

Tra cartotecnica e oralità: la fiaba di Cappuccetto Rosso nei libri interattivi di Warja Lavater e Dominique Lagraula

Jessica Paolillo

Ricercatrice indipendente

Contact: paolillo.jessica@gmail.com

ABSTRACT

La fiaba ha interessato da sempre numerosi autori e autrici nel corso dei secoli. Nel libro d'artista e interattivo la polisemia della fiaba trova ulteriori campi di indagine. Nel libro d'artista, quale oggetto d'arte, l'oralità trova una nuova dimensione, varcando il confine materiale e spaziale della pagina.

Nel contributo l'analisi si concentra nello specifico sulla fiaba di Cappuccetto Rosso nella proposta di Warja Lavater e Dominique Lagraula. La cartotecnica, la struttura meccanica e le scelte iconografiche che caratterizzano i libri selezionati offrono alla fiaba possibilità narrative spazio-temporali in continua evoluzione.

Entrambe le versioni evidenziano come la matericità e la dimensione interattiva dell'oggetto libro, attraverso un'iconografia essenziale, offrono al lettore un'esperienza che può ampliare lo sviluppo della *visual literacy*, configurandosi come un'importante esperienza pedagogica, artistica, individuale e collettiva, in cui l'oralità diviene un'esperienza immersiva e consapevole.

KEYWORDS

Cappuccetto Rosso; cartotecnica; *visual literacy*.

CITATION

Paolillo, Jessica, "Tra cartotecnica e oralità: la fiaba di Cappuccetto Rosso nei libri interattivi di Warja Lavater e Dominique Lagraula", *JIB*, 5 (aprile 2026): 140-152. DOI: 10.57579/2026.7.

1. Introduzione*

La definizione di libro nel corso dei secoli è mutata, si è amplificata e arricchita di identità che ne sottolineano la complessità e allo stesso tempo l'indiscutibile ricchezza.

Ricchezza sociale, artistica, pedagogica, antropologica, linguistica e letteraria, ma anche ingegneristica e architettonica.

Nel campo degli studi del libro contemporaneo molteplici sono le categorie oggetto di indagine critica, il libro interattivo,¹ il libro d'artista² e i *book objects*³ occupano un ruolo significativo nei *literary studies*. Si tratta di tipologie difficili da definire e delimitare, poiché caratterizzate da frequenti commistioni tra dimensione visiva, testuale e materiale, che mettono in discussione la forma tradizionale del libro e la modalità di fruizione narrativa. Tali opere letterarie rientrano nella definizione di "*crossover picturebooks*" individuata da Sandra L. Beckett (Beckett 2012, 19-81), ossia *picturebooks* che si rivolgono a un pubblico trasversale, superando le limitazioni legate ad una età specifica del lettore. Tali forme letterarie aprono nuovi territori di ricerca, indagini critiche, letterarie, linguistiche, artistiche e progettuali (Cueco, citato in Beckett 2012, 19).

2. Fiaba e libro contemporaneo

Questa ricchezza di forme e significati trova un terreno particolarmente fertile nella fiaba e nella sua intrinseca polisemia. In quanto matrice e archetipo, la fiaba veicola molteplici dimensioni sociali, simboliche, psichiche, antropologiche, culturali ed emotive, legate all'intera umanità.

* L'indagine oggetto del presente contributo prende avvio dall'attività di ricerca svolta presso l'Archivio Ópla di Merano - Archivio del libro d'artista per bambini in occasione dell'allestimento di una mostra bibliografica temporanea dedicata alla rappresentazione della fiaba nel libro d'artista per l'infanzia, realizzata nell'ambito della Giornata meranese degli archivi (16-26 novembre 2023). La ricerca si è poi sviluppata ulteriormente nell'ambito di un successivo approfondimento autonomo. Un sentito ringraziamento alle case editrici francesi Adrien Maeght Éditeur, Éditions des Grandes Personnes, nonché all'Archivio Ópla di Merano, per la disponibilità e la concessione all'utilizzo dei materiali, che hanno contribuito in modo rilevante ad arricchire il presente contributo. Nello specifico, le Fig. 1 e 10 sono tratte da Digital Commons@RISD <https://tinyurl.com/4t6whcy9>; le Fig. 2, 5a e 7a sono di proprietà della casa editrice Éditions des Grandes Personnes; la Fig. 11 è una scansione realizzata e fornita da Archivio Ópla; tutte le restanti fotografie sono state realizzate dall'autrice del contributo e pubblicate su concessione delle rispettive case editrici. Tutte le risorse online sono state consultate l'ultima volta il 19 marzo 2026; gli URL che superano i trenta caratteri sono stati ridotti con il servizio TinyURL.

1 Per 'libro interattivo' si fa qui riferimento alla definizione proposta da Eliana A. Pollone, Jacqueline Reid-Walsh e Pompeo Vagliani, che definiscono 'libri interattivi' "i manufatti che presentano le caratteristiche intrinseche di base del libro (pagine, copertina, titolo, illustrazioni ecc.) ai quali sono stati progettualmente aggiunti dispositivi capaci di generare effetti diversi, inattesi, di sorpresa o meraviglia, ampliandone le potenzialità conoscitive e ludiche e creando una sorta di 'realtà aumentata' *ante litteram*" (Pollone, Reid-Walsh e Vagliani 2024, 5).

2 Per 'libro d'artista' si intende qui "un libro illustrato di un artista libero che opera al di fuori del settore editoriale tradizionale [...] artisti che scelgono il libro illustrato come mezzo per realizzare la propria intenzione artistica", secondo la definizione proposta da Barbara Scharioth (Scharioth 2016, 22-27). Sandra L. Beckett sottolinea, inoltre, che gli "artist's books" costituiscono una delle aree più influenti e dinamiche della *crossover literature* (Beckett 2012, 20).

3 Come osserva Sandra Beckett nell'analisi delle opere di Katsumi Komagata, alcuni libri contemporanei concepiscono il libro come un oggetto tridimensionale, in linea con l'approccio pedagogico e sperimentale di Bruno Munari (*Ivi*, 34). In tali opere la materialità del libro diviene parte integrante dell'esperienza di lettura, favorendo una fruizione che coinvolge la dimensione sensoriale e sperimentale del lettore. È in questa prospettiva che nel presente contributo vengono considerati i *book objects*, intesi come libri in cui la dimensione materiale e tridimensionale partecipa attivamente all'esperienza di lettura.

Proprio questo suo essere molteplicità le ha consentito di permanere nel tempo e nello spazio arricchendosi e mutando. Si è confermata, nel tempo, come fonte inesauribile per l'intera collettività, come sottolinea Ilaria Filograsso:

La fabulazione fabica si divide da sempre tra ripetizione e libertà, semplicità e universalità. Che le ha consentito di attraversare i secoli, accettando le più diverse intenzioni degli autori, adeguandosi alle mode, agli stili e ai diversi linguaggi (Filograsso 2005, 19).

A testimonianza di questa sua natura trasmigrante la fiaba ha oltrepassato i confini della letteratura coinvolgendo numerosi ambiti espressivi (Campagnaro 2017, 20).

Le fiabe hanno conosciuto, anche in campo editoriale, innumerevoli riscritture,⁴ comprese quelle di natura iconografiche e cartotecniche, che interessano direttamente l'oggetto di studio di questo contributo.

Tra le numerose fiabe protagoniste di molteplici rielaborazioni, Cappuccetto Rosso occupa indubbiamente un ruolo centrale. Come osserva Bruno Bettelheim, si tratta di una fiaba universalmente amata "sia perché portatrice di valori e conflitti simbolici, sia perché, pur essendo virtuosa, la protagonista si lascia tentare e il suo fidarsi la induce in una trappola" (Bettelheim 2000, 167). Il fascino di questa fiaba risiede anche nell'ambivalenza della figura del lupo, al tempo stesso minacciosa e seducente, capace di attrarre il lettore attraverso questa tensione narrativa. Proprio questa ricchezza simbolica ha spinto il presente studio – che non pretende di essere esaustivo, ma che intende offrire uno spunto di riflessione – a interrogarsi su come il libro cartaceo, nella sua dimensione interattiva, iconografica e materiale, possa contribuire a rinnovare l'esperienza della fiaba, favorendo forme di fruizione che coinvolgono l'oralità, la meraviglia e lo sviluppo della *visual literacy*.⁵

3. Corpus e casi di studio

La ricerca prende avvio dall'analisi preliminare di un corpus più ampio di pubblicazioni di fiabe moderne e contemporanee, con particolare attenzione al libro d'artista, al libro interattivo e ai *book objects*.

All'interno di questo corpus sono stati selezionati *Le Petit Chaperon rouge* di Warja Lavater⁶ (Fig. 1)



Fig. 1. | *Le Petit Chaperon rouge* di Warja Lavater.
<https://tinyurl.com/2n7c59pb>
© Maeght Éditeur.

4 Tra le numerose riscritture in ambito contemporaneo che ho avuto modo di analizzare, si possono ricordare a titolo esemplificativo le proposte di: Hans Christian Andersen e MinaLima, *La Sirenetta e altre fiabe*, Milano, L'ippocampo, 2020; Benjamin Lacombe, *C'era una volta*, tradotto da Francesca Mazzurana, Milano, Rizzoli, 2024; Jacob Grimm, Wilhelm Grimm e Sybille Schenker, *Cappuccetto rosso*, Zurigo, Minedition, 2024; Jacob Grimm, Wilhelm Grimm e MinaLima, *Biancaneve e altre fiabe dei fratelli Grimm*, Milano, L'ippocampo, 2022; Emilio Isgrò, *La bella addormentata nel bosco*, Milano, Lucini, 1972; Bruno Munari, *Cappuccetto verde*, Mantova, Corraini edizioni, 2007; Bruno Munari, *Cappuccetto giallo*, Mantova, Corraini edizioni, 2007; Bruno Munari, *Cappuccetto Bianco*, Mantova, Corraini edizioni, 1999; Květa Pacovská, *Cenerentola*, Milano, Nord-Sud, 2010; Květa Pacovská, *Hansel e Gretel*, Milano, Nord-Sud, 2009; Květa Pacovská, *Cappuccetto Rosso*, Milano, Nord-Sud, 2008; Art Spiegelman e Françoise Mouly, *Little Lit di fiaba in fiaba*, Milano, Mondadori, 2001.

5 In questo contributo per '*visual literacy*' intendiamo "quell'abilità di 'saper guardare' alle immagini visive e di saper inferire significati a partire da esse" (Campagnaro 2019, 126), che viene qui estesa alla percezione materiale e temporale del libro: la cartotecnica, attraverso intagli, flap e strutture mobili, diventa uno strumento visivo e tattile che guida il lettore nella costruzione del significato.

6 Warja Lavater (Winterthur 1913-Zurigo 2007) era graphic designer, illustratrice, pittrice nota per i suoi libri leporello e per la sua sperimentazione grafica. È stata una innovatrice del linguaggio narrativo e del libro contemporaneo. Lavater creò ventiquattro libri di grande valore culturale e pedagogico, dal 1962 al 1982: diciannove *Folded Stories*, i quali furono pubblicati da Basilius Presse tra il 1962 e il 1967 e cinque *Imagineries*, reinterpretazioni degli scritti di

e *Le Petit Chaperon rouge* di Dominique Lagraula⁷ (Fig. 2) per la loro rilevanza e originalità iconografica e cartotecnica, per le differenti modalità e possibilità di interazione tra lettore e libro e per la loro funzione di trasmissione orale delle storie. Proprio l'oralità è un elemento centrale della fiaba, come ricorda Zipes: "la trasmissione orale delle storie ha sempre avuto la funzione di legare le persone una con l'altra" (Zipes 2012, XIV).

La fiaba di Charles Perrault costituisce la matrice narrativa comune alla quale le due autrici fanno riferimento. In questo studio per Lavater si terrà presente l'edizione del 1965 edita da Adrien Maeght Éditeur⁸ e per Lagraula l'edizione del 2019⁹ edita da Les Grandes Personnes.¹⁰

I quesiti alla base di questa indagine riguardano il ruolo della cartotecnica e del linguaggio iconografico di questi due libri nell'educazione alla *visual literacy* e investigano se le loro peculiarità possano favorire l'oralità¹¹ e attivare, ad ogni lettura, una dimensione narrativa unica.



Fig. 2. | *Le Petit Chaperon rouge* di Dominique Lagraula. ©Éditions des Grandes Personnes, 2019.

Charles Perrault, i quali furono pubblicati da Adrien Maeght Éditeur, casa editrice parigina, tra il 1965 e il 1982. Per una biografia completa si raccomanda di visitare <https://tinyurl.com/h838vxt6>. Si segnala l'edizione del 2008 di *Le Petit Chaperon rouge* edito da Les Doigts Qui Rêvent, edizione tattile.

7 Dominique Lagraula (Francia 1960) è una professionista poliedrica: formatrice di tecnologia presso l'ESPE di Parigi, autrice di studi pedagogici sulle scienze e le tecnologie nonché di libri interattivi. Il suo sperimentare e la sua ricerca nell'uso e creazione del libro interattivo nasce da un primo avvicinarsi a libri antichi trovati nei mercatini dell'usato, i quali divengono oggetti di studio tecnico, smontandoli per capirne le funzionalità strutturali, architettoniche e ingegneristiche. Si è poi formata presso l'Atelier du livre di Mariemont, in Belgio, studiando con Duncan Birmingham, ma anche all'Istituto del Pop-up con Philippe UG e Philippe Ferrier, per poi continuare le sue sperimentazioni e la sua formazione con corsi di incisione. Oltre a *Le Petit Chaperon rouge* ha pubblicato per Les Grandes Personnes: *Le petit Poucet* (2022) e *Boucle d'or et les trois ours* (2024). Ulteriori brevi note biografiche sono consultabili sul sito della casa editrice Les Grandes Personnes: <https://tinyurl.com/22884yca>.

8 Warja Lavater, *Le Petit Chaperon rouge*, Parigi, Adrien Maeght Éditeur, 1965. L'analisi condotta si basa sulla visione diretta dell'esemplare conservato presso l'Archivio ÓPLA della Biblioteca Civica di Merano. Per riferimenti visivi del libro, si rimanda al catalogo dell'editore (<https://tinyurl.com/yc8muwsm>) e alla documentazione video della Mediatheque Roger Bichelberger de Forbach, *Le Petit Chaperon rouge de Warja Lavater – Livre d'artiste*, YouTube, 10 luglio 2021 (<https://tinyurl.com/2hhy66ha>).

9 L'opera originale venne realizzata per scopi didattici e formativi nell'anno 2000 in edizione limitata con una tiratura di venti copie come riportato nella scheda tecnica del fondo *Les livres d'artistes pour la jeunesse dans l'agglomération Pau Béarn Pyrénées*: "Cette édition courante s'inspire du livre *Le Petit Chaperon rouge* réalisé en 2000 par l'artiste en vingt exemplaires numérotés sous une couverture rouge en papier cartonné ondulé présentant une fenêtre dans laquelle apparaît le titre" (Kumbuka Omeka-S. 2025).

10 Per i riferimenti visivi del libro si consiglia la visione del *booktrailer* della casa editrice Les Grandes Personnes, *Le Petit Chaperon rouge – Charles Perrault & Dominique Lagraula*, YouTube, 22 maggio 2024 <https://tinyurl.com/msfrh7vj>.

11 In questo studio il termine 'oralità' indica la possibilità di una narrazione autonoma che nell'esperienza di lettura può divenire un momento di condivisione collettivo, capace di modificarsi e rinnovarsi aprendo uno spazio dialogico. Si suggerisce di approfondire il tema dell'oralità attraverso la lettura di Ashitagawa 2004.

4. Tra le pieghe di carta: cartotecnica e dimensione orale

Come osserva Martino Negri la pagina è “uno spazio modulare che ha un ruolo decisivo nella scansione del ritmo narrativo o più in generale, nell’organizzazione del discorso in qualsiasi tipo di libro, e che nei libri illustrati, dove il ricorso a linguaggi differenti rende il concetto di testualità particolarmente ricco e complesso, rivela la sua cruciale importanza, spesso dimenticata o data per scontata, nell’economia dell’esperienza generata dalla lettura” (Negri 2012, 49-51).

Nei libri d’artista e interattivi questa complessità si amplifica ulteriormente poiché la pagina stessa, il suo essere materia, diventa parte del processo di lettura.

In *Le Petit Chaperon rouge* di Lavater l’esperienza narrativa inizia prima di arrivare alla pagina: il leporello, di una lunghezza totale di più di quattro metri, è custodito in un cofanetto di plexiglass trasparente. Il fruitore ha una percezione di preziosità, insita nel gesto di dover liberare la fiaba, costretta in uno spazio limite. Il leporello è per Lavater la possibilità di esperienza esente da obblighi strutturali rigidi:

In a normal book, turning the page cuts the flow of time; there is the past and the future, The fold-out book is more linear: it is the flow of time in the horizontal; there can also be the vertical downward and the vertical upwards (Colistra 2022, 105).

Tempo e spazio cambiano dimensione e possono essere gestiti interamente dal lettore che può scegliere come leggere il libro, come sfogliarlo, come aprirlo e quale porzione spazio-temporale fargli occupare. Il lettore diviene così anche narratore, attivando una forma di oralità unica, individuale che può trasformarsi in esperienza collettiva. Il libro, silente, è scultura da leggere e narrare ad alta o bassa voce.

Nelle sperimentazioni di Lagrula la cartotecnica è espediente concreto di lettura attiva e partecipata attraverso elementi di differenti meccanismi di *paper engineering*¹² che animano le doppie pagine del libro. Un cartonato di piccole dimensioni (cm 10,5 x 14) caratterizzato per tutta la dimensione narrativa da alette (*flap*) bianche (**Fig. 3 a**) – con una sola eccezione nel finale del libro, dove sono rosse (**Fig. 4 a**) – le quali si animano anche di iconografie (in alcune occasioni mobili) che danno una dimensione di spazio e ambientazione scenica (**Fig. 3 b**).

L’utilizzo delle alette ha valori molteplici e funzionalità ben precise all’interno del libro, la prima sicuramente è quella di dare al lettore e alle lettrici la scelta di come leggere il libro: una lettura esclusivamente iconografica o una lettura testuale e iconografica, visto che il testo originale della fiaba di Charles Perrault è celato dalle alette (**Fig. 3 c**, **4 b**). Il lettore potrà quindi scegliere autonomamente in che tipo di lettura addentrarsi.



Fig. 3 a. | Alette bianche.
©Éditions des Grandes Personnes,
2019.

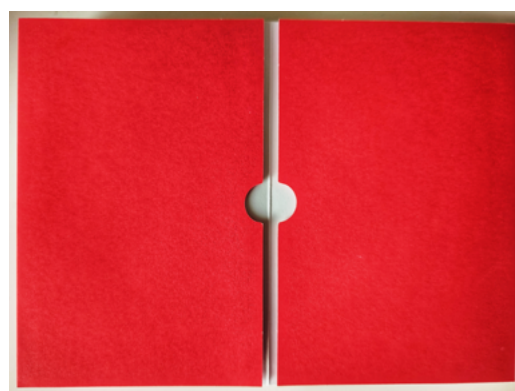


Fig. 4 a. | Alette rosse nella parte
conclusiva del libro.
©Éditions des Grandes Personnes,
2019.

12 Per la terminologia tecnica si farà riferimento a Franchi 1998.



Fig. 3 b. Dimensione di spazio e ambientazione scenica.
 ©Éditions des Grandes Personnes, 2019.



Fig. 3 c. Funzioni molteplici delle alette: occultamento del testo.
 ©Éditions des Grandes Personnes, 2019.



Fig. 4 b. Funzioni molteplici delle alette: occultamento del testo.
 ©Éditions des Grandes Personnes, 2019.

Lagraula, si inserisce, così, nei paradigmi del *crossover book* come evidenziato: “Le texte est volontairement caché sous des rabats pour une lecture possible avec les tout-petits” (Chagrot 2019, 92).

Il dorso bianco dell’aletta corrisponde quindi a possibilità, spazialità e respiro narrativo che favorisce l’emergere dell’oralità aprendole strada attraverso l’interazione diretta del lettore.

I flap fustellati funzionano inoltre come ambientazione: si animano di alberi e cespugli consentendo anche un gioco di prospettiva e apertura dell’immagine dando una dimensione duplicata e quindi immersiva (Fig. 5 a, b). Strutture interattive mobili o *pop-up* – come il chiavistello della porta



Fig. 5 a, b. Dimensione duplicata e immersiva, favorita dalla presenza delle alette.
 ©Éditions des Grandes Personnes, 2019.



realizzato con un meccanismo a scorrimento lineare (Fig. 6), o la strada tortuosa e lunga che percorrerà Cappuccetto Rosso (Fig. 7 a, b) – danno alla lettura una partecipazione di carattere quasi teatrale, insieme simbolica e reale.



Fig. 6. || Meccanismo a scorrimento lineare.
©Éditions des Grandes Personnes, 2019.



Fig. 7 a, b. || Meccanismo interattivo pop-up
©Éditions des Grandes Personnes, 2019.

Nel libro l'utilizzo del *V-Fold* assume valenza narrativa di scansione temporale, di straniamento e può assumere anche una valenza pedagogica. È il caso, ad esempio, del *V-Fold* con *bec rapporté* nella rappresentazione del lupo, dove le sue orecchie fungono da linguette di incollaggio, il personaggio della fiaba diventa parte integrante della cartotecnica (Chagrot 2019, 93) conferendo, così, al racconto un ritmo inatteso che fa sussultare, coinvolge e avvolge (Fig. 8 a, b). L'uso

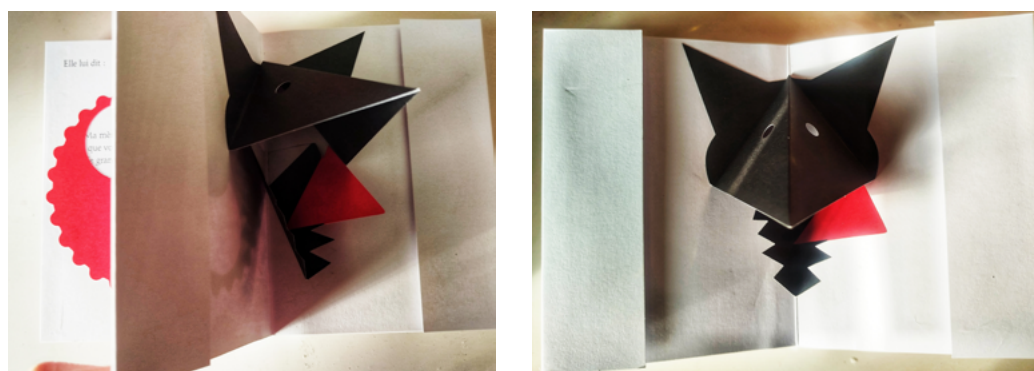


Fig. 8 a, b. || *V-Fold* con *bec rapporté*.
©Éditions des Grandes Personnes, 2019.

dell'intaglio, in alcune parti dell'apparato iconografico (il bavero del lupo o gli occhi), assume valenza esperienziale, che può amplificare ulteriormente la lettura incentivando una narrazione condivisa e attenta. L'intaglio nella sua relazione tra luce, vuoto e materia crea nuove valenze e possibili letture visive e di significati.

Se le alette caratterizzano la struttura generale narrativa, nel dialogo finale tra Cappuccetto Rosso e il lupo è interessante vedere come siano totalmente assenti; vi è una transizione significativa nella lettura dell'opera che sembra arrestare il suo ritmo, tutto rallenta e si arricchisce di pathos grazie a due volvelle, due ingranaggi circolari di colore rispettivamente rosso e nero a rappresentare Cappuccetto Rosso e il lupo (**Fig. 9**).

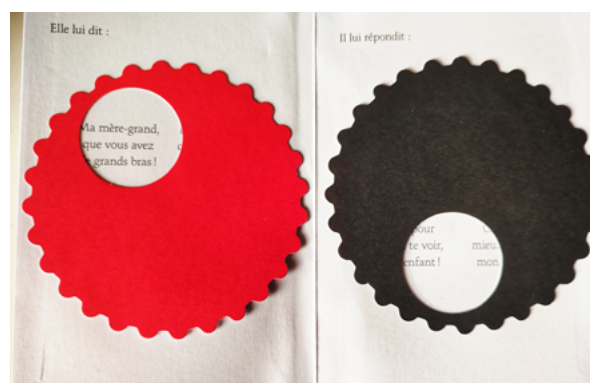


Fig. 9. || Volvelle.
©Éditions des Grandes Personnes, 2019.

In entrambi i libri la cartotecnica, sebbene con soluzioni differenti, assume una valenza narrativa che consente un approccio articolato e complesso coinvolgendo tutti gli attori del processo di lettura: il mediatore può diventare ascoltatore e l'ascoltatore può essere narratore. Ritmo, spazio, tempo possono differire ad ogni lettura rendendo l'oralità condivisa e potenzialmente libera da vincoli narrativi. In Lavater l'assenza di testo e il formato leporello rendono immediata questa esperienza e la narrazione può essere liberata concretamente dalla struttura architettonica del libro. In Lagrula è il lettore a compiere una scelta consapevole scegliendo un determinato percorso narrativo. Nel caso di Lagrula, la creazione di un libro animato come *Le Petit Chaperon rouge*, partendo da una fiaba già nota come quella di Charles Perrault, permette alla manualità e alla cartotecnica di guidare concretamente la comprensione narrativa, identificando spazi e tempi: l'animazione diventa così uno strumento che evidenzia e rende tangibile il ritmo del racconto (Chagrot 2019, 92-93).

Attraverso la cartotecnica la *visual literacy* diviene lettura del tempo e dello spazio: gli intervalli imposti dalla struttura, gli intagli, lo spessore della carta fungono da strumenti visivi e tattili che rendono l'esperienza di lettura stratificata e immersiva.

5. Linguaggi iconografici: astrazione e concretezza nella narrazione

Un ruolo rilevante è quello svolto, in entrambe le proposte qui esaminate, dalla scelta linguistica iconografica dalle due autrici.

Warja Lavater basa la sua narrativa su di un codice linguistico quasi esclusivamente visuale fatto di pittogrammi, forme geometriche che si appropiano di valori cromatici ben definiti, delineati da una legenda che compare come indizio interpretativo all'inizio del volume (**Fig. 10**): guida discreta in una storia che è parte del bagaglio culturale dell'umanità.

Una *palette* cromatica¹³ ben definita (verde per il bosco, rosso per Cappuccetto Rosso, nero per il lupo) insieme all'uso di forme geometriche (punti, la forma a U e il rettangolo) scandiscono i movimenti dei protagonisti rendendoli facilmente individuabili, collocandoli con chiarezza all'interno di ambienti e spazi.¹⁴



Fig. 10. | *Le Petit Chaperon rouge* di Warja Lavater.
<https://tinyurl.com/2n7c59pb>
© Maeght Éditeur.

La visione aerea della narrazione consente al lettore di poter sperimentare una lettura complessiva della fiaba: si apre sotto ai nostri occhi una vera e propria mappa narrativa, che lascia spazio e autonomia nel narrare, e favorisce una lettura personale e autonoma, capace di instaurare un dialogo tra l'autrice, il mediatore e lettore.

Il codice visuale di Lavater, insieme alla struttura del libro-oggetto come organismo narrativo, consente al lettore di diventare “soggetto attivo nella decodifica e nell'interpretazione, esplorando e aggiungendo il proprio strato di senso di narrazione” (Manchetelli 2024, 43).

La scelta dei pittogrammi, la semplificazione della forma, non rifugge però un racconto che faccia leva sulle emozioni di chi legge. Ne è un esempio la figura del lupo, progressivamente sempre più invadente nello spazio delle pagine, fino a diventare una presenza dominante e distruttiva: nero e rosso si uniscono in una definitiva danza mortale (**Fig. 11**).

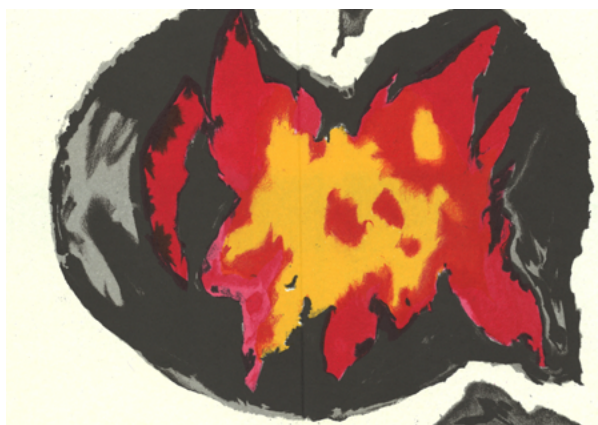


Fig. 11. | *La definitiva danza mortale*.
© Maeght Éditeur. Esemplare conservato presso
Archivio Ópla, Merano.

¹³ Si consiglia la lettura di da Silva 2007.

¹⁴ Si raccomanda per approfondire il concetto di spazio e ambiente Meunier 2013.

Anche per Dominique Lagraula la ricerca strutturale e iconografica costituisce un mezzo narrativo oltre che spazio-temporale.

L'iconografia, come in Lavater, è estremamente semplificata, minimalista: l'uso delle figure geometriche come mezzo compositivo dei personaggi, ma anche dei luoghi, prevale.

Basti pensare alle figure di Cappuccetto Rosso e del lupo: rappresentati da una composizione di triangoli e rettangoli. Le forme, rispettivamente rosse per la bambina e nere per il lupo, richiamano quel bagaglio coloristico che è abitualmente legato alle due figure, ma anche al mondo della fiaba. Cappuccetto Rosso è privata di qualsiasi identità: non ha un volto, non ha capelli o mani: è essenza, è emblema universale. Peculiarità, queste ultime, che troviamo anche in Lavater.

Rudolf Arnheim scrivendo a Molly Bang sostiene che la forza del suo lavoro risiede nella sua capacità di usare l'astrazione sfruttandone il potere elementare. Riducendo all'essenziale la narrazione, il suo linguaggio visivo, riesce a potenziare la fiaba e a rendere l'azione umana nella sua dimensione primordiale (Bang 2024, 22). Una logica analoga sembra operare anche per Lavater e Lagraula.

La loro ricerca iconografica non si limita alla rappresentazione grafica, ma diventa vera e propria icona di pensiero (Tagliapietra 2024, 15) ed emozione:¹⁵ uno strumento di educazione allo sguardo capace di muoversi tra dimensione individuale e universale.

6. Conclusioni

La polisemia della fiaba e il suo essere trasmigrante si riflettono nella ricerca di Lavater che rappresenta un esempio di come un libro d'artista possa, attraverso la propria struttura e il proprio linguaggio, diventare oggetto di studio, ispirazione¹⁶ e sperimentazione, anche in ambiti disciplinari diversi.¹⁷

L'interattività di Lavater e la relazione con i lettori aprono nuovi orizzonti interpretativi, superando limiti d'età, tempo e spazio e approdando in ambiti che solo apparentemente sono lontani dal libro.

Un racconto in perenne trasformazione, che può essere rinnovato da voci diverse e attraverso modalità narrative potenzialmente infinite.

Ed è anche quello che accade con l'opera di Lagraula, per la quale il fare, la materia, la struttura e il linguaggio divengono esperienza, codice da sperimentare, replicare dando infinite possibilità di racconto, moltiplicando il pubblico al quale si rivolge, rompendo confini e dando al lettore la possibilità di scegliere che tipo di lettura intraprendere – solo iconografica o anche testuale. Due proposte di lettura che rientrano perfettamente nella definizione di libro che dà Ulises Carrión: “il libro può essere considerato una realtà autonoma, la quale può contenere qualsiasi linguaggio (scritto), non solo letterario, e incluso qualsiasi altro sistema di segni. Un libro è una forma autonoma e sufficiente a sé stessa” (Carrión 2012, 37-39).¹⁸

¹⁵ Si legga Munari 1983.

¹⁶ Per una riflessione divulgativa sul tema si veda anche il mio contributo: *Il colore delle cose* di Martin Panchaud, pubblicato nel blog *Scintille di carta* (<https://tinyurl.com/yex4ms9h>).

¹⁷ I suoi *Imageries* ispirati dalle fiabe di Perrault hanno dato vita a una serie di sei filmati digitali destinati al pubblico in generale, accompagnati dalle musiche di Pierre Charvet. Le musiche sono state create: “using sound synthesis software, composed specific sounds which correspond to the geometrical ‘codes’ of Lavater’s work” (Beckett 2012, 78-79). Questo lavoro ha ottenuto importanti riconoscimenti come il premio nella categoria arte dello European award of Media Invest Club e una menzione come migliore colonna sonora all'esposizione *Imagina* del 1995. *Imagina* è stato un importante festival europeo dedicato alla computer grafica promossa da INA dal 1981 al 2000 (<https://tinyurl.com/vsdc4t4s>).

¹⁸ Selezione del testo e traduzione dallo spagnolo a cura dell'autrice del contributo.

La semplificazione delle forme, l'uso del colore e della struttura libraria e della cartotecnica ci permettono di nutrire anche il nostro bagaglio emotivo più primordiale e materico costruendo così una consapevolezza critica indipendentemente dall'età del lettore. Gramantieri sottolinea, infatti, che “fare esperienza di un libro significa immergersi nel rapporto con un oggetto estetico, tirando a sé competenze, immagini, storie, narrazioni” (Gramantieri 2022, 77).

L'apparato iconografico, semantico, simbolico e materico di entrambi i libri li porta ad essere molto vicini alla lettura profonda di cui parla Maryanne Wolf nel sollecitare una lettura lenta, attenta, attiva e partecipativa (Wolf 2018, 39-69).

Michèle Petit nel suo intervento *Elogio della lettura. L'importanza della lettura nell'infanzia*¹⁹ osserva come l'oralità contemporanea appaia spesso frammentaria e disarticolata con possibili ricadute sulla costruzione del sé. In questa prospettiva, libri come quelli analizzati in questo scritto possono offrire una possibile via di riappropriazione di una educazione al visivo, narrativa ed a una consapevolezza critica attraverso una relazione dinamica tra autore, mediatore e lettore che potranno ritrovarsi in quelle che Petit definisce “parole abitabili”. In questa ricerca, tale possibilità si estende anche attraverso la lettura dell'apparato iconografico e materiale che diventano a loro volta luoghi di costruzione narrativa, identitaria e interpretativa.

Il libro diviene quindi spazio da abitare, luogo in cui visivo, materia e narrazione si intrecciano nella loro dimensione personale e collettiva.

Riferimenti bibliografici

ANGELAKI, Rosy Triantafyllia. 2024. “Materiality, Metafiction and ‘The Reality of Fantasy’ in Contemporary Picturebooks”. *Magistra Iadertina*, 19, 2: 109-138. DOI: [10.15291/magistra.4726](https://doi.org/10.15291/magistra.4726).

ASHITAGAWA, Yuko. 2004. “Ideas of Orality”. In *Fairy- Tale Criticism in Reading*, vol. 25, 2-12. Tokyo: Graduate English Literary Society, Faculty of Letters, University of Tokyo, 30 September. DOI: [10.15083/00036534](https://doi.org/10.15083/00036534).

BANG, Molly. 2024. *Immaginalo. Come funzionano le immagini negli albi illustrati*. Milano: Babalibri.

BECKETT, Sandra L. 2012. *Crossover picturebooks. A genre for all ages*. New York: Routledge.

BETTELHEIM, Bruno. 2000. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: Feltrinelli.

BOSCH ANDREU, Emma. 2015. *Estudio del álbum sin palabras*, PhD diss., Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/297430>.

CALVINO, Italo. 2025. *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte. Paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di Marco Belpoliti. Milano: Mondadori.

¹⁹ Petit 2018.

CAMPAGNARO, Marnie. 2019. “La pluridimensionalità della visual literacy. Albi illustrati e itinerari educativi”. In *Letteratura per l’infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, a cura di Susanna Barsotti e Lorenzo Cantatore, 123-143. Roma: Carrocci editore.

———. 2017. *Il cacciatore di pieghe. Figure e tendenze della letteratura per l’infanzia contemporanea*. Lecce: Pensa MultiMedia Editore.

———. 2012. *Narrare per immagini. Uno strumento per l’indagine critica*. Lecce: Pensa Multimedia.

CARRIÓN, Ulises. 2012. *El arte nuevo de hacer libros*. Mexico DF: Tumbona ediciones.

CHAGROT, Ghislaine. 2019. “Dominique Lagrula, Le Petit Chaperon rouge”. *La Revue des livres pour enfants*, 310 (dicembre): 92-93.

COLISTRA, Daniele. 2022. “Performative Readings: Warja Lavater’s Wordless Tales”, *img journal*, 7: 100-125.

CORRAINI, Marzia, Steven Guarnaccia, Alberto Munari, Claudio Musso, Fabiola Naldi e Barbara Nesticò. 2017. *Ó.P.L.A. 20 anni di libri d’artista per bambini*. Mantova: Corraini.

DA SILVA, Francisco Vaz. 2007. “Red as Blood, White as Snow, Black as Crow: Chromatic Symbolism of Womanhood in Fairy Tales”. *Marvels & Tales*, 21, 2: 240-252. DOI: [10.1353/mat.0.0024](https://doi.org/10.1353/mat.0.0024).

FILOGRASSO, Ilaria. 2005. *Polisemia della fiaba*. Roma: Anicia.

FRANCHI, Pietro. 1998. *Apriti libro! Meccanismi, figure, tridimensionalità in libri animati dal XVI al XX secolo*. Ravenna: Edizioni Essegi.

GRAMANTIERI, Nicoletta. 2022. “Libri-gioco, lettrici, lettori, biblioteca”. *Hamelin storie figure pedagogia*, 51 (numero monografico, *Libro-gioco. Infanzia, scoperta e lettura*): 59-78.

LAGRAULA, Dominique e Charles Perrault. 2019. *Le Petit Chaperon rouge*. Paris: Les Grandes Personnes.

LAVATER, Warja. 1965. *Le Petit Chaperon rouge*. Paris: Adrien Maeght Éditeur.

LES GRANDES PERSONNES. “Dominique Lagrula”. <https://tinyurl.com/22884yca>.

“Le Petit Chaperon rouge – Dominique Lagrula.” *Collections numériques de l’UPPA*. 2025. <https://tinyurl.com/yd52mfzv>.

LIVE MLF-MONDE. 2019. *Dominique Lagrula - L’intelligence de la main*. YouTube, 18 luglio. <https://tinyurl.com/rnx3f3p9>.

MAEGHT ÉDITEUR. “Warja Lavater”. <https://tinyurl.com/c5fvp4wf>.

MARCIANO, Amalia. 2025. “Potere alle immagini. Percorsi storici attraverso i meccanismi del libro illustrato”. *Rivista di storia dell’educazione*, 12, 1: 161-171. DOI: [10.36253/rse-16808](https://doi.org/10.36253/rse-16808).

MEDIATHEQUE ROGER BICHELBERGER DE FORBACH. 2021. *Le Petit Chaperon rouge de Warja Lavater – Livre d’artiste*. YouTube, 10 luglio. <https://tinyurl.com/2hhy66ha>.

MENCHETELLI, Valeria. 2024. *Forma immagine. Pratiche dello sguardo*. Alghero: Publica.

MEUNIER, Christophe. 2013. “Les imageries de Warja Lavater : une mise en espace des contes...”. *Les territoires de l’album*, January 18. DOI: [10.58079/r3a1](https://doi.org/10.58079/r3a1).

MUNARI, Bruno. 1983. “Astratto e concreto”. In *Arte concreta*, catalogo della mostra (Cesena, 9-24 aprile 1983). Cesena: Industria Litografica SILA. <https://tinyurl.com/bduvfaj6>.

- NEGRI, Martino. 2012. “Parole e figure: i binari dell’immaginazione”. In *Ad occhi aperti. Leggere l’albo illustrato*, a cura di Hamelin, 49-72. Roma: Donzelli.
- PERRAULT, Charles. 2016. “Cappuccetto Rosso”. In *Tutte le fiabe*, traduzione di Maria Vidale, illustrazioni di Élodie Nouhen, 31-37. Roma: Donzelli editore.
- PETIT, Michèle. 2018. *Elogio della lettura. L’importanza della lettura nell’infanzia*, intervento alla Bologna Children’s Book Fair, 27 marzo 2018, traduzione di Nicoletta Gramantieri, Giovanna Malgaroli e Ilaria Tontardini. <https://tinyurl.com/3tfc4kb>.
- POLLONE, Eliana Angela. 2025. *Il libro animato italiano tra il 1850 e il 1950*, tesi di dottorato in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie, XXXVII ciclo, Università di Roma La Sapienza. <https://tinyurl.com/bdyp54ku>.
- POLLONE, Eliana Angela, Jaqueline Reid-Walsh e Pompeo Vagliani. 2024. “Prima del glossario. Riflessioni di tipo linguistico e metodologico sui libri interattivi”, *JIB*, 3: 1-38. DOI: [10.57579/2024.1](https://doi.org/10.57579/2024.1).
- SCHARIOTH, Barbara. 2016. “Il libro d’artista per bambini. Un tentativo di definizione”. In *Ó.P.L.A. – Merano. Atti del convegno Biblioteche e libri d’artista per bambini*, 22-27. Mantova: Corraini Edizioni.
- TAGLIAPIETRA, Andrea. 2024. *Il lettore e lo spettatore*. Roma: Donzelli editore.
- TERRUSI, Marcella. 2025. *Meraviglie Mute. Silent book e letteratura per l’infanzia*. Roma: Carrocci editore.
- . 2012. *Albi illustrati. Leggere. Guardare, nominare il mondo nei libri per l’infanzia*. Roma: Carrocci editore.
- VAGLIANI, Pompeo. 2025. “Libri interattivi per l’infanzia: sperimentazioni creative nel rapporto testo e immagine”. *Rivista di Storia dell’educazione*, 12, 1: 41-51. DOI: [10.36253/rse-16775](https://doi.org/10.36253/rse-16775).
- VALECCHI, Valentina. 2025. “Codici visivi nei libri per bambini: dalla narrazione simbolica e astratta alle opere illustrate contemporanee”. *Rivista di Storia dell’Educazione*, 12, 1: 131-139. DOI: [10.36253/rse-16860](https://doi.org/10.36253/rse-16860).
- WOLF, Maryanne. 2018. *Lettore vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*. Milano: Vita e Pensiero.
- ZIPES, Jack. 2012. *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli editore.