

Le periferie del picturebook: riflessioni paratestuali su un “camaleonte” editoriale

Sandro Natalini

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

A quasi trent'anni dalla sua pubblicazione, *Soglie* di Gérard Genette, costituisce ancora oggi un fondamentale riferimento per chi voglia cimentarsi nello studio del *paratesto* e di quelle pratiche che permettono ad un testo di materializzarsi fisicamente, conferendogli la sua natura di libro. Gli elementi paratestuali dai confini imprecisati circondano il testo, riuscendo a fargli assumere forme distinte senza modificarne sostanzialmente il contenuto. Le caratteristiche morfologiche si affiancano al testo con il fine di favorirne la lettura, ma divengono anche strategiche sul piano del marketing e possono persino assumere, come nel caso dell'editoria illustrata dedicata all'infanzia, un valore narratologico. È proprio su questa branca dell'editoria che il contributo mira a effettuare una ricognizione, in quanto il paratesto nel *picturebook* riesce ad amplificare le sue potenzialità in modo esponenziale, concorrendo a definirne il senso narrativo e influenzandone la ricezione, perché come asserisce Genette (v. Genette 1989, p. 9): «è esso stesso un testo: se non è ancora il testo, esso è già testo».

Keywords: picturebook, paratesto, editoria illustrata, ricezione, lettura

1. “Presentare il libro”

«L'opera letteraria è, interamente o essenzialmente, costituita da un testo [...], enunciati verbali più o meno provvisti di significato. Questo testo, però, si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali [...] delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per *presentarlo*, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua “ricezione” e il suo consumo, in forma, oggi almeno, di libro».

(Genette G., *Soglie*, Parigi, 1989 p. 3)

Nonostante la produzione editoriale continui ininterrottamente il suo percorso evolutivo, *l'incipit* di Gérard Genette rappresenta ancora oggi un faro per tutti coloro che dalla centralità del testo intendano esplorare quelle superfici periferiche dai confini indefiniti relative alla paratestualità.

Alla luce della premessa di Genette, Marco Santoro (v. Santoro 2004, p. 7) puntualizza che la forma, seppur nella sua innegabile funzione accessoria, prenda corpo evolvendosi nel corso del tempo, sostanziando il contenuto, contribuendo così a caratterizzare l'opera stessa attraverso il suo impianto grafico-visivo, che riesce a generare una viscerale attrazione nei confronti del documento scritto attraverso le sue peculiarità materiali. Lo stesso testo può assumere così diverse *forme*, attraverso le scelte tipografiche, lo studio del *layout* e la disposizione fra testo e immagini, questioni morfologi-

che che lo materializzano presentandolo alla vista.

Gli elementi paratestuali trovano quindi la ragion d'essere nella loro funzione ausiliare e nella loro natura polimorfa, ponendole a servizio del testo e della sua comprensione, perché come evidenzia Giovanna Zaganelli (v. Zaganelli 2008, p.123) il controllo e la collocazione spaziale dei vari elementi permettono la nitidezza della pagina offrendo al lettore l'opportunità di recepire le informazioni depositate in questo spazio fisico.

A tal proposito Fernand Braudel asserisce come la *visibilità* del libro sia sempre esistita (v. Braudel 1977, p. 303) e come l'invenzione di Gutenberg sia riuscita a rinvigorire ed estendere le potenzialità già presenti, come ad esempio nel libro manoscritto, seppure con sostanziali differenze dovute alla riproducibilità meccanica, come sottolinea Zaganelli (v. Zaganelli 2008, p.124).

Con l'evoluzione del paratesto si ripercorre una storia di idee, fortemente connesse alla comunicazione visiva, alle tecniche e alle filosofie progettuali e di come un testo riesca a presentarsi concretandosi in oggetto culturale, venendo così a costituirsi come una parte integrante della storia della lettura e dei mutamenti stilistici della forma libraria. Un corpo, dunque, che con la sua presenza ci ricorda il valore simbolico dell'oggetto e di come questo, ad esempio nel lettore-bambino, riesca a caricarsi di una significanza speciale, una sorta di “coperta di Linus”.

Si tratta dunque di quella *soglia* che separa, ma che al tempo stesso riesce a costituirsi come un forte legante fra l'identità testuale, la condizione del contesto sociale e quella esperienziale del lettore. Essa riesce a riflettere il cambiamento dei gusti, delle abitudini e delle aspettative dell'epoca in cui il prodotto editoriale è stato stampato: testimone d'eccellenza, quest'ultimo, non solo del sapere, ma in senso più ampio della cultura.

È proprio sul piano della sua *visibilità* che il libro ospita, sedimentandole su di sé, quelle tracce e quelle tensioni estetiche preservandole al corso del tempo, come testimonianze tangibili del periodo storico in cui è stato prodotto e come elementi generati anche dalla concomitanza degli influssi delle correnti artistiche di riferimento (v. Colonetti 1989, pp. 17-28). Un percorso temporale, quello del paratesto, che non può essere disgiunto dall'evoluzione tecnologica, che con i suoi mezzi e le sue opportunità, esplora incessantemente nuove prospettive, per nuovi approdi funzionali e sensoriali, al fine di trasferire al meglio idee e concetti attraverso la parola stampata e dimostrare come questa abbia influito sul pensiero e sul comportamento umano (v. Darnton 1994, p. 65).

Nella contemporanea diatriba fra i sostenitori del libro cartaceo rispetto all'eBook, la componente materiale del supporto risulta ancora sul piano emotivo un fattore estremamente efficace rispetto all'immaterialità del digitale. Cristina Demaria e Riccardo Fedriga (v. Demaria, Fedriga 2001, p.16) evidenziano come l'opera libraria cartacea permetta di farsi toccare, maneggiare, appuntare, sfogliare e persino annusare, ricalcando un pensiero di De Amicis¹ che appare come una esplicita dichiarazione d'amore nei confronti dei libri.

La costante attenzione dimostrata negli ultimi anni per la paratestualità evidenzia come attraverso questa componente il libro riesca a emettere dei segnali e a dialogare con il lettore, grazie alla sua *veste* e alle sue peculiarità materiali, che devono essere in grado di intrigare e affascinare, permettendo nuovi percorsi di senso al di là delle dinamiche intrinseche al testo scritto.

A Genette va il merito di aver focalizzato l'importanza dell'apparato paratestuale e di come questo innesci un rapporto stretto con il testo, favorendo una sua materializzazione in un oggetto culturale, versatile, maneggevole, facilmente riproducibile e capace di veicolare informazioni, ma anche in grado di selezionare un pubblico potenziale, elemento di mediazione decisivo nell'atto della scelta.

2. Un dispositivo multimodale

Declinando tale premessa alla produzione degli albi illustrati, è necessario rimandare alla definizione della studiosa Barbara Bader (v. Bader 1976, p.1) con cui si apre il volume *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*, che costituisce il primo studio storico e sistematico relativo alla produzione degli albi illustrati statunitensi:

«Un albo illustrato è testo, illustrazione, design progettuale, un prodotto di artigianato e al contempo commerciale; un documento sociale, culturale, storico; *in primis* una esperienza per un bambino. La sua natura artistica si basa sul rapporto di interdipendenza di parole e immagini, sul simultaneo dispiegarsi della doppia facciata, sulla tensione drammatica del gesto di voltare pagina. Nella specificità della sua natura esso racchiude possibilità illimitate».

(Bader 1976, p. 1)

Da tale definizione si evince come le componenti paratestuali del libro siano capaci di generare infinite strutture progettuali e trasformino un testo in un og-

getto materiale, garantendone la sua *ricezione* e il suo *consumo*. In modo ampio potremmo definire il *picturebook*² un prodotto editoriale che utilizza due codici comunicativi al fine di raccontare una storia: il codice iconico (le illustrazioni) e il codice verbale (il testo), anche se è importante sottolineare come il ruolo delle illustrazioni costituisca un fondamentale veicolo per la fruizione del libro stesso.

In questo rapporto interdipendente fra i due codici, in cui i rimandi e le sinergie giocano un ruolo fondamentale nella costruzione di significanza da parte del lettore, Bader sottolinea però che anche altri elementi peritestuali acquisiscono ruoli di primo piano, non solo sul piano estetico ma anche su quello narratologico, come ad esempio lo spazio fisico della doppia facciata che riesce a generare un ritmo narrativo, attraverso ciò che la studiosa americana definisce la «tensione drammatica del gesto di voltare la pagina».

Il progetto grafico, la matericità del supporto (carta, formato, scelta tipografica), i messaggi peritestuali (contenuti ad esempio nella prima di copertina, nelle risguardie, nel frontespizio e nella quarta), ma anche la messa in pagina della storia e i tagli compositivi, concorrono ad una sua corretta e completa comprensione, per quello che Sophie Van der Linden (v. Van der Linden 2003 pp. 59-68) definisce «*système de signification*».

Difficilmente imbrigliabile in una categoria di genere canonico, l'albo illustrato, per la sua natura ibrida, è un testo molto flessibile e aperto, che rifiuta una definizione rigida, tanto che lo studioso David Lewis (2001) lo rappresenta come «un camaleonte in attesa di essere definito», un interessante trasformista del panorama editoriale.

Con il termine *peritesto*, Genette considera l'insieme delle indicazioni linguistiche e plastiche disposte entro i confini del volume, che circonda l'opera interagendo con il testo secondo una prospettiva funzionale e non certo esclusivamente ornamentale; basti pensare a come sia cambiato il ruolo dell'illustrazione, che da semplice abbellimento o «lustrò del testo», ma anche con valore chiarificatorio, come nella casistica delle pubblicazioni scientifiche, abbia acquisito un vero e proprio ruolo narrativo.

Nella categoria peritestuale rientrano vari elementi come ad esempio: il formato editoriale, l'appartenenza ad una collana, la copertina e la sovracoperta (spesso presente nel mercato statunitense), il frontespizio, la gabbia tipografica, possibili dediche, la prefazione e la postfazione - anche se rare nella casistica degli albi illustrati - ma anche il nome dell'autore e il titolo.

1 «L'amore dei libri, crescendo poco a poco, finisce per diventare un sentimento affatto distinto dall'amore della letteratura, e fonte, per sé solo, di mille piaceri vivissimi, piaceri della vista, del tatto, dell'odorato. Certi libri, si gode a palparli, a lisciarli, a sfogliarli, a fiutarli [...]». Bandini Butti A., 1971, p.130.

2 Termine prevalentemente usato nel dibattito critico internazionale, che corrisponde al nostro albo illustrato.

lo del libro ed un posto d'onore spetta senza dubbio alle illustrazioni. Tali elementi variano sensibilmente nelle scelte comunicative ed editoriali a seconda delle case editrici, degli autori e degli illustratori coinvolti e partecipano attivamente a testimoniare l'evoluzione dell'albo illustrato, che come Bader sottolinea, è da considerarsi anche un documento sociale, culturale, storico e ovviamente l'inizio di quel percorso esperienziale da parte del bambino nei confronti della lettura.

2. Sulle soglie degli albi illustrati

La copertina del *picturebook* non ha più la semplice funzione protettiva, anche se si presenta in un supporto resistente e cartonato, ma diviene parte integrante dell'oggetto stampato, elemento che promuove l'opera in termini di vendite e riconoscibilità e può anche essere nell'albo illustrato un *incipit* narrativo o introdurre il soggetto o le atmosfere della storia, in particolare modo, come afferma David Lewis, quando non ripete un'immagine già presente all'interno del libro, che partendo dalla prima di copertina può estendersi fino alla quarta. Tale elemento, però, è anche una porta di accesso, secondo Genette e, riprendendo Lewis Carroll, possiamo interpretarla come l'ingresso nella tana del coniglio bianco, che introduce a quell'universo fantastico, invitando il lettore ad entrarci dentro.

Open this little book (fig. 1) di Jesse Klausmeier con le illustrazioni di Suzy Lee è un libro con una struttura a scatole cinesi che riesce a generare un forte senso dell'attesa, la stessa che si prova quando si apre un regalo. Oltrepassata la soglia della copertina, sotto esplicito invito del titolo, il lettore si ritroverà a varcarne in successione delle altre, di ulteriori libri incastonati l'uno nell'altro con un formato progressivamente più piccolo, una sorta di filastrocca cartotecnica che sfocia in un finale che è un esplicito invito al piacere della lettura (fig. 2 e 3).

Il formato, sempre secondo Lewis, costituisce un fattore peritextuale estremamente importante, facente parte dell'ambito del design progettuale, che si può declinare in molte variazioni e che è da considerarsi un'importante componente nell'estetica del volume, che, oltre a valorizzare le prerogative della cifra stilistica dell'illustratore, può avere interessanti risvolti narrativi.

A circa un secolo dalla sua pubblicazione *The slant book* (fig. 4-5) di Peter Newell è un curioso esempio in questo senso: il libro non ha la consueta forma rettangolare, ma è un parallelogramma che esalta la narrazione iconica della storia che si svolge in discesa, in quanto a causa di una distrazione della balia, il piccolo protagonista a bordo della sua carrozzina sfreccia senza sosta lungo un pendio (fig. 6-7). Una testimo-

nianza che sottolinea come l'autore-illustratore - che per l'occasione ha progettato anche il *font* utilizzato - spesso preferisca progettare il libro *tout court* in modo da rendere organico il progetto, orchestrando egli stesso le varie componenti.

Sia nella copertina che nel frontespizio, le scelte tipografiche non possono intendersi solo come canale di trasmissione verbale, ma anche come elemento visivo e risorsa semiotica, con una propria potenzialità di significanza. Nei *picturebooks* contemporanei la tipografia costituisce infatti una risorsa importante, che riesce ad aggiungere un particolare significato alla narrazione, confermando tale prodotto editoriale come un dispositivo multimodale, in cui anche la componente tipografica è in grado di dare un interessante apporto.

Barbara Bader (1976), David Lewis (2001) e Lawrence Sipe (2001) concordano nel vedere nel linguaggio scritto, che si presenta attraverso la scelta opportuna di font in aggiunta alle illustrazioni e alla progettazione grafica, un mezzo per rendere coese e coerenti le varie componenti, al fine di far trasparire al meglio il significato dell'opera. Ecco quindi che la scelta del carattere, il corpo, la spaziatura, l'interlinea e la crenatura del testo divengono un'ulteriore tavolozza semiotica che arricchisce il valore di questo straordinario «poema visuale»³.

A tal riguardo il curioso *The Stinky Cheese Man and other Fairlystupid Tales* (fig. 8) scritto da Jon Scieszka e illustrato da Lane Smith, insignito della prestigiosa Caldecott Honor⁴ nel 1993, sovverte le canoniche regole tipografiche della progettazione al fine di ottenere un *allure* di *nonsense* tipico della tradizione inglese. Una divertente «dichiarazione di guerra» nei confronti degli stereotipi narrativi e visivi: il corpo del titolo è enorme (fig. 9), la dedica è capovolta (fig. 10), i titoli dell'indice insieme ai numeri cadono dalla pagina (fig. 11), un insolito inizio che è possibile accostare a certi stratagemmi rodariani presenti ne *La grammatica della fantasia*, al fine di rinnovare il classico repertorio fiabesco nell'immaginario del lettore.

Persino gli spazi relativi alle risguardie, cui fin dalla loro origine venne affidato il compito di dare il benvenuto al lettore, possono contribuire ad accrescere ed esaltare il tono narrativo, mediante suggestioni dell'atmosfera della storia che sta per cominciare. Affascinante, come riportano Giovanni Fanelli ed Ezio

3 Definizione del grande autore-illustratore americano Maurice Sendak, padre del famoso *Nel paese dei mostri selvaggi* (*Where the Wild Things Are*), pubblicato da Harper & Row nel 1963.

4 Riconoscimento americano istituito dalla *American Library Association* in memoria dell'illustratore inglese Randolph Caldecott, che dal 1930 viene assegnato annualmente agli artisti i cui albi si sono distinti nel panorama editoriale per bambini.

Godoli (v. Fanelli, Godoli, 1989, p. 89), è la visione metaforica dell'illustratore vittoriano Walter Crane, che le immagina come «un tratto di terreno erboso di fronte all'ingresso, in cui cogliere un accenno d'incolaggio per procedere ad entrare nel libro».

È proprio un giardino quello che ritroviamo illustrato nelle risguardie della magistrale interpretazione iconica di Nicoletta Ceccoli nella sua versione di *Little Red Riding Hood* (fig. 12). Nella doppia pagina (fig. 13), che solo in apparenza ha una funzione decorativa, una sorta di preludio al frontespizio (fig. 14), inizia nelle molteplici scene un gioco di seduzione fra vittima e carnefice: è proprio in questo spazio, che appare alle soglie del bosco fiabesco, che cominciano a delinearsi i ruoli dei personaggi grazie al codice iconico.

Il genere fiabesco nel picturebook meriterebbe un approfondimento a parte, ma già l'esempio riportato dimostra come la fiaba entri nell'albo illustrato con una forza travolgente e con la sua caratteristica cifra stilistica ambigua e magica, dono del racconto orale. Nelle immagini costruite dagli illustratori la fiaba classica si rigenera continuamente, creando una dimensione dove si intrecciano nuove storie e nuove figure, con nuove luci e nuove ombre.

A conferma che la ricezione di un testo può avvenire all'interno di dispositivi di rappresentazione molto diversi, tanto da contribuire a far acquisire loro una propria personalità interviene lo storico Roger Chartier (1999):

(...) Quando la ricezione di un testo avviene all'interno di dispositivi di rappresentazione molto diversi tra loro, lo "stesso" testo non è più lo stesso. Ciascuna delle sue forme obbedisce a convenzioni specifiche che incidono sull'opera secondo leggi proprie e l'associano in modi diversi ad altre arti, altri generi, altri testi. Individuare gli effetti di senso prodotti da queste forme materiali è una necessità per chi voglia comprendere, nella loro storicità, gli usi e le interpretazioni di cui un testo è stato investito.

[...] La possibile intelligibilità dei testi dipende, quindi, dalle categorie che designano e definiscono i discorsi. Ma dipende anche dalle forme che ne regolano la trasmissione.

Chartier R., *Cultura scritta e società*, Milano, 1999 pp. 8-9.

La *mise en page* interna al picturebook può assumere molteplici forme secondo parametri funzionali alla storia e ai corrispettivi snodi narrativi. Spesso si predilige la doppia pagina come spazio predisposto allo sviluppo delle vicende narrate, che oltre ad ospitare il testo e le immagini, scandisce un ritmo, definendo un tempo di fruizione e costruendo una *climax* narrativa. La disposizione delle illustrazioni, dei relativi elementi formali, delle gamme cromatiche, dei bianchi marginali, interagiscono con lo sguardo del lettore secondo tempi percettivi individuali.

Nel piccolo volume di Davide Calì *Moi, J'attends...*

(fig. 15) illustrato dal segno inconfondibile di Serge Block, il susseguirsi delle doppie pagine scandisce i momenti salienti della vita del protagonista. Il testo è asciutto come lo è anche il segno essenziale di Block, forse al fine di permettere al lettore di immedesimarsi con il protagonista in una narrazione che si sviluppa in una accentuata orizzontalità, data dallo spazio fisico della doppia pagina aperta. Raccontare una vita non è certo semplice, vicende che segnano il nostro vivere nel bene e nel male, che si ricollegano in un *fil rouge* che nel libro acquisisce la matericità di un filo di lana rosso, unico elemento cromatico che intacca il rigore minimalista del bianco e nero. Il ritmo della narrazione segue quel filo rosso, è incalzante nel raccontare gioie e dolori di una vita (fig. 16-17), certi momenti si assaporano in pochi istanti presi dalla foga di girare la pagina. Poi, però, rispetto a certi destini segnati, ad esempio dalla malattia di una persona amata, girare la pagina diviene un atto di coraggio, un atto consapevole e una presa di coscienza, perché così è la vita (fig. 18).

Anche la quarta di copertina nel picturebook può avere un interessante risvolto narrativo. Nel già citato *Little Red Riding Hood* (fig. 19) con le illustrazioni di Ceccoli, l'immagine è costruita secondo il punto di vista del lettore che si sovrappone a quello di Cappuccetto Rosso⁵ che guardando fuori dalla finestra, probabilmente dalla casa della nonna, intravede un lupo nella boscaglia: «ma il lupo non doveva essere morto?», potrebbe chiedersi il lettore attento, che però non ha nessun appiglio testuale che spieghi quella presenza. È la sola illustrazione che induce a possibili riflessioni e forse, una delle più plausibili, è un monito al lettore-Cappuccetto Rosso: «per questa volta ti è andata bene, ma attenzione, ci sono altri possibili pericoli-lupi là fuori; che la lezione ti sia servita, non ripetere più gli stessi errori!».

Attraverso questo excursus delle principali componenti paratestuali del *picturebook*, si sottolinea come certe superfici abbiano un ruolo per niente secondario in senso materiale e narrativo, anzi siano dotate di una forte carica informativa ed evocativa, riuscendo così a creare una certa tensione fra testo e immagine. L'apparato paratestuale è da considerarsi quindi un importante mediatore in questo circuito comunicativo legato alla ricezione di un testo, dimostrando un alto valore nell'orientare il lettore nella decodifica del contenuto del libro, perché, come ribadisce Genette, «è esso stesso un testo: se non è ancora il testo, esso è già testo».

⁵ Il volume ricalca la versione dei fratelli Grimm, in cui rispetto a quella di Perrault, è il lupo a morire.

Bibliografia

Bader B., *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, New York, MacMillan Publishing, 1976.

Bandini Butti A., *Manuale di bibliofilia*, Milano, Mursia, 1971.

Braudel F., *Capitalismo e civiltà materiale: secoli XV-XVIII*, Torino, Einaudi, 1977.

Chartier R., *Cultura scritta e società*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999, pp. 8-9.

Colonetti A., *La storia visiva del libro. Lineamenti e tendenze nella grafica italiana dal 1945 ai giorni nostri*, in "Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi", Bologna, Grafis Edizioni, 1989, pp. 17-28.

Darnton R., *The Kiss of Lamuorette*, London e Norton, New York 1990 (trad. it. L. Aldomoreschi, Adelphi, Milano 1994).

Demaria C., Fedriga R., *Il paratesto*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001.

Fanelli G., Godoli E., *L'illustrazione Art Nouveau*, Bari, Laterza, 1989.

Genette G., *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987; trad. it. C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.

Lewis D., *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, New York, Routledge-Falmer, 2001.

Rodari G., *Grammatica della Fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi Ragazzi, 1999.

Santoro M., *L'indagine paratestuale*, in "I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro. Atti del convegno internazionale", a cura di M. Santoro e M. G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2004.

Van der Linden S., *L'album entre texte, image et support*, en "La Revue des Livres pour Enfants - L'analyse des livres d'images", n. 214, Paris, 2003, pp. 59-68.

Van der Linden S., *Lire L'Album*, Paris, L'Atelier du Poisson Soluble, 2007.

Van der Linden S., *Album[s]*, Paris, Éditions de Facto, 2013.

Sipe L., *Picturebooks as aesthetic objects*, in "Literacy Teaching and Learning: An International Journal of Early Reading and Writing" vol. 6 n.1, Columbus, 2001, pp. 23-42.

Zaganelli G., *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Milano, Lupetti, 2008.

Little Red Riding Hood, Bath, Barefoot Books, 2004.

Klausmeier J., illustrazioni di Suzy Lee, *Open this little book*, San Francisco, Chronicle, 2013; trad. it. *Apri questo piccolo libro*, Corraini, Mantova, 2013.

Newell P. illustrazioni dell'autore, *The slant book*, New York, Harper & Brothers, 1910; trad. it. *Il libro sbilenco*, Orecchio Acerbo, Roma, 2013.

Scieszka J., illustrazioni di Smith L., *The Stinky Cheese Man and other Fairlystupid Tales*, New York, Penguin Books, 1992.



Bibliografia dei picturebooks citati

Calì D., illustrazioni di Serge Block, *Moi, j'attends...*, Paris, Editions de Sarbacane, 2005; trad. it. *Io aspetto*, Emme Edizioni, Trieste, 2013.

Evetts-Secker J., illustrazioni di Nicoletta Ceccoli,

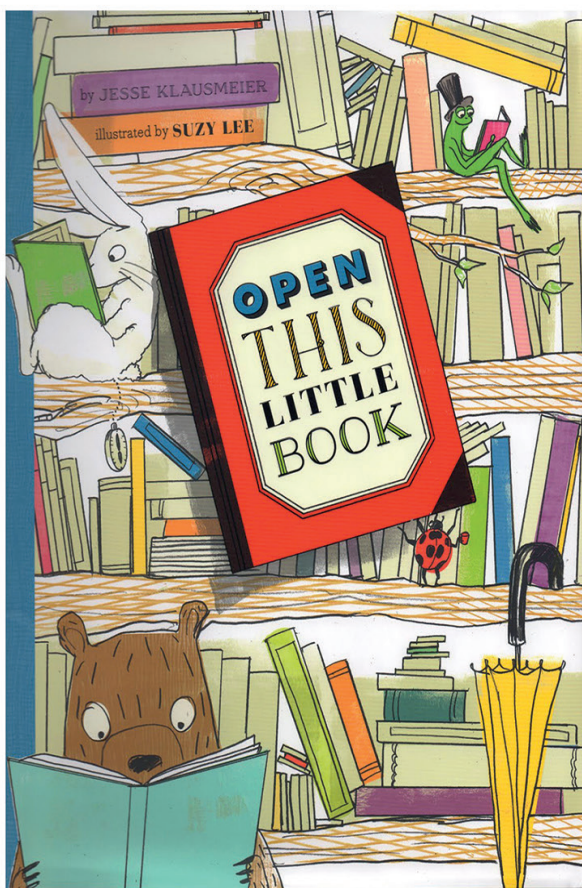


Fig.1

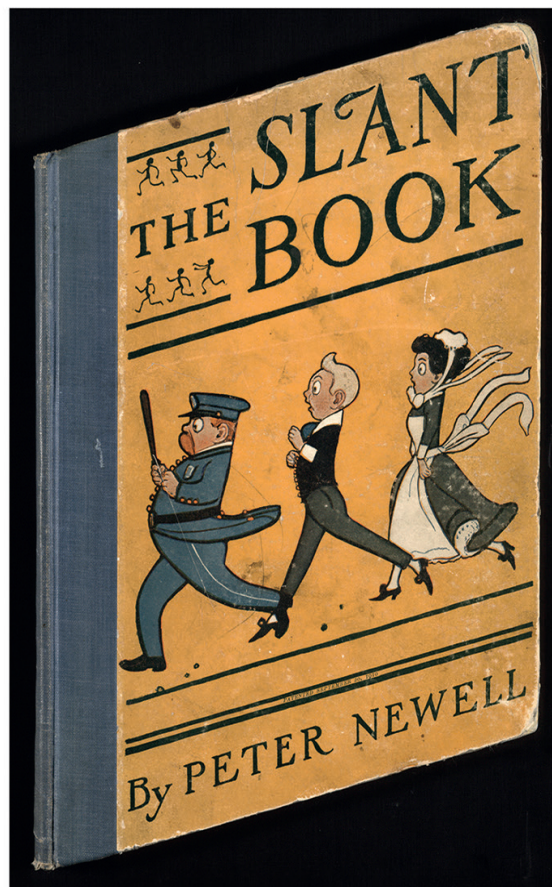


Fig.4



Fig.2



Fig.3

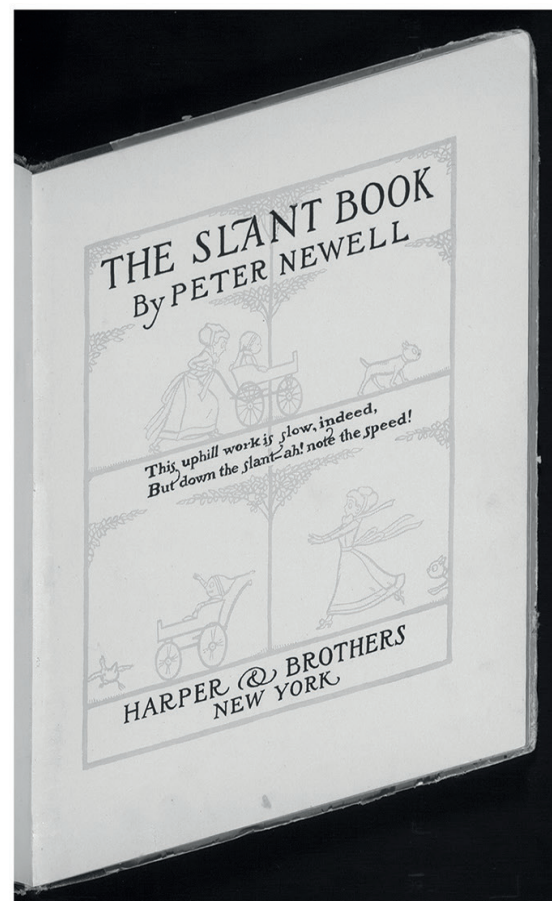


Fig. 5



Fig. 6

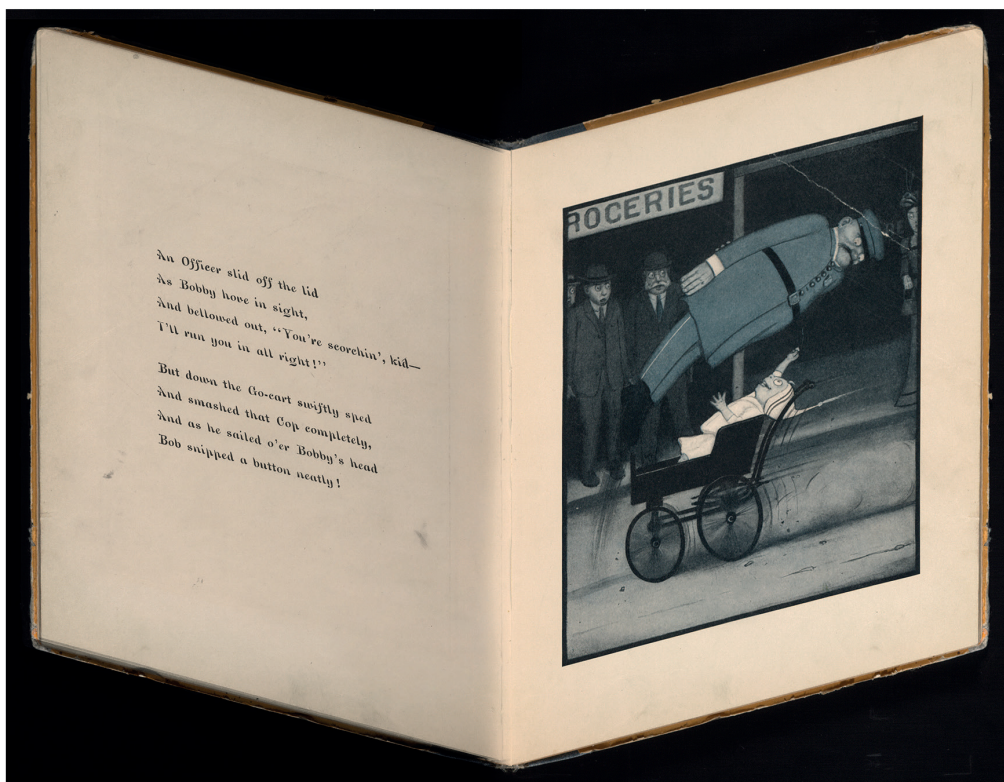


Fig. 7

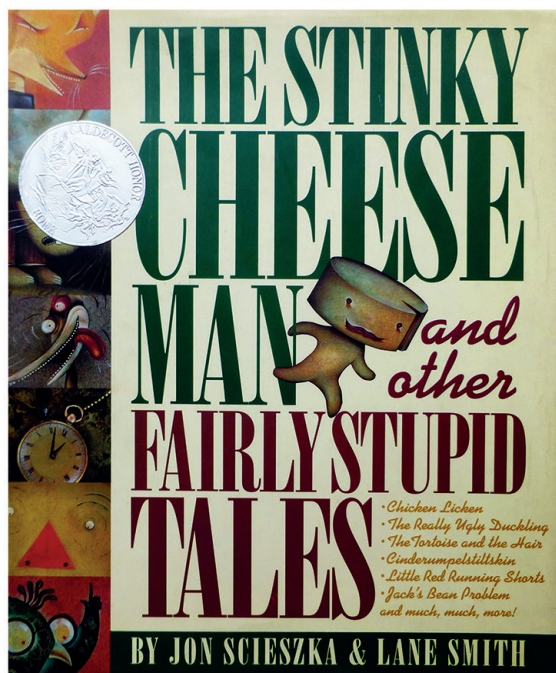


Fig. 8



Fig. 9

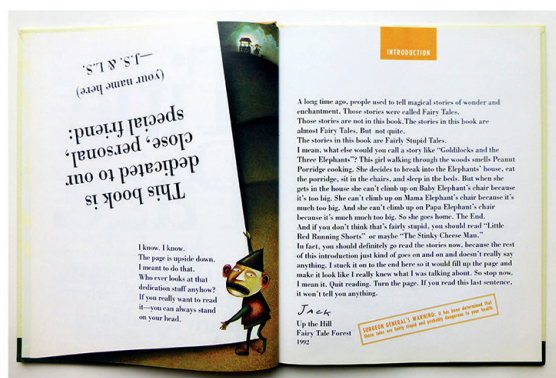


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Fig. 1 Klausmeier J., illustrazioni di Suzy Lee, 2013, *Open this little book*, San Francisco, Chronicle, (copertina)

Fig. 2-3 Klausmeier J., illustrazioni di Suzy Lee, 2013, *Open this little book*, San Francisco, Chronicle, (interni)

Fig. 4 Newell P., illustrazioni dell'autore, 1910, *The slant book*, New York, Harper & Brothers, (copertina)

Fig. 5 Newell P., illustrazioni dell'autore, 1910, *The slant book*, New York, Harper & Brothers, (frontespizio)

Fig. 6-7 Newell P., illustrazioni dell'autore, 1910, *The slant book*, New York, Harper & Brothers, (interni)

Fig. 8 Scieszka J., illustrazioni di Smith L., 1992, *The Stinky Cheese Man and other Fairlystupid Tales*, New York, Penguin Books, (copertina)

Fig. 9 Scieszka J., illustrazioni di Smith L., 1992, *The Stinky Cheese Man and other Fairlystupid Tales*, New York, Penguin Books, (frontespizio)

Fig. 10 Scieszka J., illustrazioni di Smith L., 1992, *The Stinky Cheese Man and other Fairlystupid Tales*, New York, Penguin Books, (dedica)

Fig. 11 Scieszka J., illustrazioni di Smith L., 1992, *The Stinky Cheese Man and other Fairlystupid Tales*, New York, Penguin Books, (indice)

Fig. 12 Evetts-Secker J., illustrazioni di Nicoletta Ceccoli, 2004, *Little Red Riding Hood*, Bath, Barefoot Books, (copertina)



Fig. 13

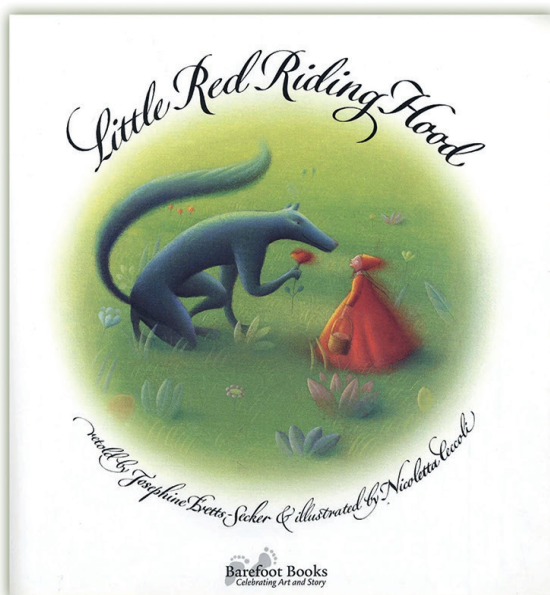


Fig. 14

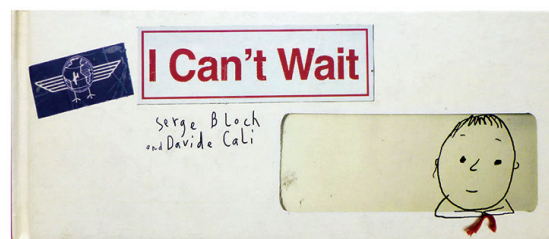


Fig. 15

Fig. 13 Evetts-Secker J., illustrazioni di Nicoletta Ceccoli, 2004, *Little Red Riding Hood*, Bath, Barefoot Books, (risguardie, part.)

Fig. 14 Evetts-Secker J., illustrazioni di Nicoletta Ceccoli, 2004, *Little Red Riding Hood*, Bath, Barefoot Books, (frontespizio)

Fig. 15 Cali D., illustrazioni di Serge Bloch, 2005, *Moi, j'attends...*, Paris, Editions de Sarbacane, (copertina)

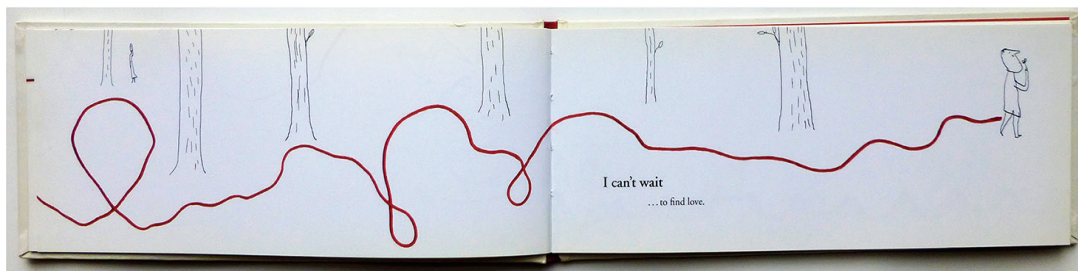


Fig. 16

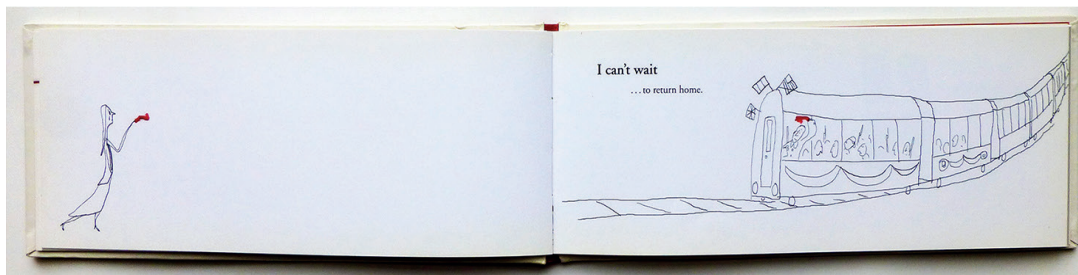


Fig. 17

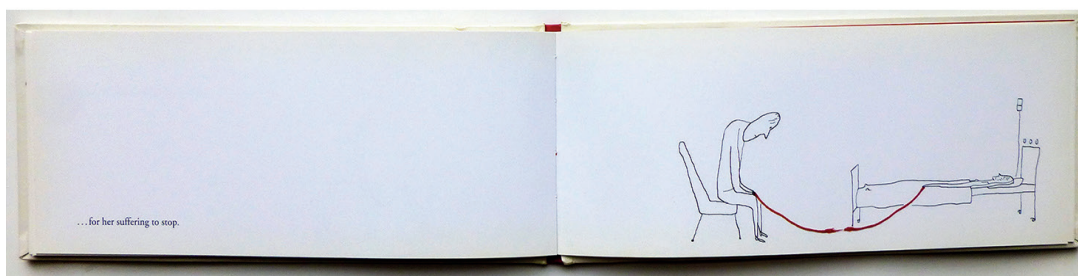


Fig. 18

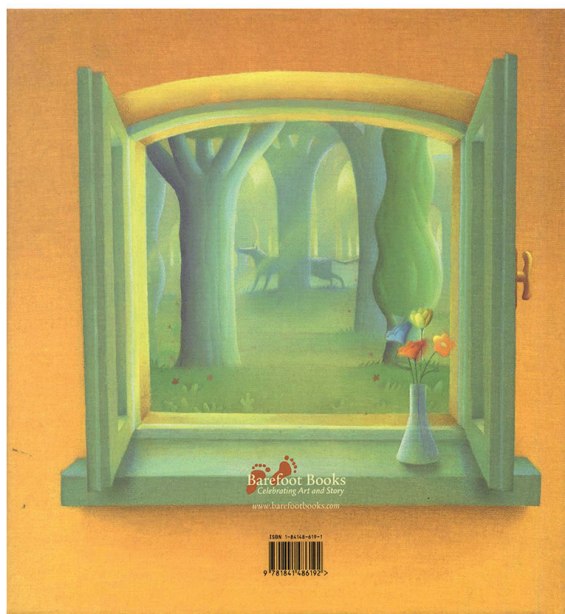


Fig. 19

Fig. 16-17 Cali D., illustrazioni di Serge Block, 2005, *Moi, j'attends...*, Paris, Editions de Sarbacane, (interni)

Fig. 18 Cali D., illustrazioni di Serge Block, 2005, *Moi, j'attends...*, Paris, Editions de Sarbacane, (interni)

Fig. 19 Evetts-Secker J., illustrazioni di Nicoletta Ceccoli, 2004, *Little Red Riding Hood*, Bath, Barefoot Books, (quarta di copertina)

Bibliografia

Bader B., *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, New York, MacMillan Publishing, 1976.

Bandini Butti A., *Manuale di bibliofilia*, Milano, Mursia, 1971.

Braudel F., *Capitalismo e civiltà materiale: secoli XV-XVIII*, Torino, Einaudi, 1977.

Chartier R., *Cultura scritta e società*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999, pp. 8-9.

Colonetti A., *La storia visiva del libro. Lineamenti e tendenze nella grafica italiana dal 1945 ai giorni nostri*, in "Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi", Bologna, Grafis Edizioni, 1989, pp. 17-28.

Darnton R., *The Kiss of Lamuorette*, London e Norton, New York 1990 (trad. it. L. Aldomoreschi, Adelphi, Milano 1994).

Demaria C., Fedriga R., *Il paratesto*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001.

Fanelli G., Godoli E., *L'illustrazione Art Nouveau*, Bari, Laterza, 1989.

Genette G., *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987; trad. it. C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.

Lewis D., *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, New York, Routledge-Falmer, 2001.

Rodari G., *Grammatica della Fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi Ragazzi, 1999.

Santoro M., *L'indagine paratestuale*, in "I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro. Atti del convegno internazionale", a cura di M. Santoro e M. G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2004.

Van der Linden S., *L'album entre texte, image et support*, en "La Revue des Livres pour Enfants – L'analyse des livres d'images", n. 214, Paris, 2003, pp. 59-68.

Van der Linden S., *Lire L'Album*, Paris, L'Atelier du Poisson Soluble, 2007.

Van der Linden S., *Album[s]*, Paris, Éditions de Facto, 2013.

Sipe L., *Picturebooks as aesthetic objects*, in "Literacy Teaching and Learning: An International Journal of Early Reading and Writing" vol. 6 n.1, Columbus, 2001, pp. 23-42.

Zaganelli G., *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Milano, Lupetti, 2008.

Bibliografia dei picturebooks citati

Calì D., *Illustrazioni di Serge Block, Moi, j'attends...*, Paris, Editions de Sarbacane, 2005; trad. it. Io aspetto, Emme Edizioni, Trieste, 2013.

Evetts-Secker J., *illustrazioni di Nicoletta Ceccoli, Little Red Riding Hood*, Bath, Barefoot Books, 2004.

Klausmeier J., *illustrazioni di Suzy Lee, Open this little book*,

San Francisco, Chronicle, 2013; trad. it. Apri questo piccolo libro, Corraini, Mantova, 2013.

Newell P. *illustrazioni dell'autore, The slant book*, New York, Harper & Brothers, 1910; trad. it. Il libro sbilenco, Orecchio Acerbo, Roma, 2013.

Scieszka J., *illustrazioni di Smith L., The Stinky Cheese Man and other Fairlystupid Tales*, New York, Penguin Books, 1992.

