

Lo spazio del bianco: percorsi tra arte del Novecento e libri per l'infanzia

VALENTINA VALECCHI (ORCID 0000-0003-1589-0758)

Dottoranda di ricerca - Università di Roma Tre

Corresponding author: valentina.valecchi@uniroma3.it

Abstract. Starting with an analysis of the cultural and aesthetic significance of white, this article explores several illustrated books in which the "white" of the page transforms from a simple background into a central element of the narrative process. In dialogue with 20th-century artistic explorations of monochrome and emptiness, an examination of the works of Remy Charlip and Bruno Munari demonstrates how the white page transforms from a neutral background into an active space for the construction of meaning, capable of generating rhythm, silence, and active, interpretive engagement. White thus emerges as a poetic and pedagogical device that stimulates the reader's imagination and redefines the reading experience in contemporary picture books.

Keywords. white - picture book - monochrome - picturebook - Bruno Munari - Remy Charlip - visual literacy

1. Bianco e costruzione simbolica nella cultura occidentale

«I colori fanno parte della società, talvolta la significano, talaltra ne sono significati, a seconda di che cosa, in un dato periodo o in una determinata cultura, è rilevante e di che cosa lo è meno» scrive Maria Laura Agnello nel saggio *Semiotica dei colori* (2023, p. 23). La storia dei colori dimostra che nessun valore cromatico è fisso o universale: ogni attribuzione simbolica nasce in un preciso contesto storico-culturale. Tuttavia, nella cultura occidentale è facile osservare come il bianco abbia assunto per secoli una funzione simbolica sorprendentemente persistente.

Il colore bianco è tradizionalmente associato a valori quali la purezza, l'innocenza, la perfezione e la pace, la pulizia, la modernità; è spesso percepito come il colore dell'infanzia, capace di evocare delicatezza, semplicità e trasparenza emotiva (Pastoreau, 2022; Castoldi, 1998). Al contempo, il bianco si configura come segno di ordine, controllo formale ed equilibrio visivo; è anche il colore dell'assenza e della sospensione: superficie apparentemente neutra che rimanda alla possibilità, al "non ancora". In questa prospettiva, può assumere il valore di metafora dell'inizio, della rigenerazione, di una *tabula rasa* sulla quale ricostruire senso e narrazione. Non a caso, nel linguaggio della modernità e del *design* contemporaneo, il bianco è divenuto emblema di apertura al

futuro, di essenzialità, nonché metafora del pensiero razionale, caricandosi dei valori di rinnovamento e di libertà della società del XX secolo (De Marco, Margagliotta, 2018; Zammerini, 2014).

La costruzione simbolica del bianco è stata storicamente rafforzata anche da un'erronea associazione della tinta all'idea di classicità, derivata dalla ricezione moderna dell'arte greco-romana. Johann Joachim Winckelmann, considerato il padre della storia dell'arte, sosteneva che il bianco del marmo rappresentasse un ideale estetico. Nella sua opera *Storia dell'arte nell'Antichità* (1764), Winckelmann descriveva le opere antiche come simboli di perfezione, contribuendo a un pregiudizio estetico che trascurava l'uso del colore nell'antichità. La visione delle statue antiche come superfici candide e monocrome — oggi ampiamente smentita dagli studi sulla policromia (Liverani, 2008) — ha contribuito a consolidare il bianco quale colore della perfezione formale, dell'armonia e dell'universalità. In realtà, la perdita dei pigmenti originari ha prodotto una lettura parziale e ideologicamente orientata dell'antico, e il bianco da accidente materiale si è trasformato in valore estetico e normativo (Batchelor, 2006). Questo fraintendimento ha avuto conseguenze durature, influenzando profondamente l'immaginario artistico occidentale e contribuendo a quella che è stata definita una vera e propria "cromofobia", ossia una diffidenza nei confronti del colore che ha attraversato la modernità (Falcinelli, 2017).

Nonostante questa ricchezza simbolica e la sua intrinseca ambivalenza, nello spazio del libro — e in particolare, per il caso di nostro interesse, dell'albo illustrato per l'infanzia — il bianco è stato a lungo relegato a un ruolo secondario, prevalentemente funzionale alla leggibilità del testo e alla messa in risalto delle immagini. Considerato un "non-colore", privo di autonomia espressiva, esso è stato spesso ignorato come elemento portatore di significato. Solo in tempi relativamente recenti il bianco ha iniziato a emergere come componente attiva del dispositivo simbolico, narrativo e visivo nel libro, capace di costruire ritmo, silenzio, attesa e senso.

In questo processo di emancipazione semantica, che dal monocromo artistico novecentesco investe progressivamente il design e la grafica editoriale, un caso emblematico può essere rappresentato dalla celebre edizione de *Il giovane Holden* di J. D. Salinger, pubblicata da Giulio Einaudi Editore (1952). Dopo diversi tentativi iconografici, la scelta cadde su una copertina interamente bianca: una soluzione radicale che rinunciava a qualsiasi immagine narrativa o decorativa. In questo gesto di sottrazione, il bianco non funge più da semplice sfondo neutro, ma diventa segno, dichiarazione poetica e atto critico nei confronti dell'illustrazione come mediazione obbligata. La superficie candida può essere qui letta come metafora della sospensione identitaria del giovane protagonista: uno spazio "non ancora definito", coerente con la condizione liminale dell'adolescenza e con il rifiuto delle convenzioni che attraversa il romanzo. Al tempo stesso, essa iscrive il libro nella cultura grafica del secondo Novecento, in cui il bianco si afferma come valore di modernità, rigore e consapevole anti-retorica visiva. In un certo senso, la copertina bianca di *Il giovane Holden* testimonia come l'estetica della sottrazione, maturata nell'arte e nel *design*, abbia progressivamente investito anche la grafica editoriale, anticipando quella valorizzazione della pagina bianca che, come il presente contributo intende mostrare, diverrà rilevante anche nel *picturebook* contemporaneo. Il bianco nei libri si configura così non come vuoto, ma come spazio di proiezione e di possibilità, soglia paratestuale che prepara e insieme problematizza l'ingresso nel testo.

Così, come si legge in un recente numero di *Liber* dedicato esclusivamente al colore protagonista di questo contributo «Il bianco non è mai ingenuo. Sta ai margini estremi dello spettro cromatico e insieme al centro di molte narrazioni, somma di tutti i colori o loro assenza, promessa di inizio o segno di cancellazione. È una superficie che riflette e, allo stesso tempo, acceca» (Gesualdi, 2026, p. 5).

2. Album / Albus: genealogia della pagina bianca

«*L'album est d'abord un support, blanc*», scrive Sophie Van der Linden (2013). A ben guardare, il bianco possiede una dimensione fondativa del libro illustrato, inscritta nella genealogia stessa della parola “albo”. Il termine *album*, dal latino *albus* (“bianco”, “bianco opaco”), rimanda originariamente a una superficie candida predisposta all'iscrizione. Le pagine degli *album amicorum* di età moderna, volutamente lasciate vuote, invitavano amici e visitatori a scrivere, disegnare, lasciare traccia del proprio passaggio. Già nei suoi antecedenti storici, dunque, il bianco dell'album non si configura come assenza, ma come soglia e invito: uno spazio di apertura che precede e sollecita il gesto, lo sguardo e la produzione di senso.

In italiano, il termine *albo* illustrato (corrispondente all'inglese *picturebook*) designa un libro in cui testo e immagini si presentano come strettamente interdipendenti, concorrendo alla costruzione di una storia unitaria nella quale le illustrazioni svolgono un ruolo primario o paritario rispetto alle parole (Terrusi, 2012). Da questo oggetto editoriale ci si attende che le immagini occupino e “riempiano” la pagina, quasi a colmare il bianco percepito come sfondo neutro o non-colore.

Le immagini assumono in effetti un ruolo fondamentale: mediano la relazione con la parola scritta e partecipano alla costruzione narrativa. «A che serve un libro», affermava l'Alice di Lewis Carroll, «senza figure né dialoghi?» (Carroll, 1865): per l'infanzia, immagine e parola sono considerate inseparabili nell'esperienza della lettura.

Ma così come è avvenuto nella storia dell'arte per il bianco della tela pittorica, che da sfondo è progressivamente divenuto protagonista, anche il bianco della pagina di un testo illustrato, da semplice non-colore, può assumere un ruolo fondamentale, come vedremo più avanti. Come osserva Marialaura Agnello, il significato concettuale di “incolore” attribuito al bianco si è affermato quando «attraverso lo sviluppo delle tecnologie tipografiche, la carta bianca è diventata lo sfondo dei supporti a stampa: prima, a essere incolore era di volta in volta il colore del supporto, dal marrone del legno all'écru della stoffa naturale, al grigio della pietra» (Agnello 2023, p. 31). Il bianco, dunque, non nasce come non-colore, ma diventa tale in relazione a un mutamento tecnico e culturale: è la standardizzazione del supporto tipografico a trasformarlo in norma invisibile, in uno sfondo dato per scontato.

3. Il bianco nell'arte novecentesca

Proprio per porre in questione questa progressiva naturalizzazione del bianco come sfondo invisibile, si rende necessario spostare lo sguardo verso quei contesti visivi in cui

esso comincia a manifestarsi come elemento attivo e problematizzato. In tal senso, le ricerche artistiche del Novecento offrono un terreno privilegiato per comprendere come il bianco possa emanciparsi dalla funzione di supporto e assumere un ruolo strutturante nei processi percettivi e rappresentativi.

Spostandoci dall'illustrazione su carta al dipinto su tela, al fine di mettere in relazione e dialogo esiti di ricerca in ambiti visivi paralleli, è possibile individuare infatti alcune significative risonanze tra le pratiche artistiche novecentesche e la riflessione sulle potenzialità del libro illustrato. In entrambi i casi, lo sfondo bianco cessa di configurarsi come mero supporto neutro. Tanto nella pagina quanto nella tela, il bianco non coincide più con l'assenza né costituisce semplicemente la scena della rappresentazione, ma diviene esso stesso protagonista del processo rappresentativo.

Nel corso del Novecento, il bianco assume un ruolo centrale in diverse pratiche artistiche, a partire dalle esperienze monocrome di Kazimir Malevič¹, nelle quali esso è concepito come campo di tensioni e possibilità piuttosto che come negazione dell'immagine.

Negli anni Cinquanta, negli Stati Uniti, Robert Rauschenberg radicalizza l'idea del monocromo con la serie *White Paintings* (1951): pannelli interamente bianchi e apparentemente statici che amplificano le ombre dell'ambiente e il pulviscolo che vi si deposita. Superfici prive di immagine e di gesto, la cui stessa neutralità le rende tuttavia sensibili alle condizioni circostanti: la luce, le ombre, la polvere e i movimenti dello spettatore diventano elementi costitutivi dell'opera (Tomkins 2008). In tal modo, Rauschenberg trasforma il bianco in un dispositivo relazionale e temporale: non più spazio trascendente e assoluto, ma superficie ricettiva, aperta all'evento e alla contingenza. L'opera non coincide con ciò che è dipinto sulla tela, bensì con ciò che accade dinanzi ad essa. Il bianco si configura così come campo di esperienza, soglia percettiva che invita lo spettatore a prendere coscienza del proprio ruolo nella costruzione del senso (Foster, Krauss, Bois, Buchloh 2006).

Questa prospettiva si collega direttamente alla ricerca del compositore e teorico musicale statunitense John Cage che, nel 1952, realizza la celebre composizione *4'33"*. In tale opera-performance il musicista non produce alcun suono intenzionale: l'esecuzione consiste nella sospensione dell'azione musicale tradizionale e nell'emergere dei suoni dell'ambiente, del pubblico, dello spazio. Il silenzio, lungi dall'essere vuoto, si configura come dispositivo percettivo, una cornice che rende udibile ciò che normalmente resta sullo sfondo. Il legame con la serie *White Paintings* è diretto: Cage stesso riconobbe in quelle superfici bianche una delle matrici concettuali della propria ricerca². Così come le

¹ Il *Quadrato bianco su fondo bianco* (1918) di Kazimir Malevič, esito radicale del Suprematismo, riduce la pittura a una differenza tonale minima tra figura e sfondo, azzerando la rappresentazione oggettuale e affermando la centralità della percezione pura.

² Al Black Mountain College, tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, si sviluppò un'intensa rete di collaborazioni interdisciplinari che coinvolse John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham e Remy Charlip. Cage vi tenne corsi e organizzò nel 1952 il celebre "Theatre Piece No. 1", considerato uno dei primi *happenings*; Rauschenberg realizzò in quegli anni le *White Paintings* (1951), superfici monocrome che riflettono luce e ombra ambientale; Cunningham sviluppò una concezione della danza svincolata dalla subordinazione alla musica; Charlip, danzatore nella compagnia di Cunningham, partecipò a questo clima sperimentale fondato su indeterminazione, collaborazione e apertura al caso. L'esperienza del Black Mountain College costituì così un laboratorio decisivo per una poetica della sottrazione, del vuoto e dell'interazione tra arti visive, musica, danza e performance, elementi che risuonano anche nella successiva produzione libraria di Charlip.

tele monocrome non sono mai realmente vuote ma registrano le variazioni della luce e dei movimenti circostanti, allo stesso modo 4'33" trasforma il silenzio in spazio ricettivo, in cui ogni suono accidentale diventa parte dell'opera. Bianco e silenzio cessano di essere negazioni per rivelarsi condizioni di possibilità: soglie sensibili che attivano l'attenzione e coinvolgono lo spettatore-ascoltatore nella costruzione del senso.

Se nel suprematismo di Malevič il bianco tendeva a configurarsi come spazio assoluto e trascendente, e nelle tele di Rauschenberg diventava superficie relazionale aperta all'ambiente, con Cage esso assume la forma di tempo percettivo: un intervallo che rende percepibile ciò che accade. In questa progressione, il bianco si definisce sempre più come dispositivo, ossia come spazio di attesa, di ascolto e di partecipazione.

Una linea di ricerca orientata al superamento della rappresentazione prosegue in Europa nelle pratiche monocrome degli anni Cinquanta e Sessanta. In Italia, ad esempio, Lucio Fontana concepisce la superficie monocroma come spazio da attraversare: nei *Concetti spaziali* bianchi, il taglio o il foro interrompono l'unità del colore per aprire la tela a una dimensione oltre-pittorica. Il bianco, lungi dall'essere neutro, diviene campo energetico e tensionale, soglia tra visibile e invisibile. Analogamente Piero Manzoni, con la serie degli *Achromes* (a partire dal 1957), esplora il bianco come materia e processo. Privati di colore e di composizione tradizionale, questi lavori mettono in evidenza la fisicità dei materiali – gesso, caolino, tessuti, ovatta – lasciati reagire liberamente. Il bianco non è più colore simbolico o spirituale, ma condizione che consente alla materia di manifestarsi nella propria autonomia.

Nel complesso, le esperienze di artisti come Malevič, Rauschenberg, Fontana e Manzoni contribuiscono a ridefinire radicalmente il senso del bianco nell'arte del Novecento: da semplice simbolo di purezza e perfezione a spazio di possibilità; da superficie trascendente a dispositivo relazionale; da colore ideale a materia concreta (Riout, 2006).

È proprio tale spostamento concettuale a preparare il terreno per una nuova concezione della pagina bianca, non più intesa come semplice supporto passivo, ma come elemento attivo nella costruzione del ritmo, del silenzio e del significato.

4. Il bianco come spazio narrativo negli albi: Charlip e Munari

«Si può fare un libro tutto bianco, un libro senza parole, senza immagini, soltanto con le pagine bianche? Certo, ma un libro senza testo e senza illustrazioni è ancora un libro?». Così Beba Restelli ricorda una riflessione di Bruno Munari: «Sì, perché comunica attraverso i sensi. Il menabò è un libro senza stampa, senza testo, senza illustrazioni, fatto solo di pagine bianche. È un oggetto che delimita un blocco di spazio. Per attraversare questo spazio occorre sfogliare le pagine... ci si mette un certo tempo ed è come una passeggiata nella neve» (Restelli, 2013, p. 93).

Queste considerazioni introducono efficacemente l'analisi di alcuni albi del secondo Novecento nei quali il bianco assume un ruolo strutturale nella costruzione del significato. In tali opere la pagina vuota non costituisce un mero supporto tipografico, bensì si configura come spazio narrativo, principio ritmico e dispositivo poetico capace di orientare l'esperienza percettiva del lettore.

Tra gli esempi più significativi si collocano *It Looks Like Snow* (1957) di Remy Charlip e *Cappuccetto bianco* (1981) di Munari: due opere distanti per contesto culturale e

sensibilità autoriale, ma accomunate da un uso radicale della pagina bianca come spazio semantico attivo. Entrambe possono essere lette come forme di libro concettuale e monocromo per l'infanzia, in cui la sottrazione figurativa diventa strategia generativa.

In *It Looks Like Snow*, Charlip — coreografo e danzatore oltre che autore e illustratore — costruisce un albo in cui la narrazione procede attraverso minimi segni grafici dispersi in una vasta distesa bianca. La storia è affidata prevalentemente al testo, che attiva nel lettore la visualizzazione mentale delle immagini: il bambino, il cane, le coperte non sono mostrati in modo descrittivo, ma evocati, lasciando che prendano forma nello spazio immaginativo del fruitore. Il bianco non funge da semplice sfondo, ma si trasforma in paesaggio e atmosfera per tutta la durata narrativa.

Il parallelismo con *4'33"* (1952) di John Cage risulta illuminante: come la composizione di Cage affida all'ascoltatore la costruzione dell'evento sonoro attraverso il silenzio, così l'albo di Charlip sollecita un'esperienza viva fondata sull'attivazione percettiva. La differenza riguarda il canale sensoriale coinvolto — l'udito in Cage, la vista in Charlip — ma in entrambi i casi l'opera si compie nell'esperienza del destinatario.

Le figure, ridotte a pochi tratti essenziali, appaiono sospese in un campo visivo privo di profondità prospettica tradizionale. Il vuoto circostante suggerisce silenzio, immobilità e rarefazione, rievocando la qualità percettiva della neve: uno spazio in cui i suoni si attenuano, i movimenti rallentano e i contorni si fanno indistinti. Il bianco, dunque, non rappresenta la neve in senso mimetico, bensì ne riproduce l'esperienza sensoriale.

L'albo costituisce così un esempio precoce di libro in cui la pagina bianca diventa spazio di attesa e modulazione ritmica. Il vuoto non equivale a mancanza, ma agisce come condizione di possibilità della visibilità: è ciò che permette ai segni minimi di emergere e di acquisire rilievo narrativo. In questa prospettiva, l'opera può essere interpretata come una traduzione, nel campo dell'albo illustrato, delle ricerche novecentesche sul monocromo e sul minimalismo visivo, in dialogo con le superfici bianche di Robert Rauschenberg.

Tale prossimità non è soltanto analogica. Charlip, attivo anche come *performer*, fu immerso nell'ambiente sperimentale newyorkese del secondo dopoguerra, frequentando figure come Rauschenberg e Merce Cunningham. La sua concezione dell'albo riflette strategie proprie della performance e dell'arte minimale: economia dei mezzi, centralità del gesto, attenzione al tempo dell'esperienza e allo spazio della percezione.

Un'ulteriore declinazione del tema del vuoto si riscontra in *Nothing/Niente* (2005), sempre di Charlip. In questo caso la pagina appare quasi integralmente bianca e l'azione narrativa è ridotta a minimi segni accompagnati da un testo essenziale. Il bianco non rimanda a uno spazio fisico, ma a un concetto: il nulla come assenza e come oggetto paradossale di desiderio. Il protagonista si confronta con un "vuoto" che diventa prodotto da vendere, assumendo insieme valenze comiche, filosofiche e perturbanti. L'albo si configura come una parabola minimale e come una riflessione critica sul consumismo, in cui la sottrazione visiva diventa dispositivo concettuale. In tal senso, l'opera può essere posta in dialogo con il *Cubo invisibile* (1967) di Gino De Dominicis, opera concettuale dove l'oggetto coincide con l'idea che lo fonda.

In ambito britannico, negli anni Settanta, il *graphic designer* Keith Godard realizza *Sounds* (1972), libro composto da pagine prive di testo e caratterizzate da differenti grammature e materiali, così che ciascuna produca un suono specifico. L'esperienza del voltare pagina — percepirne la consistenza, ascoltarne il rumore — diventa il fulcro

dell'opera. In questo caso l'aniconismo non si limita alla rarefazione visiva, ma amplia il campo sensoriale, sollecitando l'udito e riportando l'attenzione su dimensioni materiali del libro spesso trascurate.

Un uso altrettanto radicale della pagina bianca si riscontra in *Cappuccetto Bianco* (1981) di Munari, terza riscrittura visiva dell'iconica fiaba da parte del celebre designer, artista e autore italiano dopo *Cappuccetto Verde* e *Cappuccetto Giallo*. La dedica iniziale a Charlip e a Cage esplicita il debito verso una concezione dell'opera centrata sull'esperienza del destinatario. Come in *It Looks Like Snow*, il lettore è invitato a immaginare ciò che non è visibile; come in *4'33"*, è chiamato a confrontarsi con la densità del silenzio. In questa versione della fiaba, l'intera vicenda si svolge in un paesaggio innevato, dove il bianco domina fino quasi ad annullare la figurazione. Munari costruisce la narrazione attraverso una progressiva sottrazione: la neve ricopre il bosco, cancella i sentieri, occulta il lupo e dissolve i dettagli. La pagina bianca diventa materia narrativa, ambiente e struttura insieme.

Il bianco agisce qui su più livelli:

- come ambiente narrativo, poiché costituisce il paesaggio della storia;
- come dispositivo drammaturgico, poiché nasconde e rivela;
- come strumento percettivo, poiché sollecita il lettore a individuare tracce minime e a completare ciò che non è mostrato.

Anche in questo caso il vuoto non coincide con un'assenza, ma con una forma di intensificazione dell'esperienza. Il bianco non raffigura semplicemente la neve, bensì ne ricrea la qualità sensoriale di sospensione, silenzio e disorientamento.

Dal punto di vista teorico, l'operazione di Munari si iscrive nella sua più ampia riflessione sul libro come oggetto progettuale e come esperienza visiva. La fiaba tradizionale viene ridotta ai suoi elementi essenziali e riorganizzata attraverso un uso consapevole dello spazio e del ritmo. Il bianco diventa principio costruttivo coerente con le ricerche moderniste fondate sulla sottrazione e sull'essenzialità.

Come osserva Marnie Campagnaro, Munari e Charlip erano pienamente consapevoli dei danni prodotti dalla conformità a narrazioni visive rigide e stereotipate, capaci di limitare lo sviluppo creativo dei bambini; per questo progettarono albi in grado di nutrire la creatività e il senso di libertà attraverso sperimentazioni e soluzioni visive non convenzionali:

«Munari and Charlip were both aware of the devastating damage caused by conformity to rigid and stereotypical visual narratives, which can stunt children's development and dampen their creative spirit. Both authors started designing picturebooks that could nurture children's creativity, and a sense of freedom gained from experimentation and unusual visual narratives. That is why they were endless experimenters when it came to picturebooks» (Campagnaro, 2020, p. 14).

Nei casi analizzati, la pagina bianca si emancipa definitivamente dal ruolo di semplice supporto per divenire spazio attivo di produzione di senso. Il bianco non è più il "grado zero" cromatico della tradizione editoriale, ma un elemento strutturale che organizza tempo, spazio e percezione. Questi albi segnano dunque un passaggio decisivo: la trasformazione del vuoto bianco in spazio poetico, in continuità con le ricerche artistiche sul monocromo e con le sperimentazioni narrative della cultura visiva del secondo Novecen-

to, orientate al superamento di modelli figurativi rigidi e conformativi.

5. Riflessioni conclusive: il bianco come dispositivo pedagogico

La ricerca visiva fondata sull'aniconismo, sull'astrazione e sulla centralità del bianco può, a uno sguardo superficiale, apparire come nichilismo o come una semplice provocazione formale — talvolta liquidata con il consueto commento «lo sapevo fare anch'io». In realtà, essa si configura come una delle linee più consapevoli e teoricamente dense della sperimentazione contemporanea, anche nel campo dell'albo illustrato. Ciò che potrebbe sembrare un gesto di sottrazione o di impoverimento iconico si rivela, al contrario, una strategia progettuale che attiva processi percettivi, cognitivi e interpretativi complessi, ridefinendo il rapporto tra visibile e invisibile.

Come ha osservato Marnie Campagnaro, le soluzioni visivo-narrative adottate da autori come Munari e Charlip sollecitano in modo significativo l'immaginazione del giovane lettore: lo sguardo è libero di muoversi non solo nello spazio bianco della pagina, ma anche nel territorio della memoria personale e dell'esperienza vissuta; il paesaggio visivo rarefatto suscita curiosità e rende il lettore protagonista di un'esperienza estetica autonoma e coinvolgente (Campagnaro, 2020). In questa prospettiva, il bianco non è un vuoto da colmare, bensì un campo attivo che favorisce la costruzione mentale delle immagini.

Negli ultimi decenni si sono diffusi numerosi libri "aniconici" (Valecchi, 2023) o caratterizzati da una drastica riduzione della figurazione, nei quali la pagina acromatica non precede la rappresentazione, ma coincide con essa. Il bianco diventa spazio generativo: non semplice sfondo, ma luogo in cui la narrazione prende forma. Esso si configura come campo visivo e mentale che invita il lettore a completare, inferire, immaginare ciò che non è mostrato, trasformando l'atto della lettura in un processo di co-costruzione del senso.

Anche in opere dove il bianco non è l'unica presenza cromatica, esso assume una funzione strutturale e contemplativa determinante. Si pensi ai libri di Suzy Lee, nei quali lo spazio della piega e della pagina bianca diventa teatro dell'azione e soglia simbolica (Lee, 2012), oppure ai volumi di Hervé Tullet, che affidano al bianco il compito di valorizzare il gesto, il segno e l'interazione. In entrambi i casi, la rarefazione dello spazio visivo non implica sottrazione di senso, ma una sua intensificazione attraverso il ritmo e l'attesa.

In questa linea di ricerca si collocano ad esempio anche *Toccare. Il non libro dei cinque sensi* (1980) di Giorgio Lucini, volume composto da pagine trasparenti ed eterree che invitano a sfogliare in silenzio, e *Cloud / Summer* (2007) di Katsumi Komagata, libro d'artista realizzato con carte di diversa texture e tonalità di bianco, in cui sagome sovrapposte evocano la mutevolezza delle nuvole e, più in generale, del tempo e delle relazioni. In tali opere la materialità della pagina — grammatura, trasparenza, stratificazione — diventa elemento costitutivo dell'esperienza narrativa.

Pur nella diversità dei contesti culturali e delle poetiche individuali, questi libri condividono alcuni tratti strutturali: la riduzione della figurazione, l'attenzione alla dimensione materica del libro e la concezione della lettura come esperienza temporale e sensoriale. Il bianco non rappresenta qualcosa, ma rende possibile l'evento stesso della lettura. Esso coincide con il ritmo dell'opera, con la sua organizzazione spaziale e con il suo

campo d'azione percettivo.

In tale prospettiva, monocromo e vuoto non si configurano come esercizi formali autoreferenziali, bensì come strategie critiche che ridefiniscono la triade autore–oggetto–lettore. La pagina bianca diventa uno spazio di attivazione percettiva e di responsabilità interpretativa: non offre immagini da consumare passivamente, ma invita a costruire senso. L'albo illustrato si pone così in dialogo con le ricerche novecentesche sul monocromo e sulla smaterializzazione dell'immagine, dal *Bianco su bianco* di Kazimir Malevič alle superfici ambientali di Robert Rauschenberg, mostrando come il bianco non sia un grado zero della rappresentazione, ma una delle sue forme più dense e problematiche.

Campagnaro si interroga esplicitamente sull'esperienza di lettura attivata da un *picturebook* privo di immagini, sottolineando come l'interazione tra parole e spazio bianco consenta al lettore di trasformare il vuoto in immagini mentali, portando la storia alla vita nella propria mente; le pagine bianche rendono visibile il silenzio, sia esso interiore o naturale (Campagnaro, 2020, pp. 10-11). In questa dinamica, il bianco si configura come interfaccia tra testo e immaginazione, come soglia in cui il pensiero prende forma visiva.

In un contesto culturale segnato dalla saturazione iconica e dalla velocità dello scorrimento digitale, la pagina bianca assume inoltre un valore critico. Opponendosi alla proliferazione incessante delle immagini, introduce uno spazio di sospensione, rallentamento e riflessione. Il vuoto diventa così una forma di resistenza poetica alla "pioggia di immagini" che caratterizza l'ecologia visiva contemporanea.

Gli studi sul *picturebook* contemporaneo hanno evidenziato come la sottrazione visiva non comporti una diminuzione di significato, bensì una sua redistribuzione nello spazio della pagina e nel tempo della lettura (Nodelman, 1988; Sipe, 2008; Campagnaro, 2019). Il senso emerge dall'interazione tra segni, intervalli e partecipazione del lettore. In questo quadro, il bianco funziona come intervallo attivo: una pausa che invita a rallentare, osservare e immaginare.

Da un punto di vista pedagogico ed estetico-cognitivo, tali opere attivano competenze specifiche di *visual literacy*. La rarefazione dell'immagine richiede uno sguardo lento, selettivo e consapevole; sollecita inferenze, ipotesi, proiezioni. Si produce così un paradosso fecondo: la sottrazione iconica genera un ampliamento delle possibilità interpretative. Dove l'immagine è satura, il margine d'intervento del lettore tende a restringersi; nelle pagine attraversate dal bianco, invece, ogni segno assume un peso semantico maggiore e richiede un'elaborazione più intensa.

Questi albi operano pertanto come dispositivi di alfabetizzazione estetica. Insegnano che il significato non dipende dalla quantità di segni, ma dalla loro organizzazione nello spazio e nel tempo. La pagina bianca diventa palestra per comprendere categorie fondamentali della cultura visiva contemporanea — ritmo, equilibrio, tensione, sospensione, relazione figura/sfondo —, le stesse che attraversano le ricerche del monocromo novecentesco.

Educare alla lettura del bianco significa, in ultima analisi, educare alla gestione dell'attenzione, alla tolleranza dell'indeterminato e alla capacità di sostare nell'intervallo. Il valore formativo di questi albi risiede nella loro capacità di mostrare che l'immagine non è soltanto rappresentazione del mondo, ma costruzione di possibilità. Nei libri di Charlip e Munari, il senso nasce dall'incontro tra ciò che è visibile e ciò che è evocato: vedere non equivale soltanto a riconoscere, ma implica ipotizzare, proiettare, costruire.

In questa prospettiva, il bianco non è sinonimo di povertà visiva, ma condizione di una diversa ricchezza: una ricchezza che non si misura nella densità iconica, bensì nell'intensità dell'esperienza percettiva e nella profondità dell'elaborazione simbolica. Gli albi che assumono il vuoto-bianco come principio costruttivo non semplificano il mondo per il lettore infantile; al contrario, lo introducono alla complessità delle pratiche artistiche contemporanee e alla consapevolezza che ogni spazio — anche il più apparentemente neutro — è un campo generativo di senso.

Come avrebbe voluto Le Corbusier (1923) per le architetture, anche nei libri per l'infanzia il bianco può presentarsi come uno "scudo" prezioso contro il frastuono contemporaneo, trasformandosi in uno spazio attivo che educa alla concentrazione, alla percezione selettiva e alla costruzione del senso, in cui il vuoto non è assenza, ma possibilità creativa (Arnheim, 1974).

Riferimenti bibliografici

- Agnello M., *Semiotica dei colori*, Roma, Carrocci editore, 2013.
- Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Batchelor D., *Cromofobia. Storia della paura del colore*, trad. it., Milano, Mondadori, 2001.
- Campagnaro M. *Figure del vuoto. Il silenzio nelle narrazioni per l'infanzia*, Milano, FrancoAngeli, 2019.
- Carroll L., *Alice nel Paese delle Meraviglie* (1865), trad. it., Milano, Feltrinelli, 2013.
- Castoldi A., *Bianco* Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- De Marco P., Margagliotta A., *The design of white and the architecture matter/Il progetto del bianco e la materia dell'architettura*, in «TECHNE: Journal of Technology for Architecture and Environment», no. 16, Dec. 2018, pp. 113.
- Falcinelli R., *Cromorama*, Torino, Einaudi, 2017.
- Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B. H. D., *Arte dal 1900: Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Milano, Zanichelli, 2006.
- Gesualdi S., *Bianco. Paesaggi, storie, montagne e oltre i confini*, in «Liber», Gennaio - Marzo, Anno XXXIX - Fasc. I, 2026, n.149.
- Le Corbusier, *Verso una architettura* (1923), trad. it., Milano, Longanesi, 2003.
- Lee S., *La trilogia del limite*, trad. it., Mantova, Corraini, 2012.
- Liverani P., *La policromia delle statue antiche. Escultura Romana*, in «Hispania. V Actas De La Reunion Internacional Murcia», 2008, pp-65-85.
- Nodelman P., *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, Athens (GA), University of Georgia Press, 1988.
- Restelli B., *I bambini autori di libri. Il gioco delle pieghe secondo il metodo Bruno Munari*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- Riout D., *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 2006.
- Salinger J. D., *Il giovane Holden* (1951), trad. it., Torino, Giulio Einaudi Editore, 1952.
- Sipe L., *Storytime: Young Children's Literary Understanding in the Classroom*, New York, Teachers College Press, 2008.
- Terrusi M., *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*,

Roma, Carocci, 2012.

Tomkins C., *Robert Rauschenberg. Un ritratto* (1980), (trad. it. a cura di M. Mancini, I. Inserra), Milano, Johan & Levi, 2008.

Valecchi V., *Books That Are Like Walking in Quiet Spaces: Artist's Books, Unreadable Books, Prebooks and Their Heirs*. In V.M. A. Luigini (a cura di), *Wordless Image*, «IMG Journal», 2023, pp. 328-347.

Winckelmann J. J., *Il bello nell'arte*, trad. it., Torino, Einaudi Editore, 1983.

Zammerini M. (a cura di), *Il mito del bianco in architettura*, Roma, Bulzoni, 2014.

Opere di letteratura per l'infanzia

Charlip R., *Nothing/Niente*, Mantova, Corraini, 2005.

Charlip R., *Sembra proprio neve*, Paris, Les Trois Ourses, 2000.

Godard K., *Sounds*, London, Works January, 1972.

Komagata K., *Cloud / Summer*, Tokio, One Stroke, 2007.

Lucini G., *Toccare. Il non libro dei cinque sensi*, Officina d'arte grafica Lucini, Milano, 1980.

Munari B., *Cappuccetto Bianco*, Mantova, Corraini, 1981.