1997, p.27

6. *Artists' Books*, Articolo tratto da sito del Victoria and Albert Museum

7. Intervista di Tayfun Serttas con Banu Cannetoglu, in *Agos Kitap/Kirk*, n.8, 2009

8. Giorgio Maffei, *Il Libro Come Opera D'Arte*, Galleria nazionale d'arte moderna, 2006, p.11

Altri critici considerano Laurence Sterne il padre legittimo del libro d'artista grazie alla sua opera *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, gentiluomo (1759) all'interno della quale si trovano per la prima volta interventi visivi e disegni che non hanno una forma riconoscibile. Inoltre alcune pagine nere senza testo cambiavano la forma classica di quello che veniva solitamente considerato come un libro illustrato.<sup>7</sup>

Anche un'opera d'arte dell'Ottocento, *Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hazzard* di Stéphane Mallarmé è tra uno dei primi esempi perché il poeta introduce l'elemento visuale nella poesia, scardina la rigidità delle discipline e amalgama il verso con la figurazione. Nell'alba del secolo Kandinsky e Kokoschka esercitano il loro mestiere di pittore disegnando tavole eccelse, ma aggiungono un testo. Raccordano cioè in un unico wagneriano artista "totale" la responsabilità della creazione che era stata fino a quel momento condivisa (il *livre de peintre*) con il letterato.<sup>8</sup>



Fig.5 Il poeta Francese Stéphane Étienne Mallarmé che ha scritto la poesia *Un Coup de Dés*. 1842 – 1898

Tuttavia solitamente il *livre d'artiste*, noto anche come *livre de peintre*, viene considerato come il precursore principale al libro d'artista del periodo contemporaneo. Il *livre d'artiste* iniziò a svilupparsi come oggetto editoriale sotto la guida di figure come Ambroise Vollard, mercante d'arte parigino, le cui prime produzioni sono datate intorno alla metà del 1890 e Daniel-Henry Kahnweiler\* il quale iniziò circa una decina d'anni più tardi. Il trend iniziò ad acquistare popolarità all'interno di altri editori che vedevano un'opportunità all'interno del mercato delle edizioni di lusso dal momento che gli editori più importanti venivano spesso comparati ad artisti tradizionali (Vollard con Georges Rouault e Kahnweiler con Apollinaire, Picasso, ed altri Cubisti). Le edizioni di lusso, ovviamente, iniziarono a cannibalizzare l'esistenza del libro d'artista e tutti gli altri libri che erano parte integrante dell'industria editoriale e che erano caratterizzati da elementi simili: largo formato, elaborati elementi produttivi come la colorazione manuale, stampe sofisticate, raffinate rilegature, l'uso di materiali rari, testi ed immagini che si rivolgevano ad un pubblico d'élite. Il libro d'artista acquistò importanza in concomitanza con l'espansione del mercato delle arti visive che iniziò a crescere intorno al 19esimo secolo, assieme ai diversi mercati di lusso che iniziarono a svilupparsi grazie alla crescita industriale, l'accumulo di capitale ed una borghesia acculturata alla ricerca di ricercati beni di consumo. Il mercato per questo tipo di libri si sviluppò come un'estensione del mercato della pittura, dell'illustrazione e della scultura. Kahnweiler sapeva perfettamente che stava creando un'attività laterale al mercato dei libri e il potenziale di vendita era alto grazie alla popolarità e alla fama degli artisti con cui lavorava.<sup>6</sup>

La visione degli editori tende ad essere particolarmente orientata verso il mercato, una visione la cui estetica ha lo scopo di garantire i valori di un prodotto e non necessariamente di realizzare un lavoro originale. In questo modo i diversi elementi - testo, immagini e produzione, inclusi tutti gli aspetti della stampa, rilegatura, tipografia,

\* Daniel-Heinrich Kahnweiler è stato un gallerista, critico d'arte e scrittore tedesco naturalizzato francese.

impaginazione etc... - sono orchestrate indipendentemente dall'editore, il quale organizza la loro compatibilità con il gusto del consumatore. Questo punto è fondamentale: il formato di questi lavori è forse la loro più importante caratteristica, un'alterazione standardizzata di parole e lavoro visivo, spesso all'interno di un singolo articolo o introduzione. Questa ripetizione meccanica della classica distinzione tra immagine e testo e quello che, ultimamente, relega questi lavori alla categoria dei libri illustrati piuttosto che i libri d'artista, una formula difficilmente inevitabile. È interessante, ad esempio, notare che in alcuni dei primi esempi di livres d'artistes il confine tra immagine e testo era molto più labile rispetto ad alcuni lavori successivi, i quali sembrano più facilmente collocabili all'interno della categoria del libro illustrato. L'edizione di *Parallèlement*\*\* edita da Ambroise Vollard con immagini di Pierre Bonnard, mostra le immagini litografate di quest'ultimo tessere il testo stampato, unendo gli elementi visivi e testuali all'interno della pagina. Questo approccio porta avanti le diverse innovazioni che iniziarono con gli stampatori del periodo Romantico e gli incisori del secolo precedente, tra cui si ricorda Thomas Bewick intento ad unire immagini e testo all'interno dei propri lavori.

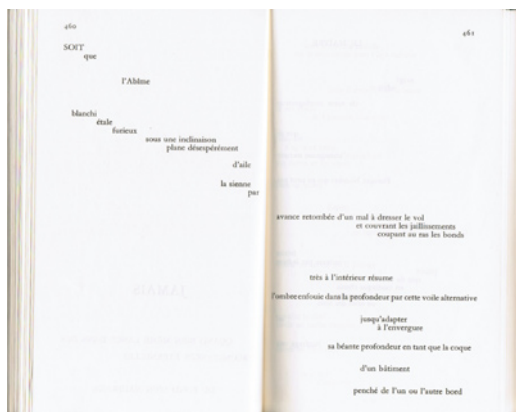
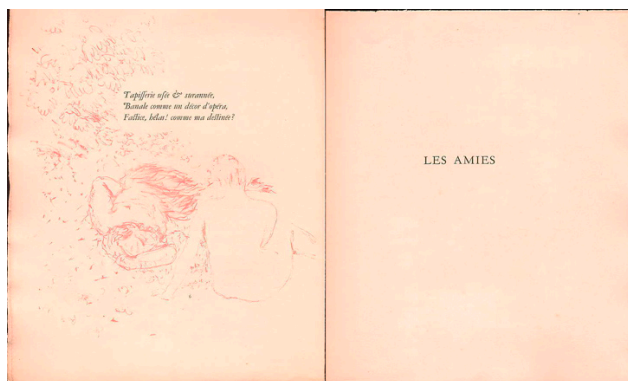
Negli anni '60, i libri come mezzo di espressione artistica presero piede in Europa e negli Stati Uniti. Erano la perfetta concretizzazione della scena alternativa di quegli anni e, prodotti in maniera indipendente dagli artisti o dalle gallerie come estensione di mostre, diventarono presto un nuovo genere ibrido in cui il catalogo faceva le veci del libro d'artista. La proliferazione di lavoro in cui l'uso di un piccolo formato e di sistemi di pro-



Fig.6 Il frontespizio per *Songs of Innocence and of Experience* di Blake, 1789

Fig.7 Alcune pagine di *Parallèlement* con illustrazioni di Bonnard, 1931

Fig.8 Alcune pagine di *Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hassard* di Mallarmé, 1897



\*\* *Parallèlement* (1900), un volume di poesie di Paul Verlaine illustrato con litografie di Pierre Bonnard, da alcuni critici è ritenuto il primo esempio di libro d'artista.

9. Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, Granary Books, 2004, p.4

duzione a basso costo fu il presagio della trasformazione della tecnologia di stampa tanto quanto della trasformazione della sensibilità concettuale che promosse la sua espansione. Specialmente la stampa offset e la riproduzione elettronica vennero più avanti completate dalla crescente diffusione della fotografia ed impaginazione digitale. Sia la diffusione del Multi-lith, una piccola ed accessibile stampante, tanto quanto la rapida trasformazione dell'industria della stampa verso l'offset (molti quotidiani e molte riviste come il New York Times e il Time passò all'offset solamente quando l'impaginazione elettronica iniziò a diffondersi) furono innovazioni che fornirono agli artisti i mezzi necessari alla produzione in serie di copie multiple. Ovviamente lo sviluppo dei libri d'artista non fu determinato dagli sviluppi tecnologici ma questi cambiamenti diedero un più facile accesso alla produzione, soprattutto per i progetti basati sulla fotografia, rispetto ai secoli precedenti.

Negli anni '70 iniziarono a consolidarsi i maggiori centri di produzione per i libri d'artista. Si svilupparono anche centri di produzione più istituzionali all'interno degli istituti d'arte e dei programmi universitari ed erano soprattutto legati alla produzione museale, delle biblioteche e delle collezioni private. Negli anni '70, il libro d'artista era definitivamente un prodotto maturo.<sup>9</sup>

---



### 1.3 I movimenti artistici e libro d'artista

**1.3.1 Avanguardia** Mentre l'Europa si buttava a capofitto nella Prima Guerra Mondiale, diverse avanguardie artistiche da tutto il continente iniziarono a concentrare la loro attenzione verso pamphlet, poster, manifesti e libri. Questa era semplicemente una buona strategia per ottenere visibilità all'interno di un mondo dominato dalla stampa, ma anche una strategia per bypassare il tradizionale sistema galleristi, per disseminare idee e per creare lavori a basso costo che potessero venir visti da persone che non erano solite frequentare le gallerie d'arte.

Questa mossa verso concetti più radicali fu esemplificata dal Movimento Futurista Italiano ed in particolare dal lavoro di Filippo Marinetti. La pubblicazione del "Manifesto Futurista" del 1909 sulla prima pagina del quotidiano francese *Le Figaro* fu un audace coup de théâtre, un evento inaspettato che finì per guadagnarsi una certa notorietà internazionale. Marinetti sfruttò la propria fama per viaggiare attraverso l'Europa, dando vita a piccoli movimenti artistici in tutto il continente, tutti particolarmente inerenti all'arte di creare piccoli libri e pamphlet.<sup>10</sup>

A Londra, per esempio, la visita di Marinetti fece da combustibile per il crescente movimento del Vorticism, fondato da Wyndham Lewis, il cui magazine letterario *BLAST* è un precoce esempio di periodico modernista. Relativamente alla creazione dei libri d'artista, il più importante prodotto dei principi futuristi nacque in Russia, a seguito della visita di Marinetti del 1914, durante la quale fece diversi proseliti che si impegnarono poi a sviluppare soprattutto i principi della velocità, del pericolo e della cacofonia.<sup>11</sup>

Mallarmè con il suo notissimo *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, traccia alcune premesse che orienteranno in maniera decisiva l'estetica -e di con sequenza anche il rapporto alla narrazione- dei libri d'artista a venire. In questo testo, infatti, il poeta francese reclama per il verso l'antica -evidente quanto nei fatti dimenticata- parentela musicale. La distanza tra le frasi, le variazioni di carattere, le spaziature accelerano e rallentano di volta in volta la lettura; quest'ultima non è dunque più rassegnata al silenzioso e monotono "dialogo dell'anima con se stessa" ma rivendica il proprio

10. Filippo Tommaso Marinetti, Manifesto del Futurismo in *Figaro* di Parigi, 20 febbraio 1909

11. Margit Rowell, Deborah Wye, Jared Ash, *The Russian Avant-Garde Book, 1910-1934*, MOMA, 2002, p.11

Fig.9 La copertina della prima edizione di *BLAST*, dalla Collezione Tate, 1914



12. Sara Guindani, *Il Libro Come Opera D'Arte, Fine del Narrativo?*, Testo immagine e corpo nel libro d'artista, Galleria nazionale d'arte moderna, 2006, p.28

carattere ritmico, somatico, quasi corale se stiamo a sentire lo stesso Mallarmè che, nella sua prefazione, indica l'opportunità di leggere il testo "ad alta voce" come "una partitura" (ed il formato di partitura musicale è proprio quello scelto dall'autore per l'edizione definitiva della sua opera). Il ritmo conciato e partecipativo di questa lettura, dove tutto avviene "par raccourci" e "en hypothèse", ci distoglie dal bisogno di significati che trascendano il testo: "la finzione affiorerà e si dissiperà", "si eviterà il racconto", raccomanda il poeta nella stessa prefazione. L'esperienza di Mallarmè e di molti esponenti delle Avanguardie d'inizio 900 -da Kandinsky a Marinetti- sarà raccolta, sebbene con sensibili differenze e variazioni, anche da numerosi artisti della seconda metà del secolo scorso.<sup>12</sup>

**1.3.2 Futurismo Russo** Basato a Mosca, attorno al lavoro del Gileia Group of Transrational (zaum) formato dai poeti David e Nikolai Burliuk, Elena Guro, Vasilii Kamenski e Velimir Khlebnikov, i futuristi russi crearono una ricca serie di libri d'artista che mise in discussione ogni punto fermo nella produzione dei libri. Nonostante alcuni libri creati da questo gruppo siano relativamente delle edizioni di poesie dove lo sforzo artistico si concentra sulla tipografia, molti altri tiravano in ballo forma,

struttura, materiali e contenuti che ancora oggi sembrano essere rilevanti.

Opere fondamentali come *Worldbackwards* (1912), di Khlebnikov e Kruchenykh, Natalia Goncharova, Larionov Rogovin e Tatlin, *Transrational Boog* (1915) di Alia-grov e Kruchenykh & Olga Rozanova e *Universal War* (1916) di Kruchenykh utilizzavano testi fatti a mano, integrati con espressive litografie e collage, creando piccole edizioni con drammatiche differenze tra le copie individuali. Altri titoli sperimentavano con i materiali come la carta da parati, con metodi di stampa che includevano la copia carbone ed il poligrafo, metodi di rilegatura che includevano casuali sequenze di pagine in modo tale che due libri non avessero lo stesso significato contestuale.<sup>11</sup>

Il Futurismo Russo gradualmente si evolve nel Costruttivismo subito dopo la Rivoluzione Russa, concentrandosi sulle figure chiave di Malevich e Tatlin. Con l'obiettivo di creare una nuova arte proletaria per la nuova epoca comunista, i libri costruttivisti ebbero un enorme impatto sulle altre avanguardie europee, grazie a lavori importanti, dal punto di vista del testo e del design, come *For The Voice* (1922) di El Lissitzky che ebbe un enorme influenza su gruppi ispirati o direttamente collegati al comunismo. Il Dadaismo a Zurigo e Berlino, il Bauhaus a Weimar e *De Stijl* in Olanda, tutti stamparono un impressionante numero di libri, periodici e trattati teorici all'interno dell'emergente Movimento Modernista Internazionale. I libri d'artista di questo periodo includono *The Scarecrow* di Kurt Schwitters e Kate Steinitz e *De Stijl* di Theo van Doesburg.

**1.3.3 Dada & Surrealism** Il Dadaismo inizia a prendere piede tra le mura del Cabaret Voltaire\* grazie agli sforzi di un gruppo di artisti esiliati nella Svizzera neutrale della Prima Guerra Mondiale. Inizialmente influenzati dai lavori di Wassily Kandinsky e, nello specifico, dal *Blaue Reiter Almanac* che Kandinsky aveva realizzato con Franz Mark. Libri d'artista, pubblicazioni periodiche, manifesti e il teatro dell'assurdo erano elementi centrali all'interno di tutte le produzioni Dada. In particolare il movimento Berlese, iniziato da Richard Huelsenbeck dopo aver lasciato Zurigo nel 1917, pubblicò un numero consistente di libri d'artista fortemente provocatori, come *Il Volto della Classe Dominante* del 1921 firmato da George Grosz, una serie di litografie satiriche a sfondo politico in cui si prendeva gioco della borghesia teutonica.<sup>13</sup>

Nonostante fosse principalmente focalizzato sulla poesia e sulla speculazione, il Surrealismo creò una serie di lavori che continuò con la tradizione francese del *Livre d'Artiste*. Famoso l'esempio di *Une semaine de bonté\*\** di Max Ernst all'interno del quale c'erano diversi collage realizzati con immagini raccolte da libri dell'epoca Vittoriana, tanto quanto la cover di *Le Surréalisme* (1947) di Marcel Duchamp con un un seno tridimensionale in gomma. Sul fronte Russo, un importante esponente fu Alexei Remizov i cui disegni ispirati alla letteratura medioevale mescolavano in maniera creativa sogni, realtà e pura follia.<sup>14</sup>

**1.3.4 Il dopo Guerra: post modernismo e Pop Art / Ricollocando le avanguardie** Subito dopo la Seconda Guerra Mondiale svariati artisti in Europa tentarono di ricostruire i propri legami all'interno dei confini domestici, utilizzando

13. Duchamp's Window Display for André Breton's, Essay di Thomas Girst, 2002

14. Julia Friedman, Avril Pyman, Beyond Symbolism and Surrealism: Alexei Remizov's Synthetic Art, Northwestern University Press, 2011

Fig.10 *Transrational Boog*, di Olga Rozanova, 1914



\* Il cabaret Voltaire è un locale d'intrattenimento con intenzioni artistiche e politiche sperimentali, fondato a Zurigo il 5 febbraio 1916 dal regista teatrale Hugo Ball e da Emmy Hennings. È considerato universalmente la culla del dadaismo, movimento di rottura e rinnovamento delle logiche artistiche tradizionali.

\*\**Une semaine de bonté* è un libro d'artista composto da illustrazioni, ideato e pubblicato dall'artista surrealista Max Ernst nel 1934. Il libro comprende 182 immagini create attraverso la tecnica del collage a partire da vecchie illustrazioni da enciclopedie e da altri romanzi di Età Vittoriana.

15. Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* 1960-1980, Paris: Jean Michel Place; Biblioteca nazionale di Francia, 1997, p.60-95

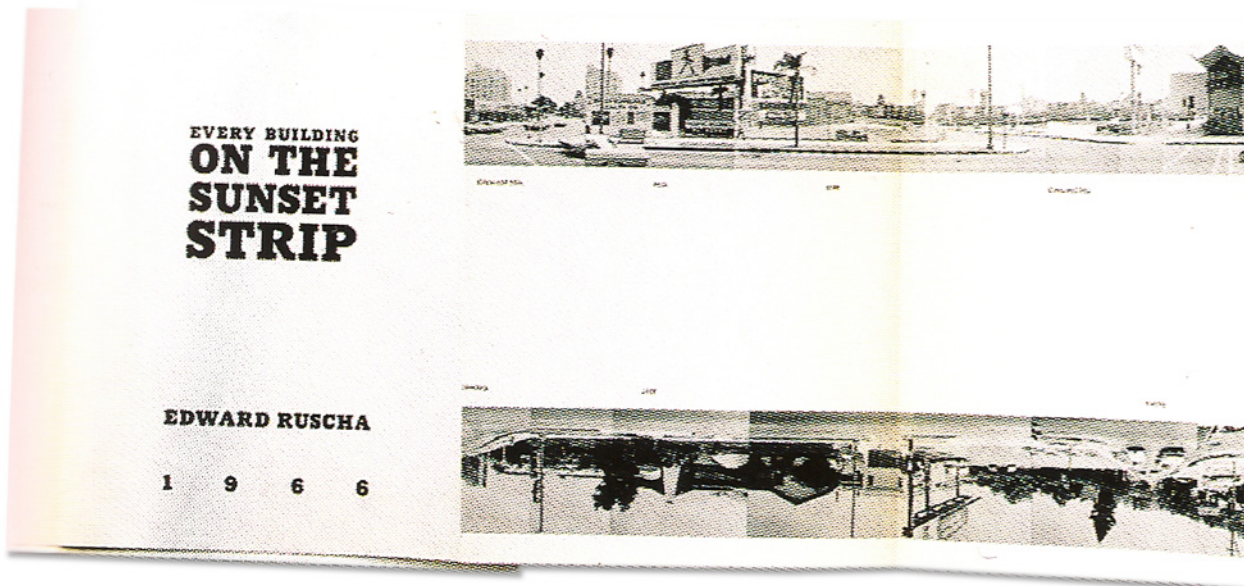
16. The Collaboration between Guy Debord & Asger Jorn from 1957-1959, Articolo di Christian Nolle, Vector E-Zine, n.13, 2005

il libro d'artista come un modo di sperimentare con la forma, disseminando idee e rafforzando i legami con aggregati culturali in altri Paesi che condividevano la stessa visione.

*Negli anni '50 gli artisti sul suolo europeo svilupparono un certo interesse nei confronti del libro, spinti dall'influenza delle teorie moderniste e nel tentativo di ricostruire le posizioni che erano state distrutte durante la guerra. Dieter Schwarz, Lawrence Weiner : books, 1968-1989 : catalogue raisonné, p.120*

Dopo la guerra questi stessi artisti e poeti iniziarono ad esplorare le forme e funzioni del libro in maniera sistematica: la "poesia concreta" di personaggi come i poeti brasiliani Augusto e Haroldo De Campos, il movimento CO.BR.A\* in Olanda e Danimarca e i letteristi francesi iniziarono a destrutturare il libro. Un esempio di quest'ultimo movimento è *Le Grand Désordre* di Isidore Isou, un lavoro in cui si mette alla prova il lettore chiedendogli di riassemblare i contenuti creando così un nuovo libro. Altri due esempi di poeti-artisti il cui lavoro può essere incluso tra i libri d'artista sono Marcel Broodthaers e Ian Hamilton Finlay.<sup>15</sup>

Yves Klein in Francia allo stesso modo sfidava l'integrità del Modernismo con una serie di lavori tipo Yves: *Peintures* e *Dimanche* che risvegliarono tutte le problematiche sull'identità e la duplicazione. Altri esempi da questo momento storico includono le due collaborazioni tra Guy Debord ed Asger Jorn: *Fin de Copenhague* e *Mémoires*, due lavori di Psicogeografia\*\* creati partendo da alcune riviste trovate rispettivamente a Copenaghen e a Parigi, tagliate ed incollate creando dei collage che venivano poi stampati con colori totalmente casuali.<sup>16</sup>



\* CO.BR.A è stato un movimento artistico d'avanguardia europeo attivo dal 1948 sino al 1951. Il nome fu coniato nel 1948 da Christian Dotremont, facendolo derivare dalle iniziali del nome delle città dei vari componenti: Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam.

\*\* La psicogeografia è una metodologia d'indagine dello spazio urbano creata nei primi anni cinquanta dal movimento di avanguardia artistica dei letteristi.

**1.3.5 Dieter Roth and Ed Ruscha** Spesso accreditato come responsabile della moderna nozione di libro d'artista, Dieter Roth una serie di lavori che sistematicamente analizzava pezzo per pezzo la forma del libro durante gli anni '50 e '60. Questi lavori sconvolgevano le regole ed i codici classici ad esempio bucando le pagine per permettere al lettore di leggere più di una pagina allo stesso tempo. Roth fu anche il primo artista a riutilizzare libri, fumetti, quotidiani e carta delle fotocopiatrici trovati per caso. Nonostante fossero prodotti in Islanda in edizioni estremamente limitate, i libri di Roth iniziarono a venire stampati in numeri di copie sempre crescenti, attraverso diverse case editrici in Europa e Nord America, per finire in Germania dove Hansjörg Mayer nel 1970 fece diventare i volumi di Roth più diffusi di quelli di qualsiasi altro artista.<sup>17</sup>

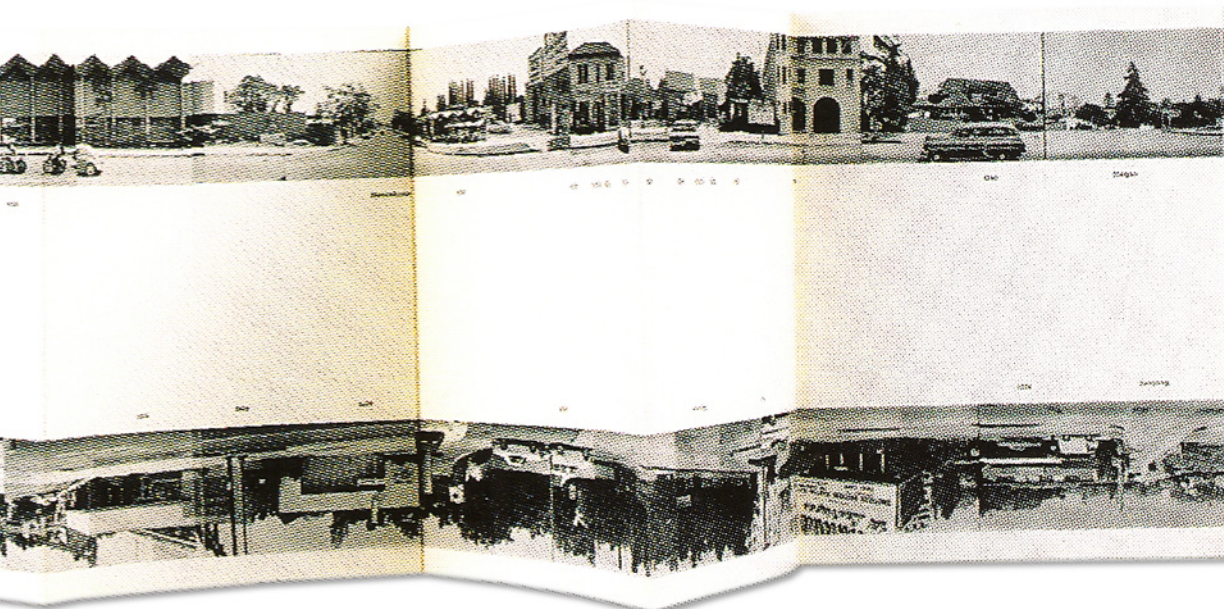
Nel frattempo da Los Angeles, nel 1963, Ed Ruscha trasforma il concetto di libro come opera d'arte commerciale, realizzando volumi senza firma, ad altissima tiratura e a prezzo democratico. Il libro rimanendo strutturalmente tale, partecipa da protagonista al processo di dematerializzazione dell'oggetto d'arte che si delinea in quegli anni ad opera degli artisti minimalisti e concettuali.

Il primo libro di Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations* fu stampato con una tiratura di 400 copie, ma raggiunse le 4.000 entro la fine del decennio. Il libro è direttamente collegato ai diari di viaggio fotografici americani, come *The Americans* di Robert Frank, ma ha come soggetto la banale Route 66 che collegava la residenza di Ruscha ad LA con quella dei genitori in Oklahoma.<sup>18</sup> Una delle innovazioni apportate dall'artista americano fu quella di scegliere di distribuire direttamente l'edizione originale all'interno delle stazioni di servizio che aveva fotografato, bypassando comple-

17. *The Century of Artists' Books*, Johanna Drucker, Granary Books, 2004, p.72-73

18. *Edward Ruscha: Twenty-six Gasoline Stations, 1962* - photographer, Hickey, Dave, Artforum International Magazine Inc., 1997

Fig.11 *Every Building on the Sunset Strip* di Edward Ruscha, 1966



19. Fluxus Archive, artnotart.com

20. Ann Noel, Emmett Williams, Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978, Thames and Hudson, 1998

Fig.12,13,14 *Alcune pagine da Fin de Copenhague di Asger Jorn, 1957*



tamente i tradizionali processi di vendita e distribuzione del mondo dell'arte. Come Roth, Ruscha realizzò una serie di libri omogenei durante gli anni '60, inclusi *Every Building on the Sunset Strip* del 1966 e *Royal Road Test* del 1967.<sup>17</sup>

**1.3.6 Fluxus and the Multiple** Prodotto delle lezioni di Composizione Sperimentale tra il 1957 e il 1959 di John Cage alla New School for Social Research, Fluxus era un trasandato collettivo di artisti dal Nord America ed Europa che gravitava attorno alla figura di George Maciunas, nato in Lituania. Maciunas diede vita alla AG Gallery di New York nel 1961 con l'intenzione di creare eventi a sfondo culturale e di vendere libri e multipli realizzate dagli artisti che gli piacevano. La galleria chiuse i battenti dopo meno di un anno, apparentemente senza vendere una singola copia. Il collettivo, tuttavia, sopravvisse e si creò un vivace gruppo di artisti con una visione comune come George Brecht, Joseph Beuys, Daniel Spoerri, Yoko Ono, Emmett Williams e Nam June Paik.<sup>19</sup>

I libri d'artista e i multipli (e anche gli eventi), divennero l'attività centrale di Fluxus smantellando così la politica conservativa di gallerie e istituzioni, rimpiazzandole con il concetto di "arte all'interno della collettività". Di conseguenza la definizione di cos'era e cosa non era libro diventò sempre più elastica durante i decenni fino al punto da confondere i due estremi. Diverse edizioni firmate Fluxus condividevano caratteristiche comuni: *Water Yam* di George Brecht conteneva una serie di spartiti raccolti all'interno di una scatola, mentre simili partiture sono contenute *Grapefruit*, libro rilegato da Yoko Ono nel 1964. Un altro illustre esempio è *Literature Sausage* di Dieter Roth, uno dei tanti artisti che finiva per essere affiliato al movimento Fluxus in un momento della sua storia; l'opera consisteva in una salsiccia realizzata seguendo la ricetta originale ma rimpiazzando la carne con un libro tritato. Letteralmente un libro ma totalmente illeggibile.<sup>20</sup>

*I libri d'artista iniziarono a proliferare negli anni '60 e '70 grazie al crescente attivismo sociale e politico. Economici e facilmente reperibili, queste edizioni furono una delle manifestazioni della dematerializzazione dell'oggetto artistico spostando l'enfasi sul processo piuttosto che sul prodotto. Fu a questo punto che una serie di realtà alternative controllate da alcuni artisti iniziarono dare spazio a molti artisti a cui era stato negato l'accesso al tradizionale sistema museale e galleristico. L'editoria d'arte alternativa fu una di queste realtà e il libro d'artista divenne parte del fermento della sperimentazione. Joan Lyons, tratto da *The Century of Artists' Books, Drucker, Granary Books, p.72**

**1.3.7 Arte concettuale** Il libro d'artista si dimostrò un punto fondamentale nello sviluppo dell'arte concettuale. Lawrence Weiner, Bruce Nauman e Sol LeWitt in Nord America, Art & Language in Inghilterra e Jaroslaw Kozlowski in Polonia utilizzarono il libro d'artista come parte centrale della loro produzione artistica. Ad esempio la mostra January 5-31, 1969 organizzata in un ufficio affittato a New York da Seth Siegelaub era caratterizzata da una pila di libri d'artista che, per l'appunto, si chiamavano January 5-31, 1969 e che contenevano prevalentemente lavori testuali di Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Robert Barry. *O Brick Wall*

di Sol LeWitt semplicemente annotava le ombre mentre passavano su un muro di mattoni, mentre *Reality* di Kozłowski prendeva una parte della Critica della Ragion Pura di Kant e ne rimuoveva tutto il testo lasciando solo la punteggiatura. Un altro esempio è *Einbetoniertes Buch* del 1971, un libro in cemento di Wolf Vostell.

**1.3.8 Proliferazione e reintegrazione nel mainstream** Con la diffusione dell'oggetto, molti degli elementi distintivi del libro d'artista sono andati persi, si sono confusi o sono stati mal interpretati. Artisti come Cy Twombly e Anselm Kiefer realizzarono regolarmente a mano copie uniche come deliberata ribellione alla produzione di massa nelle edizioni della precedente generazione; nonostante la produzione di Albert Oehlen consistesse principalmente di libri d'artista, aveva tuttavia creato una serie di lavori che avevano più punti in comune con gli sketchbook del periodo Vittoriano. Un ritorno all'estetica cheap della produzione di massa era evidente sin dall'inizio degli anni '90, grazie ad artisti come Mark Pawson e Karen Reimer che avevano fatto della produzione massificata a basso costo il cardine della loro professione.



Fig.15 *Water Yam* di George Brecht, originariamente pubblicato in Germania, 1963

## 1.4 Il Libro D'Artista In Italia

21. Flippo Tomasso Marinetti, Collaudi Futuristi, Guida Editori, Napoli, 1977

22. Libri d'artista, [www.fondazioneberardelli.org](http://www.fondazioneberardelli.org)

Antonio Rubino, meglio noto come uno degli inventatori del cartone animato, per primo realizza un'opera dove mescola suoi testi e disegni: è ancora “fregiata di galle, minerve e apolli, di iniziali rosse e ghirigori”<sup>21</sup> di quei decori cioè che Marinetti assumerà poco dopo come simbolo di un passato da distruggere per iniziare “una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi e dannunziana”.

Tavole grafiche procedute da una prefazione vuota che riafferma la consistenza formale del libro che però, del libro, mantiene gli elementi costitutivi. Dalla tabula rasa possono prendere l'avvio i diversi sentieri della poesia, del processo concettuale, del comportamento, della commistione tra arte e vita. In Italia negli anni '50 Carlo Belloli, poeta concreto con alle spalle una militanza nel movimento di Marinetti, crea un singolare volume dal titolo Gabbianoteca, definito dall'autore stesso un libro d'artista. L'opera ha una copertina di sughero che la rende galleggiante, è prodotta con spirito provocatorio in esemplare unico di proprietà dell'autore con la volontà che nessuno abbia la possibilità di comprarla.<sup>22</sup> Belloli traghetta il verso libero dei futuristi in una nuova frontiera poetica, il suo libro-oggetto, segna il confine tra il testo ed il concetto di poesia. L'inedita opera di Lora Totino del 1962 anticipa invece la capacità del libro di poesia di sconfinare in una incontaminata astrazione visuale. La strada è segnata. La fertile stagione del concretismo poetico, prima, e della poesia visuale, poi, inizia a mescolarsi con la neo-avanguardia letteraria italiana introducendo all'interno dei testi spunti legati alle tensioni sociali e politiche che si riverberano in inconsueti meccanismi produttivi e distributivi che, a quarant'anni da quelli futuristi, ripropongono il tema della separatezza del libro d'artista dai modelli e dai comportamenti editoriali tradizionali.

Marinetti diceva: “noi riserviamo le Edizioni Futuriste di Poesia a quelle opere assolutamente futuriste che per la vilenza e l'estremismo del pensiero e per le difficoltà tipografiche, non possono essere pubblicate da altri editori”. In generale il futurismo era riuscito, due decenni prima del libro d'artista, a destrutturare profondamente l'oggetto grazie alle litolate di Marinetti, d'Albisola, Munari e con l'Imbullonato di Depero.<sup>8</sup>

Fig.16,17,18, 19,20  
L'Aunguria Lirica  
di Tullio d'Albisola,  
illustrato da Bruno  
Munari, 1932

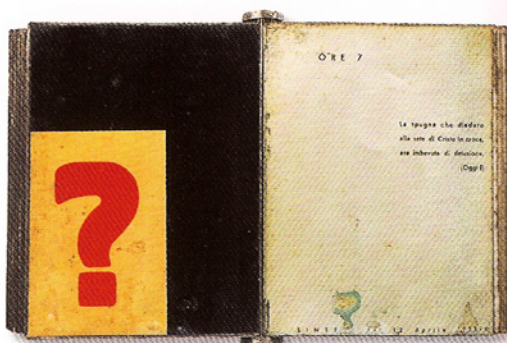


Bruno Munari, considerato il padre del libro d'artista italiano, nella piena maturità dell'astrattismo concretista, dall'ultima spallata al tradizionale ruolo informativo del libro eliminandone la sua peculiare caratteristica, la leggibilità, aprendo così la via ad una sua definitiva destrutturazione. Il suo motto: "Il libro d'artista comunica se stesso".



In Italia Munari, intorno agli anni '50, dà inizio a una serie di opere dal titolo *Libri Illeggibili* di cui il più noto viene pubblicato nel 1953 nella collana *Quadrat Print*. L'artista, anch'egli come Belloli, proveniente da un'esperienza futurista ed anche da un'indicativa partecipazione all'edizione dell'Anguria Lirica con Tullio d'Albisola nel 1934, utilizza in questi libri, carte differenti per spessore e colore che poi vengono da lui stesso, ritagliate, incollate e cucite il tutto senza l'intrusione del segno grafico.<sup>22</sup>

Sempre lui, partendo dall'esperienza futurista, porta la ricerca sul libro alle conclusioni più radicali dell'astrazione. Tutta l'editoria italiana gli è debitrice di un elevamento del gusto e, nel caso della Einaudi, di un'identità estetica riconoscibile. Ma nella sostanza la riflessione di Munari è di tipo



23. Maura Picciau, Tra le sale e lo scaffale, oggetti inquieti, Il Libro Come Opera D'Arte, Giorgio Maffei, Galleria nazionale d'arte moderna, 2006, p.19

24. Barbara Cinelli, Libro D'Artista e Teatro Futurista, Il Libro Come Opera D'Arte, Giorgio Maffei, Galleria nazionale d'arte moderna, 2006, p.22

metaforico: il libro incarna i concetti di ritmo, di equilibrio compositivo e cromatico, di sequenza formale logica. Filiberto Menna nel 1966 scrisse: "Il libro si trasforma in un oggetto inutile, in un libro illeggibile, ma nello stesso tempo si presenta come un modello per libri in grado di offrire la possibilità di letture sempre nuove e ricche di imprevisti."

L'indagine di Munari, nonostante per alcuni aspetti chiuda un'epoca, è d'ispirazione per tanti artisti che negli anni '60 e '70 hanno tracciato nuovi sentieri del libro d'artista. Il concetto spaziale di Fontana deve forse a Munari, che spesso a Fontana ha guardato, l'idea di un libro-opera totale ed astremo. Libro d'oro a fisarmonica, leporello nella dizione internazionale, dell'ascendente mozartiano trattiene la leggerezza, la grazia in espansione, la forza. Pubblicato a Venezia nel 1966, nel suo piccolo formato, *Concetto Spaziale* è la più fedele traduzione del ciclo di dipinti veneziani di Fontana, vetta altissima di poesia.<sup>23</sup>



Fig.21 *Zang Tumb Tumb* di Filippo Tommaso Marinetti, 1914

Per molti, tuttavia, il vero e proprio capostipite di questa tendenza in Italia, è un libro in particolare: *Neurosentimental* del napoletano Stelio Maria Martini composto nel 1963 e pubblicato nel 1974 e riedito nel 1983. L'opera, che consiste nell'unione di materiale iconografico e scritto proveniente da diverse fonti, è definita dall'autore un "romanzo-collage". Sempre di Martini è un volume di un anno precedente, dal titolo Schemi. La pubblicazione meno conosciuta è però, come la precedente, costituita dall'assemblaggio di tavole composte da strisce di parole, sottratte a giornali e rotocalchi, sovrapposte a immagini, sempre di derivazione giornalistica.<sup>24</sup>

Con i 14 collage di Schemi, Martini sembra anticipare di un anno l'esperienza poetico-visuale fiorentina di Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti. Tuttavia nelle composizioni di Martini, che sembrano apparentemente casuali, manca la componente politica che sarà il vero motore delle vicende artistiche del Gruppo 70, anche se ci permette di affermare che le prime sperimentazioni consapevoli sul libro avvengono anche in Italia nel '62, annullando l'idea di un ritardo italiano in tale ambito artistico.

Un discorso specifico merita il controverso rapporto che ebbero con il libro d'artista i fiorentini aderenti al Gruppo 70, fondato da Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti. In prima battuta infatti il libro era stato visto come il simbolo di una cultura tradizionalista ed elitaria e perciò distante nel linguaggio e nei contenuti dalla realtà quotidiana. Da qui la loro esigenza di negarlo facendosi performer, artisti plastici, cineasti, esibendosi nei circoli, nei dopo lavoro, per strada, nel tentativo di eliminare il distacco che si era creato tra pubblico e prodotto artistico. Ed è estremizzando queste teorie democratiche che il libro risorge dal suo annullamento e si fa strada in questo gruppo di artisti una nuova tendenza che lo propone come strumento alternativo, accessibile

a tutti, il cui valore e la cui potenza comunicativa non possono essere messi in discussione dalla sua riproducibilità. Particolarmente interessanti sono le sperimentazioni sul romanzo tecnologico, che viene redatto con stralci di testi e immagini estrapolati da quotidiani e rotocalchi riassembleati con un impianto narrativo apparentemente privo di un'esplicita sequenza logica e cronologica. Oltre al già citato *Neurosentimental* di Stelio Maria Martini, ne è esempio *Io ti ex-amo* di Lucia Marcucci, stampato in ciclostile e rilegato con punti metallici, in cui è totalmente assente la parte iconica.<sup>22</sup>

25. Arte Povera, [www.galleriaol-tremare.it](http://www.galleriaol-tremare.it)

26. Giorgio Maffei, *Il Libro Come Opera D'Arte*, Galleria nazionale d'arte moderna, 2006, p. 13

A Torino nel 1967, Il critico Germano Celant parla del nuovo lavoro di una generazione di giovani artisti italiani, introducendo nel panorama artistico internazionale il movimento Arte Povera.<sup>23</sup> I lavori dell'Arte Povera si contrappongono al concetto di rappresentazione, che da sempre è stato il fondamento della ricerca artistica, in favore del "direttamente vissuto". Ricercano un linguaggio attraverso il quale sia possibile "aprire un rapporto nuovo con il mondo e con le cose" ed in particolare con la natura. Il libro d'artista offre la sua pagina come area di sperimentazione libera. In Italia, anche un movimento strutturato come quello dell'Arte Povera lo utilizza come forma radicale e dichiaratamente esplicitiva di un lavoro fortemente diversificato nei linguaggi.

I poveristi, e più tardi gli artisti concettuali, lo considerano il mezzo ideale per comunicare un procedimento mentale che identifica la loro arte con il pensiero sull'arte stessa. Il libro si concentra sulla sua stessa essenza, intellettualizza la proposizione verbale rendendola fredda, priva di ogni componente emotiva per diventare puro esercizio riflessivo. Sarà Agnetti in quegli anni a segnare, con un'opera altamente intellettuale, il più radicale incontro tra il libro e la concettualità dell'arte del pensiero. Persino la scrittura si libera da ogni suggestione letteraria e afferma la volontà di offrirsì come segno elementare. Ogni espressione dell'arte ritrova quindi, nella babele degli anni '70 e '80, la capacità di rappresentare un'attitudine, sia essa frutto della speculazione della mente o del gesto corporale o della fascinazione della pittura.<sup>26</sup>

Fig.22, 23 *Neurosentimental* di Stelio Maria Martini, 1963



## 1.5 Il Libro D'Artista In Turchia

27. Elcin Ozer, The art education in Turkey and sample Hasan Pekmezci, 2009

28. Kitabın Tarihi ve Türkiyede Kitap, www.netyazar.net, 2009

Vedendo gli sviluppi culturali ed industriali della vicina Europa, l'Impero Ottomano decide di apportare alcune riforme per modernizzarsi e nell'anno 1893 con il *Tanzimat Fermani* (Editto imperiale di Riorganizzazione) fa sapere al Mondo che sta iniziando un periodo di cambiamento in cui il popolo proverà nuove dimensioni dell'arte. Nel 18esimo e 19esimo secolo si sono provate diverse forme e diverse tecniche artistiche però è stato difficile assimilare la prospettiva europea quando si parla di libri illustrati che hanno origine nella tradizione islamica. Dal momento che si pensava che la pittura e la scultura fossero collegate al buddismo, per un lungo periodo si pensava che arte ed islam non potessero andare d'accordo.<sup>27</sup>



Fig.24 La copertina del *Deniz Gurbetçileri* di Cevat Sakir Kabağaçlı, 1969

Prima che la stampa si diffondesse all'interno dell'Impero Ottomano, soprattutto ad Istanbul era diffuso il commercio dei libri scritti a mano ed era importante il ruolo degli *hattat*\*. Dopo l'apertura della prima stamperia sono iniziate le pubblicazioni di dizionari, libri di geografia e storia mentre nel periodo del *Tanzimat*\*\* era aumentata la tiratura dei libri religiosi e, in generale, fino alla Prima Guerra Mondiale, la maggior parte dei libri stampati erano volumi educativi, di letteratura e libri soprattutto tradotti.

Quando fu fondata la Repubblica Turca nel 1923 la stampa iniziò ad acquistare popolarità, specialmente nel 1928 quando venne introdotto l'alfabeto latino ed i libri iniziarono a diffondersi anche nei ceti più popolari. Furono fondate le prime case editrici specializzate e iniziarono a svilupparsi le tecniche di stampa e in questo periodo il libro fece un grande passo in avanti non solo per quanto riguarda i contenuti e le idee ma anche per quanto riguarda il lato estetico, dal design alle illustrazioni utilizzate.<sup>28</sup>

Durante il *Tanzimat* e successivamente alcuni artisti si recarono in Europa spontaneamente o sotto richiesta del sultano

\* I *hattat* sono gli artisti di calligrafia.

\*\* *Tanzimat*, fu un periodo di riorganizzazione che cominciò nel 1839 e terminò nel 1876, con il fine di modernizzare l'Impero, contrastare gli obiettivi indipendentisti delle diverse etnie che lo componevano, combatterne il lento declino internazionale.

reggente per approfondire i loro studi. Il loro viaggio ed il successivo ritorno in patria aveva portato una nuova visione dell'arte come testimonia l'esempio di *Bedri Rahmi Eyuboglu*, uno dei più importanti esponenti in capo poetico e pittorico del periodo successivo all'annuncio della Repubblica Turca, che nel 1931 aveva lasciato gli studi di letteratura ad Istanbul per trasferirsi in Francia per sviluppare la passione per la pittura e dove ha avuto la possibilità di lavorare in uno studio analizzando dei famosi artisti europei. Dopo un anno a Londra, nel 1934 rientra in Turchia dove inizia a lavorare come illustratore per una rivista e le sue poesie vengono pubblicate in diverse riviste di letteratura. Nel 1941 esce il suo primo libro di poesie dove al testo affianca illustrazioni che riprendono ed amplificano il senso delle parole, una costante che ripercorre tutti i lavori dell'artista. Nel 1977 esce *Yasadim*, in cui alcune pagine sono scritte a mano, un esempio dei libri creati da lui in cui il contenuto non è il protagonista ma faceva parte del matrimonio tra testo ed illustrazione.<sup>29</sup>

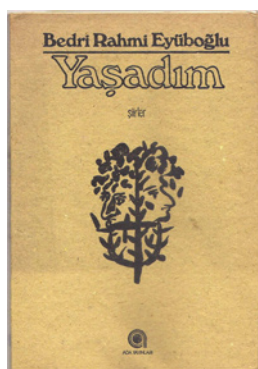


Fig.25 La copertina di *Yasadim*, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1977

Fig.26,27 Alcune pagine illustrate del *Yasadim* di Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1977

Eyuboglu, dopo il suo ritorno in Turchia, con altri cinque artisti aveva creato un gruppo artistico chiamato *D Grubu*\*\*\* (Gruppo D), la prima ensemble artistica ispirata al cubismo. Il loro obiettivo era quello di ridefinire il ruolo dell'illustrazione, che non era più destinata ad accompagnare il testo ma aveva il valore di un'opera d'arte riposizionando di conseguenza anche la dimensione del testo. Un altro esponente famoso del *D Grubu* fu Abidin Dino, pittore che si era dedicato all'illustrazione di libri, creando opere famose per i romanzi di Yasar Kemal.<sup>30</sup>

Cevat Sakir Kabaoglu, conosciuto come il "Pescatore di Alicarnasso", iniziò a disegnare facendo illustrazioni per alcune riviste per cui scriveva. Nel 1925, a seguito della pubblicazione d'un articolo che criticava la pena di morte, fu condannato a 3 anni d'esilio a Bodrum (antica Alicarnasso), che all'epoca era un piccolo villaggio di pescatori sui bordi del mar Egeo. Lì si è innamorato della vita naturale e la gente allegra di Bodrum ed ha deciso di rimanerci dove ha scritto numerosi romanzi sulla vita del mare e ha cominciato usare la tecnica con cui completava le sue storie con aiuto dei disegni, rendendo unici i suoi libri.<sup>31</sup>

Fusun Onur, nata nel 1938, ha sviluppato la sua carriera artistica come scultrice ma per la Biennale di Istanbul del 2010 ha realizzato *Nokturn*, un libro d'artista ispirato

29. Gulbin Kocak, *Ülkemizde Cumhuriyet döneminde hikaye ve romanlarda resimleme geleneği*, 1993

30. Seyfi Başkan, *On dokuzuncu yüzyıldan günümüze Türk ressamları*, Kültür Bakanlığı, 1991, p.62

31. Jean-Pierre Thiollet, Bodream, Anagramme Ed., 2010

\*\*\* Il Gruppo D essendo il quarto gruppo artistico fondato dai artisti turchi, prende il suo nome dalla quarta lettera dell'alfabeto turca: D

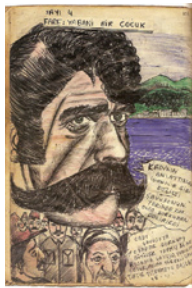


Fig.28 Tutti i volumi del Kaldırım Destani di Masist Gül (illustrato negli anni '80'), Bent artists' books series, 2006

Fig.29 Masist Gül, autoritratto

alla musica in cui ha inserito dei collage fatti con pezzi di tessuto tagliati dagli abiti della madre.<sup>32</sup>

Un altro personaggio interessante, vissuto tra il 1947 e il 2003, è stato Masist Gül. Attore in più di 300 film turchi in cui recitava la parte del cattivo grazie alla sua prestanza fisica, si dedicava saltuariamente all'arte descrivendosi come un *Mature Sufferer Art Specialist*. Gül aveva un grandissimo archivio di taccuini pieni di disegni e poesie, autoritratti e ritratti di poeti arabi e diversi tipi di collage. Negli anni '80 aveva creato *Kaldırım Destani*, un romanzo illustrato a mano composto da 6 volumi in cui racconta la storia di un teppista e che nel 2006 è stato riprodotto e ripubblicato come la prima edizione della serie *Bent* (Bent 001), il progetto di produzione di BAS, l'archivio pubblico turco dei libri d'artista.<sup>33</sup>

*Nei sue disegni e nelle sue poesie, Gül combina una genuina passione per l'arte con una spinta pressoché di distanza dall'arte stessa firmando le sue opere come "uneducated art expert" o "amateur long-suffering art professor." Nonostante il fratello Pascal lo avesse invitato più volte a Parigi con lui per sviluppare la sua educazione artistica, Gül non si era mai dimostrato interessato. Non lasciò nemmeno il quartiere di Tarlabasi e la sua arte era profondamente viscerale e spinta da una continua ricerca e brama per questo mi sembra assolutamente logico che rifiutasse di ricevere un'educazione di tipo tradizionale. Banu Cennetoglu, tratto dall'intervista di Michael C. Vazquez*

Dal 2006 l'artista Banu Cennetoglu porta avanti l'attività del BAS come un progetto dove raccogliere, dare spazio, produrre e distribuire libri e pubblicazioni d'artista. Con un'esposizione permanente all'interno dello spazio, l'obiettivo è



quello di creare consapevolezza nei confronti del medium artistico e di incoraggiare il pubblico ad esplorare la carta stampata. Il primo progetto di produzione promosso da BAS è *Bent*, una collaborazione tra BAS e l'artista Philippine Hogen. Per supportare la produzione locale e per generare un dibattito sul tema della materia stampata, *Bent* si sta concentrato sulle collaborazioni con artisti turchi da cui sono nati dieci *Bent Book* da cinque personaggi diversi. Un esempio di queste produzioni è il libro *Bent 003* di Emre Huner. Come un collezionista, Huner ha realizzato un archivio di cose dipinte a mano con la tempera, raggruppando e categorizzando ogni elemento all'interno delle pagine. Subito dopo l'archivio inizia una sezione che ritrae un mondo distopico attraverso l'uso di immagini di laboratori, miniere e terre ghiacciate dove l'industria e la scoperta umana si circondano di decadenza e decomposizione. Ogni singolo dettaglio delle immagini si può ritrovare all'interno dell'archivio delle prime pagine. Sistemando, attaccando le diverse parti e clonando in maniera digitale, Huner riesce a costruire un oggetto con una sua identità dalle singole parti.<sup>34</sup>

Un'altro libro d'artista della collezione BAS è quello di Gozde Ilkin creato con la forma di un passaporto e realizzato con tessuti, carta e oggetti trovati che vengono poi cuciti a mano o a macchina su queste superfici.

Fig.30,31,32,33 Libro d'artista di Gozde Ilkin, 2010

Fig.34 La copertina del libro Bent 003 di Emre Huner, 2007

Fig.35,36 Le pagine illustrate del libro Bent 003 di Emre Huner, 2007

32. Intervista di Adriano Pedrosa con Fisun Onur, 2011

33. Masist Gul, insanietet.blogspot.it, 2012

34. www.emrehuner.com



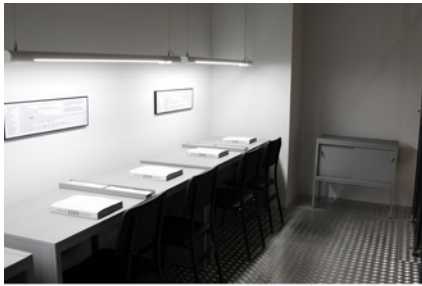


Fig.37 Padiglione Turco in Biennale di Venezia, 2009

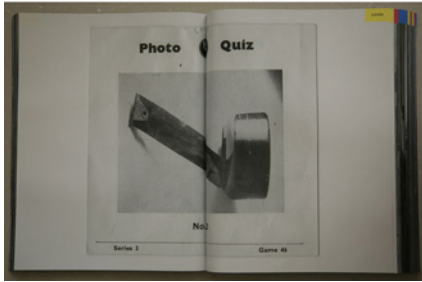


Fig.38 Le pagine dal Catalogo di Banu Cennetoglu, 2009



Fig.39 Pay Here, Vol. 1, Gozde Turkkan, 2010

Fig.40 Pay Here, Vol.2, Gozde Turkkan, 2010

Fig.41 Pay Here, Flip book, Gozde Turkkan, 2010

Banu Cennetoglu non è solo una collezionista, ma progetta lei stessa le sue opere. Dopo un periodo trascorso in Olanda, ha iniziato ad interessarsi al concetto di libro d'artista e nel 2003 ha pubblicato il suo primo libro intitolato *False Witness*, seguito subito dopo da *The List* ed è stata una dei due artisti che hanno rappresentato la Turchia alla Biennale d'Arte di Venezia del 2009 con un progetto chiamato *Catalog*, ispirato alla sfida concettuale tra cataloghi e libri d'artista in cui l'oggetto poteva essere interpretato come libro d'artista o come catalogo dal momento che pubblicizzava il suo contenuto.

*Non ho bisogno di mostrare il mio lavoro all'esterno, potrei semplicemente restarmene con me stessa nella mia cameretta. Non ho bisogno di un curatore, di un editore o di qualcuno che giudichi il mio lavoro perché io posso essere tutte queste cose dal momento che quello che lega tutte queste cose è la rilegatura. L'atto di rilegare qualcosa è un concetto molto violento dal momento che si forzano diverse immagini a coesistere in modo veramente fisico. E ti obbliga a confrontarti con quello che succede a queste immagini, a queste storie e a queste raccolte quando le metti tutte assieme. Come posso relazionarmi con questa unione?*

*Ecco come ho iniziato a creare libri. Banu Cennetoglu, tratto dall'intervista di Michael C. Vazquez*

*Too Many Books* è un'altra realtà a cui si pensa quando si parla di libro d'artista in Turchia. Si tratta di una casa editrice indipendente fondata nel 2010 da Merve Kaptan e Gözde Türkkan che produce libri d'artista, edizioni speciali ed altre curiose pubblicazioni. *Pay Here* è un progetto fotografico di Gozde Turkkan in due volumi che cercano di riprodurre i sentimenti di orrore, disgusto, rabbia e assurdità legate ad un mondo fuori controllo governato dalla politica. Il primo volume contiene una serie di foto incollate a mano mentre il secondo una raccolta di saggi.<sup>35</sup>

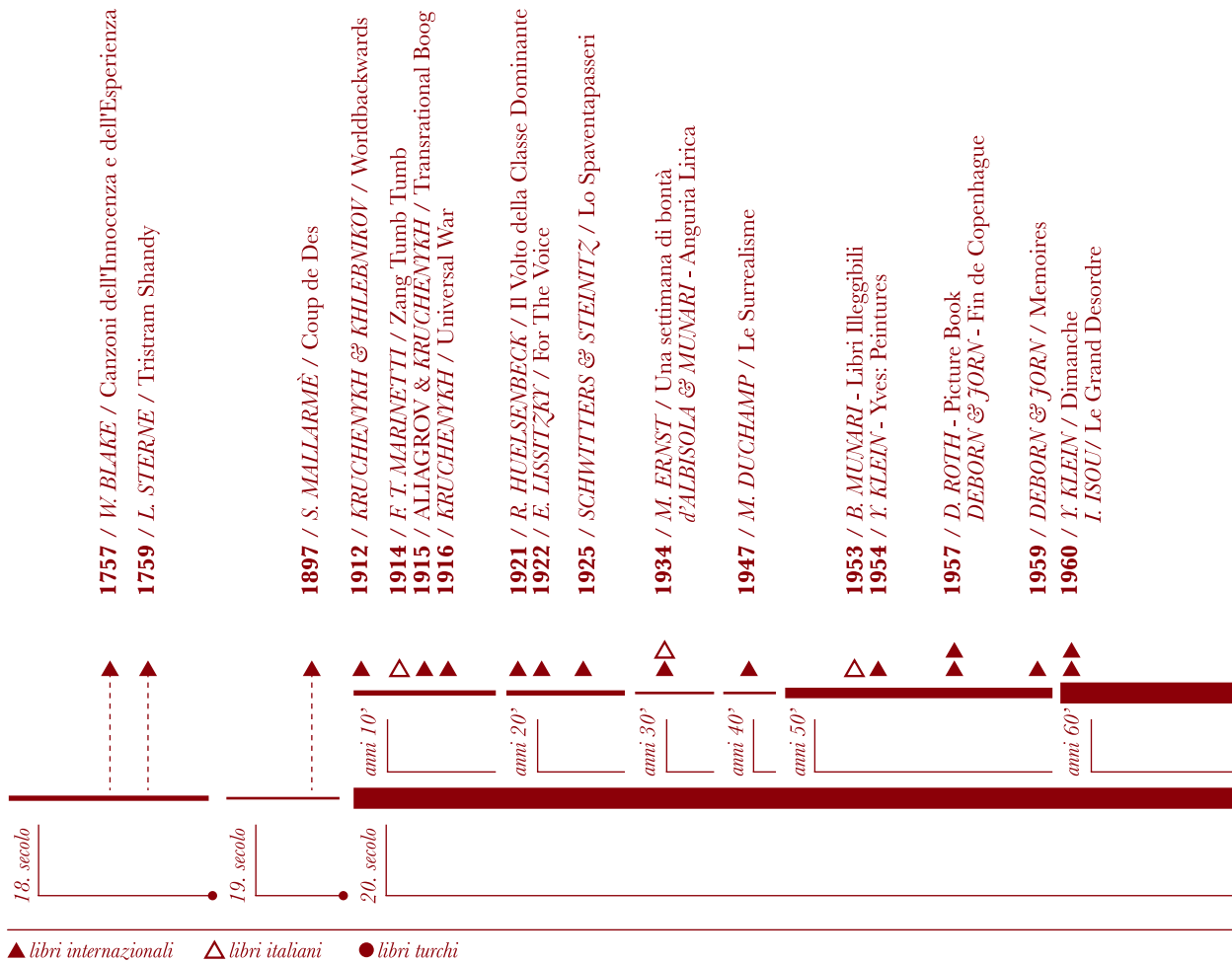


Come si vede dagli esempi e dalla storia, il concetto di libro d'artista non ha potuto trovare né un posto chiaro né una vera identità in Turchia. Il numero di libri d'artista creati da artisti turchi è veramente basso e, anche se il periodo concettuale è stato quello più produttivo, l'idea di libro d'artista non è mai riuscita ad acquistare una sua identità.

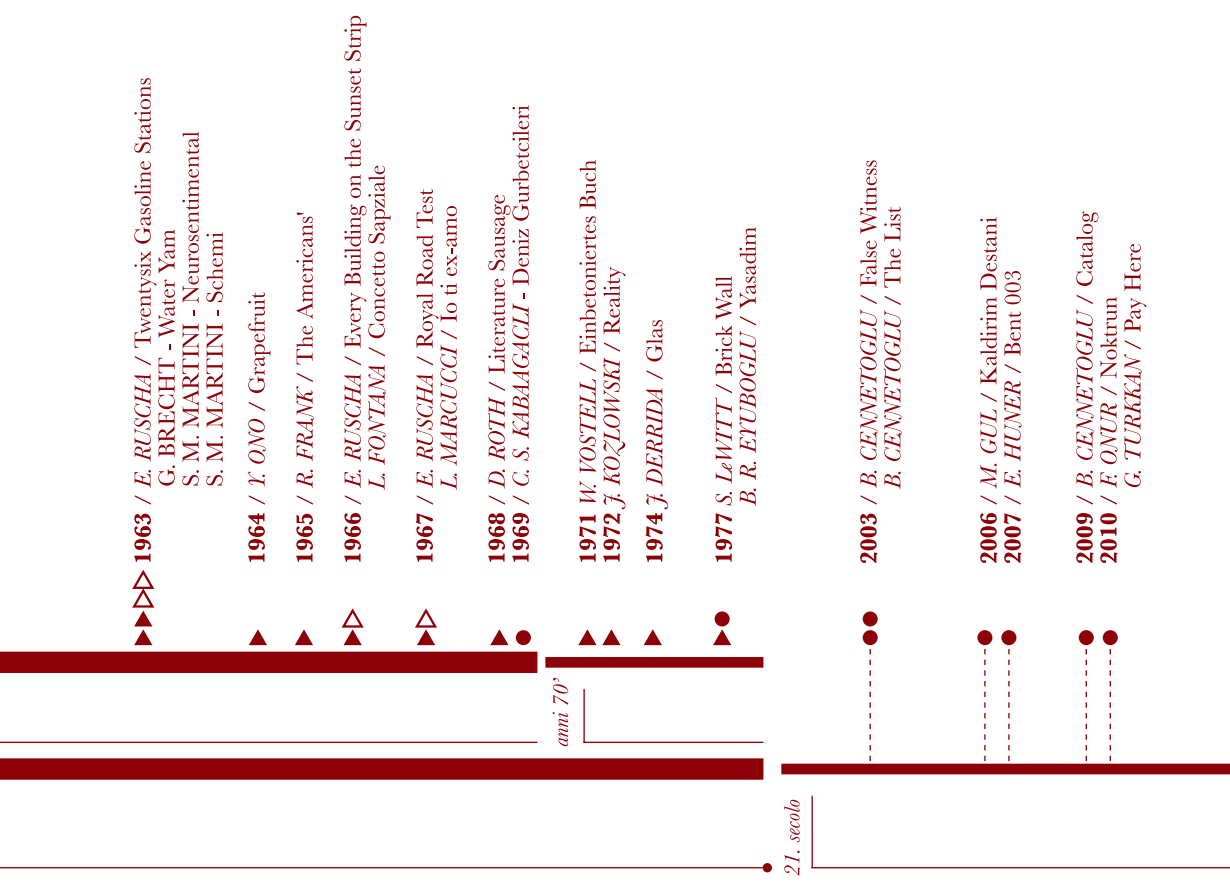
35. Portfoglio di  
Gozde Turkkan,  
[www.mimiko.net](http://www.mimiko.net)



## 1.6 Evoluzione della Produzione



Scegliendo i libri d'artista da analizzare, ho provato a prendere in considerazione i lavori degli artisti che per primi hanno realizzato le loro idee e che per primi hanno creato un libro considerevole nel loro genere. Vediamo i libri che si sono trasformati sviluppandosi da diversi movimenti artistici e che, essendo i primi del loro periodo, hanno solcato le porte del design da diversi punti di vista. I movimenti e la loro grandezza sono stati sicuramente molto diversi in alcune parti del mondo, per questo il grafico è stato diviso in tre gruppi principali: libri internazionali, italiani e turchi.





---

## 2. IL LIBRO D'ARTISTA PER BAMBINI

### *Introduzione alla seconda parte*

Dal momento in cui si è separato il mondo dei bambini da quello degli adulti, gli artisti hanno creato libri che comunicassero con i più piccoli, che insegnasse loro parlando nella loro lingua in modo divertente e facilmente comprensibile per i più piccoli, in modo da sviluppare l'immaginazione facendoli crescere in maniera brillante. I maestri artistici del loro periodo sono riusciti a capire così bene il mondo dei bambini che i libri fatti da loro, delle vere e proprie opere d'arte, sono stati adorati dai bambini delle culture più disparate, da diverse parti del mondo, estrazioni sociali e differenti generazioni. Capire la connessione tra la mentalità di un bambino ed elementi di design ha fatto crescere i bambini con un senso visivo più sviluppato dal punto di vista del design stesso.

In questo secondo capitolo vedremo i libri d'artista creati per i bambini, analizzando i migliori esempi e cercando di conoscere i loro creatori. Verranno prese in considerazione anche le case editrici, dalle più grandi e famose a quelle più piccole ma specializzate fino a quelle storiche che si sono dedicate alla pubblicazione dei libri per i bambini collaborando con artisti eccellenti.

Infine proveremo a capire quali sono gli elementi essenziali di un libro illustrato creato per i bambini, dal contenuto alla lunghezza e soprattutto cercheremo di analizzare il ruolo dell'illustrazione all'interno di una storia e di come le immagini debbano accompagnare il testo in maniera armonica e completa.

---



## 2.1 Il libro d'artista destinati ai bambini

Putting the right book in the right kid's hands is kind of like giving that kid superpowers.

Cecil Castellucci

Il libro d'artista per bambini è una vera e propria opera d'arte, frutto del continuo processo creativo dell'artista in ogni fase della sua lavorazione: dalla scelta del materiale all'impaginato, dalla rilegatura alla scelta del formato.

Fino a due o tre secoli fa, nella società occidentale non c'era chiara coscienza della differenza fra l'infanzia e le altre età della vita: in un certo senso, l'infanzia non esisteva, proprio perché non aveva un'identità sociale ben riconoscibile. A maggior ragione perciò non esisteva una letteratura per ragazzi propriamente detta, ma solo testi letterari, destinati originariamente a un pubblico di adulti, che venivano usati anche per l'infanzia, talvolta rimaneggiati o adattati, in forma orale o scritta. Di fatto, la materia prima della letteratura per i bambini era in gran parte derivata dalla tradizione orale dei racconti popolari, delle fiabe, delle leggende, dei miti per quanto riguarda la narrativa, e delle filastrocche giocose e delle ninne nanne per quanto riguarda la poesia.<sup>1</sup>

Nel corso del tempo, gli adulti hanno gradualmente cambiato il loro modo di considerare il bambino e questo cambiamento è stato accompagnato, e in parte prodotto, da profonde modificazioni delle pubblicazioni dedicate all'infanzia e al modo di illustrarle.<sup>2</sup> L'importanza dell'immagine nei libri destinati ai giovani veniva intanto presa in considerazione sempre maggiore, e si venne sviluppando la tradizione del libro illustrato per bambini. Illustrare è raccontare tutto quanto dice un testo scritto, è narrare, è entrare in sintonia con il bambino che legge. Non si tratta di rendere più piacevole e allettante una pagina, decorandola con una o più figure. L'immagine deve marcarsi, deve essere netta, deve essere assolutamente autonoma di fronte al testo. Una buona illustrazione è infatti un'invenzione autonoma che cresce insieme ai testi, concorrendo a fornire informazioni e suggestioni, che di solito non sono mai contenute nella parola scritta.

Illustrare un libro per bambini è una delle cose più difficili del mondo dal momento che non basta l'accademia, la preparazione tecnico-artista ma bisogna andare oltre cercando di conoscere e di capire il bambino vero e reale per disegnare per lui. Bi-

1. Letteratura per l'infanzia, Babilonia, 2008, [www.parodos.it](http://www.parodos.it)

2. Elisabetta Cagnolaro, Evoluzione dei libri illustrati per bambini, [www.leggerepercrescere.it](http://www.leggerepercrescere.it)



Fig.1,2,3,4,5 Alcune pagine del libro *Kinderbuch* di Dieter Roth, Reykjavik, 1956



3. Rosellina Archinto, *Perche un Libro Illustrato per Bambini?*, Raccontare Ancora, Vita e Pensiero, 2007, p.257-258

4. Giorgio Maffei, *Children's corner. Libri d'artista per bambini*, a cura di Valrio Dehò, Corraini, 2007

5. Dieter Roth's *Kinderbuch*, 2007, [www.daddytypes.com](http://www.daddytypes.com)

sogna guardare le facce e i movimenti dei bambini, immedesimarsi in loro e poi fare le illustrazioni.<sup>3</sup>

Il mondo dei bambini è poi un sistema complesso che comprende un arco di tempo che va dalla nascita all'inizio della fanciullezza, con sostanziali diversità per ogni transizione, per capacità cognitive e bisogni che mai più si incontreranno nell'arco dell'intera vita. Si aggiunge che nella maggior parte dei casi il destinatario non ha la possibilità di scelta e d'acquisto visto che ci pensano sempre i genitori con gusti, cultura, interessi radicalmente diversi, e anche se fosse in grado di procedere all'acquisto la sua nozione estetica si baserebbe esclusivamente sull'istinto, senza alcuna formazione culturale. E se gli illustratori e narratori specializzati, professionisti spesso eccelsi dell'immagine e della scrittura, attrezzati con una strumentazione anche teorica di pedagogia e didattica si sprecano, è solo occasionalmente che gli artisti si cimentano nella realizzazione di libri d'artista per bambini, spesso mossi da motivi di circostanza (un gesto d'amore per il proprio figlio, un dono ad un amico) più che per autentica devozione al genere come si vede nell'esempio di Dieter Roth ed il suo *Kinderbuch*.<sup>4</sup> Il libro, realizzato dall'artista tedesco nel 1954 per il figlio del poeta Claus Bremer, conteneva figure geometriche dai risvolti di optical art e pattern che si increspavano attraverso le 28 pagine di cartone pressato e piegato a metà come se fosse un libro in cartoncino. Roth autoprodusse *Kinderbuch* a Reykjavik nel 1956, stampandone solo 100 esemplari, 25 dei quali furono firmati ed includevano perforazioni e tagli particolari.<sup>5</sup>

Esistono altre eccezioni ovviamente come quella di Leo Lionni, pittore italiano che diventò art director della rivista *Fortune* a Philadelphia, che pubblicò negli anni '60



*Piccolo Blu e Piccolo Giallo*. Il libro, che racconta la storia di un'amicizia attraverso le macchie di colore, divenne un best seller immediato e sulla scia di quel successo l'editore sollecitò Lionni a realizzare altri libri.<sup>3</sup>

Un'altra eccezione é Munari: si pensi alla sua smisurata produzione destinata all'infanzia, dal primo libro del 1929, fino agli ultimi degli anni Novanta. A questi si aggiungono le geometrie cromatiche di Luigi Veronesi, El Lissitzky e Sonia Delaunay, la pittura calda di Toti Scialoja e, più tardi, il graffito di Keith Haring e per certi versi la sofisticata ingenuità di Andy Warhol.<sup>4</sup>

Fig.6 La copertina del libro *Piccolo Blu e Piccolo Giallo* di Leo Lionni, *L'Ecole des Loisirs*, 1983



## 2.2 La storia del libro per l'infanzia

6. Seth Lerer, *Children's Literature: A Reader's History, from Aesop to Harry Potter*, University of Chicago Press, 2008, p.1

7. Richard Russell, *Antique Trader Book Collector's Price Guide*, Krause Publications, 2009, p.98

Molto prima che John Newberry realizzasse con la sua casa editrice i primi libri dedicati ai bambini, le storie venivano narrate e scritte ai più giovani e i libri che in origine erano destinati ad un'audience più matura venivano rimaneggiati e rivisti in funzione di un pubblico più giovane. Le tradizioni educative dei Greci e dei Romani si radicavano nella lettura e nella recitazione delle poesie e dei drammi. Le favole di Esopo\* sopravvissero per circa due millenni all'interno delle scuole e sugli scaffali delle librerie di famiglia.<sup>6</sup>

I libri per l'infanzia acquistarono la stessa importanza e vastità dei libri stessi nel momento in cui John Newberry iniziò a pubblicare i primi libri per bambini.<sup>7</sup> *A little Pretty Pocket-Book* di Newberry, un'affascinante miscela di poesie, immagini, storie e

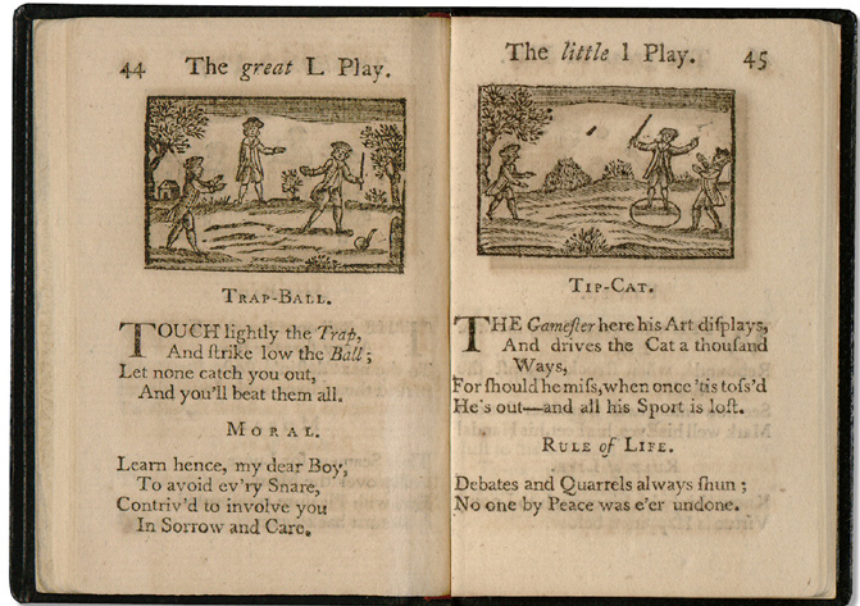


Fig. 7 A Little Pretty Pocket Book di John Newberry, 1744

\* Esopo era un grande scrittore di favole nel VI secolo a.C..

proverbi per i più piccoli, fu pubblicato in Inghilterra nel 1744. Prima di allora circolavano delle copie illustrate delle *Favole di Esopo* del 1489 mentre la collezione di *Fiabe di Charles Perrault* fu pubblicata in Francia nel 1697.

Entro la fine del 18esimo secolo, l'idea del libro illustrato per bambini era ormai strutturata ed alcuni artisti erano diventati abbastanza famosi mentre altri preferivano nascondersi dietro pseudonimi del tipo "dall'autore di..." oppure "da una signora". Questi libri tendevano ad enfatizzare questioni religiose e morali oppure comportamenti sociali che erano viste e considerate come una chiave per la prosperità.<sup>8</sup> Quando invece pensiamo al moderno libro destinato ai bambini, è il nome dell'artista a spiccare rispetto a quello dell'autore, anche se in molti casi questi coincidono. Solitamente parliamo dei libri di Sendak\* o di Wildsmith\*\* incuranti del fatto che ci riferiamo ad un libro per il nome dell'illustratore piuttosto che per quello di chi l'ha scritto.<sup>9</sup>

Nel 19esimo secolo lo scenario diventa un pò più chiaro: *The Book of Nonsense* di Edward Lear, *Alice nel Paese delle Meraviglie* e *Attraverso lo Specchio* di Lewis Carroll, alcuni libri fotografici di Kate Greenway e Randolph Caldecott in Inghilterra e *l'Isola del Tesoro* di Robert Louis Stevenson in Scozia. La Danimarca celebrava *Le Fiabe di Hans Christian Andersen* mentre in Italia il *Pinocchio* di Carlo Collodi allietava le giornate dei

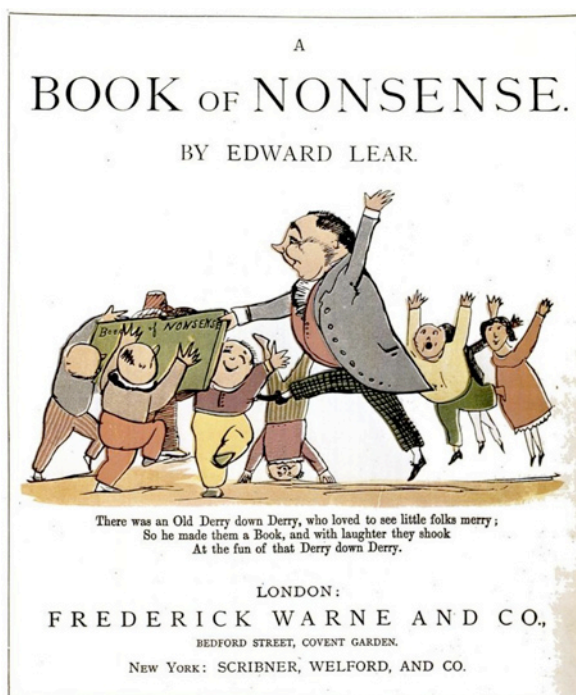


Fig. 8 The Book of Nonsense di Edward Lear, 1846

Fig. 9 Un'illustrazione di Pinocchio, dal primo libro pubblicato di Carlo Collodi, 1883



8. Peter Hunt, International Companion Encyclopedia of Children's Literature, Routledge, 2004, p.219

9. Joyce Irene Whalley, Cobwebs to Catch Flies: Illustrated Books for the Nursery and Schoolroom, 1700-1900, University of California Press, 1975, p.20

\* Maurice Bernard Sendak è stato scrittore e illustratore del libro *Nel paese dei Mostri Selvaggi*, pubblicato nel 1963. (vedi p. xx)

\*\* Brian Wildsmith è stato un pittore ed illustratore famoso per il suo libro *A.B.C.*

10. Barbara Seuling, *How to Write a Children's Book and Get It Published*, John Wiley & Sons, 2011

11. Joyce Irene Whalley, *Cobwebs to Catch Flies: Illustrated Books for the Nursery and Schoolroom, 1700-1900*, University of California Press, 1975, p.21-24



Fig. 10 Johann Alois Senefelder, inventore austriaco che inventò nel 1798 la tecnica di stampa della litografia

più piccoli. Negli Stati Uniti *Le Avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain, originariamente scritto per un pubblico adulto, fu successivamente destinato ad un'audience più giovane mentre Clement C. Moore scriveva *A Visit from St. Nicolas* esclusivamente per i bambini.<sup>10</sup>

Mentre la stampa a caratteri mobili iniziava a diffondersi in Europa, molte persone avevano già una certa familiarità con le illustrazioni xilografiche. Un'altro metodo diffuso per i libri illustrati era quello della lamina intagliata, già utilizzata verso la fine del Medio Evo e, come per la xilografia, viveva indipendentemente dai libri. Una terza tecnica era quella della litografia.<sup>11</sup> L'invenzione di Alois Sebefelder alla fine del 18esimo secolo fu utilizzata anche per i libri per bambini ma meno frequentemente in Gran Bretagna rispetto al continente europeo. Aveva gli stessi svantaggi dell'incisione sul legno necessitando un processo di stampa separato da quello del testo. Il risultato è che i libri illustrati attraverso la litografia erano molto costosi e solitamente avevano meno illustrazioni. Ma nel 1830 le migliori apportate dal pioniere Thomas Bewick nel campo dell'incisione fecero presto dimenticare gli svantaggi dei processi precedenti. Thomas ed il fratello John stessi avevano alcuni libri per bambini ma a cavallo tra il 1830 e il 1840 il loro metodo d'incisione divenne il più diffuso tra i libri per bambini.

Le migliori illustrazioni rimanevano comunque non colorate sebbene i libri venissero pubblicati in due versioni: una semplice e una colorata, che comunque veniva - almeno per i libri per l'infanzia - sempre realizzata a mano. Nel frattempo si provavano esperimenti per produrre una forma accettabile di stampa a colori - che esisteva già ma era di per sé proibitiva. I colori iniziarono a diffondersi a partire dal 1850, soprattutto nei popolari *toy books*.<sup>12</sup> I toy books furono introdotti nella seconda metà del 19esimo secolo, piccoli volumi in broccia dove la parte visuale dominava sul testo. La proporzione delle immagini rispetto al testo era maggiore e molte di queste immagini erano a colori. I volumi più interessanti di questo genere di libri veniva realizzato da un trio inglese formato dagli illustratori Randolph Caldecott, Walter Crane, e Kate Greenaway che, con il supporto pratico di Edmund Evans, aveva prodotto una serie di volumi di qualità. Tra il 19esimo ed il 20esimo secolo un piccolo gruppo di artisti Americani ed Inglesi si guadagnavano da vivere illustrando libri per bambini: Rose O'Neill, Arthur Rackham, Cicely Mary



Fig. 11, 12 La copertina ed una delle pagine del libro The Alphabet of Old Friends illustrato da Walter Crane e stampato da Edmund Ewans, 1874

Fig. 13 La copertina del libro A Apple Pie, illustrato da Kate Greenway e stampato da Edmund Ewans, 1886

Barker, Willy Pogany, Edmund Dulac, W. Heath Robinson, Howard Pyle, o Charles Robinson avevano realizzato volumi che generalmente consistevano di 8/12 pagine contenenti immagini ed illustrazioni oppure lastre che accompagnavano il classico storybook per bambini.

12. Peter Hunt, International Companion Encyclopedia of Children's Literature, Routledge, 2004, p.220-221

Nel 1873 Scribners a New York fece uscire *St. Nicholas Magazine*, il primo giornale interamente dedicato ai bambini che conteneva storie, poemi, immagini, vignette umoristiche, puzzle e giochi. Pubblicato da Mary Mapes Dodge, un'autrice

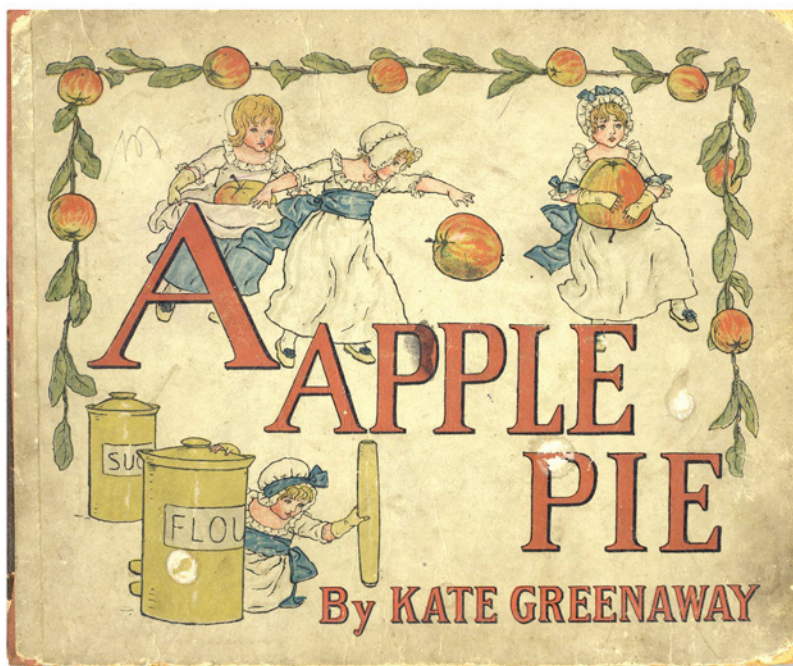


Fig. 14 La copertina della prima rivista per i bambini, St. Nicolas, Aprile 1923

Fig. 15 La copertina di Corriere dei Piccoli, Luglio 1911



13. Barbara Seuling, How to Write a Children's Book and Get It Published, John Wiley & Sons, 2011

dall'eccellente gusto e dalla visione lungimirante, *St. Nicholas* divenne un punto di riferimento in cui venivano ridisegnate le storie di importanti scrittori come Louisa May Alcott, L. Frank Maum, Rudyard Kipling Frances Hodgson Burnett e Joel Chandler Harris. *St. Nicholas* era il vero precursore dell'editoria per ragazzi anche se fu solamente nel 1919 che Macmillan aprì il primo bookstore dedicato ai bambini, seguito a breve da molti altri.<sup>13</sup>

Mentre in Italia, *Il Corriere dei Piccoli* anche noto come *Corrierino* o *CdP*, è stata la prima rivista settimanale di fumetti dell'editoria italiana; pubblicata dal 1908 al 1995. *Il Corriere dei Piccoli* divenne subito una lettura di riferimento per diverse generazioni

# CORRIERE dei PICCOLI

ANNO  SEMESTRE 
 REGNO: ESTERO:  
 L. 5. — L. 8. —  
 L. 2.50 L. 4. —

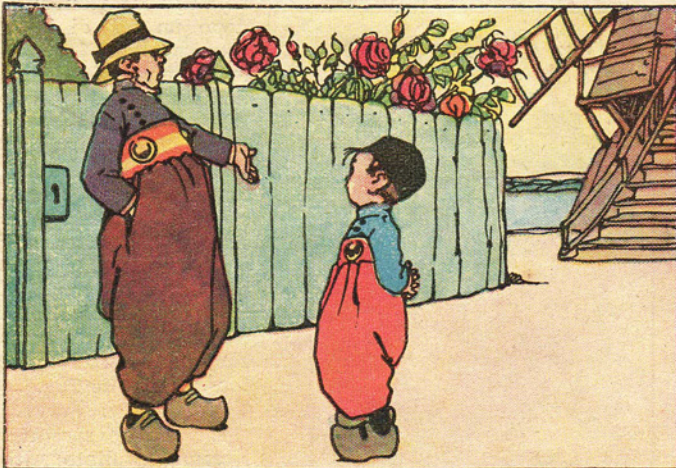
SUPPLEMENTO ILLUSTRATO  
 del CORRIERE DELLA SERA

UFFICI DEL GIORNALE:  
 VIA SOLFERINO, N.º 28.  
 MILANO.

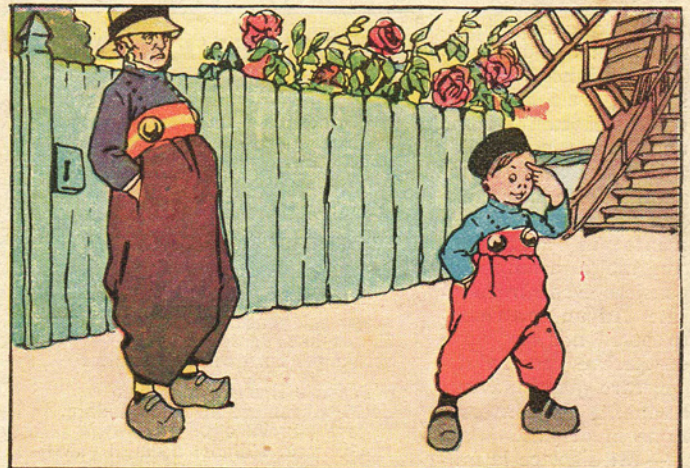
Anno III - N. 28.

9 Luglio 1911.

Cent. 10 il numero.



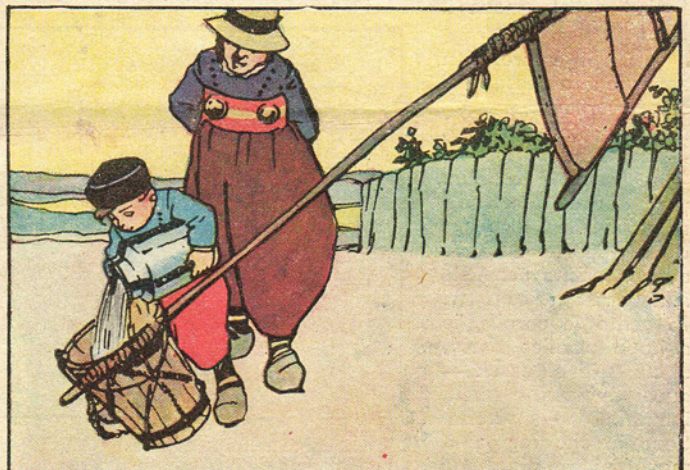
1. - Starò fuori un mese, e porto dice Franz - ma è caldo assai via la chiave del mio orto, - e purtroppo i miei rosai,



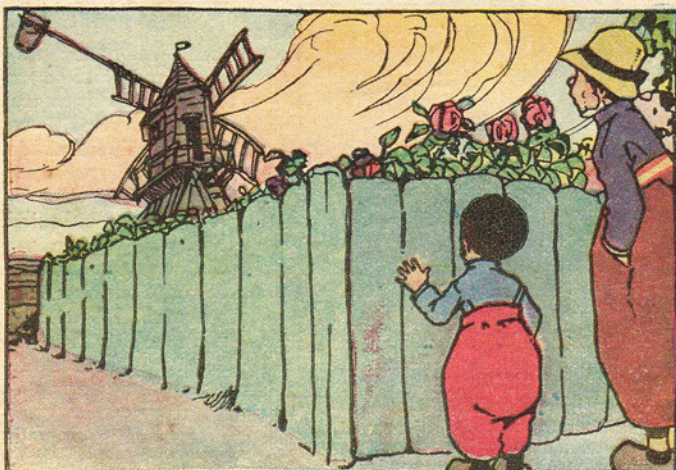
2. che nessun più avrà innaffiati. Il rimedio al triste caso troverò certo seccati... ,, già sa Moritz che ha buon naso.



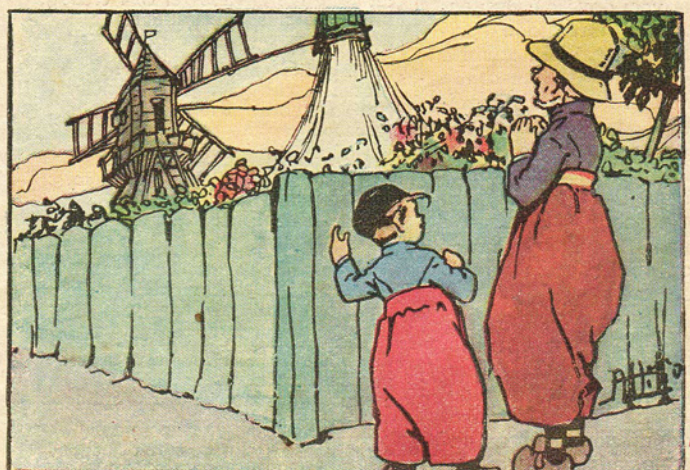
3. Una secchia e una lunga asta, farà il resto il buon mulino - ecco ciò che al caso basta: pensò il furbo olandesino.



4. Secchia ed asta ecco legata e versata ecco parecchia alla pala smisurata, acqua fresca entro la secchia.



5. Già si mette pian col vento Sembra dire: "- Franz, vedrai, la gran pala in movimento. ci son io pei tuoi rosai. ,,



6. Dice or Moritz, mentre gronda "- Caro Franz, non secceranno sui rosai l'acqua e li inonda: s'anche state fuori un anno.,,

14. [www.ilcorriere-deipiccoli.it](http://www.ilcorriere-deipiccoli.it)

15. Comitato Nazionale Un Secolo di Fumetto Italiano, Cronologia, [www.fumetto100.it](http://www.fumetto100.it)

di bambini e ragazzi italiani. Quando nacque, le storie per bambini riflettevano l'impronta pedagogica dell'epoca, patriottica e risorgimentale. Come tutte le riviste per l'infanzia europee del primo Novecento le storie non avevano i "fumetti" o "nuvolette", giudicati scovenienti e diseducativi. Si pubblicavano, infatti, in prevalenza racconti, poesie, brevi copioni teatrali. Tuttavia, ciò per cui *il Corriere dei Piccoli*, come le analoghe riviste straniere, è rimasto famoso è la prima pagina, invariabilmente dedicata ad una storia di una sola tavola a colori, quasi sempre suddivisa in quattro strisce di due vignette ciascuna. Generalmente vi erano due distici sotto ogni vignetta; le strofe erano ottonari in rima baciata, secondo il modello dei cantastorie e dei fogli volanti dell'Ottocento. Le tavole delle storie non avevano le nuvolette originali, ma erano sottotitolate da filastrocche in rima baciata.

Accanto alle storie importate dagli Stati Uniti fiorì una notevole produzione italiana di storielle con una filastrocca come didascalia. Fra i più famosi personaggi di quest'epoca sono *Bilbolbul* di Attilio Mussino e *Quadratino* di Antonio Rubino, tuttora apprezzati per l'elegante disegno liberty e per il fantasioso surrealismo delle storie, che scherzano le une con la lingua le altre con la matematica.<sup>14</sup> Collaboratore del *Corriere dei Piccoli* fin dalla sua fondazione nel 1909, ne disegnò anche la testata, Rubino ha inventato oltre una trentina di personaggi, concepiti e disegnati come fantocci, che si muovono con un adorabile goffaggine e rivelano un carattere tutto intellettuale e fiabesco. Molti di questi personaggi sono protagonisti di poche tavole (talvolta persino di una soltanto), il più continuativo risulterà l'inquietante protagonista di *Pierino e l'Odiato Burattino*.<sup>15</sup>

Fig. 16 La copertina di *Clever Bill* di William Nicholson, 1926





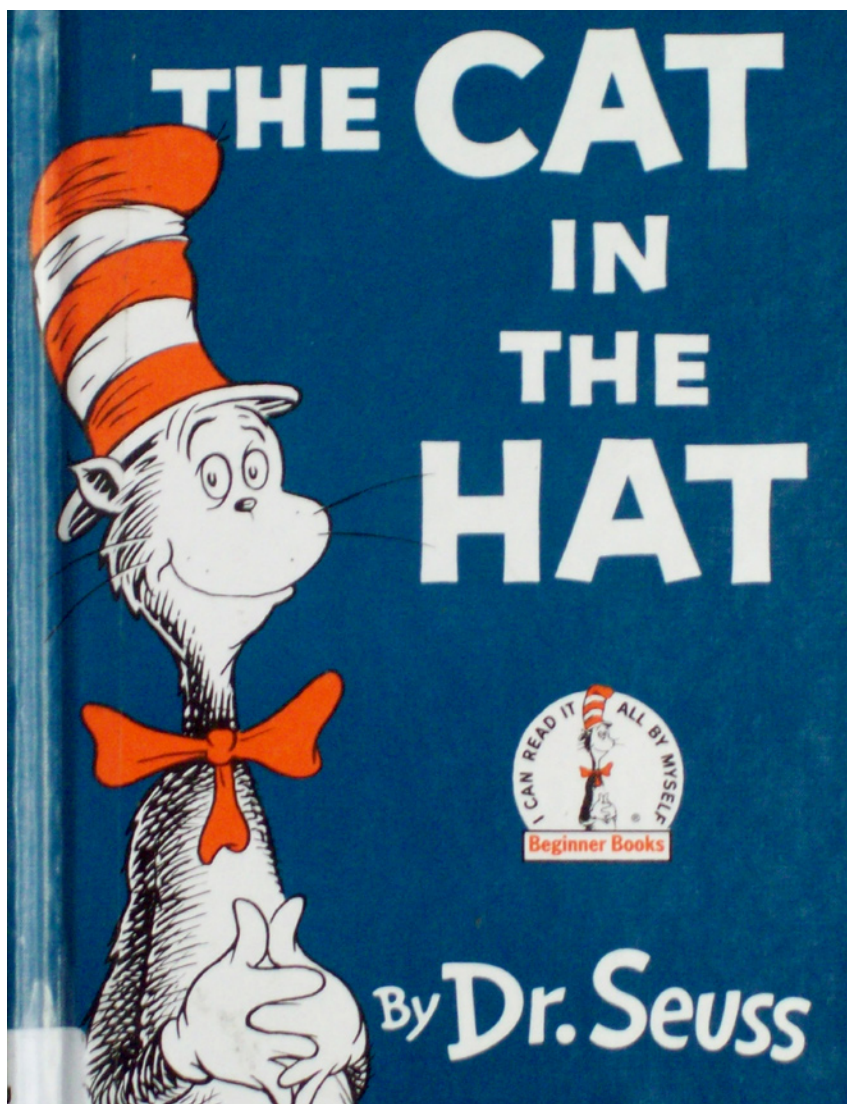


Fig. 17 La copertina delrs, 1846

Nel periodo fra la prima e la seconda guerra mondiale le caratteristiche del moderno libro illustrato iniziarono a prendere forma in Europa ed America ed i libri per bambini iniziarono a diventare territorio esclusivo degli illustratori. William Nicholson, con *Clever Bill* (1926) and *The Pirate Twins* (1929) diventò il pioniere nell'utilizzo della litografia offset. *Little Tim* and *The Brave Sea Captain* (1936) di Edward Ardizzone è un altro esempio di litografia offset in grado di conferire un effetto più soffice alle immagini rispetto al metodo precedente. Le scritte realizzate a mano fluttuano e si infrangono contro le illustrazioni fatte con gli acquerelli, confondendosi a volte con il testo. La suspense cresce pagina dopo pagina e l'infinita energia di Tim viene catturata dalle sue pose tanto che le sue avventure diventarono serie in grado di sopravvivere fino agli anni '60.

---





Dopo la Seconda Guerra Mondiale ci fu un graduale perfezionamento nella litografia offset e per la fine del 1950 si realizzarono tutte le possibili migliorie in modo che la tecnologia potesse servire lo sviluppo di ulteriori qualità di stampa dell'immagine attraverso la visione imprenditoriale dell'editore di libri per bambini della Oxford University.<sup>16</sup> Gli anni '50 ci portarono anche Theodore Geisel, meglio noto come Dr. Seuss, che nel corso degli anni riuscì ad incantare milioni di bambini grazie alle rime e ai suoi disegni. Il gatto col cappello di Dr. Seuss fu una piccola rivoluzione trasmettendo al lettore contenuti di qualità in forme più piacevoli.

Negli anni '60 fu il momento del genio di Maurice Sendak. Quando uscì *Nel paese delle creature selvagge* il mondo intero si accorse del talento di Sendak. Era questo il momento d'oro per i libri illustrati: la riproduzione a colori non era mai stata così raffinata e ci furono sviluppi nella qualità della carta utilizzata, nelle tecniche di riproduzione e anche negli inchiostri di stampa.<sup>13</sup>

Negli anni '70 e '80 i libri illustrati iniziarono a soffrire per la sovrapproduzione di massa che aveva portato ad una serie infinita di prodotti indistinguibili l'uno dall'altro. Come risultato della crescente domanda di collaborazioni internazionali all'interno del mercato del libro, le immagini potevano essere stampate singolarmente e vendute in Paesi diversi dove poi veniva aggiunto il testo nella madre lingua portando due vantaggi per il consumatore finale: i costi vengono ridotti ma soprattutto viene mantenuta la visione originaria di molti artisti e creativi, rendendola fruibile a tutti.<sup>16</sup>

16. Peter Hunt, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Routledge, 2004, p.229-230

Fig.18 *The Book of Nonsense* di Edward Lear, 1846

## 2.3 Case Histories

17. [www.orecchioacervo.com](http://www.orecchioacervo.com)

18. *The Essential Guide to Children's Books and Their Creators*, Anita Silvey, Houghton Mifflin Harcourt, 2002, p.326

**2.3.1 Artisti Internazionali** Il comico ed illustratore americano Peter Newell fu il creatore di una serie di libri per bambini che divennero molto popolari. Nel 1883 si trasferì a New York dove, mentre seguiva la scuola d'arte, cominciò a pubblicare le sue illustrazioni su *Harper's Bazar* e *New York Graphic*, intraprendendo così una carriera che lo avrebbe reso uno dei più prolifici e famosi illustratori del suo tempo. Le sue illustrazioni hanno accompagnato centinaia di articoli nelle principali riviste americane dell'epoca e oltre quaranta libri.<sup>17</sup>

Da vero professionista completo introdusse in America la tecnica sviluppata dall'illustratore francese Maurice Boutet de Monvel\*, traendo così profitto dalle nuove tecniche di riproduzione a mezzetinte, e, inseguendo la filosofia del minimo sforzo massima resa, progettò molte delle sue illustrazioni in modo che venissero realizzate in bianco e nero con un secondo colore ciascuna, una pratica che divenne poi molto diffusa. Il suo stile semplice, ricco di figure stralunate e dagli occhi sgranati sembrava spettrale per qualcuno e senza stile per altri. Ma come sottolinea l'esperto di grafica Phillip Hofer "utilizzava figure semplici perché gli piacevano soggetti semplici. Probabilmente scelse due linguaggi diversi perché pensava ai suoi lettori: i bambini e gli adulti che pensavano alla propria infanzia", un dualismo che ha permeato molti dei lavori di Newell, a partire dal suo primo grande successo, *Wild Flowers*, una filastrocca senza senso che apparve su *Harper's Bazar* nell'Agosto del 1893.

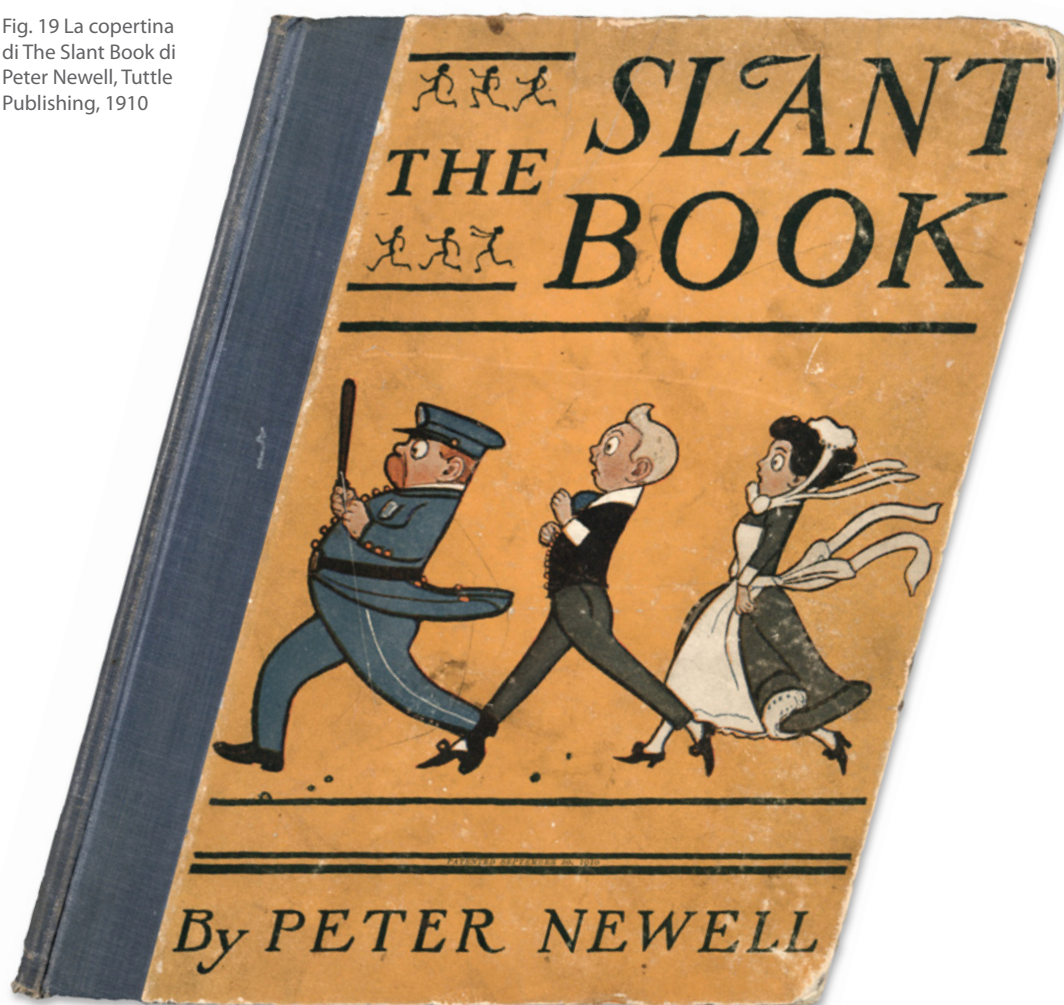
*L'Alice nel Paese delle Meraviglie* di Newell, una delle edizioni più di spicco pubblicate tra il 1899 ed il 1904, fu severamente denunciato nonostante fosse il precursore a capo di queste nuove interpretazioni. Oggi, dopo un secolo di interpretazioni dell'*Alice nel Paese delle Meraviglie* da parte di artisti di ogni genere, le composizioni formali e le atmosfere istrioniche di Newell sembrano molto meno bizzarre e a tratti vagamente comiche.

Ne *The Slant Book* (1910), che ha la forma di un parallelogramma inclinato e con relative immagini e i testi inclinati, la carrozzina di un piccolo orfanello spande il

---

\* Le sue opere più note di Maurice Boutet de Monvel sono gli album rettangolari come "Canzoni francesi per i piccoli francesi", "Vecchie canzoni per i bambini", "La civiltà infantile e onesta" e le "Favole di La Fontaine", riedite sia in Francia che negli USA.

Fig. 19 La copertina di *The Slant Book* di Peter Newell, Tuttle Publishing, 1910



contenuto di un carretto, facendo rotolare un pittore dalla sua scala (con i risultati che si possono immaginare), tutto per il piacere dell'infante passeggero.<sup>18</sup> Un libro tutto in discesa, dal formato al carattere tipografico disegnato appositamente dallo stesso autore, che anticipa i libri oggetto di Munari e *Depero*.<sup>19</sup> Il libro ha una copertina gialla che raffigura tre personaggi della storia mentre una rilegatura blu percorre tutto il dorso del libro. Quando si apre, le pagine formano una specie di "V" dove si alternano testi inclinati nella pagina di sinistra, accompagnati dalle relative illustrazioni sulla destra.<sup>20</sup>

19. [www.lapapp-adolce.net](http://www.lapapp-adolce.net)

20. *Collectors Weekly*, Mar. 2011

Di diversa formazione il percorso di Tana Hoban, che visse a Parigi per più di vent'anni ed iniziò la propria carriera come fotografa negli anni '40 ma che pubblicò il suo primo libro per bambini, *Shapes and Things*, solo nel 1970. Da allora pubblicò più di 50 titoli, la maggior parte dei quali con nomi abbastanza semplici come *Count and See*, *Circles*, *Triangles*, *and Squares* e *What Is It?* per un totale di circa due

21. Matt Schudel,  
Washington Post,  
February 10, 2006

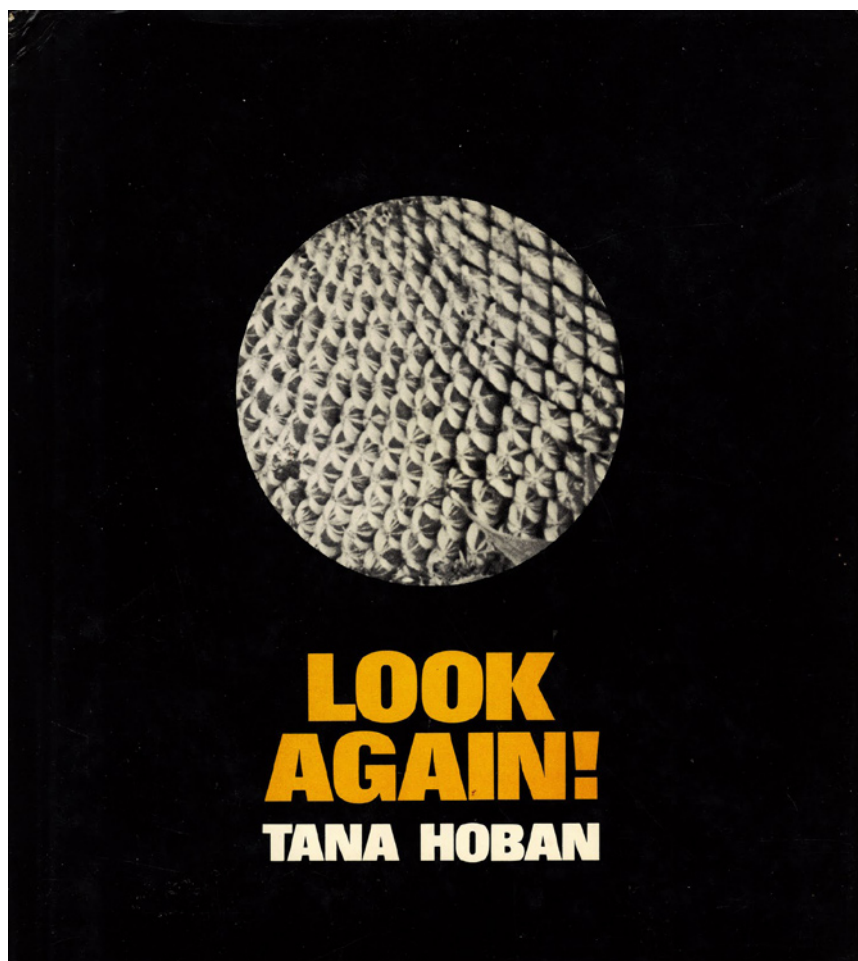
milioni di copie vendute. Nel 1959 fu nominata una delle migliori 10 fotografe degli Stati Uniti, scrisse un libro sul fotografare i bambini e nel 1960 partecipò alla White House Conference on Children and Youth.

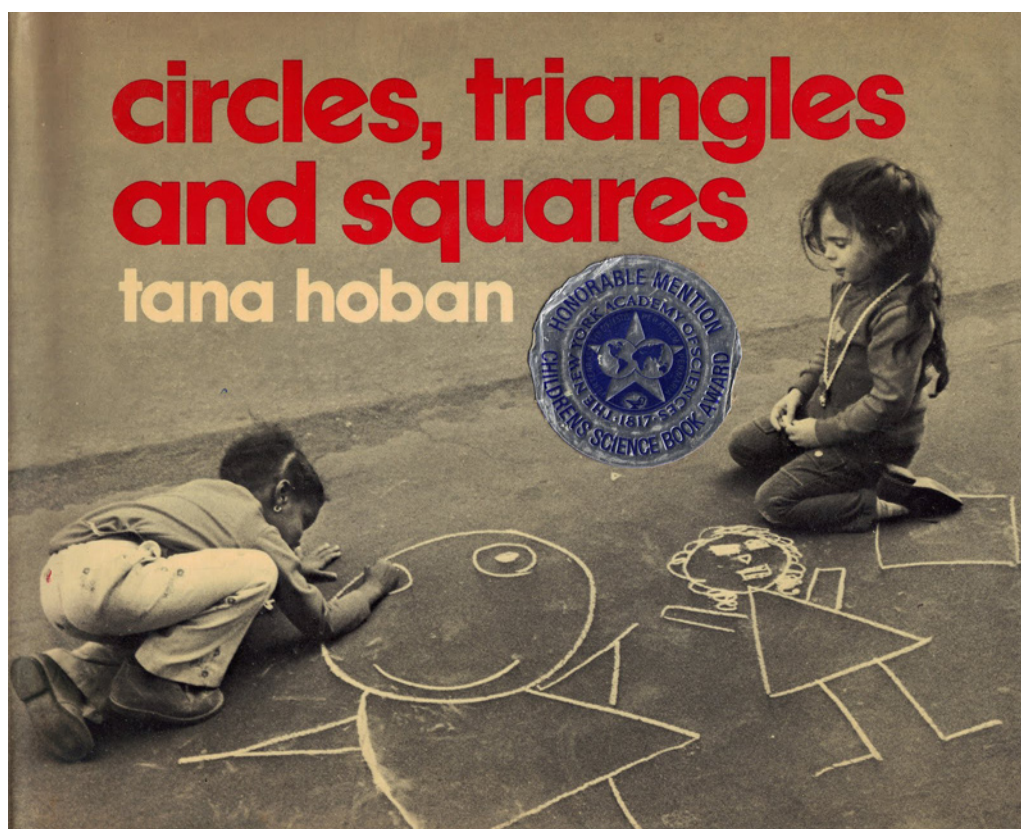
Hoban illustrava i propri libri con chiare e bellissime fotografie di oggetti comuni in grado di affascinare indistintamente adulti e bambini con un approccio che venne considerato rivoluzionario. I libri solitamente non contenevano testo (o ne contenevano pochissimo) e a volte alcune pagine erano tagliate, mostrando così solo una porzione dell'immagine in modo da incoraggiare il lettore ad identificare l'oggetto prima di girare pagina per scoprire di cosa si trattava.

Rivolti per la maggior parte ad un pubblico da 5 anni in su per aiutarli ad imparare a riconoscere gli oggetti dalla forma e dal nome, il lavoro della Hoban aiutava i bambini ad esplorare il mondo introducendo concetti come la conta, la geometria, gli animali, le macchine, i colori e le textures.<sup>21</sup>

Fig. 20 La copertina di Look Again di Tana Hoban, Macmillan, 1971

Fig. 21 La copertina di Circles, Triangles and Squares di Tana Hoban, Macmillan, 1974





*Nei miei libri cerco di catturare un momento passeggero o un'emozione in modo che possa toccare i bambini e li possa stimolare ad una risposta. Attraverso le mie foto cerco di dire "Guarda, ci sono forme dappertutto, cose da contare, colori da osservare e ci sono sempre sorprese." Tana Hoban, *autobiographical essay*, 1979*

Dal momento che furono creati negli anni '70, nelle sue immagini si possono trovare occasionalmente delle reliquie di quegli anni soprattutto perché gli scatti raffiguravano oggetti comuni, della vita di tutti i giorni. Sicuramente la parte migliore dei suoi volumi è come incoraggiasse i bambini a guardare gli oggetti comuni sotto una prospettiva ed un punto di vista diverso, scoprendo così il potenziale della fotografia come un mezzo educativo privo di narrativa, documentaristica, didattica o intenti tematici e trasformandoli così in vere e proprie esperienze.

Nel suo libro *Shapes and Things* ci sono solo immagini in bianco e nero, fotogrammi realizzati mettendo oggetti tra una fonte di luce ed una carta fotosensibile sono allo stesso tempo una forma astratta ed un oggetto sensibile, misterioso ma inconfondibile. *Look Again!* invece è costruito su un altro tipo di novità - la die-cut window - realizzata per dare ancora più risalto ai libri fotografici e di immagini. Attraverso l'apertura possiamo vedere dettagli allettanti ed in grado di confondere le idee. Cosa sarà? Com'è possibile che quei solchi profondi si trasformino nelle squame di un pesce che, successivamente, scopriamo essere uno dei tanti all'interno dell'acquario di un bambino? Guarda di nuovo attraverso la finestra successiva ed i pesci

---

22. Barbara Bader, Tana Hoban: She Made You Look Again and Again, Horn Book Archive, 2011

23. Matthew Shaer, Keith Haring: Painter, activist, and one of the original street artists, The Christian Science Monitor, May, 2012

sembreranno ancora più piccoli, come se fossero osservati da distante. *Look Again!* è un'avventura nel guardare, guardare nei diversi modi in cui un bambino scruta ed osserva un acquario. *Is It Red? Is It Yellow? Is It Blue?* è invece un libro da colorare che non sbiadisce. Un veloce omaggio al seducente distributore di gomme da masticare riempito di pallini rossi, gialli, blu e verdi, e alla custodia del musicista che giace aperta sul marciapiede in cerca di monete dove predominano il blu (dei pantaloni) ed il rosso (dell'interno della custodia). *Is It Red?* inoltre anticipa *I Read Signs* e *I Read Symbols* i quali sono il risultato della capacità di Hoban di animare i luoghi comuni e che, attraverso un percorso abbastanza tortuoso, portarono ai libri in bianco e nero dei primi anni '90: la pura e concentrata essenza di *Shapes and Things*.<sup>22</sup>

*I miei libri parlano di cose così comuni e semplici che spesso vengono ignorate... Cerco di riscoprire questi oggetti e di dividerli con i bambini. Ma, osservando attentamente, c'è molto di più rispetto a quello che una prima occhiata può rivelare. Cerco sempre di includere qualche elemento nuovo, qualcosa che possa stimolare una riflessione. Tana Hoban, autobiographical essay, 1979*

Keith Haring, nativo della Pennsylvania, si trasferì a New York nel 1978 ed in poco tempo, grazie allo stile inconfondibile ed alle sue creazioni vivaci, riuscì a farsi strada all'interno dell'universo artistico newyorchese. I suoi disegni erano molto semplici, tanto da poter essere capiti da un bambino, eppure carichi di significato.<sup>23</sup> Durante la sua vita troppo breve instaurò profondi legami di affinità con i bambini, instaurando profonde relazioni con i figli degli amici e trovando grandissime soddisfazioni nei progetti artistici che spesso realizzava con le scuole.



Fig. 22 Le pagine dal Ninas Little Things di Keith Haring, Prestel, 1988

Nel 1988 Haring creò un album vuoto per Nina Clemente, la figlia di un amico, per il suo settimo compleanno. Voleva che Nina costruisse una collezione di "piccole cose" come liste, scarabocchi ed adesivi. Un prodotto simile fu esteso ai fan dell'artista, rilegato professionalmente come qualsiasi altra edizione da libreria, questo volume include la sua estetica e le sue rapide, ma affettuose, creazioni. I commenti di Haring sono

scritti a mano con un pennarello nero o argento e i suoi personaggi caratteristici come gli uomini dalla testa rotonda ed i cani con le orecchie a punta ballano sui bordi delle pagine bianco opaco. Ogni pagina è arricchita di bizzarre istruzioni e gli spazi sono destinati alle "cose che ho visto al circo" oppure alle "canzoncine che ho imparato". Una pagina raffigura un'ombrello rosso e dice in maniera categorica "usa questa pagina solo quando piove! La pioggerella e la neve non contano. Solo la pioggia!". In un'altra pagina macchiata di verde, rosso ed arancio Haring dice



“questa è la piccola pagina del disordine. Ho combinato un guaio, ora tocca a te finire questa pagina trasformando il mio disordine in una storia”. I suoi evidenti errori d’ortografia si aggiungono al tono informale ed le spiritose richieste incoraggiano la creatività in maniera spontanea e genuina. Questo album, lontano anni luce da qualsiasi classico libro da colorare o album fotografico, potrebbe sembrare troppo curato per essere riempito di ritagli e fiori essiccati, tuttavia è semplicemente un affascinante archivio per la propria storia personale ed una particolare opportunità di collaborare con l’artista.<sup>24</sup>

Haring creò molti altri libri per i bambini come *Babies*, in cui disegnò i suoi personaggi più ricorrenti, radiant baby e family dog, in diverse declinazioni: bambini con le ali e aureole, bambini che ballano sulle spalle dei genitori o cullati tra le braccia delle mamme. E grazie al suo libro *10* mentre i giovani lettori venivano in contatto con il lavoro di un grande artista, imparavano a contare in 10 lingue diverse prima di accorgersene. I numeri da uno a dieci erano tradotti in inglese, spagnolo, francese e tedesco mentre gli interventi visivi di Haring rendevano l’imparare a contare un piacevole divertimento.

Dall’altra parte del mondo l’artista giapponese Yoshitomo Nara si specializzava in disegni piatti e bidimensionali che ritraevano personaggi imbronciati dalla testa enorme, dai tratti caricaturali ma allo stesso tempo dall’aspetto furbo e vagamente aggressivo.

Nato nel 1959 in villaggio rurale nel nord del Giappone, il più giovane di tre ragazzi, Nara fu cresciuto più che altro come un figlio unico dal momento che i fratelli erano molto più vecchi. In più, i suoi genitori erano spesso occupati per lavoro lasciando il giovane Nara solo con la sua immaginazione e la compagnia dei suoi animali e della televisione, disegnando e dipingendo tutto il tempo. Nonostante dichiarò di non essersi accorto di essere solo mentre era piccolo, la solitudine rimane una delle più importanti influenze nel suo lavoro.<sup>25</sup> Un’influenza tanto importante che il suo primo libro per bambini, *The Lonesome Puppy* (1999), racconta la storia di un cucciolo così grande che nessuno riesce a vederlo fino a quando una bambina determinata decide di scolarlo abbastanza per fare amicizia in modo che non sia più solo. Il messaggio della storia è evidente: le persone diverse sono e si sentono degli outsider. Infatti il libro è dedicato ai “bambini con handicap di tutto il mondo” e alla fine dice in maniera chiara “non importa quanto solo tu ti possa sentire, c’è sempre qualcuno, da qualche parte, che aspetta di incontrarti”. Le illustrazioni del libro, attraenti linee nere ombreggiate a pastello, riempiono le pagine parlando di emozioni in maniera così profonda che il testo diventa un elemento secondario, tanto che l’artista non si vergogna a presentare diverse pagine consecutive senza alcuna parola.<sup>26</sup> I suoi disegni, chiaramente carichi d’angoscia, si caratterizzano per una visione distorta



Fig. 23 La copertina e le pagine di *The Lonesome Puppy* di Toshimoto Nara, Chronicle Books, 1999

<sup>24</sup> Publishers Weekly Feb. 2001

<sup>25</sup> Lisa Frick, *Encyclopedia of World Biography*, 2006

<sup>26</sup> www.anillustratedguide.com

torta in grado di raggiungere un ampio range di lettori. Negli anni '90 Nara fece breccia all'interno della scena artistica internazionale, esibendo i propri lavori in tutto il mondo da Tokyo a Berlino, da New York a Los Angeles raggiungendo in pochi anni lo status di artista di culto ammirato dalla critica e dalle giovani generazioni.

Herve Tullet è un artista francese, nato nel 1958, che ha studiato Arti plastiche e decorative, prima di lavorare nella comunicazione e nella pubblicità. Il suo primo libro per bambini risale al 1994, tuttavia in breve l'autore è diventato famoso come il "re dei libri prescolari".

In 2010 Panini ha pubblicato *Un libro*, vincitore del Premio Andersen come Miglior libro fatto ad arte. Il volume ha illustrazioni semplicissime che spingono a giocare con le pagine. Si comincia con un semplice pallino giallo, e con l'autore che chiede al lettore di fare qualcosa. A ogni pagina il pallino va premuto, o picchiettato, o sfregato... Insomma, c'è un'istruzione ben precisa sul gesto da compiere, e come per magia alla pagina successiva c'è un pallino in più, o è più grande, o ha cambiato colore, proprio come se non premessimo i tasti di un videogioco per modificare l'immagine che abbiamo davanti. Il libro non viene solo letto, ma diventa un vero e proprio gioco.

In precedenza era stato Rizzoli a pubblicare *Pasticci e Colori*, un libro per giocare e far sbocciare i fiori, sollevare oggetti molto pesanti, sputare fuoco e fare tanti altri pasticci! Come? Ma con gli scarabocchi! E proprio nello spirito del gioco in 2011 Phaidon ha pubblicato sei libretti in una collana denominata *A che gioco giochiamo?*.

Si parte con *Il Gioco delle Vermidite*, libretto con un buco al centro nel quale è materialmente possibile infilare un dito sul quale è stato preventivamente disegnato un volto. Ecco il vermidito, che magicamente anima i personaggi che si trovano nel libro.

Il gioco di mescolare l'arte è un po' più convenzionale, con le pagine tagliate in modo da formare tre sezioni sovrapposte. Sfogliando solo una o due delle sezioni si possono creare nuove immagini. L'idea non è nuova, ma il gioco è sempre affascinante. Di questo stesso tipo è anche *Il gioco delle combinazioni*.

---

Hervé Tullet



UN



LIBRO



27. [www.librolandia.wordpress.com](http://www.librolandia.wordpress.com)

28. Nicoletta Sala, Massimo Sala, Geometrie del design. Forme e materiali per il progetto, Franco Angeli, 2005, p.21

Fig. 24 Le pagine di Un Libro di Herve Tullet, Franco Cosimo Panini, 2010



Fig. 25 I libri illeggibili di Bruno Munari, 1949

Fig. 26 La copertina dell'ABC di Bruno Munari, 1960

Il gioco della luce consente di giocare con luci e ombra, elementi che a volte trascuriamo un po' troppo. Si può fare all'esterno, su un balcone in una bella giornata di sole, o al buio di una cameretta, aiutandosi con una torcia. Nelle pagine sono ritagliate lacune sagome, e quando la luce le attraversa ecco che su pavimento e pareti compaiono stelle, fiori, o le onde del mare con sopra una barca.

Il gioco delle differenze aiuta a osservare bene le immagini, perché gli oggetti disegnati sulle due pagine a volte sono uguali, ma a volte fra loro ci sono delle piccole differenze.

Per Il gioco di andiamo le pagine sono attraversate da una lunga e sinuosa linea verde in rilievo, che gira intorno ad alcuni fori e crea lunghi percorsi da seguire con un dito.<sup>27</sup>

**2.3.2 Artisti Italiani** Quando si pensa al libro d'artista per i bambini in Italia, senza dubbio Bruno Munari è uno dei primi nomi che ci viene in mente, protagonista dell'arte, del design e della grafica del Novecento.

Bruno Munari è nato a Milano nel 1907 e nel 1925, grazie all'aiuto dello zio ingegnere, iniziò a lavorare come grafico. Le sue prime creazioni, pubblicate su varie riviste dell'epoca, risalgono al 1926 e sono firmate "bum", perché in quel periodo Munari si faceva chiamare con quello pseudonimo. Nel 1927 iniziò a seguire i gruppi futuristi milanesi e romani. Nel 1930 inventò le "macchine inutili" che si scomponevano e si ricomponavano continuamente. Si allontanò in seguito dal futurismo e si dedicò alla grafica e all'editoria. Nel 1945 progettò nuovi libri per bambini che sono ristampati e in vendita ancora oggi. Nel 1947 inventò nuove scritture di popoli sconosciuti.<sup>28</sup>

“Non potendo cambiare gli adulti, ho scelto di lavorare sui bambini, perché ne crescano di migliori. È una strategia rivoluzionaria”. Partendo da questi principi, Munari iniziò a studiare tutti quegli strumenti che sotto forma di gioco, aiutano l'uomo a liberarsi da convenzioni e rigidità.<sup>29</sup> La sua soluzione al problema di aumentare la conoscenza e di formare delle persone con una mentalità più elastica e meno ripetitiva, sta nell'occuparsi degli individui mentre si formano: i bambini. E' convinto che bisogna intervenire nei primi anni di vita durante i quali, così insegna Piaget, si forma l'intelligenza. Durante questi anni, infatti, i bambini conoscono l'ambiente che li circonda attraverso tutti i recettori sensoriali. Non solo, quindi, attraverso la vista e l'udito, ma anche percependo sensazioni olfattive, tattili, termiche...

Munari ha pensato, così, di progettare un insieme di oggetti che sembrano dei libri, ma che in realtà si tratta di veicoli tutti diversi di informazione visiva, tattile, sonora, termica. Il bambino deve essere attirato verso questi oggetti e deve capire che al loro interno ci sono curiosità sempre nuove e diverse da scoprire. Nel 1949 sono nati così i famosi *Libri illeggibili*, i *Pre-libri* e tanti altri libri per bambini che hanno il compito di avvicinare i più piccoli alla lettura, a questi oggetti curiosi che sono i libri di Munari, senza obblighi di nessun tipo.<sup>30</sup>

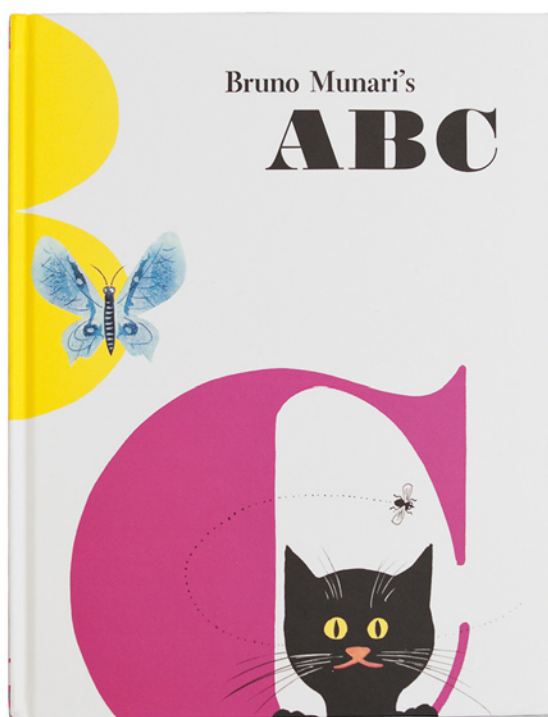
*Lo Zoo* e *L'ABC* sono ottimi esempi dei libri di Munari che comunicavano ai bambini immagini semplici dei soggetti come elementi concreti piuttosto che scenari concettuali. Uno dei volumi più creativi realizzati da Munari è il libro per bambini *Nella nebbia di Milano* in cui stimola una progressione visiva attraverso pagine di carta semitrasparente dove si alternano diversi cerchi realizzati attraverso ritagli circolari. Con attenzione meticolosa erano state progettate tutte le pagine, da entrambi i lati in modo da fornire immagini diverse tra loro ma con una forma in comune. Questo permetteva al buco realizzato nella pagina di comportarsi come un sole in una pagina o come la palla di un clown in quella successiva. Prima di realizzare *Nella nebbia di Milano* nel 1968, Munari aveva sperimentato con la carta creando alcuni *Pre-libri* per bambini troppo piccoli per leggere per conto proprio. Questi libri davano ai bambini la sicurezza e la confidenza di leggere un libro attraverso il loro apparato sensitivo. Questi raccontano una storia che non può essere scritta ma una storia che è invece “visiva, sonora, tattile e fisica”. La precoce introduzione ad un libro senza parole era stata pensata per preparare il bambino all’esperienza dei libri veri e propri che Munari considerava un mezzo di cultura e conoscenza ed in modo che i bambini potessero capire la sorpresa ed il divertimento dell’educazione.<sup>31</sup>

Nel 1950 dipinse negativi-positivi con i colori che si spostano nello spazio ottico. Dal 1952 cominciò a produrre giocattoli in gommapiuma, portaceneri cubici, lampade di maglia e firmò il Manifesto del Macchinismo. In seguito creò giocattoli e vinse il premio Compasso d’Oro nel 1954 con *Zizi*, scimmietta in gomma. Dal 1956 iniziò la sua collaborazione con Danese. Nel 1962, presso il negozio Olivetti di Milano, organizzò la prima Mostra di Arte Programmata. Nel 1968 iniziò a progettare giochi didattici per Danese; del 1970 è *Abitacolo per robots* per la felicità dei bambini. Nel 1977 progettò dei laboratori per bambini che

29. Giovanna Canzi, Daniela Pagani, 101 cose da fare a Milano con il tuo bambino, Newton Compton Editori, 2010

30. Chiara Spina, Le pagine illeggibili. L’esperienza di Bruno Munari e delle Edizioni Corraini, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Salerno, 2003-04

31. Aldo Tanchis, Bruno Munari, Cambridge: Idea Books Edizioni, 1987



32. Elisabetta Madriz, *Prendere forma per dare forma. L'azione educativa professionale*, Armando Editore, 2011, p.170

33. [www.hamelin.net](http://www.hamelin.net)

34. [www.babalibri.com](http://www.babalibri.com)

35. [www.illustratori.blogspot.it](http://www.illustratori.blogspot.it)

sono ormai realizzati in molti paesi. Da allora la sua fama si è diffusa nel mondo. Munari ha perfezionato un suo linguaggio visivo, ma capace di interloquire con le tre età dell'uomo. Nel corso della sua esperienza assunsero rilievo internazionale la sua produzione di design e i suoi studi sull'identificazione di arte, gioco ed apprendimento creativo, nel rispetto dell'intelligenza del bambino.<sup>28</sup>

Per Corraini, Munari crea nel 1992 la collana *Block Notes*, libera collezione di progetti dai risvolti creativi. Una raccolta di idee ed esempi dell'operare artistico come input per il gioco dell'intelletto di tutti, riconoscibile nella veste grafica per le sue copertine grigie, il formato tascabile e i fori posti in copertina, che spingono il lettore a "curiosare dentro" il libro.

Gli scritti, rivolti agli adulti, i libri per bambini, i giochi ideati da Munari sono senza tempo, il debito nei suoi confronti è immenso, ed è un sentimento condiviso da qualsiasi educatore, insegnante, bambino o bambina che impara a conoscerli e approfondirli: ai bambini, i più fortunati, regala un "terzo occhio"; agli adulti ridona la capacità di meravigliarsi.<sup>32</sup>



Fig. 27 La Mela e la Farfalla di Iela Mari, Bompiani, 1960

Fig. 28 La copertina e le pagine di *Animali nel Prato* di Iela Mari, Babalibri

Iela Mari è nota ai più per avere prodotto fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, albi illustrati che hanno profondamente segnato il percorso di chi lavora nel campo dell'illustrazione, della grafica, dell'editoria, della comunicazione, del design. Nelle scuole, nelle biblioteche, soprattutto nel lavoro con i bambini degli asili nido, delle scuole d'infanzia e primaria, i libri di Iela Mari, nati come proposta fortemente innovativa, sono diventati nel corso del tempo dei classici della letteratura per ragazzi.<sup>33</sup> Dopo aver studiato all'Accademia

di Belle Arti di Milano, si dedica al mondo dell'infanzia creando dei veri e propri classici: libri di grande impatto grafico, senza testo, eppure perfettamente capaci di raccontare la complessità della realtà. L'idea è semplice e geniale, e nasce dalla considerazione dell'autrice che il pensiero dei bambini piccoli proceda per associazione. "Vorrei attirare l'attenzione sulle forme in relazione al bombardamento delle immagini prodotte dalla televisione" diceva già nel 1968. Senza dubbio una visione dei libri per l'infanzia totalmente all'avanguardia. Il palloncino rosso, il suo primo libro, rappresenta infatti una piccola rivoluzione: pagine bianche, tratto nero, macchia rossa. Una bolla di chewing-gum si trasforma via via in pallone, mela, farfalla, fiore e, infine, in un ombrello nelle mani di quel bambino che aveva fatto la bolla di chewing-gum. Successivamente, il lavoro di ricerca di Iela Mari affronta, con la stessa carica innovativa, il mondo della natura.

*Io credo che, per la capacità di comprensione del bambino, la natura sia troppo complessa. Quindi ho cercato di rendere le cose chiare creando immagini sintetiche, rendendo il reale più vero del reale. E per fare questo bisogna partire dall'analisi per arrivare alla sintesi, non viceversa. Per esempio, bisogna prima disegnare tutti i dettagli di una foglia e poi cancellare, cancellare, cancellare... Iela Mari*

Iela Mari ha poi proseguito da sola, creando e illustrando titoli che, come *Il Palloncino Rosso* (1967), *L'albero* (1973), *L'uovo e la gallina* (1978), sono tuttora pubblicati in Francia e Germania Spagna e Portogallo, Gran Bretagna e Giappone, Corea e Taiwan. In Italia sono oggi disponibili nel catalogo di Babalibri, da lei fondata con la figlia Francesca per riproporre al sonnecchiante mercato italiano capolavori come il già citato nel *Paese dei Mostri Selvaggi* di Sendak. *La Mela e la Farfalla*, racconta la trasformazione di un bruco in farfalla mentre *L'uovo e la Gallina* illustra l'alternarsi dei cicli naturali e *L'albero* che, come i libri che l'hanno preceduto, racconta una storia semplice, ma di grande forza narrativa in cui il succedersi delle stagioni viene descritto con grande intensità poetica.<sup>34</sup>

Nel cinquantesimo del suo primo libro, nel 2010 la bolognese Salaborsa ha organizzato una mostra giunta anche a Milano e a Roma, dal cui catalogo è disponibile un bel testo di Andrea Rauch sul blog della casa editrice Principi & Principi nata dal suo studio.



Il suo lavoro più recente è *Il Paesaggio Infinito*, 16 cartoline realizzate nel 1988 e qui ampiamente rappresentate, che come si vede possono essere diversamente combinate per creare nuovi, splendidi scenari e stimolare l'immaginazione. Perché la grande arte apre sempre nuovi spazi: nel nostro piccolissimo, anche questo spazio vuole dare il suo umile contributo per moltiplicare emozioni e conoscenze.<sup>35</sup>

Tanti titoli della Mari sono stati realizzati assieme al marito, un altro designer Italiano importantissimo, Enzo Mari, incontrato all'Accademia di Brera do stava portando avanti ricerche “sulla psicologia della visione e sulla metodologia della progettazione”. Esemplari delle opere d'arte e di design di Enzo Mari fanno parte delle collezioni di numerosi musei. Per il suo lavoro di ricerca gli sono stati conferiti circa 40 premi fra cui 4 “Compasso d'oro”. Da sempre interessato alla psicologia della visione e alla metodologia della progettazione Mari, in qualità di designer, ricerca nuove forme e valori del prodotto industriale. La sua visione etica della società lo spinge alla ricerca di una coscienza onesta e spontanea che l'artista individua nella curiosità primigenia e libera da sovrastrutture dei bambini. La pedagogia in Italia aveva ricevuto una grande spinta dalle innovative ricerche di Maria Montessori, mentre nel campo del design Bruno Munari dedica all'età dell'infanzia buona parte della propria ricerca. Anche Mari sente che la purezza e

Fig. 29 Il Gioco delle Favole di Enzo Mari, 1965



36. Rossella Greci, *Il Gioco delle Favole* di Enzo Mari, [www.rossellagreci.com](http://www.rossellagreci.com), 2010

inoltra. Le tavole a incastro diventano un mezzo per creare un “canovaccio architettonico” su cui esercitare la fantasia di piccoli e grandi. Quarantasei gli esemplari rappresentati, su entrambi i fronti di ciascuna delle sei tavole offerte. A carte sciolte, incise sopra e sotto, fessurate per essere incastrate l’una all’altra a piacimento, per ricostruire ambienti che riproducono la realtà come documentari o per creare teatri del tutto fantastici, dove è consentito a bambini e grandi di inventare una favola, mescolando gli elementi a disposizione. Perché accanto al soggetto principale, che occupa la parte centrale della tessera (leone o cavallo, puma o gallina, formichiere o poiana, volpe o orso...) s’affacciano altri soggetti complementari (il sole e la luna, uno scarpone e una gabbia, nove bambù, cinque sassi, una mela...) pronti a offrirsi per integrare una storia che è sul punto di essere inventata.<sup>36</sup>

Negli anni 70’ Mari ha creato una collana *Carta da Disegno* composta da 5 libri per Danese. Oggi riproposta in una edizione rivisitata dall’autore e resa più agile nella dimensione. Lunghe strisce accennano, con appunti visivi disegnati da Mari, a racconti, sequenze, sogni, volti, viaggi, paesaggi... Ogni bambino potrà far sua ogni storia, prendendo spunti, continuando o reinventando tutto attraverso i propri disegni.

Luigi Veronesi, grande pittore, fotografo, regista e scenografo, nato a Milano nel 1908 si avvicina allo studio dell’arte affiancando per sette anni un pittore napoletano di modeste dimensioni, Carmelo Violante, che ha però il merito di insegnargli tutto ciò che riguarda il mestiere, soprattutto in ambito paesaggistico e figurativo. La grande mostra di Modigliani del 1930 e la scoperta, nella stessa occasione, di Kandinsky, Klee, Schlemmer ed il gruppo del Bauhaus, gli aprono improvvisamente la strada verso l’astrattismo. Quattro anni dopo Veronesi aderisce al gruppo Abstraction-Création: espone i bozzetti per *Le Rossignol* di Stravinskij e per *Anatema* di Andreev, comincia una serie di ricerche sul fotogramma, sulla fotografia astratta e la solarizzazione. Nel 1935 partecipa alla prima mostra collettiva di arte astratta a

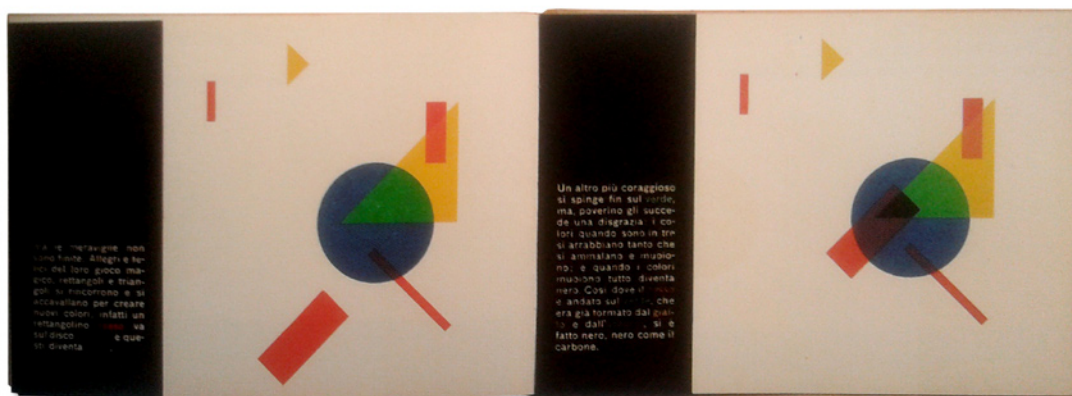


Torino e realizza dieci bozzetti di costumi per *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy. Questi lavori appartengono all'attività scenografica che Veronesi svolge parallelamente a quella grafico-pittorica, protraendola fino agli anni Quaranta.

Nel 1945 è stato pubblicato per la prima volta il suo libro per bambini *I Colori*, all'interno delle ricerche di Veronesi sul cinema e la fotografia astratta la qualità delle sue grafiche e dei suoi aspetti educativi rimane impareggiabile. Nella prima parte del libro i tre colori primari ed i loro complementari sono associati agli oggetti di tutti i giorni mentre nella seconda parte, più vicina al razionalismo astratto di Veronesi, è dedicata alla sovrapposizione dei colori, creando pagine che sono diventate dei veri e propri capolavori di pittura.



Fig. 30 I Colori di Luigi Veronesi, M. A. Denti Editore, 1945



37. [www.carica-turque.blogspot.com](http://www.carica-turque.blogspot.com)

38. [www.sanatkop.com](http://www.sanatkop.com)

Proprio come *I Colori*, *I Numeri* fu pubblicato nel 1945. Ancora una volta, la ricerca grafica fanno di questo libro un progetto artistico in sé più che un libro per bambini. Conta da zero a dieci utilizzando le dita e composizioni astratte realizzate con forme colorate disposte casualmente su uno sfondo nero o quadrati bianchi e neri ordinati su un fondo bianco. Un viaggio dall'astrazione al concreto che si rivela gradualmente attraverso le pagine.



Fig. 31 I Numeri di Luigi Veronesi, M. A. Denti Editore, 1945

**2.3.3 Artisti Turchi** Il famoso caricaturista, pittore, architetto e scrittore turco Gungor Kabakcioglu nacque nel 1933 e studiò ad Izmir ed Istanbul laureandosi in Architettura alla National Fine Arts Academy nel 1961. Lavorò come architetto per BP e Kervansaray per circa 20 anni, periodo in cui, su richiesta di BP, realizzò un libro per bambini intitolato *Omer'in Ucurtmasi* (Aquilone di Omer). Il protagonista del libro, un piccolo bambino che ha lo stesso nome del figlio di Kabakcioglu, Omer, fa un giro nel cielo di Istanbul su un grande aquilone. Così i bambini sfogliando le pagine del libretto possono aggiungersi ad Omer nel suo giro, conoscendo le zone storiche di Istanbul e la sua storia. Le illustrazioni di Kabakcioglu in questo libro sono ispirate alle miniature dell'Impero Ottomano e rappresenta il primo esempio di libro d'artista per bambini creato in Turchia.

Negli anni seguenti Kabakcioglu diventò co-proprietario dell'agenzia pubblicitaria Hasajans della quale fu direttore per 18 anni. Ricevette diverse onorificenze e premi nel campo dell'architettura, della pittura, dei poster, dei cartoni e dei fumetti che pubblicò nel 1949 ad Izmir sul quotidiano Anadolu e ad Istanbul sul giornale per ragazzi *Dogan Kardes*. Ha colorato diversi libri per bambini tramite la casa editrice Varlik, ha raccontato le favole di diverse culture del mondo ed ha anche disegnato le copertine di alcuni libri per Dost Publishing oltre che immagini e fumetti sui muri di hotel, ristoranti, cinema ed altri edifici di passaggio.

L'importanza del lavoro di Gungor Kabakcioglu è stata ufficialmente riconosciuta attraverso una serie di mostre che davano risalto ai suoi fumetti, disegni e caricature, anche a sfondo politico.<sup>37</sup>

Un'altro libro che racconta Istanbul ai bambini è stato creato da Nazan Erkmen, una dei docenti più importanti dell'Università Dogus. Erkmen è nata nel 1945 e nel 1982 si è spostata ad Istanbul per studiare all'Accademia di Belle Arti. In Turchia e all'estero ha fatto numerosi mostre ed ha creato più di 100 libri per i bambini. Nel 2008 è stata nominata come Miglior Illustratrice per il premio Hans Christian Andersen.

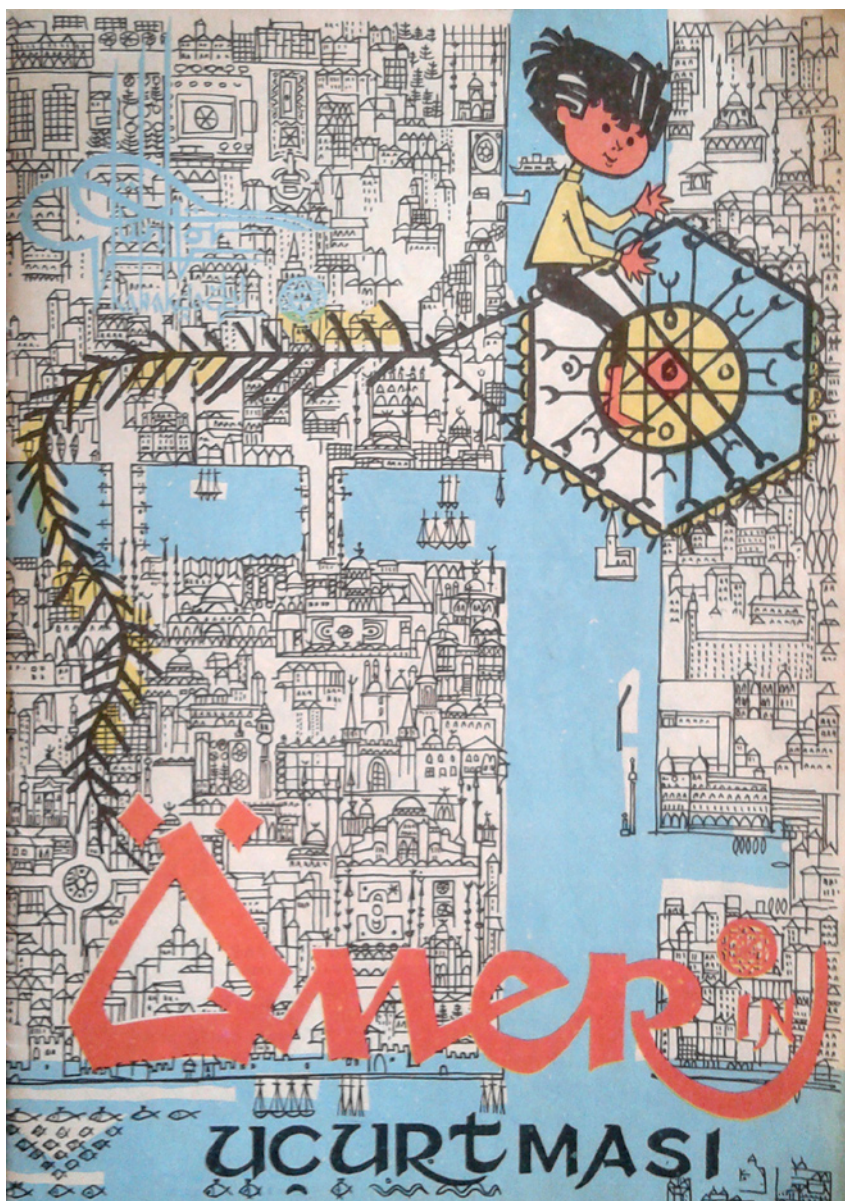


Fig. 32 La copertina di Omer'in Uçurtması di Gungor Kabakcioglu

Erkmen è sempre stata innamorata di Istanbul ed è orgogliosa di poter vivere in una città che è stata la casa di tante diverse culture ed un punto d'incontro tra nuovo e storico. Nel suo libro *Bir Bennudur Istanbul* (2010), ha provato ad illustrare la città dal punto vista di un bambino, innocente e pieno di sogni. L'artista descrivere Istanbul meravigliosa come un Bennu\*, l'uccello della mitologia egiziana, e disegna i bambini mentre fanno un giro per la città su un Bennu, imparando così la storia della città.<sup>38</sup>

---

\*Benu o Bennu, divinità zoomorfa del pantheon dell'antico Egitto, è un uccello mitologico consacrato al dio Ra e simbolo della nascita e della resurrezione dopo la morte, quindi, dell'eternità della vita.



Fig. 33 La copertina di *Bir Bennurdur İstanbul* di Nazan Erkmen, 2010

**2.3.4 Case Editrici** La Penguin Books è una casa editrice inglese fondata nel 1935 da Allen Lane, famosa per aver rivoluzionato il mercato editoriale avendo per prima creduto che esistesse un ampio mercato anche per i romanzi di buona qualità. Nel 1939 Penguin inaugura Puffin Books, il marchio dedicato ai bambini e che dagli anni '60 in poi si impone come la più importante casa editrice per bambini in Inghilterra e nei paesi anglosassoni. L'idea venne a Noel Carrington, all'epoca editore alla *Country Life*\*, che propose alla Penguin una serie di libri illustrati per bambini che non fossero romanzi, ispirati dalle brillanti libri litografici che allora venivano prodotti in massa per i bambini russi. *Worzel Gummidge* di Barbara Euphan Todd fu pubblicato originariamente nel 1936 ed uscì come primo libro della Puffin nel 1941.

La linea Picture Puffins, introdotta verso la fine degli anni '60 per un'audience ancora più giovane, si sviluppò rapidamente. *The Very Hungry Caterpillar* di Eric Carle e *Each Peach Pear Plum* di Janet and Allan Ahlberg diventarono presto due classici per bambini così come accadde a *Spot the Dog* di Eric Hill e a *Meg and Mog* di Jan Pienkowski negli anni '80, periodo in cui la Puffin sfruttò la cultura popolare associando film a prodotti editoriali ed avvicinandosi molto alla Disney e ad altre

\**Country Life* is a British weekly magazine, based in London

Mustafa Delioglu è un'altro artista importante che ha illustrato tantissimi libri per i bambini. Nato nel 1949, ha creato nelle sue opere un suo stile individuale, difendendo in maniera determinata il suo metodo. Nelle sue opere ha mescolato le influenze artistiche europee con quelle orientali, caratterizzando così il suo stile e pensando alla pittura come un mezzo che stimola le proprie idee e la propria vita. Con questa ideologia ha rinnovato ciclicamente la sua arte, creando così sempre di più. Sempre a caccia di novità, Delioglu ha conferito alla sua pittura una mentalità moderna, senza perdere le proprie caratteristiche individuale ed i suoi valori base.<sup>39</sup>

Con diverse mostre all'attivo e diversi premi come illustratore, ha fondato nel 1974 il proprio studio ad Istanbul con cui ha creato diverse opere come *Harflerin Sarkisi*, un libro illustrato per bambini composto da diverse poesie, ognuna per ogni lettera dell'alfabeto. Un modo divertente per far imparare l'alfabeto ai più piccoli.

case di produzione. Stesso periodo in cui Steve Jackson e Ian Livingstone introdussero il concetto di adventure gamebooks che poi sfociò nel fenomeno di *Fighting Fantasy*. Negli anni '90 altri importanti scrittori si aggiunsero alla lista della Puffin ed il ventunesimo secolo continua a mostrare il contributo di importanti eroi ed eroine (come Kylie Minogue e Madonna) vicini al mondo dei bambini.<sup>40</sup>

Ladybird Books è una casa editrice londinese che opera come marchio indipendente all'interno del Penguin Group, pubblicando libri per bambini destinati al mercato di massa. Fondata nel 1867 quando Henry Wills aprì il proprio bookshop a Loughborough, nel Leicestershire, entro una decina d'anni il marchio si sviluppò specializzandosi nella stampa e pubblicazione di guide e stradari. Nel 1904 prende il nome di Wills & Ashworth, dopo che William Ashworth era entrato in società con Wills, e circa nel 1915 pubblicano il primo libro per bambini sotto il marchio Ladybird ma fu formalizzato come Ladybird Books solo nel 1971 come diretto risultato dell'importanza che il nome aveva raggiunto in Inghilterra. A cavallo tra gli anni '60 e '70 il *Key Words Reading Scheme* (inaugurato nel 1964) fu adottato dal sistema scolastico britannico per aiutare i bambini ad imparare a leggere.

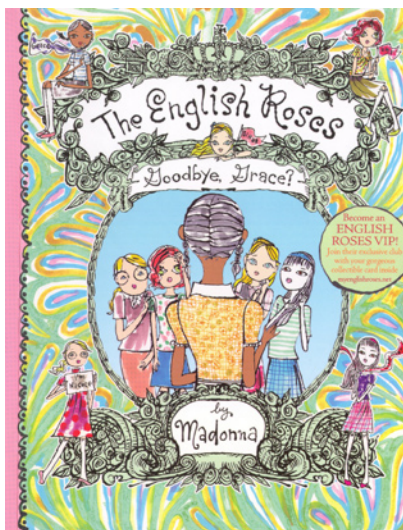


Fig. 34 La copertina di *The English Roses*, il libro della collaborazione di Madonna e Puffin Books, 2003

Fig. 35 La copertina di *Very Hungry Caterpillar* di Eric Carle, Puffin Books, 1969

## Eric Carle The Very Hungry Caterpillar



40. The History of Puffin, [www.puffin.co.uk](http://www.puffin.co.uk)

41. A Ladybird History, [www.theweeweb.co.uk](http://www.theweeweb.co.uk)

42. Judith Morgan, Neil Morgan, Dr. Seuss & Mr. Geisel: A Biography, Da Capo Press, 1996 p.219-220

43. Leonard S. Marcus, *Minders of Make-Believe: Idealists, Entrepreneurs, and the Shaping of American Children's Literature*, Houghton Mifflin Harcourt, 2008, p.164-167

44. Ursula Nordstrom, Leonard S. Marcus, *Dear Genius: The Letters of Ursula Nordstrom*, HarperCollins, 2000

Il classico tascabile in cartone fu realizzato da Ladybird nel 1940 per una serie di storie dedicate agli animali. Le illustrazioni di A. J. Macgregor accompagnavano le storie in rima (scritte da W. Perring) e personaggi come Bunnikin o Downy Duckling divennero un successo istantaneo. Negli anni '60 Ladybird pubblicò *Learnabout*, una serie di libri informativi, alcuni dei quali venivano utilizzati tanto dagli adulti quanto dai bambini. Una società indipendente per molti anni, nel 1972 divenne parte del Pearson Group che tuttavia, visto il calo di richiesta, cedette la casa editrice alla Penguin nel 1998.<sup>41</sup>

Random House, Inc. è la più importante casa editrice generalista del mondo e Beginner Book è il marchio dedicato ai bambini tra i 4 e gli 8 anni, fondato da Phyllis Cerf con Theodor Seuss Geisel, meglio noto come Dr. Seuss, e sua moglie Helen Palmer Geisel.

Il loro primo libro fu *The Cat in the Hat* (1957) del Dr. Seuss. Il resto della serie fu progettato sulla necessità che Seuss aveva stabilito nel realizzare il primo libro: per ogni volume l'autore non poteva utilizzare più di 200 parole prese da una lista di 379 parole compilata da Cerf come base del vocabolario del giovane lettore, assieme ad una ventina di parole d'emergenza.<sup>42</sup>

*Little Golden Books* è una serie di successo di libri per bambini. Il primo volume fu pubblicato nel 1942 da Simon and Schuster in collaborazione con l'Artist and Writers Guild, Inc. guidata da Georges Duplaix. La proprietà ed il controllo della serie sono cambiate diverse volte dalla fondazione (comminando nel 2001 con l'acquisto della proprietà da parte della Random House) con un conseguente susseguirsi di diversi autori ed illustratori che, tuttavia, non hanno intaccato l'apparenza distintiva della casa editrice.

Alcuni libri della casa editrice ed alcuni prodotti correlati hanno visto come protagonisti alcuni personaggi provenienti da altri media (Sesame Street, i Muppets, Disney, Barbie, i Power Rangers etc) rendendo il legame tra televisione ed editoria molto popolare. Negli anni *Hopalong Cassidy*, *Cheyenne*, *Lassie*, *Rin Tin Tin*, *Captain Kangaroo*, *Mister Rogers*, e persino *Donny e Marie Osmond* sono apparsi all'interno dei titoli della *Little Golden Books*.<sup>43</sup>

Una delle più importanti case editrici del mondo, la HarperCollins (sussidiaria della News Corporation) ha la propria sede principale a New York City. L'editrice Ursula Nordstrom è stata la responsabile del dipartimento di libri per bambini della Harper dal 1940 al 1973, testimoniando un susseguirsi di grandi classici firmati da importanti autori ed illustratori come Maurice Sendak, Shel Silverstein e Margaret Wise Brown. Nel 1998 la corrispondenza personale della Nordstrom fu pubblicata sotto il nome di *Dear Genius: The Letters of Ursula Nordstrom*, illustrato da Maurice Sendak e scritto da Charlotte Zolotow, la quale iniziò la carriera come stenografa della Nordstrom, divenne la sua protetta e scrisse più 80 libri.<sup>44</sup>

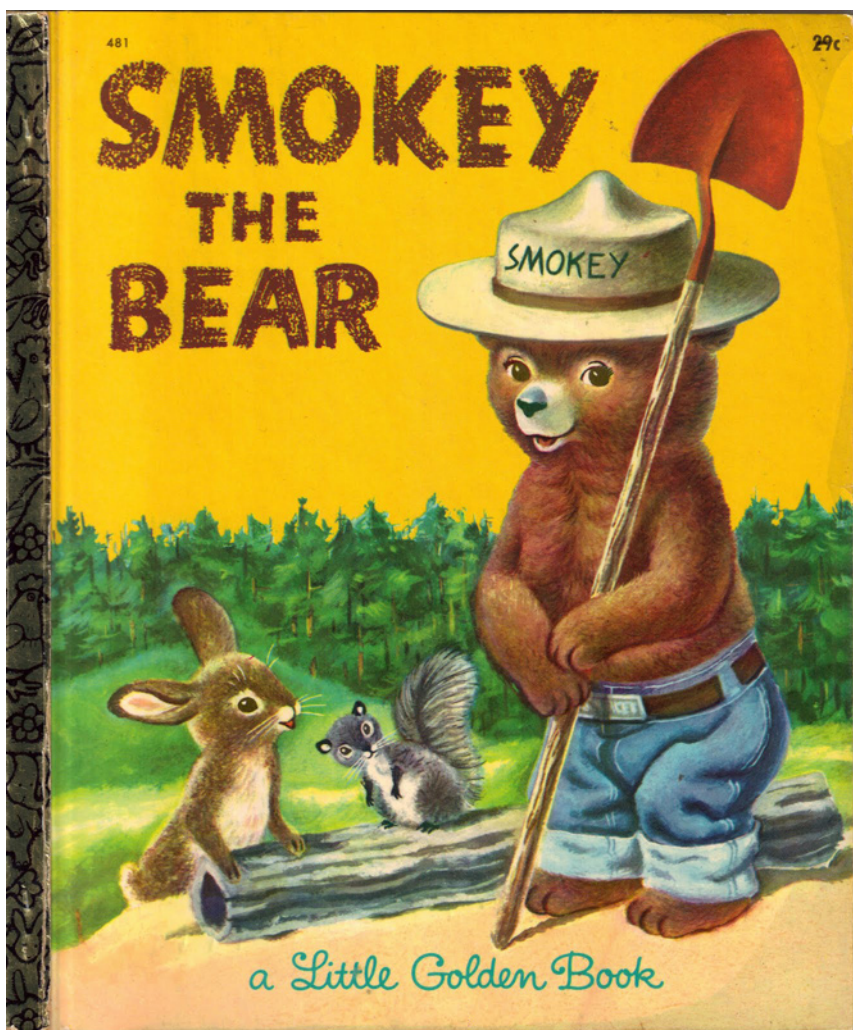


Fig. 36 La copertina di Smokey the Bear, uno dei Little Golden Books, 1942

A partire dagli anni 60<sup>3</sup> si diffonde anche in Italia la produzione di Walt Disney, che ancora oggi occupa larghi settori del mercato, con una produzione dai caratteri molto ripetitivi e didascalici, che però mantiene un successo significativo anche per la capillarità della distribuzione sull'intero territorio nazionale. Fortunatamente sono andati diffondendosi anche molti libri per bambini, pubblicati da piccole ma prestigiose case editrici quali Arka, Babalibri, Bohem Press Italia, Carthusia, Coccinella, Edizioni EL, Galluci Fatatrac, Lapis, Nord-Sud, Topipittori, Zoolibri, e Emme Edizioni che è stata la prima a nascere nel 1966 e che vive ancora oggi, seppur in condizioni mutate. È stata fondata a Milano nel 1965 da Rosellina Archinto. Il suo nome proviene dall'iniziale di Marconi, cognome della fondatrice da nubile.<sup>45</sup>

45. E. Catarsi, *La fantasia al potere. Gli scrittori dei bambini tra gli ultimi due secoli*, Armando Editore, 2010, p.29

46. S. Blezza Picherle, contare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi, Vita e Pensiero, 2007, p.254

*Ho iniziato tanti anni fa nel 1966, fondando la casa editrice Emme Edizioni. Allora ero molto giovane, avevo trent'anni e già cinque figli. Proprio l'insoddisfazione per il non trovare libri belli adatti a loro mi ha dato la spinta. Rosellina Archinto*

47. [www.edizioniel.com](http://www.edizioniel.com)

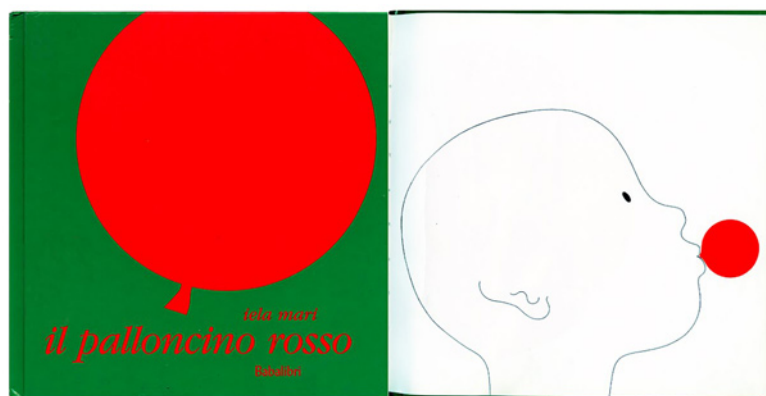
Al tempo non esisteva in Italia una produzione editoriale che fosse veramente rivolta alla primissima infanzia e la letteratura per bambini era di "serie B", poiché qualsiasi testo, qualsiasi disegnacchio andavano bene. C'erano ancora le cartoline che con le bambine con le guanciotte rosse, le ciglia lunghe, insomma circolavano disegni stereotipati ed orripilanti. Invece Archinto voleva fare la letteratura per bambini di "serie A" e per vent'anni ha lavorato duramente in questa direzione. Già allora aveva pensato di utilizzare in questi libri editi da lei il solo tipo di linguaggio che è accessibile alla prima infanzia, cioè l'immagine.

Ha avuto la fortuna di viaggiare e di capire che rispetto all'Italia nel resto del mondo la letteratura per l'infanzia era molto, molto più progredita. Ha avuto anche la fortuna di conoscere alcuni personaggi straordinari, cioè illustratori come Leo Lionni e Maurice Sendak, dai quali ha capito che sarebbe stato molto importante riuscire a portare in Italia questo tipo di letteratura illustrata.

*Ci ho provato e ci sono riuscita, seppure allora mi davano della "folle" perché pubblicavo libri che in quegli anni erano completamente fuori dallo schema abituale. Erano gli anni dell'arte astratta ed io volevo imporre anche una linea di libri astratti per i bambini. Rosellina Archinto*

*Piccoli Blu e Piccolo Giallo* di Leo Lionni, *Il Palloncino Rosso*, *La mela e la Farfalla* di Iela Mari e *Nel Paese dei Mostri Salvaggi* di Maurice Sendak fanno parte dei libri pubblicati da Emme Edizioni. Rosellina Archinto dal 1999 ha dato vita a Babalibri, una casa editrice nata in società con la casa editrice francese l'École des loisirs. Per questa sua struttura societaria, ha scelto di non fare creazione di libri bensì di importare dall'estero titoli che sembrano importanti per il mercato italiano. Molti degli albi illustrati della Babalibri parlano di emozioni, sia quelli dedicati ad una sola emozione, sia gli altri in cui si esprimono molte sensazioni e sentimenti.<sup>46</sup>

Fig. 37 Il Palloncino Rosso di Iela Mari, 1967





Invece la storia delle Edizioni EL parte a Trieste nel 1849 con l'apertura della *Sezione Letterario-Artistica* dell'importantissima compagnia di assicurazioni Lloyd Austriaco.

Fin da allora, tra raffinati libri d'arte e colte guide turistiche, una parte dell'attività tipografica è dedicata ai libri per ragazzi. Dopo alterne vicende, nel 1922 alcuni storici azionisti rilevano la società, rinominandola Editoriale Libreria: ancora, i libri per ragazzi hanno un peso importante nella produzione, e vengono stampati raffinati album di versi e filastrocche con illustrazioni liberty, testi scolastici, persino una collana di tascabili ante litteram. Durante la II guerra mondiale l'attività editoriale viene interrotta, per riprendere appena nel 1967.

Nel 1973 ricomincia la pubblicazione di libri per bambini, con un programma ispirato all'idea di François Ruy-Vidal: "Non esiste letteratura per bambini: c'è la letteratura; non ci sono colori per bambini: ci sono i colori; non c'è una grafica per bambini: c'è la grafica, che è il linguaggio internazionale delle immagini". Ovvero, i libri non dovevano scendere sul gradino più basso per comunicare ai bambini rinunciando alla qualità artistica, ma dovevano portarli al livello degli adulti andando incontro al naturale senso artistico dei bambini.

Tra i frutti di questa stagione ci sono album ancora oggi a catalogo, come *Pik Badaluk* (pubblicato per la prima volta nel 1922 ma pienamente aderente a questo spirito), *Kamillo Kromo*, geniale album di Altan, e la collana *Il primo libro di Kika*, sempre di Altan. Nel 1981 alla produzione di album illustrati vengono affiancate due collane di libri tascabili: una illustrata e a colori, che propone una selezione dei migliori artisti internazionali in agili libretti stampati con la qualità di solito riservata a prodotti di altro prezzo e formato, e un'altra di autori italiani, articolata per difficoltà di lettura, anziché per "fasce d'età". Vi collaborano, tra gli altri, *Bianca Pizzorno*, *Angela Nanetti*, *Roberto Piumini*, *Donatella Ziliotto*, *Nico Orengo*, *Pinin Carpi*.

Nel 1984 l'attività editoriale è ormai matura, e viene deciso di scorporarla da quella tipografica. Nascono così le Edizioni EL come società indipendente. L'anno successivo viene pubblicato il primo di molti librogame, un vero e proprio libro da giocare, in cui il lettore è protagonista e sceglie il proprio percorso in una narrazione "a bivi". In Italia i librogame diventano subito un fenomeno, conquistano uno zoccolo duro di non-lettori che, statistiche alla mano, non abbandoneranno più la lettura. Il passo successivo è la nascita di *Ex Libris* nel 1988, collana specificamente rivolta ai giovani adulti.<sup>47</sup>

Le Edizioni Corraini sono un'officina editoriale di ricerca e sperimentazione, aperta ad artisti, illustratori e designers italiani e stranieri: uno spazio per realizzare libri e progetti d'arte e design. Tra le varie collaborazioni spicca quella con Bruno Munari, poliedrico artista che ha lavorato stabilmente con Corraini per molti anni



Fig. 38 La copertina di *Pik Badaluk*, pubblicato prima volta nel 1922

48. Federico No-  
varo, federicono-  
varo.wordpress.com, 2012

trasmettendo l'idea di un laboratorio sempre aperto alla creatività e alla fantasia. L'attività editoriale delle Edizioni Corraini si rivolge in modo privilegiato al settore dell'immagine, dell'illustrazione e del design, e il sodalizio con Bruno Munari ha portato a dedicare un'attenzione particolare al mondo dei libri d'artista per bambini. Nato a fianco dell'attività già consolidata della galleria d'arte che porta lo stesso nome (fondata nel 1973), il catalogo delle Edizioni Corraini è suddiviso nelle collane principali Bruno Munari, Design & Designer, Dei libri, Opera e Bambini, cui si è aggiunta più di recente una collezione dedicata ad oggetti e giochi concepiti da artisti e designer, talvolta in edizione limitata. Accanto alle proprie attività editoriali, la casa editrice ha inoltre avuto modo di collaborare con enti pubblici, musei, aziende, università e gallerie per la realizzazione di libri, cataloghi, esposizioni e laboratori.

La collana omnnicomprensiva di Corraini chiamata Bambini, ha nel suo interno un interessante recupero di forme e intenti di una collana nata anni prima e sotto un altro marchio editoriale, la *Tanti bambini* che Einaudi e Munari si fecero rotolare fra le dita per alcuni anni (1972-1978). Ci furono capolavori, come la serie dei *Cappuccetto* dello stesso Munari e anche libri dimenticabili ma l'osare, il senso dell'ironia, un'idea grave e civile della libertà, sembravano precipitare in quelle poche pagine, che si distaccavano di molto da quella che era, allora, considerata la letteratura per bambini. Corraini riprende quel filo, un po' lo rivifica, ma tutto è cambiato intorno. E qualche volta i nuovi quadrati Corraini si limitano a essere libri bellissimi, ma solo bellissimi.<sup>48</sup>

Gunisigi Kitapligi è una casa editrice fondata nel 1996 in Turchia che fino ad oggi ha pubblicato quasi 200 titoli di letteratura turca ed internazionale per bambini, divisi in 3 gruppi: per i bambini che non sanno leggere, per i bambini della scuola elementare e media e per i ragazzi giovani che hanno più di 12 anni. Il loro obiettivo è quello di dare ai piccoli la possibilità di incontrare nuovi autori ed illustratori

Fig. 39 La copertina  
di *Ombra* di Suzy Lee  
dalla collana Bambini  
di Edizioni Corraini,  
2010



ed anche quello di far crescere l'importanza dell'editoria per i bambini in Turchia, distinguendosi per linguaggio e qualità dalle altre case editrici.

Un'altra casa editrice turca molto giovane ma molto competente è la Kir Cicegi Yayinlari. Fondata nel 2007, da allora si impegna a far conoscere ai bambini Turchi i migliori libri classici illustrati ed anche le novità che stanno per raggiungere un buon livello di notorietà, scegliendo i titoli con una particolare attenzione alla qualità delle illustrazioni e della storia.



Fig. 40 Karikatür Kitabı di Behic Ak, Günışığı Kitaplığı, 2008

## 2.4 Le Caratteristiche di Libro Illustrato

49. Tracey E. Dils, You Can Write Children's Books, Writer's Digest Books, 1998, p.10-12

**2.4.1 Tipologie di libri illustrati** La maggior parte di noi pensa ai libri illustrati quando pensa ai libri per bambini. Ci ricordiamo il divertimento e la gioia che trovavamo nei libri illustrati e continuiamo a condividere questa gioia anche quando leggiamo questi libri con i nostri bambini. I libri illustrati coprono una vasta gamma di argomenti e soggetti, sono scritti in versi ed in prosa e possono essere illustrati attraverso diverse tipologie di mezzi, possono essere completamente senza testo e la storia può essere narrata esclusivamente attraverso le immagini. Tuttavia c'è una cosa che tutti i libri illustrati hanno in comune: tutti hanno un formato strutturato. Infatti i libri illustrati sono probabilmente la categoria di libri per bambini più strutturata che esista.<sup>49</sup>

Diversamente dalle altre categorie di libri, non ci sono particolari distinzioni tra i libri illustrati ma la maggior parte di questi sono creati per bambini che vanno dai 3 ai 9 anni d'età e le tipologie base possono essere catalogate come segue:

**Libri cartonati** I libri cartonati sono destinati ai lettori più giovani. Devono il loro nome al fatto che le pagine sono realizzate con un cartone più spesso e robusto per resistere agli inevitabili danni causati dall'usura delle mani e della bocca. Solitamente si tratta di storie molto brevi dove ogni pagina contiene pochissime parole, se non nessuno, e dove dominano immagini destinate ad un pubblico che va da 0 a 2 anni.

**Libri di concetto** Si tratta di libri che introducono i bambini a tematiche come l'alfabeto, i numeri, i colori o le forme. A volte raccontano una storia o, semplicemente, possono spiegare questi concetti dicendo "A come APE". Esistono poi libri che spiegano concetti più complessi come la serie di *Miss Bindergarten* dove ogni frase utilizza una lettera dell'alfabeto per raccontare una storia sulla scuola materna. Per i libri di concetto, il livello d'età varia da bambini che non sanno ancora leggere a quelli che sono in grado di leggere per conto proprio, indicativamente tra i 2 e gli 8 anni.

---



Fig. 41 Miss Bindergarten Stays Home dalla serie di Miss Bindergarten, Perfection Learning, 2004

**Prime letture** Utilizzano un numero limitato di parole per creare delle storie e sono strutturati come libri a capitoli più che libri illustrati ed il loro scopo è di preparare ed aiutare i nuovi lettori a leggere in autonomia. Alcune storie utilizzano solo alcune parole o frasi per pagina e sono destinati ad un target che va dai 4 agli 8 anni.

**Non-Fiction** Questo genere di libri si concentra su fatti reali invece che narrativa. Può trattarsi di una storia ma il punto principale è che deve aiutare il bambino a capire le tematiche che la storia contiene. Introducono in modo semplice i bambini a nuovi e differenti soggetti come la religione, la storia, le scienze, la matematica, gli sport, la musica, l'arte e molti altri. Esistono anche piccole biografie che aiutano i bambini tra i 4 e gli 8 anni a familiarizzare con personaggi importanti.

**Libri senza testo** Libri illustrati senza alcun tipo di testo. Le storie vengono raccontate dalle immagini che variano da semplici forme fino a complesse ed elaborate immagini e storie. I bambini che sono in età pre-scolare possono utilizzare le immagini per aiutarsi a capire il significato delle situazioni.

---

50. Barbara Stoodt, *Children's Literature*, Macmillan Education AU, 1996, p.116-119

51. Uri Shulevitz, *Writing with pictures: how to write and illustrate children's books*, Watson-Guptill, 1997, p. 89

**2.4.2 La Lunghezza e la forma** Regolare nella struttura, i libri illustrati hanno dei requisiti di impaginazione molto specifici. Per via del modo in cui funzionano i processi di stampa e di rilegatura, quasi tutti i libri illustrati sono di 24 o 32 pagine. Le poche eccezioni più lunghe o più corte hanno comunque un numero di pagine che è un multiplo di 8. I testi si aggirano sulle 2000 - o meno - parole in tutto con una media di 60 parole per pagina permettendo all'autore di costruire semplicemente lo scheletro di una storia. Queste restrizioni sul testo obbligano gli autori ad essere molto parsimoniosi con le parole senza dimenticarsi di creare abbastanza suspense per far girare le pagine ai propri lettori. La curiosità all'interno di un libro illustrato viene creata attraverso la costante tensione tra i momenti isolati dove ci sono le immagini ed il flusso di parole che collega questi momenti. Gli artisti non realizzano semplicemente le immagini per i libri ma raccontano parti della storia che il linguaggio non può tradurre in parole. Arricchiscono - e molto più spesso danno solidità - ad elementi della storia come la trama, i personaggi, l'ambientazione, l'atmosfera e lo stile. Gli artisti che si dedicano a questo tipo di illustrazioni molto spesso lo fanno perché trovano che questo mezzo offra una nuova forma di espressione creativa.<sup>50</sup>

Quando prendiamo un libro per bambini le prime cose che notiamo sono le dimensioni e la forma. Prima ancora di guardare le immagini o di leggere il testo, le dimensioni e la forma di un libro hanno un impatto su di noi. Per questo motivo quando l'autore progetta di realizzare un libro per bambini considera approfonditamente come sviluppare queste caratteristiche. La scelta dovrebbe essere una naturale conseguenza del contenuto e dello stato d'animo della storia dal momento che dimensioni, forma e proporzioni sono strettamente dipendenti l'una dall'altra.<sup>51</sup>

**2.4.3 Illustrazione e la scelta delle scene** In un libro illustrato testo ed immagini devono legarsi in maniera armonica per raccontare la storia. Il bambino vuole che l'immagine racconti la storia ed un libro illustrato è veramente una forma di narrativa.

Le immagini stimolano nei bambini risposte attive che si possono paragonare a quelle generate dal teatro e dai film. Don ed Audrey Wood\* suggeriscono che i libri illustrati occupano nel panorama letterario una zona che si può definire come lo "spettacolare figlio nato dal matrimonio tra immagini e testo. Da questo punto di vista è più simile ad un film di trentadue pagine che ad un oggetto artistico o letterario". Per questo motivo i libri illustrati creano interrogativi unici nei suoi creatori: la scelta delle parti da illustrare va fatta in maniera accurata e si devono esplorare diversi tipi di media per identificare il modo migliore per interpretare un testo. Le illustrazioni non sono dei quadri che vivono di vita propria ma si tratta di una forma d'arte coinvolta nel racconto. Per essere efficaci, le immagini non solo devono essere ben fatte ma devono riflettere quello che succede all'interno del racconto, devono mostrare carattere e rinforzare l'atmosfera della storia. E' importante il modo in cui l'artista utilizza le linee, i colori ed è altrettanto importante lo stile ed il metodo illustrativo ma prima di tutto le illustrazioni devono funzionare con il testo. Se non legano con le parole, il risultato è una serie di immagini ed una storia che si scontra-

---

\*Audrey Wood è un'autore americana dei libri per bambini, invece suo marito Don Wood è illustratore dei tanti libri delle sua moglie.

no tra loro. Una buona illustrazione dovrebbe allargare ulteriormente il significato del testo, aggiungere dettagli, ironia o un pò di carattere ai personaggi senza entrare in conflitto con loro.

Oltre al testo ed alle immagini, serve fare attenzione anche al formato: la copertina, il risguardo e l'impaginazione fanno parte integrante dell'impressione generale che un libro può trasmettere. Nei migliori libri illustrati, testo ed immagini sono così legati tra loro che difficilmente si riesce ad immaginare uno senza l'altro.

Nei libri sull'alfabeto, i numeri o altri concetti, il testo solitamente gioca un ruolo secondario. Qui è importante esaminare se le immagini ritraggono e promuovono in maniera corretta la comprensione dei concetti presentati. Nei libri cartonati e tutti quelli destinati ai bambini in età pre-scolare dove l'obiettivo è l'identificazione dell'oggetto piuttosto che la narrativa, le immagini dovrebbero rappresentare la storia in maniera chiara. E' inoltre importante che non compaiano dettagli estranei al racconto dal momento che potrebbero confondere il lettore nell'attività di comprensione.<sup>52</sup>

L'immagine può trasmettere più efficacemente al bambino delle sensazioni che in altri modi sarebbe difficile trasmettere. La ricerca spontanea fatta da Babalibri si fonda principalmente su tre punti molto importanti:

- a.** l'immagine ha la possibilità di strutturare un certo tipo di logica della realtà, proprio come una forma di comunicazione;
- b.** l'immagine deve essere capace di rendere concreto e ben visibile al bambino tutto un mondo di idee che gli resterebbe altrimenti molto più vago e labile;
- c.** è importante un uso accorto degli effetti grafici e cromatici, poichè questi, attraverso forme molto moderne, trasmettono una diversa sensibilità degli oggetti circostanti, togliendo loro quella patina di banalità che li avvolge quotidianamente.

Questo tipo di libro lascia al bambino la libertà di farsi delle proprie idee, di provare il gusto di scegliere e di procedere da un'idea all'altra molto più di quanto consenta la parola scritta, che è molto più stabile, più statica. Una parola scritta è 'quella' mentre nell'immagine il bambino vede tutto ciò che vuole vedere, a seconda della situazione emotiva in cui si trova in quel momento. È questo che favorisce lo sviluppo del bambino e lo stimola a concentrarsi su una situazione o su un argomento senza avere dei freni, lasciandolo così libero di immaginare e di poter fantasticare. Ricordiamoci che, secondo Bruno Munari, c'è una grande differenza tra "fantasia" e "immaginazione". Fino a che si è più piccoli si fantastica, quando si è più adulti si immagina.<sup>53</sup>

Sebbene gli artisti possano scegliere tra un intero universo di tecniche per illustrare un libro, molti di loro decidono di sviluppare nuove metodologie e nuovi stili per esprimere le proprie idee. Leo e Diane Dillon solitamente esaminano la storia

52. Jane Gardner Connor, Children's Library Services Handbook, ABC-CLIO, 09/gen/1990, p.29-30

53. S. Blezza Pichlerle, Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi, Vita e Pensiero, 2007, p.257

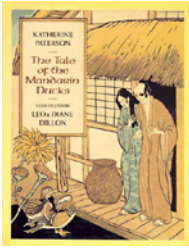


Fig. 42 The Tale of the Mandarin Ducks di, Katherine Peterson, Lodestar, 1990

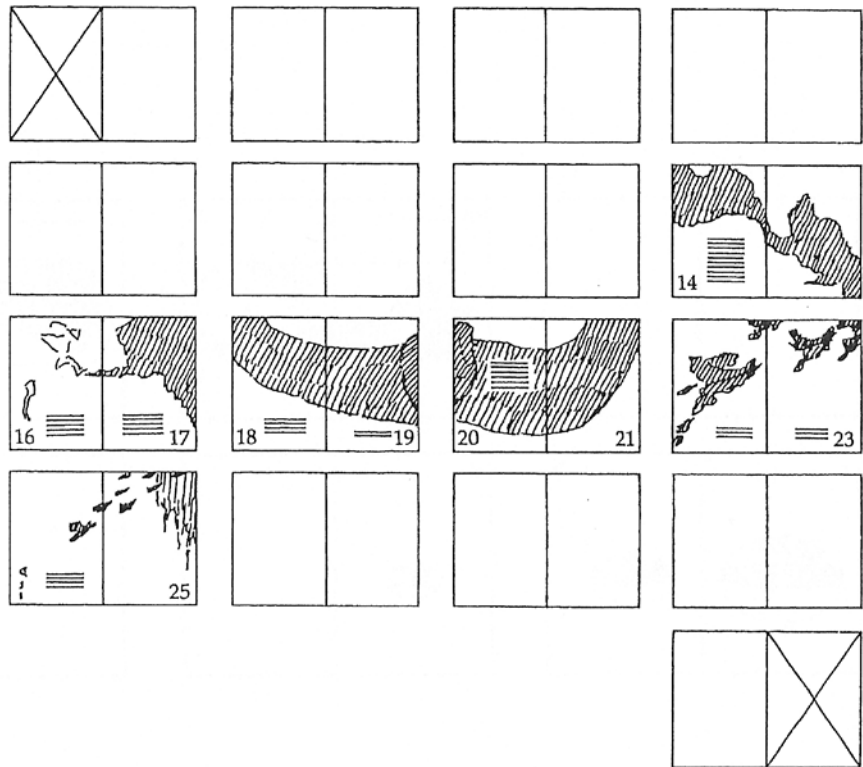
Fig. 43 Dodici pagine del libro The Twelve Dancing Princesses mostra il movimento della design

dell'arte dell'area geografica in cui è ambientata la storia per raccogliere idee ed ispirazioni per lo stile da utilizzare. Ad esempio nella *The Tale of the Mandarin Ducks* di Katherine Peterson hanno utilizzato uno stile che si ispira all'ukiyo-e, un genere di stampa artistica giapponese su blocchi di legno fiorita nel periodo Edo.

I migliori illustratori utilizzano il loro talento per creare immagini originali ed accattivanti che parlino ai bambini. Organizzano illustrazioni e testo in modo da creare composizioni ricche di significato, disegni progettati in modo da aiutare il lettore a comprendere e a visualizzare il testo, incoraggiandolo a creare la loro interpretazione della storia. L'arte allarga l'esperienza personale dei lettori ed amplifica la loro visione del mondo aiutandoli a capire e ad interpretare le loro esperienze.

Gli artisti esprimono i loro pensieri e sentimenti attraverso le illustrazioni scegliendo il mezzo\*, lo stile e la tecnica che più si addice alla loro interpretazione di un particolare testo, più o meno nello stesso modo in cui gli autori scelgono le parole e le frasi per creare una storia.<sup>50</sup>

**2.4.4 Lo storyboard e il libro prova** Un libro eccellente è il risultato di un approccio spontaneo ed un'accurata pianificazione e gli strumenti che permettono questo tipo di metodo sono lo storyboard e il libro prova. Lo storyboard permette al creatore una visione d'insieme su tutto il libro disponendo tutte le pagine in versione



\*Per mezzo si intende il materiale utilizzato nella creazione delle illustrazioni, inclusi penne ed inchiostri, acquerelli, pastelli, stampe in legno, tessuti e molto altri materiali; gli artisti possono selezionare un unico mezzo o una combinazione di questi in una selezione quasi illimitata che gli permette di interpretare un'idea.





54. Uri Shulevitz, *Writing with pictures: how to write and illustrate children's books*, Watson-Guptill, 1997, p. 67-59

Realizzare questi strumenti è un processo necessario, la base di partenza per realizzare un buon libro secondo i canoni dell'editoria. Si tratta anche di un processo piacevole in cui l'autore vede la propria opera prendere forma guidandolo nella scelta e nella progettazione delle immagini, del design e dell'atmosfera per il libro. Come nella costruzione di una casa in cui l'architetto realizza un progetto, allo stesso modo, nella costruzione di un libro, l'illustratore inizialmente lavora al suo progetto: lo storyboard, un modello bidimensionale in cui tutte le pagine del libro giacciono su un singolo foglio, permettendo di capire anche come tutte le pagine si relazionano tra di loro e permettendo una migliore pianificazione dei singoli elementi visivi. Un ottimo metodo nella creazione dello storyboard è quello di iniziare con gli elementi più grandi, concentrandosi sull'idea generale e sui concetti visivi e disegnando delle bozze in bianco e nero senza lasciarsi distrarre da dettagli o dai colori. Concentrarsi e preoccuparsi in prima battuta dei dettagli e di un aspetto curato può essere dannoso mentre è molto più semplice sviscerare un aspetto alla volta come il design generale, i movimenti visivi ed il ritmo.

Dal momento che lo storyboard mostra tutte le pagine assieme, aiuta il creatore ad osservarne il percorso generale che può essere pianificato dalla progressione generale delle due pagine e dal movimento visivo del libro.<sup>54</sup>

---





---

### 3. IL PROGETTO

#### *Introduzione alla terza parte*

Dopo aver analizzato gli esempi degli incredibili lavori realizzati dagli artisti più bravi del loro periodo, provando a seguire la strada dei maestri, ispirandosi e guardando i loro lavori ho scelto di creare un libro illustrato che racconti una favola turca ai bambini nella fascia d'età compresa tra i 6 ed i 10 anni. Nel realizzare questo libro ho provato a creare un mondo che fosse fruibile dai più piccoli, raccontando la storia in modo che il testo potesse incuriosire i bambini e le illustrazioni diventassero una parte fondamentale della narrazione senza sacrificare il piacere estetico di un gusto contemporaneo. In questo modo i bambini possono entrare in contatto con il mondo di un'altra cultura semplificata attraverso degli elementi visivi, stimolando la loro creatività e la loro intelligenza visuale in modo spontaneo. Il libro crea una connessione tra il bambino ed un ramo dell'arte, utilizzando un linguaggio semplice e comprensibile, che solletica l'immaginazione dei più piccoli.

---



### **3.1 Concetto**

There is no such thing as fantasy unrelated to reality.

Maurice Sendak

All'interno della cultura turca esistono tantissime storie che, da secoli, vengono tramandate a voce dai nonni ai propri nipoti. Si tratta molto spesso di bellissime favole che offrono la possibilità di capire, investigare ed approfondire le radici della propria cultura grazie ai meravigliosi viaggi che la nostra immaginazione ci spinge a fare, guidata dalle parole dei nostri bisnonni. Numerose favole e storie turche sono state scritte e documentate nel diciannovesimo secolo ma altrettante storie non si trovano nei libri, non vengono raccontate alle nuove generazioni con il rischio di diventare una specie in via d'estinzione.

Lo scopo del mio progetto è di salvare almeno una di queste favole dall'estinzione, creando un libro illustrato che possa comunicare con i bambini di oggi ed in modo che la nuova generazione possa riscoprire e rivalutare la propria cultura rivisitata con una nuova identità visiva.

Buccia di Limone è una di queste favole che rischiano di scomparire per sempre, portandosi con se un importante pezzo della storia e cultura turca. La storia parla di un principe che inizia un lungo ed avventuroso viaggio alla ricerca dell'amore della sua vita.

Trattandosi di una favola molto lunga e ricca di dettagli, ho dovuto cambiare la forma in modo da permettere una più semplice comprensione per i bambini ed in modo da poter adattare la storia al format di un libro illustrato per la fascia d'età tra i 6 ed i 10 anni. Inoltre, dal momento che diversi secoli fa non ci si preoccupava degli aspetti pedagogici della storia, il racconto contiene diversi elementi forti o dai risvolti violenti, come le rose che fanno sanguinare le mani del principe o il gigante che muore soffocato nel fiume. Per dare alla favola una veste che sia adatta ad un libro illustrato destinato ai più piccoli, questi elementi vengono ammorbiditi trasformandosi in rose che ipnotizzano con il loro profumo ed il gigante che, ipnotizzato dalle rose, comincia a dormire.

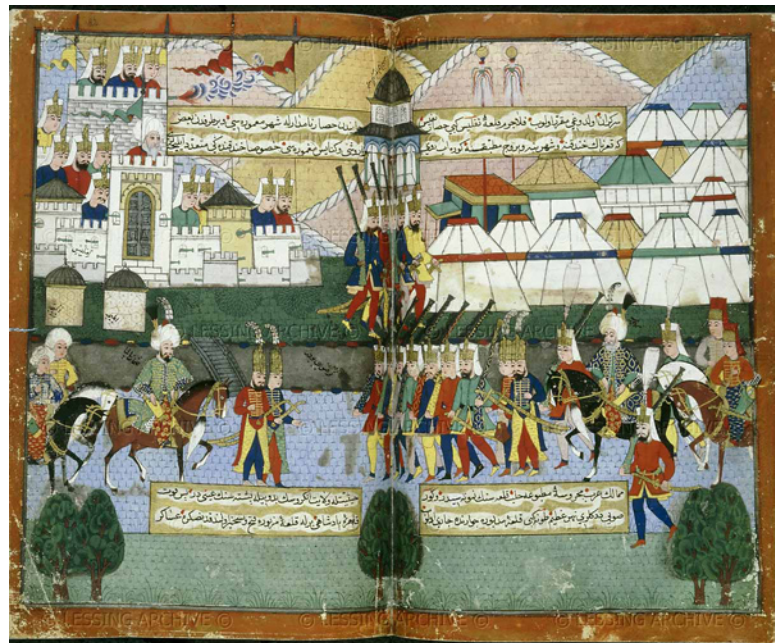
---

### 3.2 Riferimenti

Dal momento che lo scopo è quello di preservare una favola che da secoli si tramanda a voce in modo da riappropriarsi delle radici della cultura turca, anche il materiale visivo dovrebbe ricalcare questo obiettivo scegliendo come ispirazione un universo che sia legato alla tradizione, ovvero quello delle miniature ottomane.

Le miniature ottomane erano una forma d'arte diffusa nell'Impero Ottomano che si può ricollegare alla tradizione delle miniature Persiane e che subì forti influenze dall'arte cinese di quel periodo. Assieme all'arte dell'illuminazione (tezhip), della calligrafia (hat), della carta marmorizzata (ebru) e della rilegatura (cilt) faceva parte delle Arti Ottomane dei Libri. Queste opere non erano mai firmate dal momento che la visione tradizionalista di allora rifiutava ogni forma d'individualismo. Inoltre

Fig. 1 Esercito Ottomano a Tiflis, Miniatura da Nusretname, 1578







i lavori, molto spesso, non erano mai creati da una singola persona: il pittore disegnava la composizione della scena mentre l'apprendista si occupava di disegnare i contorni (chiamati *tahrir*) con inchiostro nero o colorato e solo successivamente poteva dipingere la miniatura ma senza creare nessuna illusione tridimensionale o prospettiva di spazio. A volte il pittore, ma molto più spesso lo scriba che aveva composto il testo, venivano nominati e ritratti in alcuni manoscritti. E' poi evidente che l'interpretazione della prospettiva era molto diversa rispetto alle opere della tradizione del Rinascimento Europeo includendo nelle scene diversi spazi e momenti temporali. Esse seguivano fedelmente il contesto del libro, arricchendolo e semplificando la comprensione allo stesso modo delle immagini all'interno dei libri illustrati di oggi.

Partendo da questi presupposti, ho deciso di sviluppare bidimensionalmente tutte le illustrazioni di Buccia di Limone, evitando l'uso della prospettiva anche in alcune pagine: ad esempio strade e montagne sono state rappresentate come se fossero piegate sulla carta.

La ricerca sulle miniature mi ha inoltre aiutato nella fase di creazione dei personaggi attraverso un'analisi dei costumi e dell'architettura del periodo Ottomano. Partendo dalla famiglia del sultano e passando dai borghesi e fino al popolo, ho analizzato come si vestivano, quali erano i colori e gli accessori di diversi ceti sociali dell'epoca (il principe, il sultano ed un paesano), in modo consistente con lo scopo e gli obiettivi di salvaguardia del retaggio storico e culturale della Turchia.



Fig. 2 Mahmud II Sultano dell'Impero Ottomano, 18. sec.

Fig. 3 Un esempio di *lehvi*, inizio della miniatura turca

Fig. 4 Sultano Murad II all'allenamento di tiro con l'arco, *Huner-nama* ('Book of Skills'), Istanbul, 1584

### 3.3 Struttura

**3.3.1 Il Ritmo** Parlando delle caratteristiche di un libro illustrato all'interno del secondo capitolo, avevamo sottolineato l'importanza di considerare il ritmo e la sequenza di immagini nelle fasi di progettazione e di realizzazione di un libro illustrato. Lo strumento che ci permette di controllare in maniera efficace il ritmo e l'andatura di un libro illustrato è lo storyboard che, visto che ci offre una visione d'insieme di tutta l'opera su un'unica pagina, ci permette di decidere la grandezza delle illustrazioni, la lunghezza dei testi. Questo ci aiuterà a rendere l'andamento più vivace e meno noioso e dal ripetere elementi che, all'interno della storia, sono già stati utilizzati.

Nella creazione delle scene di Buccia di Limone ho alternato panoramiche a stretti primi piani così come illustrazioni a tutta pagina danno il turno ad altri disegni molto più piccoli che lasciano spazio al testo ed altre illustrazioni che occupano due pagine. Ho lavorato anche sul ritmo del testo intercalando testi fuori dall'illustrazione e scritti su pagina bianca ad altri che invece fanno parte dell'illustrazione.

Il risultato è un libro dalla struttura eterogenea delle inquadrature e che sfrutta un linguaggio tipicamente cinematografico che stimola i piccoli a sfogliare il libro pagina dopo pagina e che, spinti dalla sana curiosità di sapere cosa c'è dopo, possono godersi il libro senza pericolo d'annoarsi.

**3.3.2 L'impaginazione** Come per qualsiasi volume stampato, anche nella scelta delle dimensioni di un libro per bambini ci sono alcune regole da tenere in considerazione. 21x21, la misura del lato corto di un A4, è una dimensione che si utilizza spesso nei libri per bambini, sufficientemente grande per avere un corpo di testo facilmente leggibile dai più piccoli mentre l'illustrazione che accompagna e completa la storia risulta né troppo grande né troppo piccola per essere tenuta in mano da un bambino e sfogliata facilmente.

Con una gabbia abbastanza semplice ed elastica sono riuscita ad organizzare facilmente i testi all'interno delle immagini. Come font ho scelto il Century Gothic che

---

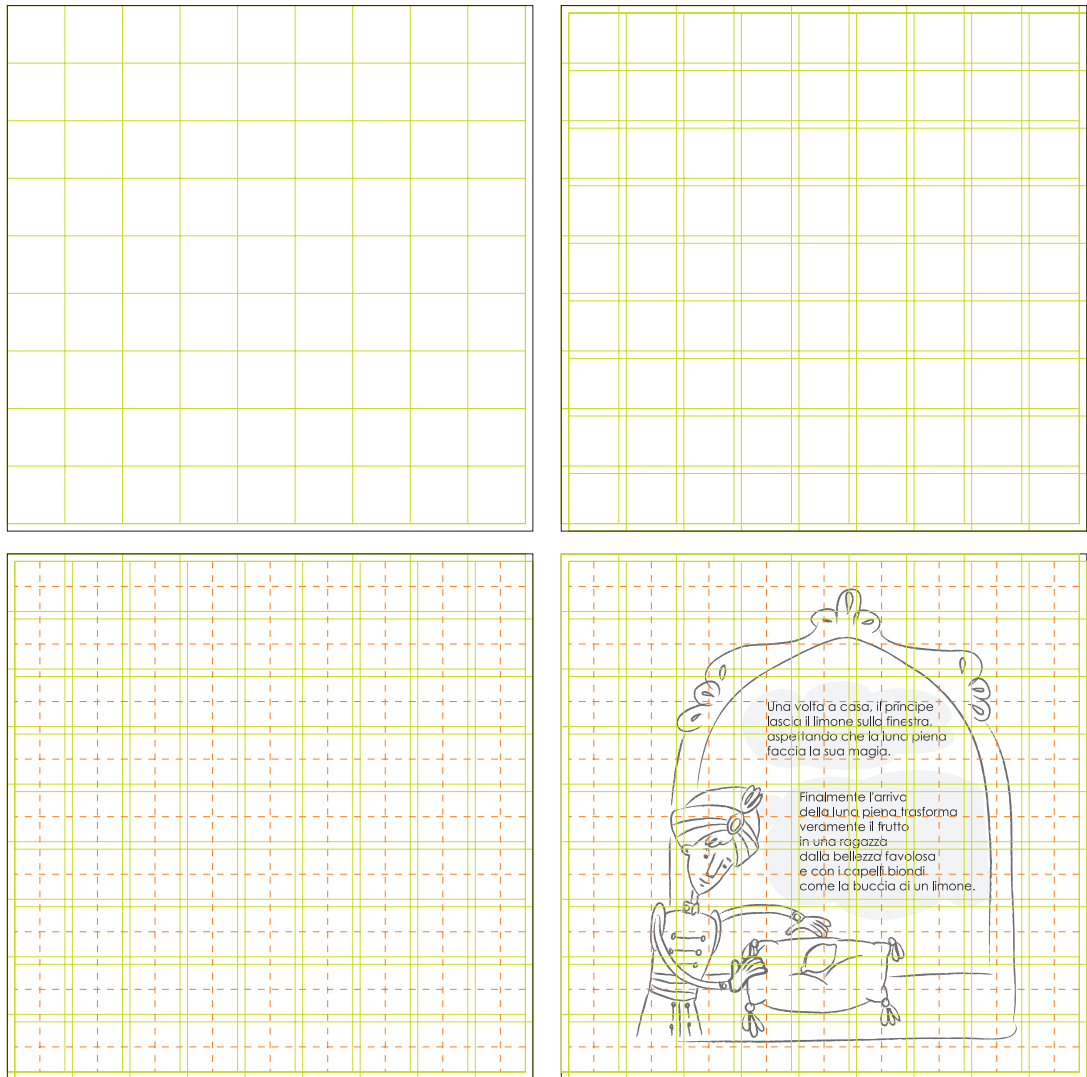


Fig. 5 Lo storyboard per il libro Buccia di Limone

Fig. 6 I diversi step nel processo di creazione della gabbia per il libro *Buccia di Limone*

risulta molto chiaro e molto comprensibile anche dai bambini più piccoli grazie alla sua forma rotonda e ho scelto 14 come grandezza del corpo in modo che il pubblico tra i 6 ed i 10 anni potesse leggerlo senza problemi e, allo stesso tempo, risultasse gradevole dal punto di vista estetico.

Anche nel posizionare il testo ho cercato di lavorare sul ritmo come ho fatto con le illustrazioni: a volte le parole si staccano dall'immagine per raccontare la storia da un punto di vista oggettivo mentre altre volte si trasformano in un elemento grafico che arricchisce la composizione facendo la stessa curva della strada o mimando il vento dietro al principe che scappa dal gigante.



### 3.4 Identità

Nella fase di progettazione un punto molto importante è quello dedicato alla scelta dei colori e che può, per certi versi, stravolgere l'identità ed il posizionamento del libro. Nel caso di Bucci di Limone, per dare una sua personalità e caratterizzare ulteriormente il libro dal punto di vista grafico, ho scelto di utilizzare solo i toni dei colori principali del modello RYB, ovvero rosso, giallo e azzurro. Lo schema colore RYB è un modello storico che si utilizzava nella tecnica della mescolanza sottrattiva ed in cui viene comunemente utilizzato un set di colori primari soprattutto nell'arte, nel design e nella pittura.



Fig. 7 La scala colori del modello RYB



In questo modo sono riuscita a dare al libro una sua identità mantenendo il tutto il più semplice possibile, senza troppa confusione di colori ma che rompe alcuni schemi stimolando l'immaginazione del bambino facendogli vedere, ad esempio, un mondo in cui gli alberi sono blu e le montagne sono rosse. Inoltre, siccome lo scopo del viaggio del principe è una ragazza con i capelli biondi come la buccia di un limone, utilizzando il colore giallo solo per colorare il limone ed i capelli della ragazza, ho avuto la possibilità di sottolineare questa sorpresa finale.

Per quanto riguarda la traccia, ho utilizzato un pennello che ricorda il tratto di una matita perchè più vicino al mondo dei bambini ed è un tratto meno freddo ed asettico rispetto ai pennelli più regolari mentre per la scelta della carta ho optato per una patinata di 170 grammi in modo da avere pagine abbastanza resistenti per l'utilizzo dei loro piccoli padroni e più difficili da sporcare grazie alla loro superficie liscia.

---







---

## CONCLUSIONI

Partiamo dal presupposto che, per l'artista, l'arte è il modo più personale per comunicare con il mondo esterno, la maniera più efficace per dare un messaggio al pubblico. E consideriamo anche che il libro rappresenta un contenitore di testo, di una storia destinata ai lettori. Tuttavia grazie ad alcuni artisti a volte il libro è in grado di trascendere le parole, i testi e le singole lettere per comunicare con chi lo tiene in mano, senza bisogno di leggerlo. Per comunicare non ha bisogno di una lingua. O meglio, per comunicare inizia ad utilizzare un linguaggio universale in grado di essere compresa anche da coloro che non parlano la stessa lingua del creatore del libro. Questo è il prezioso potere di un libro d'artista.

Ma cosa succede nel momento in cui si deve comunicare con un bambino? In questo caso l'artista riesce a modificare il linguaggio della propria arte e la forma del libro in modo da renderlo accessibile e da poter entrare nelle vite dei più piccoli, grazie ad una struttura più adeguata. In questo modo apre le porte a numerose avventure, ad un mondo pieno di meraviglie che danno un benvenuto al bambino, regalandogli l'opportunità di perdersi tra forme e colori. Grazie a questi libri destinati a loro, i piccoli lettori vedono, toccano, leggono, imparano e crescono.

Oltre al mondo dei libri, esistono storie bellissime che sono state tramandate dai nonni ai bambini del passato, cioè gli adulti di oggi. In un mondo in cui le parole evaporano e la memoria crea spazio per un numero crescente di informazioni, cancellando i vecchi ricordi, queste bellissime favole che non sono state scritte, sono destinate a scomparire.

Questa tesi prima di tutto prova a decifrare e a definire il libro d'artista per poi analizzare le opere per bambini di artisti internazionali, italiani e turchi. Sui passi dei maestri che hanno realizzato delle splendide opere dedicate ai più piccoli tenteremo di salvare dall'estinzione una delle vecchie favole della cultura popolare turca. Un regalo molto prezioso per i più piccoli dai loro bisnonni.

---



---

## RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la mia relatrice, la Prof.ssa Riccò per i suoi consigli preziosi.

Ringrazio Ilgim Veryeri Alaca e Banu Cennetoglu per il tempo concesso, per aver condiviso la loro conoscenza e le loro fonti.



Un ringraziamento infinito ad Enrico Grigoletti che non si è mai stancato di me, sempre ha avuto fiducia in me e nei momenti più disperati è sempre riuscito farmi arrivare alla soluzione. Senza il suo aiuto non avrei mai potuto scrivere una tesi in una lingua comprensibile.

Ringrazio la mia cara madre che mi ha sempre tirato su e non ha mai smesso di credere in me. Seni seviyorum annecim.

Ringrazio mia nonna per esser stata il mio angelo custode.

Vorrei dedicare questa tesi al mio caro padre che mi ha aperto le porte per una vita migliore e mi ha sempre incoraggiato a fare nuove esperienze. Oggi non è con me ma la sua memoria vivrà per sempre dentro di me.

---



---

## BIBLIOGRAFIA

**ARCHINTO R.**

(2007) *Perche un Libro Illustrato per Bambini?*, *Raccontare Ancora*, Vita e Pensiero

**BADER B.**

(2011) *Tana Hoban: She Made You Look Again and Again*, Horn Book Archive

**BASKAN S.**

(1991) *Ondokuzuncu yuzyildan gunumuzze Turk resamlari*, Kultur Bakanligi

**CANZI G., PAGANI D.**

(2010) *101 cose da fare a Milano con il tuo bambino*, Newton Compton Editori

**CAGNOLARO E.**

*Evoluzione dei libri illustrati per bambini*, articolo su [www.leggerepercrescere.it](http://www.leggerepercrescere.it)

**CARZAN C.**

(2006) *Il kit del bravo supplente. Giochi di logica, parole e socialità per le ore di supplenza*, Edizioni la meridiana

**CATARSI E.**

(2010) *La fantasia al potere. Gli scrittori dei bambini tra gli ultimi due secoli*, Armando Editore

**CONNOR J. G.**

(1990) *Children's Library Services Handbook*, ABC-CLIO

**DILS T. E.**

(1998) *You Can Write Children's Books*, Writer's Digest Books

**DRUCKER J.**

(2004) *The Century of Artists' Books*, Granary Books

---

**FRICK L.**

(2006) *Beyond Symbolism and Surrealism: Alexei Remizov's Synthetic Art*, Northwestern University Press

**FRIEDMAN J.**

(2011) *Yoshimoto Nara*, in *Encyclopedia of World Biography*

**GIST T.**

(2002) *Duchamp's Window Display for André Breton's* (Essay)

**GRENCI R.**

(2010) *Il Gioco delle Favole di Enzo Mari*, [www.rossellagrenci.com](http://www.rossellagrenci.com)

**HICKEY D.**

(1997) *Edward Ruscha: Twentysix Gasoline Stations, 1962 - photographer*, in *Artforum International Magazine Inc.*

**HUNT P.**

(2004) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Routledge

**KOCAK G.**

(1993) *Ulkemizde Cumhuriyet doneminde hikaye ve romanlarda resimleme gelenegi*, Tesi di Laurea, Facoltà di Sociologia, Università di Anadolu

**LERER S.**

(2008) *Children's Literature: A Reader's History, from Aesop to Harry Potter*, University of Chicago Press

**LORENZ A.**

(2002) *Artist's Books - For Lack of a Better Name*, [www.angelalorenzartistsbooks.com](http://www.angelalorenzartistsbooks.com)

**MADRIZ E.**

(2011) *Prendere forma per dare forma. L'azione educativa professionale*, Armando Editore

**MAFFEI G.**

(2006) *Il Libro Come Opera D'Arte*, Galleria nazionale d'arte moderna

ID (2007) *Children's corner. Libri d'artista per bambini*, a cura di Valrio Dehò, Corraini

**MARCUS L. S.**

(2008) *Minders of Make-Believe: Idealists, Entrepreneurs, and the Shaping of American Children's Literature*, Houghton Mifflin Harcourt

ID (2000) *Dear Genius: The Letters of Ursula Nordstrom*, HarperCollins

**MARINETTI T. F.**

(1977) *Collaudi Futuristi*, Guida Editori

ID (20 febbraio 1909) *Manifesto del Futurismo*, in *Figaro di Parigi*

---

**MOEGLIN-DELCROIX A.**

(1997) *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris: Jean Michel Place; Biblioteca nazionale di Francia

**NOEL A.**

(1998) *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978*, Thames and Hudson

**NOLLE C.**

(2005) *The Collaboration between Guy Debord & Asger Jorn from 1957-1959*, in Vector E-Zine (n.13)

**OZER E.**

(2009) *The art education in Turkey and sample Hasan Pekmezci*, Tesi di Laurea, Facoltà di Belle Arti, Università di Cumhuriyet

**PEDROSA A.**

(2011) *Intervista con Fisun Onur*, [www.iksv.org](http://www.iksv.org)

**PICHERLE S. B.**

(2007) *Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi*, Vita e Pensiero

**REESE H.**

(1997) *Making Artist Books Today: A Workshop in Poestenkill*, Lucius & Lucius DE

**RESTELLI B.**

(2002) *Giocare con tatto. Per una educazione plurisensoriale secondo il Metodo Bruno Munari*, FrancoAngeli

**RICCO D.**

(2008) *Sentire il Design*, Carocci

ID (2004) *Libri d'autore*, in Linea Grafica (n. 354)

**ROWELL M.**

(2002) *The Russian Avant-Garde Book, 1910-1934*, MOMA

**RUSSEL R.**

(2009) *Antique Trader Book Collector's Price Guide*, Krause Publications

**SALA N., SALA M.**

(2005) *Geometrie del design. Forme e materiali per il progetto*, FrancoAngeli

**SCHUDEL M.**

(2005) *Tana Hoban; Reshaped Children's Books*, in Washington Post, Febbraio 10

---

SERTTAS T.

(2009) *Intervista con Banu Canneloglu*, in *Agos Kitap/Kirk* (n.8)

SEULING B.

(2011) *How to Write a Children's Book and Get It Published*, John Wiley & Sons

SHULEVITZ U.

(1997) *Writing with pictures: how to write and illustrate children's books*, Watson-Guptill

SILVEY A.

(2002) *Collaudi Futuristi*, Guida Editori

SPINA C

(2003-04) *Le pagine illeggibili. L'esperienza di Bruno Munari e delle Edizioni Corraini*, Tesi di Laurea, Scienze della Comunicazione, Università degli Studi di Salerno

STOODT B.

(1996) *Children's Literature*, Macmillan Education AU

TANCHIS A.

(1987) *Bruno Munari*, Cambridge: Idea Books Edizioni

THIOLLET J.

(2010) *Bodream*, Anagramme Ed.

WHALLEY J. I.

(1975) *Cobwebs to Catch Flies: Illustrated Books for the Nursery and Schoolroom, 1700-1900*, University of California Press

### **Web**

[www.artnotart.com](http://www.artnotart.com) (Fluxus Archive)

[www.daddytypes.com](http://www.daddytypes.com) (Dieter Roth's Kinderbuch, 2007)

[www.designhistorymashup.blogspot.it](http://www.designhistorymashup.blogspot.it)

-[www.emrehuner.com](http://www.emrehuner.com)

-[www.fondazioneberardelli.org](http://www.fondazioneberardelli.org) (Libri d'artista)

-[www.fumetto100.it](http://www.fumetto100.it) (Comitato Nazionale Un Secolo di Fumetto Italiano, Cronologia)

-[www.galleriaoltremare.it](http://www.galleriaoltremare.it) (Arte Povera)

---



- [www.insaniyet.blogspot.it](http://www.insaniyet.blogspot.it) (Masist Gul ,2012)
  - [www.mimiko.net](http://www.mimiko.net)
  - [www.netyazar.net](http://www.netyazar.net) (Kitabın Tarihi ve Türkiyede Kitap, 2009)
  - [www.parodos.it](http://www.parodos.it) (Letteratura per l'infanzia, Babilonia, 2008)
  - [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)
  - [www.orecchioacerbo.com](http://www.orecchioacerbo.com)
  - [www.lapappadolce.net](http://www.lapappadolce.net)
  - [www.anillustratedguide.com](http://www.anillustratedguide.com)
  - [www.librolandia.wordpress.com](http://www.librolandia.wordpress.com)
  - [www.hamelin.net](http://www.hamelin.net)
  - [www.babalibri.it](http://www.babalibri.it)
  - [www.illustratori.blogspot.it](http://www.illustratori.blogspot.it)
  - [www.caricaturque.blogspot.com](http://www.caricaturque.blogspot.com)
  - [www.puffin.co.uk](http://www.puffin.co.uk) (The History of Puffin)
  - [www.theweeweb.co.uk](http://www.theweeweb.co.uk) (A Ladybird History)
  - [www.edizioniel.com](http://www.edizioniel.com)
  - [federiconovaro.wordpress.com](http://federiconovaro.wordpress.com)
  - [www.parodos.it](http://www.parodos.it) (Letteratura per l'infanzia)
  - [www.ilcorriereideipiccoli.it](http://www.ilcorriereideipiccoli.it)
  - [www.fumetto100.it](http://www.fumetto100.it) (Comitato Nazionale Un Secolo di Fumetto Italiano)
-

