

Fenomeni di pertestualità negli albi illustrati senza parole ungheresi Il caso di *Otthon* di Kinga Rofusz*

Francesco Petrucci
Università di Napoli L'Orientale (<f.petrucci1997@gmail.com>)

Abstract

The first part of this article offers an overview of wordless picture-books, underlining some of their distinctive characteristics and merits and commenting on the issue relating to the denomination, with particular attention to the appearance and fortune of this specific type of illustrated book in the Hungarian publishing industry. Consistent with these premises, the second part turns to a detailed analysis of *Otthon* (2018, Home) by Kinga Rofusz (b. 1978), which aims to highlight the dense network of figurative elements used to make the story 'legible' and cohesive in order to understand the function (as well as possible contribution) of textual representations depicted on specific supports within the picturebook illustrations.

Keywords

childhood; *Otthon*; pertextuality; silent book; wordless picturebook

Cosa significa per qualcuno casa? Un rifugio sicuro? Un luogo dove è bello stare con coloro che amiamo? L'eroe bambino di OTTHON un giorno deve affrontare il trasloco dalla vecchia casa, poiché i suoi genitori l'hanno venduta comprandone una nuova. La storia dell'addio, della nostalgia, della dolorosa separazione e della serenità del ritrovare il nido familiare. Unicamente in immagini.²

* Si ringraziano Kinga Rofusz, autrice dell'albo illustrato senza parole *Otthon* (Casa) e la casa editrice Vivandra Könyvek per la gentile concessione di riprodurre in questo articolo alcune immagini del volume.

² Orig.: «Kinek mit jelent az otthon? Biztonságos menedék? Egy hely, ahol jó lenni azokkal, akiket szeretünk? Az OTTHON kisfiú hőse egy nap azzal szembeül, hogy a régi házból el kell



1. Breve introduzione agli albi illustrati senza parole

Esistono libri senza parole, narrativi e non narrativi, all'interno dei quali si trovano soltanto immagini poste in una determinata sequenza. Si tratta di quelli che in Italia sono conosciuti prevalentemente come 'silent book', ovvero una particolare tipologia di albi illustrati nei quali, attraverso le pagine, si scorrono unicamente disegni denominati in linguaggio settoriale 'tavole'. Come spiega Terrusi (2017, 30-31), l'espressione 'silent book' ha avuto molta fortuna in Italia, forse grazie all'assonanza del termine inglese *silent* con l'aggettivo italiano 'silente', ma in realtà tale anglicismo, che andrebbe tradotto come 'muto' o 'zitto', non è in uso altrove¹, sicché in ambito anglofono e internazionale si parla piuttosto di *wordless picturebook* o semplicemente di *wordless book*.

Considerate tali premesse, in questa sede si è scelto di riferirsi a questi libri con l'espressione 'albi illustrati senza parole'. Tale soluzione permette da un lato di non discostarsi dalle tendenze internazionali che vedono l'uso dell'espressione *wordless picturebook* e dall'altro di non trascurare il fatto che l'espressione *picturebook* trovi già un proprio equivalente italiano attestato e utilizzato in 'albo illustrato'.

Sarebbe impensabile, infatti, alla luce di riflessioni semantiche profonde, accostare queste opere al concetto di silenzio o addirittura a quello di mutezza (come accade in altre lingue), dal momento che esse sono in grado di esprimere molto più di quel che a primo impatto si potrebbe pensare:

Non serve, per fare cultura, essere verbosi. In tal senso, i libri senza parole sono una lezione che non consente repliche, perché non c'è argomento che possa sostenere il contrasto con l'evidenza del meccanismo che stiamo studiando:

költözniük, a szülei eladták, újat vásároltak. A régi otthontól való búcsú, a visszavágódás, a fájdalmas elszakadás és a megnyugtató újra otthonra találás története. Csak képekben» (Rofusz 2019, quarta di copertina). Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni in italiano sono mie.

¹ Si noti che Terrusi scrive nel 2017. Ad oggi l'espressione gode di una discreta popolarità anche all'estero grazie ad iniziative di natura internazionale come il Silent Book Contest che, a partire dal 2014, viene organizzato annualmente dal Bologna Children's Book Fair, nato Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna nel 1964. Tuttavia, come fa notare Zoboli (Casaburi 2021) in ambito di studio, allineandosi anche ai contesti internazionali, resterebbe più corretto parlare di *wordless picturebook*.

quello di dire, parlare, esprimersi, pronunciare, proferire, dichiarare, affermare, asserire, sostenere, smentire, manifestare, palesare, rivelare, divulgare, esporre, annunciare, riferire, riportare, consigliare, esortare, suggerire, nominare, tradurre, simboleggiare, narrare, significare, senza passare attraverso il linguaggio verbale scritto. (Mirandola 2012, 120)

L'albo illustrato senza parole fa cultura, permette, cioè, come qualsiasi altro libro, un ampio passaggio di informazioni. Tali informazioni possono essere di qualunque tipo: l'albo illustrato senza parole non ha infatti una precisa collocazione editoriale. Anche Giovanna Zoboli² in una intervista (Casaburi 2021) rimarca la difficoltà dell'incasellare questa tipologia di albo, dal momento che tante possono essere le variabili (ad esempio il formato, le tecniche, la grafica, i materiali) adottate dagli autori nell'idearli, e afferma:

a parte la caratteristica principale, quella di non avere parole [...] si può dire che ogni albo sia davvero diverso dall'altro. I silent di David Wiesner (fra i maestri mondiali del genere) sono assolutamente diversi da quelli enigmatici e spogli della francese Juliette Binet, o da quelli filosofico narrativi della coreana Suzy Lee o da quelli fotografici puramente iconici di Katy Couprie e Antonin Louchard, o da quelli fantastici di Marie Caudry e Gauthier David, o da quelli grafico didattici di Iela Mari.

Già andando a controllare i lavori degli autori citati da Zoboli si può affermare che, in generale, a caratterizzare gli albi illustrati senza parole è una vena sperimentatrice molto significativa. Si collega Terrusi a tal proposito:

Non è possibile, né sarebbe consigliabile, costringere i silent book (come del resto qualunque forma artistica) in contenitori tutti uguali e preesistenti, dotati di etichette rassicuranti che indichino esattamente cosa contengono e come somministrare ai giovani lettori storie fatte di immagini conservate in formolina. Essi abitano supporti diversi e raccontano molte storie diverse per molti lettori con un diverso uso del linguaggio delle immagini e degli altri elementi grammaticali che costruiscono un albo illustrato. (2017, 33)

² Giovanna Zoboli, scrittrice ed editrice. Insieme a Paolo Canton ha creato, nel 2004, il marchio editoriale Topipittori, di cui è editrice e direttore grafico. Topipittori è specializzato in volumi, illustrati e non, per bambini e ragazzi.

Nonostante quanto detto fino ad ora, è comunque possibile individuare delle strutture narrative ricorrenti: «la caccia al tesoro nelle immagini» in cui il lettore aguzza la vista impegnandosi a svelare trame nascoste, «i libri basati sulla logica di un enigma progressivo dove quindi c'è una sorpresa finale», gli «inviti a guardare le forme pure e le loro metamorfosi secondo la sequenza di variazioni sullo stesso tema» e in ultimo le visioni fantasiose date da «prospettive inedite e oblique offerte dal viaggio e dal volo» e «le suggestioni date dalle libere associazioni di immagini» (33-34). Ovviamente, quelle riportate non sono categorie fisse. Si può però affermare con certezza che esistono fenomeni di ibridismo, come del resto avviene in tutte le altre tipologie di libri che invadono ogni giorno il settore dell'editoria e alle quali si è maggiormente abituati.

Dubbio abbastanza diffuso tra coloro che si avvicinano per la prima volta agli albi illustrati senza parole è quello che riguarda il metodo di lettura da adottare quando ci si trova davanti a questi libri senza testo, dubbio che ha perfino causato diffidenza nei loro confronti in determinati mercati. Anche a questo proposito si cita Terrusi (51, corsivo in originale):

Come si leggono i silent book? Dall'inizio alla fine, ma a volte anche tornando indietro nelle pagine e rileggendo più volte. In silenzio, da soli, ma anche mostrando a qualcuno la cosa più bella, il meccanismo sorprendente, il dettaglio che si svela alla decima lettura, il passaggio più poetico che abbiamo trovato; sfidandolo al gioco della caccia al tesoro; invitandolo alla deduzione e all'indovinello; dedicandosi l'un l'altro le narrazioni silenziose come poesie; chiedendosi l'un l'altro *aiutami a guardare*. I modi di leggere saranno tutti quelli dei lettori e degli artisti coinvolti, i modi di raccontare saranno tutti quelli di chi saprà prestare ascolto alla propria voce, a quella delle immagini, a quella degli altri lettori, in qualunque lingua parlino.

Non esiste in sostanza un 'modo giusto' di leggere gli albi illustrati senza parole, non vi è alcuno schema fisso da imparare e seguire. Semplicemente bisogna osservare, a volte anche tornare indietro, spendere del tempo su ogni pagina, soffermarsi e risoffermarsi sui dettagli. L'albo illustrato senza parole richiede al lettore uno sforzo maggiore rispetto a un comune libro: la mente non deve essere creativa nell'immaginare e rielaborare quel che viene letto in un testo scritto, bensì deve esserlo nel rielaborare o, meglio

ancora, ragionare su qualcosa che già è possibile visualizzare poiché si trova sulla pagina in forma di immagini.

Un'ultima considerazione che va a chiudere questa breve introduzione agli albi illustrati senza parole verrà fatta a partire da un'altra citazione di Zoboli (Casaburi 2021), la quale parla del proprio stupore nell'assistere ad un continuo rinnovarsi delle narrazioni ogni volta che un bambino si ritrova a leggere (o rileggere) uno di questi albi osservando che la capacità di interpretazione di un bambino supera ampiamente le intenzioni originarie degli autori.

Il bambino osserva tutto e su tutto costruisce percorsi immaginativi di senso [...] È un procedimento immaginifico, ma nello stesso tempo anche altamente razionale: costruire un racconto che risponda alla logica e nello stesso tempo gratifichi il lettore dal punto di vista immaginativo, esaudendo desideri, esorcizzando paure, ipotizzando soluzioni.

Lo sviluppo cognitivo del bambino può avvenire non soltanto attraverso l'uso delle parole, ma anche mediante le immagini da osservare e interpretare, le quali costituiscono uno strumento cognitivo fondamentale nelle prime fasi della crescita (Nodelman 1988, Roche 2015). Le illustrazioni, grazie alla combinazione di linee, colori e linguaggio, contribuiscono infatti all'apprendimento di concetti, al riconoscimento degli oggetti attraverso le loro identità visive e alla disciplina della percezione visiva (Salisbury 2012, Werner 2011, Wright 2004). In questo modo, le immagini non solo sostengono lo sviluppo linguistico, ma arricchiscono e diversificano le capacità cognitive del bambino. Gli albi illustrati, in particolare quelli senza parole, possono costituire, in tal senso, un primo passo importante nel processo di apprendimento dei molteplici significati figurativi. Inoltre, si tratta di libri che incentivano e stimolano la fantasia rafforzando l'autostima dei più giovani che con l'albo illustrato senza parole sono al contempo lettori e narratori della storia. A proposito di ciò, Pásztor Csörgei³ (2020, 70) riporta – in traduzione ungherese – le parole di William Patrick Martin⁴, il quale

³ Andrea Pásztor Csörgei, scrittrice per bambini, bibliotecaria e insegnante di recitazione.

⁴ William Patrick Martin, autore, proprietario della Zabby Books (una libreria online).

afferma che «picture literacy is not a threat or a competitor but a partner and gateway to print literacy» (2015, ebook) e a ciò ella aggiunge:

L'interpretazione delle immagini richiede un'interpretazione individuale e verbalizzare ciò che vediamo ci aiuta a iniziare a parlare, sviluppa il vocabolario e crea una connessione tra lingua scritta e parlata. L'assimilazione degli albi senza parole è un complesso processo cognitivo che migliora notevolmente la capacità di astrazione dei bambini e che con l'impiego di strategie visive complesse (attraverso le fasi di ricerca, corrispondenza, identificazione, proiezione, supposizione, scoperta, confronto, classificazione e progettazione), attraverso il riconoscimento delle relazioni spaziali, dei personaggi e delle emozioni arriva alla comprensione dell'azione.⁵

Infine, non è di secondaria importanza il fatto che questi albi siano in grado di eliminare ogni tipo di barriera come, ad esempio, quella culturale e soprattutto quella linguistica. Nel secondo caso è evidente che la barriera venga abbattuta dal momento che gli albi illustrati senza parole possono essere fruiti indipendentemente dalla lingua materna o in generale dal repertorio linguistico del singolo lettore. Inoltre, questi albi sono a tutti gli effetti libri inclusivi poiché non escludono davvero nessuno, dal bambino ancora non in grado di leggere all'adulto debolmente o non alfabetizzato fino anche ai bambini e alle persone che, per diversi motivi, riscontrano difficoltà lievi o importanti nell'usare i più comuni canali comunicativi.

1.1 Sulla fortuna degli albi illustrati senza parole ungheresi

Come già detto, il termine 'silent book' ha avuto fortuna in Italia ma in altre realtà linguistiche si oscilla ancora tra esso e proposte di denominazione autoctone. Nel caso della realtà in lingua ungherese, la denominazione di questo tipo di albi sembra non aver ancora messo d'accordo tutti i parlan-

⁵ Orig.: «A képek értelmezése egyéni interpretációt igényel, a látottak verbalizálása pedig segít a beszéd elindításában, fejleszti a szókincset, kapcsolatot teremt az írott és a beszélt nyelv között. A képkönyvek befogadása olyan összetett kognitív folyamat, amely nagyban fejleszti a gyerek befogadók absztrakciós képességét, és amely bonyolult vizuális stratégiákat alkalmazva (keresés, egyeztetés, azonosítás, kivetítés, feltételezés, felfedezés, összehasonlítás, osztályozás és tervezés lépcsőfokain keresztül), a térbeli viszonyok, karakterek és érzelmek felismerésén keresztül jut el a cselekmény megértéséig» (Pásztor Csörgői 2020, 70).

ti. Spesso si sente parlare di *némakönyv* ‘libro muto’, tuttavia, questo è un termine fuorviante, in primo luogo poiché tali volumi non sono *néma*, cioè ‘muti’, un aggettivo che fa pensare a ‘una mancanza invalidante’, ma al contrario raccontano una storia facendolo però nel linguaggio visivo, e in secondo luogo perché *némakönyv* è una parola che già indica in Ungheria quello che in inglese viene detto ‘quiet book’⁶. Alcuni preferiscono utilizzare il termine *csendeskönyv* ‘libro silenzioso’ che si potrebbe ipotizzare essere un calco di ‘silent book’, termine quest’ultimo che, tra l’altro, viene negli ultimi anni sempre più spesso adoperato come prestito dall’italiano. Qualcun altro ancora si riferisce agli albi illustrati senza parole utilizzando *képkönyv*, ma questa parola risulta inadatta in quanto letteralmente significa ‘libro di immagini’ apparendo pertanto fin troppo generica. Infine, un’ulteriore denominazione sporadica sembra essere *szótlan könyv* ‘libro senza parole’ e si tratterebbe della soluzione più vicina a un concetto di adeguatezza, se si sceglie di basarsi sui parametri illustrati in precedenza in questo contributo per la scelta della terminologia italiana. In tal senso, una proposta, in apparenza non in uso attualmente tra i parlanti di lingua ungherese, potrebbe essere *szótlan képkönyv* ‘libro di immagini senza parole’.

Tra i fattori che causano l’oscillazione terminologica c’è il fatto che in Ungheria quella dell’albo illustrato senza parole non sia ancora una tipologia molto diffusa. Questo sembra essere dovuto alla mancanza di testo, la quale determinerebbe nella mente di molti acquirenti una svalutazione del prodotto, dal momento che «i testocentrici ungheresi trovano difficile familiarizzare con il fatto che un libro racconti una storia con l’ausilio delle sole immagini»⁷. Emblematico in tal senso è l’iter che ha visto protagonista

⁶ Chiamati così poiché la loro peculiarità dovrebbe essere il fatto che il bambino ci giochi ‘in tranquillità’, si tratta di libri formati da pagine che spesso presentano materiali diversi (feltro o altri tessuti morbidi) e contengono vari compiti che il bambino può svolgere in autonomia. L’idea di fondo è che, giocando con essi, il bambino sviluppa varie abilità: egli, infatti, impara ad abbinare forme, colori, dimensioni e ancora a contare, cercare associazioni, allenare abilità motorie o movimenti precisi. Rappresentano, inoltre, un arricchimento delle future competenze linguistiche dei bambini che cominciano con essi ad associare le prime parole alle immagini. In Italia sono conosciuti come ‘quiet book’, ma anche come ‘libri sensoriali’ o ‘libri tattili’.

⁷ Orig.: «A szövegcentrikus magyarok nehezen barátokznak meg azzal, hogy egy könyv kizárólag képek segítségével mond el egy történetet» (Fehérváry-Ménes 2021). Pur non provenendo da un articolo di natura scientifica, tale osservazione viene supportata da riflessioni

l'albo ungherese *Milyen színű a boldogság?* (2017, Che colore ha la felicità?) di Krisztina Maros⁸. Si tratta di un volume che nasce come albo illustrato senza parole non narrativo, ma che finisce col venire pubblicato curiosamente insieme ai versi di Anna Szabó T.⁹, la quale, lasciandosi ispirare dal libro, scrive una poesia. Ciò accade poiché il timore dell'editore Pagony era quello che un libro senza parole non avrebbe attirato i genitori ungheresi e non avrebbe di conseguenza venduto (Révész 2018). La vicenda di *Che colore ha la felicità?* ha comunque un lieto fine: è stato infatti lodato il fatto che i versi della poetessa, anziché snaturare l'albo, il quale nasce appunto senza testo, lo accompagnassero in maniera delicata e discreta, amalgamandosi perfettamente con le tavole, senza interpretarle né tantomeno obbligare il lettore ad impugnare una determinata chiave di lettura. Nel caso di *Che colore ha la felicità?* i versi fanno da compendio alle emozioni già efficacemente stimulate dall'osservazione delle tavole senza privare l'albo della sua natura originale (ivi).

La prima casa editrice ungherese a pubblicare albi illustrati senza parole è stata la Csimota. Nel 2006 esce sul mercato ungherese *Piroska és a farkas* (Cappuccetto rosso) in ben cinque versioni, ognuna curata da un artista con la propria tecnica e il proprio stile e tutte accomunate dall'assenza totale di testo¹⁰. Riguardo a tale iniziativa, Dóra Csányi, caporedattrice di Csimota, racconta:

simili che emergono tanto in articoli di stampa specializzata (Sashegyi 2017) quanto in podcast contenenti interviste ad esponenti della realtà editoriale ungherese (cfr. Gesztelyi 2022) che in riviste letterarie online (cfr. Ruff 2018).

⁸ Krisztina Maros (n. 1971) è un'illustratrice e graphic designer ungherese, che lavora alternando tecnica manuale e digitale. Il primo albo da lei illustrato, *Akinek a lába hatos* (2010, Chi porta le scarpe numero sei) di Dániel Varró, è stato selezionato come finalista dalla giuria internazionale del Key Colors International Picture Book Contest nel 2010. Da allora lavora come illustratrice talvolta ricoprendo anche il ruolo di autrice di albi illustrati creando al contempo anche grafiche e illustrazioni per riviste e confezioni di giocattoli.

⁹ Anna Szabó T. (n. 1972), scrittrice, poetessa e traduttrice letteraria ungherese. Tra i suoi lavori più recenti nelle vesti di autrice si ricordano *Játék a városban* (2019, Gioco in città) e *Vagyok – Összegyűjtött és új versek* (2022, Sono io – Raccolte e nuove poesie).

¹⁰ Ogni edizione viene pubblicata, verosimilmente per evitare l'omonimia, con il titolo in una data lingua (ungherese, inglese, tedesco, francese, spagnolo), nonostante i cinque artisti coinvolti siano tutti ungheresi.

il classico *Cappuccetto Rosso* è stato concepito in immagini da cinque illustratori con stili nettamente diversi. Di conseguenza, sono stati prodotti cinque libri molto diversi. È interessante vedere cosa abbiano evidenziato i singoli creatori, cosa abbiano ritenuto importante della medesima storia. [...] Usando un'analogia banalissima, di solito dico che un bambino non può essere cresciuto solo a cioccolato, ma deve essere esposto a ogni genere di cose affinché possa assaporarne e impararne i sapori. [...] La serie di silent book edita da Csimota crea una grande opportunità in tal senso (da allora sono stati pubblicati anche *Il gatto con gli stivali*, *La bella addormentata nel bosco*, *Biancaneve e i sette nani* e *I tre porcellini*, interpretati da altri cinque illustratori).¹¹

Dall'operazione rivoluzionaria di Csimota nel 2006, gli albi illustrati senza parole ungheresi si sono fatti pian piano strada fino ad imporsi anche nel panorama estero. Ne è una prova la partecipazione ogni anno di numerosi autori al Bologna Children's Book Fair, il quale dal 2014 ha istituito il Silent Book Contest. Tra i finalisti ungheresi¹² si ricordano:

- nell'edizione 2017: *What colour is happiness?*¹³ di Krisztina Maros
- nell'edizione 2019: *While you are asleep* di Mariann Máray¹⁴
- nell'edizione 2020: *All the lonely people* di Mariann Máray
- nell'edizione 2021: *Lamella ölelésében* (Nell'abbraccio di Lamella) di Ágnes Bertóthy¹⁵

¹¹ Orig.: «a Piroska és a farkas klasszikusát öt markánsan eltérő stílusú illusztrátor álmodta képekbe. Ennek megfelelően öt nagyon különböző könyv született. Érdekes látni, hogy az egyes alkotók mit emeltek ki, mit tartottak fontosnak ugyanabból a történetből. [...] Egy nagyon banális hasonlattal élve azt szoktam mondani, hogy egy gyerek nem lehet csak csokoládén felnevelni, hanem mindenfélét elé kell tenni, hogy megkóstolja és megtanulja az ízeket. [...] Erre remek lehetőséget teremtenek a Csimota által kiadott silent book-sorozatok (azóta megjelent a *Csizmás kandúr*, a *Csipkerózsika*, a *Hófehérke és a hét törpe*, és a *Három kismalac is*, újabb öt-öt illusztrátor tolmácsolásában)» (Fehérvár-Ménes 2021).

¹² L'elenco completo è reperibile sul sito ufficiale del Bologna Children's Book Fair: <<https://silentbookcontest.com/previous-editions/>>.

¹³ Titolo internazionale del già citato *Che colore ha la felicità?*.

¹⁴ Mariann Máray (n. 1978), illustratrice ungherese. Illustra nel 2012 il primo libro, *Kismadár és Kóró* (Uccellino e Cardo), e in seguito realizza le illustrazioni per più di 20 titoli, tradotti in più lingue. Oltre ai due premi vinti a Bologna, ne ha vinti altri tra cui si ricorda il Compostela Prize nel 2019 e il secondo premio del Chen Bochui Original Illustration Award nel 2020.

¹⁵ Ágnes Bertóthy (n. 1990), illustratrice e precedentemente graphic designer ungherese. All'inizio ha creato piccole illustrazioni per le riviste *Csodacseruza* ed *Éva*. Tuttavia, dopo aver vinto nel 2017 il premio Aranyvackor (Pera selvatica d'oro) organizzato dalla casa editrice

Ed è proprio al Bologna Children's Book Fair che ci si ricollegherà a breve per parlare dell'ultimo successo ungherese in patria e all'estero, ovvero l'albo preso in esame in questa sede: *Otthon* (2018, Casa¹⁶).

2. Il caso di studio: *Casa*

L'albo illustrato senza parole di Kinga Rofusz¹⁷ viene pubblicato nel 2018 dalla casa editrice ungherese Vivandra, una realtà editoriale a conduzione familiare ormai ultraventennale specializzata nella pubblicazione di autori sia ungheresi che stranieri, le cui opere spaziano dalle letture per l'infanzia fino a quelle per l'adolescenza (Nagy 2010). *Casa* è il primo lavoro pubblicato da Vivandra che vede Rofusz nelle vesti sia di autrice che di illustratrice¹⁸, tuttavia, dal catalogo della casa editrice¹⁹, si apprende che tra quest'ultima

Pagony, decide di concentrarsi esclusivamente sull'illustrazione. Da allora, ha partecipato alla creazione di oltre cinquanta opere. Tra i suoi ultimi lavori si ricorda *A csodagomb* (2022, Il bottone miracoloso).

¹⁶ Rispetto all'italiano che copre con il sostantivo 'casa' un campo semantico piuttosto ampio che va dal concreto all'astratto (cfr. *Treccani online* <<https://www.treccani.it/vocabolario/casa/>>), la lingua ungherese impiega due sostantivi per coprire il medesimo campo distinguendo infatti tra il termine *otthon* (concetto astratto) che designa il 'posto sentito come casa', 'il calore del focolare', 'il nido familiare', un qualcosa di fortemente carico a livello emozionale, e la parola *ház* (concetto concreto) che non porta particolari connotazioni emotive con sé in quanto indica invece la struttura, l'edificio a cui qualcuno si riferisce come 'casa' [cfr. *A magyar nyelv értelmező szótára* (Dizionario della lingua ungherese) <[¹⁷ Kinga Rofusz \(n. 1970\), illustratrice e visual designer budapestiana. Membro dell'Associazione nazionale degli artisti ungheresi, dell'Associazione degli artisti cinematografici ungheresi e della Società degli illustratori ungheresi, ha tenuto numerose mostre collettive e individuali sia in Ungheria che all'estero. Nel 2010 ha vinto il premio Illustratore dell'anno per il libro *Irijám és Jonibe* \(2009, Irijám e Jonibe\), che ha realizzato in collaborazione con lo scrittore e poeta ungherese Gábor Schein \(n. 1969\) e nel 2019 ha vinto il premio Miglior illustratore per l'albo illustrato senza parole *Casa* al concorso Szép Magyar Könyv. Al 2023 conta dieci pubblicazioni di cui due come autrice e illustratrice e sette come solo illustratrice.](https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/h-2E554/haz-2FB14/?list=eyJmaWx0ZXJzljogeyJNVSI6IFsiTkZPX0xFWF9MZXhpa29ub2tfMUJFOEiX0s1CJxdWVyeSI6ICJoXHUwMGUxeiJ9>].</p>
</div>
<div data-bbox=)

¹⁸ Rofusz era già stata in precedenza sia autrice che illustratrice di un albo illustrato. È questo il caso di *Samu és egy esős nap* (2010, Samu e una giornata piovosa) pubblicato dalla casa editrice Csodaceruza con protagonista un coniglietto.

¹⁹ Il catalogo è reperibile sul sito ufficiale di Vivandra: <<https://vivandra.hu/>>.

e Rofusz erano già intercorsi rapporti artistici. Infatti, tra le opere edite da Vivandra negli anni antecedenti al 2018 ve ne sono alcune i cui disegni portano la firma dell'illustratrice, ovvero l'albo di Petra Finy²⁰ intitolato *Love Bird* (2013) e quello di Anna Szabó T. intitolato *No One's Bird* (2015).

Considerando anche quanto detto in precedenza, nonostante nel panorama editoriale ungherese gli albi illustrati senza parole rappresentino ancora una novità nei cui confronti alcuni si pongono con diffidenza, l'opera di Rofusz è stata accolta molto positivamente anche in patria. Nel 2019, infatti, grazie a *Casa*, l'autrice vince il premio come Miglior illustratrice al prestigioso concorso Szép Magyar Könyvek indetto annualmente dalla Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése (Associazione degli Editori e dei Distributori di Libri Ungheresi) (Litera 2019). Inoltre, all'estero l'opera vince il BolognaRagazzi Crossmedia Award durante la 60° edizione del Bologna Children's Book Fair tenutosi nel 2023. Data la natura del premio²¹, tale vittoria è resa possibile dall'esistenza di un cortometraggio tratto dal libro, il quale vede Rofusz tornare come sceneggiatrice e regista («Magyar illusztrátorok...» 2023).

L'idea di creare questo albo nasce, come dichiarato dalla autrice stessa (ivi), dopo diverse conversazioni intercorse tra lei e la proprietaria della casa editrice Vivandra, Alexandra Ágoston, la quale, avuto già modo di ammirare il lavoro di Rofusz come illustratrice, le propone di ideare un libro tutto suo. Ed è così che, dopo due anni di lavoro, nasce *Casa*, la cui storia, stando a quanto dichiarato sempre dall'autrice stessa, attingerebbe da un'esperienza autobiografica: «quando abbiamo deciso di realizzare

²⁰ Petra Finy (n. 1978), autrice ungherese. Il suo primo libro, *Histeria grandiflora* (2005) è una raccolta di poesie. Dal 2008 si sposta sul versante della narrativa dell'infanzia e pubblica decine di libri diventando nota come una prolifica autrice di libri per bambini. Tra i suoi ultimi lavori si ricorda *Bodzaszörp* (2020, Sciroppo di sambuco).

²¹ In merito al BolognaRagazzi Crossmedia Award, sul sito ufficiale del Bologna Children's Book Fair si legge: «La Giuria Internazionale del Premio si propone d'individuare le narrazioni che dall'editoria tradizionale sono state capaci di convincenti migrazioni, intersezioni o espansioni su altre piattaforme, come schermi televisivi e cinematografici, console di videogiochi, dispositivi mobili, smart speakers e, viceversa le storie nate altrove che approdano su carta. Inoltre, il BRCMA premia anche le piattaforme e i prodotti digitali capaci di offrire efficaci esperienze di lettura a schermo.» Cfr. <<https://www.bolognachildrensbokfair.com/premi-bolognaragazzi-crossmedia-award/10693.html>> (07/2023).

questo libro, mi è successa esattamente la stessa cosa, ho dovuto distaccarmi da una vecchia casa»²².

Casa racconta attraverso le sole immagini la storia di un bambino che è costretto a lasciare l'unica casa che abbia mai conosciuto a causa della decisione dei genitori di venderla. Nel corso della narrazione il lettore accompagna il piccolo protagonista attraverso le varie fasi di questa dolorosa esperienza, la quale vede coinvolti come personaggi principali anche la madre e il padre, alla ricerca di un nuovo posto in cui vivere e alle prese con lo stress derivatone, nonché la nonna del bambino, personaggio che si rivelerà avere un ruolo chiave all'interno della storia.

Il volume, caratterizzato da copertina rigida, conta cinquantotto pagine ed è composto da ventinove tavole rettangolari che vengono presentate su due pagine, divise perfettamente in due dalla rilegatura essendo il formato del libro 23x26,5 centimetri, le quali vanno lette sfogliando il volume con movimento delle pagine in orizzontale, fatta eccezione per la tavola 27 che può essere meglio apprezzata se il volume viene posizionato in verticale. La prima di copertina reca il titolo, il nome dell'autrice e della casa editrice, mentre la quarta di copertina un breve paratesto che è stato riportato e tradotto come riferimento all'inizio del presente contributo. Infine, i risguardi riportano alcuni elementi del racconto e in particolare nel risguardo posteriore sono collocate le informazioni editoriali utili al lettore. La tecnica con cui Rofusz ha realizzato *Casa* è quella dell'acrilico unita al collage su carta.

2.1 Sulle relazioni familiari e sulla crescita personale

La narrazione si svolge interamente presso l'abitazione del protagonista: nella prima parte (Tavv. 1-18) ci si trova nella vecchia casa che verrà d'un tratto messa in vendita e che la famiglia si appresterà a lasciare, mentre nella seconda parte (Tavv. 19-29) nella nuova casa comprata e appena occupata. All'inizio della storia si vede il bambino protagonista passare le giornate in compagnia di entrambi i genitori nel rigoglioso giardino dell'abitazione. Il padre e la madre si occupano della cura del giardino (Tav. 1), mentre egli

²² Orig.: «[...] amikor kitaláltuk, hogy létrejőjön ez a könyv, akkor velem is pontosan ez történt, el kellett szakadnom egy régi háztól» (Ruff 2018).

gioca nel verde, a stretto contatto con la natura (Tavv. 3 e 4). Nonostante i genitori siano impegnati in attività tutt'altro che ludiche e quindi non stiano condividendo il momento del gioco col figlio, la sensazione trasmessa dalla scena è quella dell'armonia di un idillio rurale²³ familiare.

In seguito, un'avvisaglia di tempesta rappresentata da un forte vento (Tav. 5) vede l'arrivo della spiacevole novità: per scelta dei genitori la casa è «ELADÓ» ovvero 'IN VENDITA' come si legge sul cartello (Tav. 6) che viene affisso in giardino. Da qui in poi inizia un mutamento emotivo nei personaggi dovuto allo stress provocato dal trasloco. Nel caso degli adulti, il padre comincia a esprimere con le sue espressioni tutta la stanchezza e lo stress derivati dalla ricerca della nuova abitazione (Tav. 9) accompagnato in tale disagio dalla moglie che, pur coadiuvandolo costantemente, appare però priva dei medesimi segni di spossatezza sul volto. A completare il gruppo dei personaggi adulti vi è la nonna, la quale, un po' come la madre, non mostra visivamente i segni del carico emotivo (Tav. 8) derivante dalla situazione, considerando che, al contrario di quest'ultima, ella non vive l'affanno delle ricerche tra le inserzioni immobiliari. La nonna, infatti, almeno in questa prima parte, potrebbe sembrare un personaggio che vive il momento quasi fosse 'esterno', in qualche modo 'estraneo' alla vicenda, poiché viene vista continuare a condurre la propria quotidianità, in maniera anche sfuggente²⁴. In realtà, ella non mancherà mai di condividere dei teneri e importanti momenti con il nipote e questo dimostra la sua totale co-partecipazione agli eventi. Infatti, la nonna sembra ben notare le difficoltà del protagonista:

In considering effects on children, the family stress model posits that a parent's capacity to interact positively with her or his child may be undermined when the parent is exposed to stressful conditions [...] children in such circumstances often develop behavioural and school problems. (Beck 2016, 241)

²³ Tutti i personaggi di questa famiglia sembrano in qualche modo essere fortemente legati all'elemento naturale. Tale aspetto verrà approfondito successivamente.

²⁴ La nonna appare solo in otto tavole, tra queste ci sono la tavola 18 dove ella è appena visibile e la tavola 19 dove appare sottoforma di disegno creato dal protagonista.

Per quanto riguarda il bambino, egli abbandona progressivamente i suoi giochi e il suo volto comincia a velarsi di tristezza poiché non solo avverte anch'egli una forma di disagio vista la situazione del trasloco e il futuro incerto che lo attende, ma al contempo percepisce il distacco dei genitori, assorbiti dai propri problemi. Tale distacco sembra manifestarsi maggiormente nel rapporto tra padre e figlio. Infatti, la madre riesce a ritagliarsi dei piccoli momenti per supportare emotivamente il figlio, ad esempio abbracciandolo amorevolmente (Tavv. 11 e 14) o ancora tenendogli la mano (Tav. 12) mentre vanno in giro alla ricerca di una nuova casa insieme al padre. Se in quel momento la madre tiene per mano il bambino come a voler dare al figlio un sostegno concreto durante il lungo percorso che gli si prefigura davanti, l'unica interazione tra il padre e il bambino consiste nel piccolo che gli abbraccia le gambe mentre l'adulto scambia un sorriso con la moglie stringendola a sé. A proposito di ciò, Bettelheim (2010, 152) fa notare che «[i]n the usual course of family life, the father is often out of the home, while the mother, having given birth to the child and nursed him, continues to be heavily involved in all child care». Di fatto, una complicità maggiore tra il bambino e la madre può già essere intuita all'inizio del libro, dove nel giardino si vedono, sì, i tre insieme, ma ad uno sguardo più attento non sfugge il fatto che il padre appaia sullo sfondo, mentre in primo piano si vede il bambino giocare dietro un albero e la madre lavorare: madre e figlio si scambiano un sorriso di intesa. Nonostante quanto appena detto, appare comunque chiaro che la madre, a differenza della nonna, non sia pienamente consapevole dei disagi vissuti dal piccolo e ciò risulta evidente in quanto realizzerà l'effettiva portata del dolore del figlio solo insieme al marito (Tavv. 20 e 21) nella nuova casa. Sembra essere questo il momento in cui la donna, insieme all'uomo, capisce di aver permesso ai momenti di stress e di affanno di prevalere rispetto a quelli di supporto e di vicinanza al bambino.

L'esperienza che il piccolo protagonista sta per vivere, ovvero lasciare la propria casa, è qualcosa che Bettelheim afferma essere un passaggio fondamentale:

as in many fairy tales, being pushed out of the home stands for having to become oneself. Self-realization requires leaving the orbit of the home, an excruciatingly painful experience fraught with many psychological dangers. This developmental

process is inescapable; the pain of it is symbolized by the children's unhappiness about being forced to leave home. (ivi, 109)

Il piccolo protagonista di *Casa* si ritrova a dover traslocare e pertanto si ha, sì, un abbandono, un andare via da casa, il quale però non è voluto né tantomeno indotto consciamente o inconsciamente da terzi affinché l'eroe della fiaba cresca acquisendo autonomia e indipendenza. Inoltre, questo bambino viene sradicato dalla vecchia casa per andare a stabilirsi in una nuova e pertanto non esplora il mondo con i suoi pericoli. Questo allontanamento forzato, che egli subisce passivamente, sembrerebbe non metterlo nelle condizioni di maturare. Tuttavia, «[t]he fairy tale leaves no doubt in the child's mind that the pain must be endured and the risky chances taken, since one must achieve one's personal identity» (*ibidem*). Pur restando nel contesto di casa e quindi non subendo mai un allontanamento fisico da quella che, volente o nolente, è 'casa sua', nel corso della storia il bambino acquisirà in maniera deduttiva delle consapevolezza riguardo la differenza tra il concetto di *ház* e quello di *otthon* e arriverà a tali consapevolezza proprio correndo il rischio di cui parla Bettelheim, ovvero, nel suo caso, mettendo in discussione (forse per la prima volta in vita sua) quello che egli è nonché quello che gli altri (i genitori che adesso percepisce distaccati) sono per lui. Tale presa di coscienza viene resa palese nell'albo dal superamento del lutto dell'abbandono (Tavv. 27-29) della vecchia casa. Nonostante il mancato viaggio lontano da casa e dagli affetti, l'eroe di *Casa* raggiungerà alla fine del racconto la propria autorealizzazione, ovvero l'acquisizione della consapevolezza che non è la sua *ház* a determinare chi egli sia, bensì la sua *otthon*. Vale a dire che il suo essere, così come i suoi rapporti con le persone che ama, non è definibile in base al luogo fisico, bensì in base al sentimento, a quella familiarità determinata da lui stesso e da chi con lui divide la quotidianità con tutte le sfide che essa comporta. Questo passaggio è fondamentale per comprendere la crescita psicologica del personaggio.

Sebbene la nonna nella prima parte della storia potrebbe apparire agli occhi di un lettore distratto come un personaggio che vive gli eventi senza prendervi parte attivamente, ella non solo è la prima ad accorgersi della sofferenza del protagonista, ma sembra anche ricoprire in *Casa* il ruolo della 'fata buona' della fiaba tradizionale: «Fairy tales indicate that, somewhere

hidden, the good fairy godmother watches over the child's fate, ready to assert her power when critically needed» (ivi, 92). C'è però una differenza con la fata della fiaba tradizionale: mentre quest'ultima funge quasi sempre da *deus ex machina* privando nel peggiore dei casi il bambino-lettore dei significati più profondi di una storia (ivi, 324), la nonna si limita ad instradare il protagonista sulla retta via, lasciandolo arrivare da solo al suo 'lieto fine' e regalando così al lettore la possibilità di cogliere le sfumature più profonde della storia. La nonna-fata non possiede una bacchetta magica, ma fa da 'custode' ad un oggetto molto speciale, il quale nasconde la chiave di lettura dell'intera opera.

2.2 Oggetti, colori e fiori come veicolo di emozioni

Lungo tutta la storia è possibile notare svariati elementi ricorrenti, i quali offrono, ognuno con le proprie caratteristiche, diverse riflessioni al lettore che può 'leggerli' e interpretarli contestualizzandoli o meno. In *Casa* le emozioni non sono solo quelle che scaturiscono dal susseguirsi delle azioni dei personaggi o dalle loro espressioni facciali; esse possono provenire anche da un oggetto, dall'uso di un colore o dalla scelta di un particolare fiore. Inoltre, non bisogna dimenticare che ci si trova in un albo illustrato senza parole e che questo significa assenza di testo. Tali elementi vengono dunque impiegati come fossero coesivi testuali: essi sono un escamotage che l'autrice adotta in maniera ricorrente così da rendere più coesa la sua opera.

Ai fini della seguente analisi, si parte con l'oggetto citato pocanzi, ovvero quello collegato alla figura della nonna-fata, che appare in ben ventuno tavole (Tavv. 1, 2, 4, 5, 7, 14-16, 18-27, 29 e in entrambi i risguardi) e che, con l'avanzare della storia, finisce con l'acquisire sempre più rilievo fino a rivelare il proprio segreto, ovvero la casetta in miniatura²⁵ visibile per la prima volta tra le mani del protagonista (risguardo anteriore). La si rivede successivamente diverse volte penzolare tramite un filo dal grande albero (Tavv. 1, 2, 4, 5, 7) presente nel giardino della vecchia casa. Quando arriva il vento (Tav. 5) foriero di novità inaspettate e indesiderate, la casetta, che penzola da un ramo, quasi vola via, ma viene recuperata dalla nonna il cui

²⁵ Una casetta per uccelli smontabile in legno.

scialle gonfio mosso dal vento fa sì che ella ricordi il profilo di una fata o, volendo strizzare l'occhio all'epoca moderna, un supereroe. Recuperata la casetta, la nonna-custode la affida nuovamente al nipote.

La presenza e la simbologia di questa casetta potrebbero sembrare scontate e banali in un'opera dal titolo *Casa*, ma in realtà quest'oggetto col suo ruolo permette svariati spunti di riflessione. Intanto, la casetta è in qualche modo l'unico oggetto che, secondo la visione del protagonista, ricorda veramente in maniera concreta e tangibile la vecchia casa. Tanti sono gli oggetti che vengono messi sul camion durante il trasloco (Tavv. 15 e 16) tra cui è possibile notare scatoloni dai quali sbuca un po' di tutto, ad esempio indumenti, come anche un orologio a pendolo simbolo del tempo che passa, un ombrello simbolo del riparo sotto la tempesta o una poltrona simbolo dell'ozio ma anche luogo del pensatore, di colui che sembra star riposando ma che in verità riflette. Tuttavia, nessuno di questi oggetti sembra significare 'casa' agli occhi del bambino. Avere le stanze della nuova abitazione riempite del mobilio a lui familiare non basta per sentirsi a casa e, quindi, anche dopo il trasloco, il protagonista continua a trasportare ovunque e ad avere sempre con sé questa casetta.

Come già discusso nelle pagine precedenti, il bambino realizzerà che 'casa' non è un edificio, ma un sentimento. Tale svolta avviene proprio grazie alla casetta dalla quale egli, durante una notte nella sua nuova camera, vede sbucare i ramoscelli di una pianta (Tav. 21). Il piccolo protagonista si accovaccia per guardare dal buco della casetta e scopre al suo interno un mondo, un mondo che egli conosce, il suo mondo. All'interno delle piccole mura di legno osserva i propri cari: la madre annaffia la piantina che sta man mano crescendo e fuoriesce dal buco, il padre fa le faccende di casa e la nonna prepara il tè. A questo punto vale la pena riprendere alcuni passaggi di Bettelheim sulla *Cenerentola* dei fratelli Grimm:

Cinderella's inner processes begin with her desperate mourning for her mother, as symbolized by her existence among the ashes. [...] Mourning as a temporary transition to continuing life without the loved person is necessary; but for survival it must eventually be turned into something positive: the erection of an internal representation of what has been lost in reality. [...] Cinderella's weeping over the planted twig shows that the memory of her dead mother is kept alive; but as the tree grows, so does the internalized mother grow inside Cinderella. (ivi, 323)

Sull'albero di Cenerentola ormai cresciuto va a posarsi un uccellino bianco, simbolo dello spirito della madre che vive dentro di lei e a tale uccellino ella si rivolge nei momenti di difficoltà. Continua:

Whether or not we recognize consciously the full significance of that which is symbolically expressed through the image of Cinderella's asking for the twig, planting it, cultivating it with her tears and prayers [...] this feature of "Cinderella" touches us all, and we respond, at least pre-consciously, to the meaning. [...] By eliminating the tree and replacing it with a fairy godmother [...], Perrault has robbed the story of some of its deepest meaning. The Brothers Grimm's "Cinderella" conveys [...] that, miserable as he may feel at the moment [...], the child on his very own can arrange things so that his life in the world will also become a good one. (ivi, 323, virgolette in originale)

L'eroe protagonista di *Casa* sta vivendo il proprio lutto, che consiste, nel suo caso, nell'abbandono del luogo in cui ha passato la sua vita fino a quel momento e che riconosceva come 'il suo luogo' nonché come 'il luogo della sua famiglia' e delle sue certezze. Certo, nella sua storia non ci sono uccellini bianchi a cui chiedere aiuto, ma il suo processo di crescita e consapevolezza procede comunque in parallelo con quello della Cenerentola dei fratelli Grimm. Egli vede i suoi cari all'interno della casetta ed è emblematica più di tutti la madre che annaffia la piantina poiché, come nel caso di Cenerentola, questo crea un legame profondo tra la figura materna e il vegetale che il bambino si appresterà di lì a poco a curare. In altre parole, egli prende coscienza mediante questa visione fantastica di cosa significhino entrambi i genitori (nonché la nonna) per lui e, una volta interiorizzata questa verità, sublimerà il suo dolore smontando la casetta, rimuovendo la pianta dalla stessa e trapiantandola (Tavv. 26-28) nel nuovo giardino fino a quel momento rimasto completamente spoglio.

Il bambino è maturato, ha capito che per sentire quel luogo come 'casa sua' deve decostruire il concetto che ha di *ház* (e infatti smonta fisicamente la casetta) per poi ricostruire il dualismo *ház-otthon*. Ciò si concretizza nel momento in cui egli coltiva la pianta in giardino facendo sì, attraverso le proprie cure nel tempo, che le sue radici (Tav. 27) vadano a costituire nuovamente una solida base della vita quotidiana della famiglia intera, proprio come una volta nella vecchia casa faceva l'albero dal quale la casetta penzolava. Difatti, la pianta, diventata alla fine della storia un robusto albero (Tav. 29)

come quello che il protagonista era solito conoscere, farà da fondamenta simboliche alla sua *otthon* sulla scorta della fiducia da lui nutrita negli affetti familiari. Inoltre, il protagonista rimonta la casetta per uccelli che si vede anni e anni dopo tra le mani della nonna che ha continuato a custodirla e che osserverà l'albero insieme al nipote cresciuto e consapevole più che mai del fatto che quella casetta non simboleggi altro se non il concetto di *ház*.

Altro oggetto che è possibile notare come elemento ricorrente all'interno di questo albo è la tazzina da tè, la quale appare in dieci tavole (Tavv. 8, 9, 16, 19, 23, 24, 26, 27, 28 e risguardo anteriore). Ogni volta che la tazzina è presente ci si trova di fronte a una forma di sinestesia in quanto essa è sempre fumante e questo fattore attiva simultaneamente sia la sfera visiva che quella olfattiva. Da notare, inoltre, il fatto che in alcuni casi il vapore che la tazzina emana attraversa perfino la scena intera (Tavv. 9 e 28) e che il più delle volte essa è poggiata sulle foglie dei rami delle piante (Tavv. 24, 26, 27 e risguardo anteriore). La tazzina viene vista anche nelle mani della madre che la offre al marito (Tav. 9) chino sui giornali di inserzioni e della nonna, la quale prende il tè (Tav. 8) in mezzo ai fiori del vecchio giardino e ancora lo versa e lo tiene accanto a sé mentre lavora a maglia durante la visione del protagonista all'interno della casetta per uccelli (Tavv. 23 e 24). Per preparare il tè bisogna mettere in infusione le foglie, quindi, non stupisce che la tazzina sia spesso e volentieri circondata dal fogliame. Una delle scene più emblematiche è rintracciabile nel finale: durante la ritrovata armonia tra i genitori e il figlio che lavorano nuovamente insieme in giardino (Tav. 28), si vede in primo piano la tazzina e il giardino che poggia sulla scia del vapore da essa proveniente (da notare che sono visibili anche le radici degli alberi e soprattutto della pianta scoperta e trapiantata dal protagonista).

La tazza col tè non solo sottolinea il collegamento forte tra questi personaggi e la natura, vista la procedura con cui si ottiene il tè, ma è anche una dimostrazione di affetto. Il tè viene offerto dalla moglie al marito e preparato dalla nonna per poi essere versato in tazzine per tutta la famiglia. Essa rimanda al momento della condivisione, un rito familiare facente parte di quella quotidianità e di quegli elementi immateriali che costituiscono la *otthon* dei protagonisti. Ciò è confermato anche dal fatto che la tazzina viene perfino posta sul camion del trasloco, sempre ben fumante, come oggetto indispensabile da portare con sé, nascosta tra quegli oggetti

che però fanno parte della *ház* ed evidentemente non contribuiscono alla ricostruzione dell'armonia perduta sul versante emotivo.

Restando sempre nella sfera della natura, notevole significato simbolico è attribuibile alle foglie che fungono da piuma di indiano durante i giochi e le fantasie del protagonista. Esse sono visibili in tredici tavole (Tavv. 2-7, 10, 19, 20, 23-26 e risguardo anteriore) e simboleggiano prevalentemente il momento del gioco e della spensieratezza nonché soprattutto dell'immaginazione. Si trovano in testa al bambino fin dall'inizio della storia ed egli le disegna perfino sulla testa del suo autoritratto e di quelli che sembrano essere i ritratti dei suoi famigliari (Tavv. 6 e 19). Le foglie-piuma scompaiono (Tav. 11) nel momento in cui l'umore del bambino inizia a cambiare. Esse vengono utilizzate anche dai genitori (Tav. 20) che le indosseranno come tentativo di riavvicinamento al figlio dopo il trasloco. Sono altresì presenti nella visione all'interno della casetta (Tavv. 23 e 24) dove vengono indossate anche dalla nonna. Dopo il momento del gioco e della spensieratezza le piume spariscono nuovamente (Tav. 28), ma ormai non sono più necessarie per legare i famigliari, poiché l'armonia è ricostituita e si rivedono di conseguenza i genitori e il figlio al lavoro nel giardino: la madre pianta (dando il via alla vita), il padre pota (lavoro di precisione che spesso passa però in sordina) e il bambino annaffia (valorizzando l'operato di entrambi i genitori).

Le foglie-piuma interagiscono, inoltre, con un altro importante oggetto ricorrente, ovvero le barchette di carta. Esse fanno infatti da decorazione alle barchette create dal protagonista, le quali compaiono in cinque tavole (Tavv. 9, 10, 12, 15, 16). Queste barchette di carta sono un chiaro riferimento al viaggio e al viaggiatore, cioè colui che si sposta e lo fa, in questo caso, su una barchetta fatta di carta, quindi con tutte le incertezze, la precarietà e i pericoli del caso. Tale lettura è avvalorata dal fatto che le barchette smettono di comparire nella seconda parte dell'opera. L'ultima barchetta che è possibile scorgere è quella poggiata tra il mobilio sul camion dei traslochi (Tav. 16). Inoltre, le barchette sono anche il segnale di un metodo che il piccolo eroe utilizza per cercare di attirare l'attenzione dei genitori: le costruisce con i fogli di giornale scartati dai due per poi lanciarle verso di loro (Tav. 9) che intanto, senza lasciarsi distrarre, continuano la propria ricerca.

Un ulteriore elemento ricorrente che vale la pena considerare in questa sede è il vasetto con la piantina. Questo vasetto, che compare in cinque tavole (Tavv. 13, 15, 16, 19, 20) si ricollega al concetto dell'albero come simbolo-depositario dei valori e dei sentimenti e rimanda, inoltre, un po' come il giardino intero, alla vicinanza di questa famiglia alla natura. Esso può essere scorto sul davanzale della finestra sia nella vecchia che nella nuova casa. Nella vecchia casa non si capisce bene sul davanzale di quale finestra (Tav. 13) si trovi, ma in quella nuova esso è chiaramente poggiato sul davanzale della camera da letto del protagonista (Tav. 20), il quale osserva pensoso attraverso i vetri un triste spazio cementato e vuoto. La piantina è oltretutto tra gli oggetti che è possibile scorgere sul camion dei traslochi (Tav. 16) e anche in questo caso rappresenta un piccolo elemento di rimando al giardino che, in qualche modo, 'viaggia' con la famiglia verso una casa che, di fatto, un giardino non lo possiede. Essa scomparirà dalle scene una volta che il protagonista avrà trapiantato l'alberello trovato nella casetta per uccelli.

Fin dalla copertina appare abbastanza chiaro che i colori predominanti nell'opera di Rofusz saranno il verde e il rosso. E, di fatto, nelle trenta tavole di cui si compone il libro, si assiste all'alternarsi di questi due colori insieme a diverse delle loro possibili tonalità nonché al largo uso del bianco e all'occasionale, ma mai casuale, utilizzo del nero. Ragionare sui colori risulta fondamentale in un albo illustrato senza parole in quanto una determinata scelta di colori e un determinato utilizzo degli stessi sono tra quegli elementi che assistono il lettore aiutandolo nella lettura e interpretazione delle immagini sopperendo alla mancanza del testo. In generale, i colori scelti per le tavole in *Casa* rispecchiano le emozioni del protagonista. Dalle tonalità calde e accoglienti dell'inizio del libro si passa via via a tonalità spente, ad una saturazione sempre maggiore del colore che porta ad un tratto a tavole completamente prive di vivezza, invase da scale di grigio fino ad arrivare al culmine con l'assenza del colore, ovvero con il nero. In seguito, con l'ambientarsi nella nuova abitazione, i colori e i toni torneranno vividi rispecchiando la serenità ritrovata dal protagonista.

Nelle primissime tavole (Tavv. 1-6) si ha una predominanza del verde, colore per eccellenza della natura insieme alle sue tante sfumature. Il verde è quello delle foglie degli alberi e delle piante che rendono rigoglioso il giardino della vecchia casa nonché quello delle foglie-piuma che il piccolo eroe

porta in testa. Ad esso si affianca il rosso con le sue sfumature chiare tendenti talvolta al rosa. Alcune foglie e foglie-piuma sono rosse o alle volte si hanno casi di foglie verdi con macchie di rosso. A partire dalla tavola successiva a quella col cartello 'in vendita', la narrazione si fa più cupa, tuttavia, essa non si spoglia delle foglie, bensì comincia a spogliarsi di questi due colori che inizialmente continueranno ad apparire nella vegetazione, ma 'scurendosi' fino a tendere al grigio per poi diventare completamente desaturati (Tavv. 14, 16, 17) con soltanto alcuni piccoli sopravvissuti sprazzi di rosso. Questo fenomeno di perdita dei due colori predominanti è circoscritto a questa fase, pur trovando una sorta di precedente in una scena caratterizzata da una situazione di controluce (Tav. 7) dove è possibile scorgere la sagoma del bambino, di un ramoscello che tiene tra le mani e dell'albero a cui egli è poggiato completamente neri con attorno tutta la vegetazione grigiastra e con due accenni di rosso sbiadito, nonostante ci si trovi in una fase in cui i colori sono ancora vividi.

Un rosso intenso continua a persistere, invece, in ogni tavola in cui compaiono la madre²⁶ e la nonna. Nel caso della madre, il rosso è quello dei capelli, nel caso della nonna si hanno i ricami del suo scialle e le piante intorno a lei (Tav. 8) che tendono tutte ai toni del rosso. Il rosso prevale nettamente nella seconda parte del libro in maniera molto accesa. Ne sono esempio le tavole della visione nella casetta (Tavv. 23 e 24), dove le foglie sono quasi tutte di questo colore e successivamente rosse saranno anche le foglie attraverso le quali si sposta il bambino (Tav. 25) per poter trapiantare l'alberello. Inoltre, rosse sono anche le radici dell'alberello trapiantato: esse sono le uniche radici rosse poiché Rofusz vuole che saltino all'occhio come simbolo della stabilità. Il fatto che il rosso prevalga in questo momento di presa di coscienza e che caratterizzi anche l'elemento dell'albero, seppur nella parte non visibile (sotto il terreno), non dovrebbe stupire se si pensa anche al colore dei capelli della madre e a tutto il discorso fatto in precedenza riguardo il simbolismo di questo elemento vegetale. Infine, rosso è anche il colore del tè.

²⁶ Eccezion fatta per la scena della ricerca della casa dove la madre appare 'disegnata' sul giornale come anche il marito e il figlio e quindi non ha colori (Tav. 12).

Cruciale nella comprensione dell'utilizzo e della scelta dei colori in *Casa* è la tavola del disegno sul cemento (Tav. 19) presente nella seconda parte del libro. Fino a questa tavola c'è una perdita sempre maggiore dei due colori predominanti fino ad arrivare ai grigi e al bianco. Il colore grigio, i bianchi, tutte quelle parti in cui manca la vitalità dei colori rappresentano da un lato una fase transitoria e dall'altro la perdita della propria identità, la confusione, il cui culmine si avrà poi con la perdita totale del colore (Tav. 21) e quindi col disorientamento, col 'nulla', in quanto il nero che subentrerà in determinati momenti è fisicamente l'assenza di luce e conseguentemente del colore stesso. Alla fine della storia, quando il bambino ritroverà i genitori e la complicità che c'era prima riconoscendo la sua nuova *otthon*, tornerà la serenità e torneranno i colori anche nella sua realtà. La tavola del disegno sul cemento di fronte alla nuova casa è importante in quanto rappresenta il primo tentativo dell'eroe di ricreare quel giardino di cui sente la mancanza e che in qualche modo egli riconosce come elemento imprescindibile della 'sua casa' (pur non avendo ancora maturato in questo momento della storia la distinzione tra *ház* e *otthon*). Da notare il fatto che egli faccia partire il fusto dell'albero che disegna dalla porta di ingresso della nuova casa, come se sapesse a livello subconscio che, in fondo, tutto parte da lì, ovvero dai suoi genitori, che è possibile in questo momento scorgere affacciati alla finestra ad osservarlo, così come è possibile scorgere da un'altra finestra il vasetto con la piantina che ha viaggiato insieme alla famiglia dalla vecchia casa. Anche la nonna è presente in questa scena tramite un disegno sul cemento e reca la sua solita tazzina di tè fumante in mano.

L'unica fonte di luce, l'unica certezza nel nero, nel buio, è rappresentata dalla casetta (Tav. 21) che emana un bagliore dal suo interno. I valori sono quelli che fanno da guida nei momenti in cui ci si perde e, come la piccola fonte di luce attira l'attenzione dell'eroe che alla fine spinto da curiosità scruta nel buco prendendo coscienza della verità, così gli insegnamenti ricevuti, l'affetto e la condivisione quotidiana possono diventare un faro che permette di ritrovare la strada quando ormai non solo è stato perso ogni punto di riferimento nel reale, ma addirittura si è smarrito il proprio sé, senza più riuscire a capire chi si è e quale sia il proprio posto nel mondo. I colori chiari e sgargianti (verde e rosso) uniti al bianco rappresentano sicuramente il mondo della luce, quello in cui ci si riesce a orientare e a

individuare i propri riferimenti. Il grigio che diventa bianco è l'incertezza, la confusione che porta alla progressiva perdita dell'identità che culmina alla fine nella perdita di ogni tipo di riferimento sia esterno che interno a se stessi (il nero improvviso che spegne il bianco). Uno degli aspetti affascinanti di *Casa* è il fatto che Rofusz riesca a trasmettere al lettore l'evoluzione della situazione che il protagonista vive sia in rapporto con ciò che lo circonda sia con se stesso utilizzando non più di quattro colori insieme alle loro relative sfumature.

L'ultimo degli elementi ricorrenti all'interno dell'opera sono i fiori. Essendoci tanta presenza di vegetazione è inevitabile che appaiano anche dei fiori²⁷ e che essi possano essere considerati rilevanti all'interno della storia di questa famiglia così legata alla natura. La florigrafia, conosciuta anche come linguaggio dei fiori, basata su una combinazione di folklore, letteratura, mitologia, religione e caratteristiche fisiche delle piante (Loy 2001, 5), può aiutare in questo tipo di lettura.

La prima specie di fiori che si incontra tra le pagine del libro sono i *Lycoris radiata* che, come fa notare Dietz²⁸ (2020, 134) hanno una simbologia, sì, legata alla tragicità della vita, ma anche al semplice concetto di abbandono. Questi fiori appaiono in volo sul bambino (Tav. 3) disteso nel giardino della sua vecchia casa, ancora ignaro dei grandi cambiamenti che lo coinvolgeranno di lì a breve. Successivamente si trova la nonna circondata da diversi esemplari di *Leontodon hispidus*. La simbologia del genere *Leontodon* richiama l'acutezza della vista. Inoltre, questo genere appartiene alla stessa tribù delle piante del genere *Taraxacum* (ivi, 126) e ciò non resta mero nozionismo se si considera non solo che la simbologia della *Taraxacum*, tra le altre cose, comprende il concetto della fedeltà (ivi, 214), ma anche che ad essere spesso confuse con le *Taraxacum* sono le piante appartenenti al genere *Hieracium*, il cui simbolismo richiama nuovamente l'acutezza della vista nonché, dettaglio per nulla secondario, il concetto di adesività (ivi, 107).

²⁷ Va notato che tutti i fiori che Rofusz disegna, seppur visibilmente diversi tra loro, condividono il fatto di essere di colore rosso (sue sfumature comprese).

²⁸ S. Theresa Dietz ha svolto oltre vent'anni di ricerca, ancora oggi in corso, sull'argomento del simbolismo e dei poteri della florigrafia, i quali sono stati guidati dal suo fascino per tutte le cose magiche e misteriose, insieme al suo profondo amore per tutti gli alberi, piante e fiori.

La nonna, come già detto nelle pagine precedenti, si rivela un personaggio previdente, quindi dalla vista acuta, poiché è la prima a notare i disagi del nipote. Nondimeno, la donna fa anche da collante della famiglia: resta imperturbata dagli eventi poiché fedele a quelli che giudica come i 'valori veri' e grazie a questa sua caratteristica guida silenziosamente i passi del piccolo eroe verso la scoperta di questi ultimi, di sé e dell'altro.

Un ulteriore fiore compare in tre momenti: il primo è quello dell'affissione del cartello di vendita (Tav. 6), il secondo è quello antecedente alla partenza in cui il bambino cammina per l'ultima volta nel giardino della vecchia casa accompagnato dalla nonna che lo tiene per mano (Tav. 17) e il terzo è il finale della storia (Tav. 29). Si tratta di un fiore caratterizzato da una forma 'a trombetta'. Fiori con questa forma li si trova in Azoulay²⁹ (2023, 395), che cita ad esempio la *Campsis radicans* e in Dietz (2020, 49, 41, 97), che cita anch'ella la *Campsis radicans*, nonché la *Brugmansia arborea* e la *Gelsemium sempervirens*. Tutti questi esemplari sono accomunati da una simbologia legata al concetto di separazione. Se nella prima parte della storia essi indicano l'imminente separazione dalla vecchia casa, sul finale essi passano ad indicare, con la loro fioritura, l'avvenuto distacco da un periodo difficile, superato mediante la consapevolezza, la crescita e quindi anche il passare del tempo: il protagonista nel finale si è definitivamente separato dal proprio io infantile ed è sbocciato abbracciando quello adulto. Tuttavia, il passato non è un passato che scompare, ma in qualche modo permane, restando come base per quello che è il futuro (si pensi sempre alle radici rosse dell'albero).

Infine, qualcosa può essere detto riguardo ai fiori presenti sulla carta da parati (Tav. 13) della vecchia casa. Si tratta di *Artemisia absinthium* che simboleggia, tra le tante altre cose, la separazione, l'esilio e la distruzione (ivi, 30). In questa scena si hanno due finestre e si vede da una il padre sotto la pioggia stringere la mano ad un uomo che porta con sé una valigetta (l'agente immobiliare) e dall'altra la notte scura, quindi con prevalenza il nero. Nei giorni seguenti avrà inizio il trasloco.

²⁹ Karen Azoulay (n. 1977), visual artist e autrice canadese. Le sue opere d'arte includono sculture variopinte, performance e installazioni artistiche ed esplorano spesso il linguaggio, gli elementi naturali e la forma femminile.

2.3 Tra staticità e movimento, tra dentro e fuori, tra realtà e fantasia

Altro aspetto ben osservabile in *Casa* è la contrapposizione tra staticità e movimento. L'immobilità sembra caratterizzare le scene più tristi o emotivamente difficili della storia. Ad esempio, la tavola del cartello affisso per la vendita (Tav. 6) presenta come unico movimento il gocciolare della vernice ancora fresca con cui il bambino ha disegnato il proprio autoritratto e che da un lato ricorda delle lacrime, le quali, se si presta attenzione, partono dall'occhio del sé disegnato sull'asse di legno, dall'altro smorza un po' la staticità della scena. Altra staticità è riscontrabile nelle pagine di giornale (Tavv. 10 e 13) dove i genitori fanno le proprie ricerche. Vi è un accenno di movimento in quanto vi si trovano linee tracciate a matita, alcune continue, altre tratteggiate, e i personaggi 'si incamminano' tra le pagine, tuttavia, l'insieme appare comunque 'fissato'. Tale condizione di fissità è propria anche di altre scene dove vi è un vero e proprio ribaltamento tra le parti. Durante il trasloco (Tav. 15), infatti, si vedono varie persone trasportare gli oggetti verso il camion, ma, al contrario di come ci si potrebbe aspettare, non sono tali personaggi a dare dinamicità alla scena, dal momento che sembrano come ingessati, bensì inaspettatamente il movimento è dato da alcuni fogli che volano via da uno degli scatoloni. Altre staticità da segnalare sono l'altalena del bambino (Tav. 17) ormai abbandonata e subito dopo il viaggio in auto (Tav. 18) verso la nuova casa, il quale, complici le abitazioni sullo sfondo identiche tra loro, trasmette tutt'altro che dinamicità e movimento.

I movimenti principali all'interno dell'opera, salvo poche eccezioni, seguono sempre un andamento da sinistra a destra e si può inoltre affermare che essi siano in prevalenza di tipo ondulatorio. Ad esempio, il movimento delle foglie e dei fiori portati o mossi dal vento (Tavv. 3, 5, 7, 8), il movimento dell'altalena con cui gioca spensierato il protagonista nel giardino della vecchia casa (Tav. 4), il penzolare della casetta per uccelli dal ramo (Tav. 5), il vapore che fuoriesce dalla tazzina³⁰ (Tavv. 9 e 28), il movimento delle barchette di carta di giornale (Tavv. 9, 10, 12), il movimento di crescita della pianta (Tavv. 22, 23, 24, 26). Da notare in tal senso sono anche i capelli

³⁰ Va segnalato che nella maggior parte delle scene il movimento del vapore è, sì, ondulatorio ma con un andamento dal basso verso l'alto (Tavv. 8, 16, 23, 24 e riguardo anteriore).

ondulati della madre (Tavv. 2, 11, 20, 23, 24, 28) che in un frangente finiscono perfino col diventare una sorta di fiume in piena che inonda la scena (Tav. 14). Le onde, con il loro ritmo costante, aiutano a donare equilibrio alla lettura contrapponendosi appunto ai già citati momenti di inevitabile staticità. Una tavola esemplificativa del movimento ondulatorio è sicuramente una di quelle sul finale (Tav. 28), già discussa nelle pagine precedenti, dove si ritrova la famiglia nuovamente riunita: il vapore che fuoriesce dalla tazzina in primo piano fa da appoggio alle azioni dei personaggi scandendo, con ritmo ondulatorio, come accennato in precedenza, tre fasi: il via alla vita, il momento di cura di cui ci si tende a dimenticare (nonostante gli evidenti risultati) e l'ulteriore momento di cura nonché di valorizzazione (e forse sintesi) delle azioni precedenti.

Infine, il movimento ondulatorio apre anche la strada a una breve riflessione sul trascorrere del tempo. In questo albo illustrato senza parole non si percepisce il tempo scandito dall'alternanza giorno-notte³¹, bensì il tempo viene scandito dai movimenti, dal ritmo che tali movimenti segnano, dalle direzionalità che prendono. Vi è sicuramente una circolarità all'interno di *Casa*, in quanto viene presentata inizialmente una situazione di armonia, tale armonia viene spezzata, gli equilibri ne risultano alterati e infine, superato il momento di dolore, l'equilibrio si ricostituisce. Occorre sottolineare che la storia ha inizio in un giardino e termina anni dopo in un altro giardino, il quale ha le sembianze di quello di un tempo. La circolarità che viene richiamata dalle 'onde' presenti nel libro effettivamente si manifesta se si considera la struttura totale del racconto. Un'ulteriore riflessione sul tempo e sulla collocazione della storia verrà fatta nella parte finale del presente contributo.

Gli spazi sono molto importanti nell'opera di Rofusz, così come in qualunque albo illustrato senza parole narrativo, poiché, ancor più che in libri dove è presente il testo, essi aiutano a scandagliare in profondità gli aspetti della storia narrata. In merito a una determinata lettura e analisi degli spazi, va detto che essa è possibile se si sceglie di adottare un approccio geocritico.

³¹ Questo accade solo nella scena delle due finestre e della camera da letto (Tavv. 13 e 21).

La geocritica nasce in Francia³² ed è un metodo interdisciplinare di analisi letteraria consistente nel mettere al centro il luogo così da analizzare la spazialità del racconto. Secondo Tally la geocritica

[...] is a way of looking at the spaces of literature, broadly conceived to include not only those spaces that readers and writers experience by means of texts but also the experience of space and place within ourselves. That is, geocriticism can examine how the ways in which we are situated in space determine the nature and quality of our existence in the world. With geocriticism, one emphasizes this inherent spatiality while also focusing one's critical gaze on those aspects of literature [...] that give meaning to our spatialized sense of being. (2011, 8)

In altre parole, questo approccio permette di porsi nuove domande, di leggere (o rileggere) un testo in modo diverso, di impegnarsi con altri metodi disciplinari³³ e di interpretare i modi in cui si dà un senso ai propri spazi.

I punti di vista spaziali di cui si avvale la geocritica per le sue letture sono solitamente il concetto di 'interno' che corrisponde al 'domestico' e di conseguenza a ciò che è 'familiare' e solitamente alla 'staticità' (non causa cambiamenti), mentre in opposizione si ha il concetto di 'esterno', quel che non si conosce e quindi che è 'estraneo' ed è solitamente 'mobile' (causa cambiamenti). Fondamentale per concludere è anche il concetto di 'spazio liminare', vale a dire uno spazio che non è né 'dentro' né 'fuori' (cfr. *ivi*, 92).

Nel caso di *Casa* fin dall'inizio appare potente il contrasto tra il dentro e il fuori. La vecchia casa è il dentro, rappresenta la sicurezza e le certezze del protagonista e nel momento in cui egli comprende che dovrà lasciare tale sicurezza ne risulta spaventato. Il piccolo protagonista non conosce il fuori, lo teme e data la sua giovane età non è pronto ad esplorarlo (anche se di fatto non dovrà farlo da solo, dato che sarà accompagnato, almeno fisicamente, dai propri genitori). Il fuori è il mondo esterno, uno spazio-mondo che curiosamente non si riesce facilmente a collocare davvero in un qualche

³² Questo metodo di analisi letteraria vede il suo fondatore principale in Bertrand Westphal (n. 1962), autore tra gli altri di *La Géocritique mode d'emploi* (2000) e *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007). Ulteriori esponenti da menzionare sono Jean Marie Grassin e Robert T. Tally Jr. (n. 1969).

³³ La geocritica presenta affiliazioni intellettuali e metodologiche, tra gli altri, con campi come ad esempio l'ecocriticismo, gli studi urbani, la sociologia, la filosofia.

luogo fisico in quanto gli sfondi delle tavole sono bianchi e, nell'unica tavola dove si può intravedere il vicinato (Tav. 18), le case appaiono tutte uguali e ancora una volta collocate nel bianco. Il viaggio dell'eroe si concretizza con lo spostamento da un dentro ad un altro dentro, tuttavia, nella nuova casa egli non si sente al sicuro, poiché non la sente propria, non la (ri)conosce. Paradossalmente, lo spazio che sentirà maggiormente suo o che, per meglio dire, tenterà di fare proprio, sarà quello del giardino cementato.

Si può affermare che in *Casa* il giardino della nuova casa rappresenti uno spazio liminare, in quanto non è sicuramente un dentro, ma nemmeno un fuori. Esso è uno spazio dove avvengono i maggiori cambiamenti per il protagonista, i quali, arrivati a questo punto della lettura del contributo, sono stati ampiamente approfonditi. Il giardino della vecchia casa era in tutto e per tutto un dentro, faceva parte del luogo fisico, la sua *ház*, nonché del luogo astratto, la sua *otthon*. Sul freddo cemento del giardino della nuova casa, l'eroe tenta una prima manipolazione del luogo fisico pensando così di poter ritrovare quella dimensione dello spazio domestico, ma senza successo (i suoi disegni coi gessetti non sortiscono l'effetto sperato nonostante restino indicativi della sua volontà). Successivamente lo si scorge passare le giornate chiuso nella sua nuova stanza, ma stando affacciato alla finestra (Tav. 20). Questo dettaglio non è trascurabile, in quanto in qualche modo il suo guardar fuori manifesta la sua insofferenza in quello spazio chiuso, il fatto che egli avverta che il suo posto non sia quello, ipotesi rafforzata anche dal disordine all'interno della camera, dai giocattoli buttati sul pavimento alla rinfusa, tra cui si notano i binari di un treno giocattolo, ognuno dei quali è orientato verso una direzione diversa. Inoltre, mentre guarda dalla finestra, egli è coperto da una lunga tenda trasparente decorata di foglie rosse e verdi, il che può lasciar pensare, considerato quanto detto sulle foglie-piuma, che, mentre osserva il giardino la sua mente stia immaginando e fantasticando.

È qui che occorre introdurre l'aspetto dell'opposizione tra reale e fantastico. Il lettore accompagna il bambino lungo tutta la sua avventura guardando i fatti sempre dal suo punto di vista, attraverso i suoi occhi. Questo comporta il fatto che il lettore veda non solo la realtà, ma anche le

fantasie del protagonista e, talvolta, la commistione tra le due³⁴. Proprio da tale commistione deriva una delle sequenze più significative e dense di tutto il libro, la quale è stata più volte denominata in queste pagine come la 'visione'. Tale visione (Tavv. 22-25) avviene in un particolarissimo spazio liminare, 'liminare' poiché a metà tra il reale e il fantastico, ovvero nella casetta per uccelli. Infatti, quella casetta concretamente rappresenta un luogo, è la sua *ház*, ma al contempo essa è anche uno spazio, il quale contiene la verità sulla *otthon* del protagonista. Egli col suo sguardo la esplora andandosi a trovare in un curioso spazio liminare dal momento che, sta, sì, vivendo una fantasia e quindi è 'fuori dalla realtà', ma allo stesso tempo tale fantasia rappresenta in tutto e per tutto una esatta trasposizione della realtà, la verità dei fatti, dei suoi sentimenti, della sua vita quotidiana. Da qui avverrà la maturazione del personaggio e la sua presa di consapevolezza che porterà il giardino cementato a rispecchiare anni dopo il giardino della vecchia casa e a divenire in tutto e per tutto parte dello spazio interno, del domestico e della familiarità (come era nella vecchia casa).

Il protagonista della storia di Rofusz non vive i pericoli dell'esterno né tantomeno i pericoli a cui ci si espone intrattenendosi in uno spazio liminare. Piuttosto, egli vive principalmente il conflitto tra dentro e fuori come un conflitto che lo porta a fuggire in una dimensione fantastica, dove però tale conflittualità non si risolve. Il punto di svolta si ha quando il piccolo eroe scopre (paradossalmente) nella fantasia la realtà e travasa (letteralmente) tale realtà nel presente, piantando le radici del suo passato e iniziando a prendersi cura del suo futuro. Lo spazio liminare del giardino perderà il suo connotato di neutralità, il cemento sparirà lasciando germogliare il verde che abbracciando la casa finirà per essere il punto di inizio del riconoscimento definitivo di quella *ház* come *otthon*. Il giardino rappresenta il punto di inizio e al contempo la completezza.

³⁴ Ad esempio, quando i capelli della madre inondano letteralmente la scena come un fiume in piena (Tav. 14).

3. Il fenomeno della pertestualità

Nell'ambito degli studi sugli albi illustrati senza parole si è già discusso spesso del rapporto che intercorre tra albo illustrato senza parole e paratesto³⁵. Nei libri come li si intende comunemente si ha di solito un paratesto che aiuta in qualche modo nella decifrazione di ciò che ci si appresta a leggere (nel caso, ad esempio, di una introduzione) oppure che si è appena terminato di leggere (nel caso, ad esempio, di una postfazione). Negli albi illustrati senza parole è raro trovare un paratesto che vada oltre l'elemento del titolo, del nome dell'autore e della casa editrice e delle usuali altre informazioni riguardo stampa e pubblicazione.

Tuttavia, ancora una volta ciò non rappresenta una regola fissa. Anche Terrusi (2017, 138-140) accenna al fatto che tra i paratesti di questi albi il lettore trova di solito titolo, brevi riassunti della trama, note sul processo creativo o informazioni biografiche, aggiungendo però che questo non significa che i paratesti debbano per forza essere «testi innocenti». Per avvalorare ciò porta l'esempio del libro *El arenque rojo* (2012) di Gonzalo Moure³⁶ e Alicia Varela³⁷. L'espressione *arenque rojo* 'aringa rossa', traduce in

³⁵ Per una definizione di 'paratesto' si legge in Beccaria (2004, 571, virgolette in originale): «Col termine paratesto s'intende fare riferimento a quella frangia dai limiti incerti che conferisce una dimensione pragmatica al testo letterario (e, per estensione del termine, a tutte le opere d'arte qualunque sia la loro manifestazione espressiva) garantendo, in talune occasioni e con mezzi diversi, l'adattamento dell'opera al suo pubblico e viceversa. [...] il paratesto si colloca sulla "soglia" [...] possiede una forma (quella di una serie di elementi distinti), e posizioni fisse, quasi canoniche: all'inizio del testo (titoli, dediche, epigrafi, ecc.), in margine (note, chiose, ecc.), e alla fine del testo (postfazioni, tavole, colophon, ecc.)».

³⁶ Gonzalo Moure (n. 1951), autore letterario e in precedenza giornalista e sceneggiatore televisivo spagnolo. Il suo primo romanzo *Geranium* (1991) viene inserito nella Honour List IBBY. Nel 1993 riceve per *¡A la mierda la bicicleta!* (1993) il premio letterario Jaén, ricevuto nuovamente nel 1999 per *El bostezo del puma* (1999). Moure si è avvicinato al pubblico dei bambini con *Lili Libertad* (1996) con cui ha vinto il Premio El Barco de Vapor nel 1995, mentre *El síndrome de Mozart* (2003) gli è valso il Premio Gran Angular per la letteratura giovanile nel 2003. Tra i riconoscimenti ricevuti dallo scrittore ci sono anche il Premio Ala Delta, il Premio Primavera, il Premio della Critica delle Asturie, diversi White Ravens e il Premio Cervantes Chico. Le sue opere prendono in considerazione problemi sociali come l'analfabetismo, la discriminazione o l'esclusione sociale, oltre a concentrarsi sul rapporto tra genitori e figli.

³⁷ Alicia Varela, illustratrice e graphic designer spagnola. Tra gli ultimi libri da lei illustrati si ricorda *Hilera de colores* (2021).

maniera letterale il termine inglese *red herring* (ovvero 'falsa pista'), il quale in retorica rappresenta un esempio di fallacia logica. In linea con questo richiamo, gli autori dell'albo dichiarano che l'obiettivo del libro è stimolare i lettori ad adottare uno sguardo che vada oltre la prima impressione, oltre la pista ovvia, superando l'inganno dell'abitudine all'indifferenza e provando a interpellare e a rivitalizzare tutto ciò che li circonda. Quel che accade leggendo questo albo illustrato senza parole è che il pesce di colore rosso in questione venga facilmente seguito lungo le pagine dal lettore, il quale lo crede protagonista del racconto proprio a causa del paratesto. Solo in un secondo momento lo stesso lettore, qualora adotti uno sguardo più attento, comincerà a notare e a comprendere che tutti i personaggi che si trovano sullo sfondo e che alla prima lettura gli erano sembrati marginali hanno in realtà ognuno la propria storia che si intreccia finemente con quello degli altri personaggi e del pesce stesso.

Se da un lato alcuni si sono preoccupati di capire se il paratesto possa giocare o meno un ruolo di rilievo in questi albi dove il testo dovrebbe per definizione essere del tutto assente, forse quasi nessuno si è chiesto quale ruolo possano arrivare a giocare invece i pertesti³⁸ all'interno degli albi illustrati senza parole. Diversi potrebbero essere i quesiti da porsi. Che trattamento ricevono i pertesti in queste opere e quanto essi vengono presi in considerazione durante un eventuale processo di adattamento per il mercato estero dell'albo illustrato senza parole? I pertesti vengono adattati o vengono neutralizzati in tale eventuale processo di traduzione?³⁹ Sono da considerare parte integrante delle tavole o una 'aggiunta testuale' ad esse? Fino a che punto e soprattutto in che modo essi possono contribuire

³⁸ Per una definizione di 'pertestualità' si veda Manco (2015, 129-144 e 2016 [2017], 81-92). In particolare, si legge in Manco (2016 [2017], 87, virgolette in originale): «Per quanto concerne specificamente la pertestualità, si deve innanzitutto dire che se la rappresentazione in un testo figurativo di un testo scritto su supporto specifico si può definire "pertestualità", allora il testo rappresentato si definisce "peratesto", l'oggetto in cui esso viene rappresentato, ad esempio un quaderno, si definisce "oggetto pertestuale", mentre l'oggetto sul quale lo si rappresenta, ad esempio un fumetto, si può definire "contesto pertestuale"».

³⁹ In proposito, Alberto Manco (2017, 8) ha scritto: «Per quanto riguarda specificamente la traduzione, essa costituisce una criticità a volte difficile se non impossibile a superarsi quando il peratesto venga considerato alla stregua del disegno e dunque lasciato intatto dal traduttore: cosa che accade spesso».

all'economia d'insieme dell'albo? In questo contributo si cercherà di dare una risposta soprattutto a quest'ultimo quesito.

Proprio riguardo all'apporto dei pertesti all'economia d'insieme di un'opera illustrata sono state fatte osservazioni da Papp (2019), la quale ha analizzato i pertesti presenti in *Rapsodia Ungherese* (1982), opera del fumettista italiano Vittorio Giardino:

Anche gli altri luoghi e contesti (strade, alberghi, locali, porti ecc.) sono disegnati in maniera realistica, con particolare attenzione verso i dettagli, e i numerosi pertesti ungheresi (targhe, locandine, quotidiani e bigliettini ecc.) inseriti nel fumetto spesso senza traduzione hanno come ruolo principale proprio questa caratterizzazione. I pertesti di Giardino quindi hanno una funzione innanzitutto informativa [...], assumono una centralità particolarmente efficace sul piano testuale d'insieme, contribuendo fortemente alla sua coesione. (220)

Sebbene l'oggetto di studio sia in questo caso un fumetto e non un albo, il lavoro di Papp torna utile in questa sede in quanto la sua analisi testimonia come i pertesti possano svolgere un ruolo chiave all'interno di un'opera illustrata. Nel caso di *Rapsodia Ungherese* i pertesti che Giardino inserisce nel suo lavoro, nonostante a volte presentino imprecisioni linguistiche, finiscono comunque per fungere da efficaci coesivi nell'insieme. Questo è ciò che si propone in questa parte il presente contributo, ovvero cercare di capire se i pertesti di *Casa* assolvano ad una qualche funzione che vada oltre quella evidentemente informativa (es. il cartello con su scritto 'in vendita').

Tre sono gli elementi fondamentali da prendere in considerazione quando si ha a che fare con la pertestualità:

- pertesto, ovvero ciò che è presente all'interno dell'opera su determinati supporti (una singola parola, una frase, un intero testo, ecc.)
- oggetto pertestuale, ovvero il supporto su cui si trova il pertesto (un cartello, un libro, un muro, un giornale, ecc.)
- contesto pertestuale, ovvero nel caso in esame l'albo illustrato senza parole (ma potrebbe trattarsi ad esempio anche di un fumetto)

Premesso ciò, nel caso dell'albo illustrato senza parole *Casa* si ha poca varietà di oggetti pertestuali: cartello affisso in giardino e fogli di giornale (che prendono talvolta anche la forma di barchette). Inoltre, fatta eccezio-

ne per la scritta 'IN VENDITA' (Tav. 6), il resto dei pertesti, ovvero quelli presenti sui fogli di giornale (Tavv. 9 e 12), risulta illeggibile⁴⁰.

3.1. Riflessioni sulla funzione del materiale pertestuale

L'unico pertesto leggibile presente nell'opera è in lingua ungherese e non vi è dubbio che la sua funzione sia di tipo informativo. Più complesso è il caso degli altri pertesti, i quali sembrano essere stati volutamente sbiaditi così da risultare indecifrabili.

Nel suo albo illustrato senza parole, Rofusz sceglie di rendere illeggibile tutto ciò che è presente sui giornali. Attraverso alcune e-mail dell'autrice⁴¹, si è scoperto che la sua intenzione era quella di portare il lettore ungherese a rievocare il quotidiano *Expressz*⁴². Rofusz spiega come un tempo tutti gli ungheresi utilizzassero questo quotidiano per vendere o comprare casa sottolineando al contempo la triste perdita di tale abitudine a causa dell'avvento di internet. Continua, inoltre, spiegando quanto ella desiderasse a tutti i costi ricreare quell'atmosfera ritenendo *Expressz* un qualcosa di *emblematicus* 'emblematico' e pertanto di riconoscibile da tutti. Tuttavia, non essendo riuscita a recuperare delle copie cartacee, afferma di aver semplicemente cercato giornali simili in termini di composizione e divisione degli spazi. Rofusz non possiede copie di *Expressz* e pertanto ricrea, coi mezzi a sua disposizione, l'illusione che i personaggi stiano leggendo proprio quel quotidiano.

⁴⁰ Fanno eccezione, sui fogli di giornale, pochissime e sporadiche lettere stampate dalle dimensioni più grandi, ma non degne di analisi, in quanto apparentemente prive di un qualche significato.

⁴¹ Si ringrazia l'autrice per la gentile disponibilità dimostrata e per la ricchezza di dettagli fornita durante uno scambio di e-mail avvenuto con chi scrive tra autunno 2022 ed estate 2023.

⁴² Si tratta di un quotidiano ungherese diffusissimo e famosissimo in tutto il paese. Esso è stato attivo dal 1984 in formato cartaceo venendo pubblicato sei giorni su sette. Digitalizzato nel 2004, continuò ad essere fruibile online. Tuttavia, non riuscendo a resistere alla concorrenza dovuta alla nascita dei nuovi siti di annunci gratuiti, è infine cessato nel maggio 2014, dopo trent'anni di attività. Tutti in Ungheria conoscevano *Expressz* e chiunque volesse vendere un immobile o un qualunque altro tipo di proprietà (ad esempio un terreno) utilizzava questo quotidiano per pubblicare inserzioni che a loro volta venivano lette da migliaia di compratori alla ricerca di un'offerta congrua.

Successivamente alle dichiarazioni dell'autrice, facendo alcune ricerche in rete, ci si è imbattuti in una breve pubblicità televisiva degli anni Novanta nella quale il giornale viene sponsorizzato accompagnato da uno slogan:

Debban
vender oppure acquistare,
Expressz
lor signori può aiutare⁴³

Il linguaggio pubblicitario deve essere accattivante, il suo fine ultimo è restare impresso ed è indubbio che uno slogan così breve e perlopiù rimato sia perfetto per lo scopo. Tuttavia, un dettaglio sorprendente e ancor più significativo presente in tale pubblicità sono i mezzi di trasporto protagonisti della scena creati con i fogli di *Expressz*: aeroplani, mongolfiere nonché barchette e perfino navi a vela. Nella pubblicità gli ungheresi viaggiano tra le inserzioni grazie alle barchette, qualcuno è addirittura munito di binocolo, alla ricerca di una buona occasione, mentre nel cielo si vedono volare aeroplani e mongolfiere (Hol van Ato 2015).

Appare pertanto evidente che i pertesti illeggibili risultano funzionali se considerati da un punto di vista formale, vale a dire per le proprie caratteristiche tipografiche, la loro disposizione sull'oggetto pertestuale. Il tutto viene inoltre reso ancora più credibile grazie alle immagini di case che affiancano tali pertesti. Non è possibile affermare nulla su una loro eventuale funzione informativa, in quanto il materiale è purtroppo non analizzabile da questo punto di vista. Tale caratteristica si rivela essere la principale differenza tra la versione cartacea e la sua già citata trasposizione filmica. Infatti, in quest'ultima i pertesti sono per la maggior parte leggibilissimi e saranno oggetto di analisi approfondita in uno studio futuro.

⁴³ Orig.: «Akár kínál / akár vesz / segít Önnek / az Expressz» (Hol van Ato 2015). Formula rimata e formale dato l'uso di *Önnek*, pronome di terza persona plurale nella sua forma di cortesia. Nella proposta di traduzione italiana è stata mantenuta la rima e si è cercato altresì di riprodurre la formalità dell'originale andando a modificare soltanto lo schema metrico che da 4-3-4-3 dell'ungherese diventa 2-8-2-8 in italiano (considerando il fenomeno di sinalefe nel secondo verso "vender oppure acquistare").

3.2 Contributo del materiale pertestuale

Rofusz afferma che ad oggi non si sfogliano più i giornali di inserzioni, ma si fa tutto online. Implicitamente ella ha probabilmente voluto intendere che il tempo si è evoluto e sembra ormai che nell'epoca moderna il digitale abbia preso del tutto e forse definitivamente il sopravvento sul cartaceo. Probabilmente, proprio per contrastare questa realtà, l'autrice ha scelto di narrare la sua storia collocandola indietro nel tempo rispetto all'epoca attuale, rappresentando una famiglia dei tempi andati, una generazione che utilizza ancora il cartaceo per documentarsi, per prendere contatti al fine di trovare una nuova casa. I pertesti dell'opera aiutano l'autrice nel suo obiettivo.

A tal proposito si pensi a ciò che c'è di manoscritto sui fogli di giornale, ovvero le sottolineature, i cerchi tracciati attorno a determinati pertesti, piccole annotazioni nonché scarabocchi. Succede che anche questi dettagli che si trovano sulle pagine richiamino un lavoro di ricerca che veniva fatto diversamente dalle persone dell'epoca, le quali appuntavano tutto a mano, con matita o penna. Ambientando la storia di almeno un paio di decenni indietro, Rofusz ha avuto possibilità diverse per sviluppare la narrazione che altrimenti le sarebbero state precluse. Ad esempio, si pensi all'utilizzo dei giornali anziché del computer: questo ha aperto la strada alla creazione di tavole nell'albo come quella dove il protagonista realizza le barchette, le quali attraversano le pagine del libro dando anche il senso del movimento, così come accade nella storica pubblicità poc'anzi citata.

Oggi, nonostante *Expressz* non esista più, esso resta ancora vivido nella memoria collettiva ungherese, specie negli adulti e, pertanto, i genitori che leggono *Casa* ai propri figli, conoscendo tale realtà passata, non dovrebbero avere difficoltà nell'interpretazione delle tavole. Sul lettore comune ungherese conta l'impressione, l'impatto che quel che Rofusz ha ricreato produce. L'intenzione è quella di trasmettere la sensazione di essere davanti ad inserti del caratteristico *Expressz*, ovvero inserzioni scritte da persone che cercano o vendono casa. Il colpo d'occhio fa attivare ricordi al lettore ungherese, che richiama con la memoria le 'inserzioni di una volta'. Quando ciò accade, l'effetto desiderato è stato prodotto e Rofusz ha ottenuto ciò che voleva.

Nell'albo di Rofusz, i pertesti sui giornali, seppur illeggibili, contribuiscono perciò a ricreare un'atmosfera, la quale viene resa ancora più credibile grazie alla sinergia con gli elementi figurativi che sono stati individuati nella prima parte di questa analisi. Oggetti che fungono da 'coesivi testuali' lungo tutta l'opera, elementi che sono simboli di sentimenti, di valori di un'epoca passata, valori altamente immateriali, ma le cui radici persistono, seppur invisibili, sotto il terreno. *Casa* è un'opera che sembra a primo impatto essere atemporale e aspaziale, quasi astratta, ma che in realtà si comprende ormai essere ben collocata sia nel tempo che nello spazio. Effettivamente non compaiono mai nelle scene oggetti elettronici, non ci sono computer e nemmeno televisioni. L'ambientazione sembra essere quella dell'Ungheria degli anni Ottanta e lo si capisce tanto dalle riflessioni su *Expressz* quanto dallo stile dei mobili vintage e dall'assenza di oggetti tecnologici. *Casa* si configura altresì come un viaggio nel tempo, in un'era, ma soprattutto in un modo di fare che ad oggi è stato perso. *Casa* è insieme un viaggio nei valori, un viaggio nell'infanzia e nelle sfide che a volte essa chiede ai bambini di affrontare. C'è una sorta di nostalgia del passato in Rofusz che ben si sposa con la sensazione di idillio rurale di cui si è parlato nella primissima parte del presente contributo, nostalgia di valori antichi e forse di un ritorno alla natura che invade costantemente le pagine dell'albo.

4. Conclusioni

Tenendo in conto quanto esposto nel presente contributo, si può affermare che l'opera di Rofusz, al di là della collocazione temporale della sua storia e delle intenzioni dell'autrice, è capace di caricarsi di nuovi significati. *Casa* viene pubblicato nel 2018 e nel 2020 scoppia una pandemia globale. Chiusi in casa a causa della quarantena, tutti hanno avuto abbondante tempo di riflettere sul significato di 'casa' e sul concetto di *támpont* 'punto di riferimento', ovvero quelle certezze su cui ognuno fonda la propria esistenza. Quale sia o chi sia davvero il proprio *támpont* è qualcosa su cui quest'opera permette di riflettere, al di là dell'epoca e dello spazio in cui si sceglie di collocarla nel momento della lettura e della conseguente interpretazione personale. Ad esempio, durante la pandemia *Casa* avrà dato modo di riflettere su tutte le perdite materiali e immateriali che hanno caratterizzato tale

periodo difficile e al contempo di individuare ciò che, nonostante tutto, è rimasto saldo, ciò che rimane, seppur invisibile come le radici degli alberi nel giardino della famiglia protagonista. Forse è qui che sta il segreto del successo di *Casa*. E a proposito del successo di questa storia, Rofusz ha raccontato di essere stata contattata da istituti scolastici e università di vari paesi interessati ad utilizzare il suo albo come strumento didattico e ha inoltre svelato che l'anno prossimo verrà realizzato un adattamento di *Casa* per il teatro dei burattini, progetto al quale ella stessa prenderà parte come visual designer.

Un'ultima riflessione va però necessariamente fatta sulla questione della pertestualità negli albi illustrati senza parole. Nel caso di questa specifica tipologia di libri, per 'testo' è possibile intendere anche la 'storia che volta per volta può essere narrata' poiché gli albi illustrati senza parole sono proprio questo: guardare ogni volta le immagini e interpretarle per creare una storia. Giacché con il termine 'testualità' si fa riferimento sia al parlato che allo scritto, con un albo illustrato senza parole – che crea storia a partire da immagini sollecitando l'oralità – si è in presenza di testualità (orale). Inoltre, al loro interno questi albi possono presentare dei pertesti, i quali nello schema della testualità sono collocati nella colonna della testualità +SCRITTIVA⁴⁴.

Con il caso di *Casa*, si è voluto mostrare, tra l'altro, che limitarsi allo studio e all'analisi del paratesto (qualora fosse presente) non restituisce tutta la profondità e la complessità che un albo illustrato senza parole di fatto può rivelare nel momento in cui se ne considerano i pertesti (qualora siano presenti). Alla luce di quanto detto fino ad ora, è possibile affermare che il paratesto sia eliminabile (forse fatta eccezione per il titolo in alcuni casi, come quello del già citato albo *El arenque rojo*), mentre i pertesti restano cruciali. Essi rappresentano, infatti, una parte integrante dell'albo illustrato, specie dell'albo illustrato senza parole, e cooperano con tutti gli

⁴⁴ In proposito, Alberto Manco (2017, 51) ha scritto: «Nello schema proposto si definisce la vocazione peculiarmente scrittiva del pertesto, che con molta più resistenza degli altri livelli rappresentativi della testualità si presta ad essere collocato anche nella colonna -SCRITTIVO destinata alle sole locuzioni che imitano il piano sonico con inclinazione a una più o meno accentuata prossimità ad esso».

elementi figurativi puri al fine di 'dire qualcosa', contribuendo alla coesione testuale e rivelandosi perciò all'insieme dell'opera in tutto e per tutto, qualunque siano le loro caratteristiche. In conclusione: il contributo degli elementi pertestuali all'economia d'insieme dell'opera oggetto di studio è da ritenersi fondamentale.

Con il presente contributo⁴⁵, si auspica, tramite l'analisi svolta dal punto di vista contenutistico e soprattutto tramite l'analisi dal punto di vista linguistico, di riuscire a fornire spunti di riflessione utili agli studi di questi particolari libri, i quali ispirano a (ris)scoprire un approccio primordiale alle immagini.

Seguono quattordici immagini ("tavole") tratte dall'albo illustrato senza parole *Casa* di Kinga Rofusz.

⁴⁵ E con il prosieguo di questo studio che verterà sulla versione filmica di *Casa* analizzata sia da un'ottica comparativa (opera originale-opera derivata) sia da un'ottica linguistica (pertestualità).



Figura 1 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 2).
Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.
Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 2 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 4).
Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.
Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 3 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 5).
Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.
Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 4 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 6).
Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.
Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 5 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 9).
Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.
Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 6 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 12).
Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.
Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 7 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 14).
Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.
Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 8 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 16).
Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.
Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 9 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 19).
Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.
Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 10 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 20).
Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.
Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 11 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 21).

Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.

Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 12 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 23).

Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.

Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 13 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 26).

Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.

Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.



Figura 14 – Rofusz Kinga, *Otthon*, 2018 (Tavola 28).

Progetto e immagini © Rofusz Kinga, 2018.

Edizione originale © Vivandra Könyvek, 2018.

Riferimenti bibliografici

- «Átadták a Szép Magyar Könyv 2018 díjakat» [Sono stati consegnati i premi Szép Magyar Könyv 2018]. *Litera*, 13 giugno 2019. URL: <<https://litera.hu/hirek/ata-dtak-a-szep-magyar-konyv-2018-dijait.html>>.
- «Casa». In *Treccani online*, a cura di n.d. <<https://www.treccani.it/vocabolario/casa/>>.
- «Ház». In *A magyar nyelv értelmező szótára* [Dizionario della lingua ungherese], a cura di Géza Bárczi e László Országh. URL: <<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/h-2E554/haz-2FB14/?list=eyJmaWx0ZXJzJjogeyJNVSI6IFsiTkZPX0xFWF9MZXhpa29u-b2tfMUJFOEliXX0sICJxdWVyeSI6ICJoXHUwMGUxeiJ9>>.
- «Magyar illusztrátorok a világ legjobbjai között – gyerekirodalmi sikerek Bolognában» [Illustratori ungheresi tra i migliori al mondo – successi della letteratura per ragazzi a Bologna]. *Intermezzo, papageno.hu*, 22 febbraio 2023. URL: <<https://papageno.hu/intermezzo/2023/02/magyar-illusztratorok-a-vilag-legjobbjai-kozott-gyerekirodalmi-sikerek-bolognaban/>>.
- «Otthon». In *A magyar nyelv értelmező szótára* [Dizionario della lingua ungherese], a cura di Géza Bárczi e László Országh. URL: <<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/o-o-4243C/otthon-2-4331A/?list=eyJmaWx0ZXJzJjogeyJNVSI6IFsiTkZPX0xFWF9MZXhpa29u-b2tfMUJFOEliXX0sICJxdWVyeSI6ICJvdHRob24ifQ>>.
- Azoulay, Karen. 2023. *Flowers and Their Meanings. The Secret Language and History of Over 600 Blooms*. New York: Clarkson Potter.
- Balogh, Andrea. 2006. *Caperucita Roja*. Budapest: Csimota.
- Baranyai (b) András. 2006. *Rotkäppchen*. Budapest: Csimota.
- Beccaria, Gian Luigi. 2004. *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Torino: Einaudi.
- Beck, Brenden, Anthony Buttarò Jr., Mary Clare Lennon. «Home moves and child wellbeing in the first five years of life in the United States». *Longitudinal and Life Course Studies* vol. 7, n. 3 (2016): 240-264. DOI: <<http://dx.doi.org/10.14301/llds.v7i3.374>> (open access).
- Bertóthy, Ágnes. 2021. *Lamella ölelésében* [Nell'abbraccio di Lamella]. Budapest: Csimota.
- . 2022. *A csodagomb* [Il bottone miracoloso]. Budapest: Móra.

- Bettelheim, Bruno. (1976) 2010. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books.
- Casaburi, Chiara. «Quando il vuoto di parole brulica di senso». *Topipittori* (blog). Intervista di Chiara Casaburi a Giovanna Zoboli, marzo 2021. URL: <<https://www.topipittori.it/it/topipittori/quando-il-vuoto-di-parole-brulica-di-senso>>.
- Darabos, Éva, regista. 2020. *Pá kis panelom!* [Ciao, ciao, mio piccolo pannello]. Moholy-Nagy University of Art and Design. 8 min, 42 s.
- Dietz, Theresa S. 2020. *The Complete Language of Flowers. A Definitive and Illustrated History*. New York: Wellfleet Press.
- Fehérváry-Ménes, Anna. «Könyv szöveg nélkül – A silent book csak képekkel mesél» [Libro senza testo – Il silent book racconta storie con le sole immagini]. *WMN*, 3 marzo 2021. URL: <<https://wmn.hu/kult/54634-konyv-szoveg-nelkul--a-silent-book-csak-kepekkel-mesel>> (07/2023).
- Finy, Petra. 2005. *Histeria grandiflora*. Budapest: Fialat Írók Szövetsége.
- . 2013. *Love Bird*. Illustrazioni di Kinga Rofusz. Budapest: Vivandra.
- . 2020. *Bodzaszörp. Mesék nagymamákról és nagyapákról*. [Sciropo di sambuco. Racconti su nonne e nonni]. Budapest: Manó Könyvek Kiadó.
- Gesztelyi, Hermina. «Magunk közt szólva 3. Interjú a Pagony Podcast szerkesztő-műsorvezetőjével» [Detto tra di noi 3. Intervista con la conduttrice e redattrice del Pagony Podcast]. *KULTer*, 6 settembre 2022. URL: <<https://www.kulter.hu/2022/09/pagony-podcast-interju-vinczeller-katalin/>> (08/2025).
- Hol van Ato. «Expressz hirdetési újság – Akár kínál – akár vesz, segít Őnnek az Expressz (Onedin) [reklám]» [Giornale pubblicitario Expressz – Debban vander oppure acquistare, Expressz lor signori può aiutare (Onedin) [pubblicità]], video YouTube, 12 giugno 2015. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=HIIu-sO9U4-c>> (07/2023).
- Kárpáti, Tibor. 2006. *Little Red Riding Hood*. Budapest: Csimota.
- Loy, Susan. 2001. *Flowers, the Angels' Alphabet. The Language and Poetry of Flowers with an American Floral Dictionary*. Moneta, Va.: CSL Press.
- Manco, Alberto. «Testi mediati da testi. Precarietà e pertestualità». *Rivista di glottologia* vol. 9 (2015): 129-144.
- . «Precarietà testuale e pertestualità: qualche considerazione sulla relativa classificazione e sugli aspetti metalinguistici». *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese* vol. XI, n.s. (2016 [2017]): 81-92.

- . 2017. *Pertestualità e traduzione*. Roma: Il Calamo.
- Máray, Mariann. 2019. *While you are asleep*, progetto, finalista del Silent Book Contest 2019 organizzato dalla casa editrice Carthusia e il comune di Mulazzo.
- . 2020. *All the lonely people*, progetto, finalista del Silent Book Contest 2020 organizzato dalla casa editrice Carthusia e il comune di Mulazzo.
- Maros, Krisztina. 2017. *Milyen színű a boldogság?* [Che colore ha la felicità?]. Budapest: Pagony.
- Martin, William Patrick. 2015. *Wonderfully Wordless: The 500 Most Recommended Graphic Novels and Picture Books*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Mirandola, Giulia. 2012. «Libri senza parole? Li voglio subito». In *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, a cura di Hamelin, 111-141. Roma: Donzelli.
- Molist, Pep, 2021. *Hilera de colores*. Illustrazioni di Alicia Varela. Barcellona: Babulinka.
- Moure, Gonzalo. [1991] 2005. *Geranium*. Madrid: Alianza Editorial.
- . [1993] 2017. *¡A la mierda la bicicleta!*. Madrid: Metaforic Club de Lectura.
- . [1995] 2019. *El síndrome de Mozart*. Madrid: SM.
- . [1996] 2019. *Lili Libertad*. Lima: SM. Traduzione italiana di Carla Gaiba. *Lili, libertà*. Milano: Mondadori, 2009.
- . [1999] 2011. *El bostezo del puma*. Lima: SM.
- . 2012. *El arenque rojo*. Madrid: SM.
- Nagy, Boldizsár. «A siker több mindent is jelenthet» [Il successo può significare molte cose]. *Csodaceruza*, 3 marzo 2010. URL: <<https://csodaceruza.hu/?p=164>>.
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Books*. Athens, GA: The University of Georgia Press.
- Papp, Judit. «Rapsodia ungherese tra realtà e finzione». *Annali sezione romanza* vol. 61, n. 1 (2019): 191-220.
- Pásztor Csörgei, Andrea. «A képtől az előadásig. A papírszínház alkalmazása a drámapedagógiai munkában» [Dall'immagine alla messa in scena. L'uso del teatro di carta nel lavoro di pedagogia drammatica]. *Könyv és Nevelés* n. 1 (2020): 63-88. URL: <https://folyoiratok.oh.gov.hu/sites/default/files/journals/ken_2020_1_online.pdf> (*open access*).
- Révész, Emese. «A boldogság színe» [Il colore della felicità]. *Bárka*, 07 luglio 2018. URL: <<http://www.barkaonline.hu/futtyoges-es-nahatozas/6352-a-boldogsag-szine>>.

- Roche, Mary. 2015. *Developing Children's Critical Thinking through Picturebooks. A guide for primary and early years students and teachers*. Abingdon, Oxon-New York: Routledge.
- Rofusz, Kinga. 2010. *Samu és egy esős nap* [Samu e una giornata piovosa]. Budapest: Csodaceruza.
- . 2018. *Otthon* [Casa]. Budapest: Vivandra.
- . regista. 2021. *Otthon* [Casa]. K.G.B. Stúdió. 7 min, 42 s. <<https://www.youtube.com/watch?v=yilss5Uy1Qw>>.
- Ruff, Orsolya. «Rofusz Kinga: A silent bookból mindenki kiolvashatja a saját történetét» [Kinga Rofusz: Dal silent book ognuno può leggere la propria storia]. *Könyves Magazin*, 8 novembre 2018. URL: <https://konyvesmagazin.hu/nagy/rofusz_kinga_a_silent_bookbol_mindenki_kiolvashatja_a_sajat_tortenetet.html>.
- Rutkai, Bori. 2006. *Piroska és a farkas*. Budapest: Csimota.
- Salisbury, Martin, Morag Styles. (2012) 2020. *Children's Picturebooks: The Art of Visual Storytelling*. 2nd ed. Londra: Laurence King Publishing.
- Sashegyi, Zsófia. «Könyvek fiatalabbaknak – mit vegyünk karácsonyra a kisgyerekeknek?» [Libri per i più piccoli – cosa comprare a Natale per i bambini piccoli?]. *Magyar Nemzet*, 7 dicembre 2017. URL: <<https://magyarnemzet.hu/konyveshaz/2017/12/konyvek-fiatalabbaknak-mit-vegyunk-karacsonyra-a-kisgyerekeknek>> (08/2025).
- Schein, Gábor. 2009. *Irijám és Jonibe* [Irijám e Jonibe]. Illustrazioni di Kinga Rofusz. Budapest: Csodaceruza.
- Szabó T., Anna. 2015. *No One's Bird*. Illustrazioni di Kinga Rofusz. Budapest: Vivandra.
- . 2019. *Játék a városban* [Gioco in città]. Budapest: Óbudai Múzeum.
- . 2022. *Vagyok – Összegyűjtött és új versek* [Sono io – Raccolte e nuove poesie]. Budapest: Magvető.
- Takács, Mari. 2006. *Le Petit Chaperon Rouge*. Budapest: Csimota.
- Tally, Robert T. Jr. 2011. *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave MacMillan.
- Terrusi, Marcella. 2017. *Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Varró, Dániel. 2010. *Akinek a lába hatos* [Chi porta le scarpe numero sei]. Budapest: Manó Könyvek.

- Várszegi, Adél. 2012. *Kismadár és Kóró* [Uccellino e Cardo]. Illustrazioni di Mariann Máray. Budapest: Scolar.
- Werner, Annette. 2011. «The significance of color in picturebooks. Color perception in infants and young children». In *Emergent Literacy: Children's books from 0 to 3*, a cura di Bettina Kümmerling-Meibauer, Studies in Written Language and Literacy 13. Amsterdam: John Benjamin publishing.
- Westphal, Christian. 2000. *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges: PULIM.
- . 2007. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Parigi: Minuit.
- Wright, Andrew. (1989) 2004. *Pictures for Language Learning*. Cambridge: Cambridge University Press.

