

**Comparatismi II 2017**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20171237>

## La topologia dell'immagine: un *silent book* di David Wiesner

Serena Zaniboni

**Abstract** • Nel corso degli ultimi decenni, neuropsicologi, artisti e studiosi di vario genere si sono posti il problema di quali siano le scelte che un autore di immagini può compiere, sul codice topologico della composizione iconica, per assicurarle un sicuro successo estetico. Molto recentemente, se ne sono occupate le neuroscienze, che hanno dedicato studi alle determinazioni dispositive e orientative degli elementi iconici nello spazio, per tentare di comprendere quali significati vi attribuiamo. Le evidenze fornite dalle ricerche empiriche vengono raccolte e la loro validità applicativa dimostrata, tramite l'analisi di un preciso *case study*. Considerando il celebre *wordless book* di David Wiesner, *Tuesday*, lo sguardo si focalizza sulla regia topologica dell'autore: sguarnito delle facilitazioni comunicative del linguaggio verbale, questo particolarissimo prodotto letterario veicola una narrazione complessa tramite un oculato utilizzo del figurativo e del plastico, in cui la precisa configurazione del topologico detiene un ruolo fondamentale, nella lettura da parte di un osservatore universale.

**Parole chiave** • Topologico; David Wiesner; *Tuesday*; *Wordless*; *Silent*; Letteratura visual; Narrazione per immagini; Neuroscienze; Neuroestetica; *Visual neurosciences*

**Abstract** • In the last decades, neuropsychiatrists, artists and many different researchers were wondering which choices can a pictures' author make on the topologic code of an iconic composition, in order to guarantee an absolute success to it. Very recently, neurosciences managed this point, by dedicating many studies to dispositional and orientative determinations of the iconic elements in the space, in order to understand which significance we attribute to a certain topologic structure. The evidences given by the empiric literature are collected and their applicative validity is demonstrated, through a case study's analysis. The focus on David Wiesner's *Tuesday*, a renowned *wordless book*, is directed on the author's topologic directive choices: without the communicative facilitation given by the verbal language, this peculiar literary product acts a complex narration using a detailed figurative and plastic tool, in which the topologic code has a fundamental role, in a universal observer's reading.

**Keywords** • Topologic; David Wiesner; *Tuesday*; *Wordless*; *Silent*; Visual Literature; Iconic Narrative; Neurosciences; Neuroaesthetics; Visual Neurosciences

## La topologia dell'immagine: un *silent book* di David Wiesner

Serena Zaniboni

Nella categoria di *letteratura visual* confluiscono una molteplicità di generi narrativi, accomunati dalla costante, il più delle volte intertestuale, di veicolare contenuti narrativi tramite il linguaggio iconico. Le immagini, di qualunque natura, sono decodificabili a partire da istanze primarie, che il sistema cognitivo dell'uomo è strutturato, evolutivamente, per interpretare, riconoscere, differenziare. In fase di conclusione elaborativa, lo smontaggio e lo 'screening' delle strutture portanti di una composizione visiva conduce a un certo esito estetico ed emozionale. Uno dei codici primari delle immagini, definito topologico,<sup>1</sup> riguarda la distribuzione degli elementi figurativi nello spazio iconico, le loro dimensioni, le proporzioni in rapporto assoluto o relativo ad altri oggetti rappresentati, la presenza o l'assenza di richiami simmetrici, la prospettiva spaziale. La specifica configurazione del topologico, nella globalità della composizione iconica, può suscitare un forte impatto: nel caso specifico del valore narrativo in alcuni generi di *letteratura visual*, la sola scelta di disposizione della figura e il suo orientamento nello spazio possono veicolare un significato; potenziarlo, se in accordo con il messaggio del testo verbale; deviarlo, se ne sono in contrasto; colmare *gaps* verbali.

Esiste, poi, il caso in cui le immagini costituiscano l'unica risorsa comunicativa e artistica per costruire la narrazione: se, infatti, alle immagini in serie non si aggiunge alcun messaggio verbale, si dà il celebre caso del *silent* o *wordless book*, un genere particolare di *picturebook*.<sup>2</sup> Non necessariamente legati a una produzione infantile, i *silent* sono designabili per un pubblico eterogeneo, anche per età: non ne mancano di comprensibili solo a una lettura adulta. La narrazione messa in atto da un *wordless book* è tutt'altro che 'silenziosa': dovendosi arrogare il compito di costruire una storia senza ausilio verbale, deve necessariamente procedere con molta chiarezza, evitando la creazione di equivoci esegetici, vivacizzare il racconto per incoraggiare il proseguimento della lettura, riuscire a comunicare anche sfumature semantiche. Un *wordless book* deve affidarsi unicamente alle risorse iconiche e registiche, le quali, combinate, offrono comunque, a ben vedere, una miriade di possibilità espressive. Per farlo, le scelte sul topologico hanno una parte importante.

Cosa si sa oggi delle risposte estetiche e attentive alla strutturazione topologica di un'illustrazione, un dipinto, una fotografia? L'interesse neuropsicologico si diresse su questo punto alla fine degli anni Settanta. La ricerca di Levy fu pionieristica per il rilevamento delle asimmetrie sinistra-destra:<sup>3</sup> il materiale empirico utilizzato dalla studiosa consisteva in fotografie di famiglie in vacanza, ma a questa tipologia si affiancarono, nel corso del

<sup>1</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes Sémiotiques – Documents», vol. 60, 1984, pp. 3-47.

<sup>2</sup> Maria Nikolajeva e Carole Scott, *How Picturebooks Work*, New York-London, Routledge, 2001.

<sup>3</sup> Jerre Levy, *Lateral dominance and aesthetic preference*, «Neuropsychologia», vol. 14, 1976, pp. 431-445.

decennio successivo,<sup>4</sup> anche composizioni pittoriche e disegni. Queste prime indagini, risalenti al quindicennio 1975-1990, riportarono una relazione tra l'attitudine destrimane e la preferenza per una concentrazione figurativa sulla parte destra dell'immagine: questo risultato si verificò chiedendo ai soggetti sperimentali di esprimere una preferenza di fronte a due versioni speculari della stessa immagine. Non soltanto: di fronte allo stesso input visivo e alla sua versione 'rigirata', il favore estetico dei destrimani propendeva verso un movimento da sinistra a destra. I mancini, invece, non manifestavano alcuna preferenza.<sup>5</sup>

Come non sospettare, a questo punto, l'intervento del fattore culturale della lettura testuale occidentale, diretta in questo senso? È la spiegazione più accreditata quella che attribuisce questa preferenza, almeno parzialmente, alla disinvoltura favorita dall'esercizio.<sup>6</sup>

All'inizio degli anni Novanta, poi, è giunto il contributo di Wendy Heller, neuroscienziata estremamente attiva alla University of Illinois: grazie a esso, esistono prove empiriche della messa in atto di un'importante diversificazione riguardo alla disposizione topologica.<sup>7</sup> Infatti, sia in età adulta che infantile, si registra uno sbilanciamento nell'assegnazione di contenuti emotivi agli elementi iconici in scena: lo studio della Heller porta a pensare che, per realizzare un'immagine triste, si preferisca, a tutte le età, disegnare le figure sulla sinistra, per disporle invece nella parte destra del foglio, se il contenuto emotivo della scena è positivo.

Diventa interessantissimo osservare come tutto questo si possa ravvisare in termini narrativi, soprattutto in completa assenza dell'apporto delle parole. Un *silent book* particolarmente ben congegnato, in questo senso, è *Tuesday* di David Wiesner, straordinario illustratore e autore americano di libri per bambini. Noto specialmente per i suoi prodotti senza parole, pubblicò *Tuesday* nel 1991 con Clarion Books:<sup>8</sup> gli valse il primo di tre riconoscimenti interazionali l'anno seguente, la Caldecott Medal, che gli fu nuovamente riconosciuta nel 2002 per *The Three Pigs* e nel 2007, per *Floatsam*.<sup>9,10</sup>

*Tuesday* racconta una vicenda fantasmagorica: un martedì notte, appena dopo il tramonto, da un serafico stagno costellato di fiori di ninfea, un gruppo di rospi si eleva in volo, lasciando stupefatte le altre creature palustri. Su larghe foglie acquatiche verdi, questo incredibile stormo sorvolerà la campagna, dapprima silenziosamente, poi, via via, sempre più caoticamente, terrorizzando uccelli e le poche altre creature in grado di poterlo vedere. Questa anomalia assume le dimensioni di un vero e proprio assalto notturno: chi può assistere a un tale prodigio sono uccelli, cani e oggetti inanimati, presi di mira, mentre i soggetti

<sup>4</sup> John McLaughlin *et al.*, *Aesthetic preference in dextrals and sinistrals*, «Neuropsychologia», vol. 21, 1983, 147-153; John Graham Beaumont, *Lateral organizational and aesthetic preference: the importance of peripheral visual asymmetries*, «Neuropsychologia», vol. 23, 1985, pp. 103-113.

<sup>5</sup> *Neuropsychology*, a cura di Dahlia Zaidel, London, Academic Press, 2013.

<sup>6</sup> Israel Nachson *et al.*, *Effects of directional habits and handedness on aesthetic preference for left and right profiles*, «Journal of Cross-Cultural Psychology», 30, 1999, 106-114, web, ultimo accesso: 31 luglio 2017; Sylvie Chockron e Marie DeAgostini, *Reading habits influence aesthetic preference*, «Cognitive Brain Research», 10, 2000, pp. 45-49, web, ultimo accesso: 31 luglio 2017.

<sup>7</sup> Wendy Heller, *Cognitive and emotional organization of the brain: Influences on the creation and perception of art*, in *Neuropsychology*, cit., pp. 271-292.

<sup>8</sup> David Wiesner, *Tuesday*, Boston, Houghton Mifflin, 1991.

<sup>9</sup> David Wiesner, *The Three Pigs*, Boston, Houghton Mifflin, 2001.

<sup>10</sup> David Wiesner, *Floatsam*, Boston, Houghton Mifflin, 2006.

umani sono avvolti in un sonno profondo o impegnati in altre attività, per cui non si avvertono di quanto sta succedendo, se non la mattina successiva. Soltanto allora, infatti, una squadra di giornalisti e cameramen intervisteranno gli abitanti della zona, ancora in vestaglia, increduli, e riprenderanno una pattuglia di poliziotti giunti sul posto, intenti ad osservare con perplessità gli unici indizi lasciati dai devastatori: foglie di ninfea fradicie. Una vicenda inspiegabile, che parrebbe conclusa nell'irrisolvibilità del caso. Eppure, una didascalia collocativa ci porta, per ellissi narrativa, esattamente a una settimana dopo, quando, alle ore 19:58 di martedì, nuove ombre si stagliano sulle pareti del fienile, arrossate dalla luce del tramonto: le sagome di un branco di grassi porcellini, sollevatisi in volo per magia.

Così si chiude la storia, condotta magistralmente da Wiesner, con una regia funzionale e dinamica, oltre che uno stile pienamente estetico. L'organizzazione registica si serve di suddivisioni differenti dello spazio pittorico, nella successione iconico-narrativa. L'autore utilizza sia la doppia pagina, per campi lunghi e panoramiche grandangolari, sia strategie sequenziali più tipiche dei *comics*: la pagina, singola o doppia, presenta tre vignette, di identiche dimensioni, con lunghezza o altezza coincidenti con il lato della pagina. La sceneggiatura della prima tavola, infatti propone questo impianto, su sfondo bianco.

L'incipit (fig. 1) viene presentato dalla lente di un obiettivo che si avvicina sempre più, ponendo lo zoom sul soggetto centrale: una tartaruga su un tronco, al centro dello stagno e



Fig. 1 – Wiesner, *Tuesday*, cit., prima tavola.



Fig. 2 – Wiesner, *Tuesday*, cit., seconda tavola.

del riquadro, volge lo sguardo in alto e la testa a destra, precedendo l'esatta direzione del movimento rappresentato nell'unità narrativa successiva.

La seconda tavola (fig. 2), fulcro dell'evento principale della storia, presenta una prospettiva intimamente suggestiva. Nonostante l'armonia della placida ambientazione rurale, in una notte rischiarata da una rotonda luna bianca, l'impianto eidetico produce un effetto estremamente dinamico, grazie a un punto di fuga collocato a 1/4 dell'ampiezza della veduta iconica, in corrispondenza dello sguardo spaventato del personaggio secondario. Da lì si dipartono linee cinetiche diagonali, in una scena schiacciata sulla dimensione orizzontale, dove il punto di vista dell'osservatore è posto al pelo dell'acqua, leggermente al di sotto del moto dei rospi. Si tratta di una scelta spesso utilizzata, anche nei graphic novel, per destare un senso di timore nel fruitore visivo: i meccanismi empatici che scattano nell'osservazione di una scena dal basso induce un senso di imminente dominanza. Questo effetto è spiegabile tramite una prospettiva ecologica:<sup>11</sup> il concetto di *affordance*, ossia lo spazio fisico disponibile per un'azione, riporta i processi identificativi dei neuroni specchio dell'osservatore a una dimensione atavica.

L'*affordance*, cioè il luogo di opportunità pragmatiche, di un soggetto posizionato al di sotto di un altro, in posizione topologicamente svantaggiata, lo porta alla coscienza di una vulnerabilità con cui ha dovuto fare i conti, in termini bioevolutivi, fino a pochissimo tempo fa. Per questa ragione, i rospi che avanzano verso il lato destro dell'immagine, inquadrati dal basso, appaiono come un'armata inarrestabile: è la strutturazione topologica, unita al dinamismo dell'impianto eidetico complessivo, a suscitare un senso di inquietante straniamento.

Certo, non è una vicenda realmente angosciante, ma dominata da un umorismo determinato dalla collisione di frame e script:<sup>12</sup> un contrasto che contraddistingue l'intera narrazione e che prevede che, entro il frame di un'inattesa incursione aerea, tesa a danneggiare qualunque cosa si imbatta nel suo cammino, l'indole degli assalitori che identificano lo script sia notoriamente tranquilla. Anche i lettori più giovani sanno che rane e rospi, in natura, vivono in ambienti stagnanti, dove sono più prede che predatori, fanno un verso

<sup>11</sup> James Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* [1979], New York, Lawrence Erlbaum Associates, 1986.

<sup>12</sup> Stefano Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.



buffo e saltellano per muoversi. Questo basterebbe per non renderli realmente temibili: lo stesso principio umoristico prosegue con la prolessi finale, in cui si intuisce l'esito dell'innalzarsi in volo di un gruppo di maiali rosei, in questo ribaltamento carnevalesco che occorre ogni martedì. Sia i rospi, sia i maiali, inoltre, sono creature piuttosto voluminose, in proporzione all'altezza, e la loro massa è sferica: il realismo rappresentativo di Wiesner, imbastito su forme morbide, connota queste e altre opere e crea i personaggi attraverso linee curvilinee e tratti tondeggianti. Così facendo, si serve di un fattore di sicuro successo estetico. Infatti, da indagini empiriche molto recenti,<sup>13</sup> emerge una significativa preferenza statistica per le forme circolari, sia per osservatori poco dediti all'osservazione in ambito visivo-artistico, sia soggetti più abituati all'esegesi figurativa.

Posto che *Tuesday* è imperniato su un principio umoristico, il frame prevede che tutto, a livello iconico, sia congegnato in maniera tale da comporre un'atmosfera stregonasca d'interruzione della quiete notturna, in un goliardico attacco al mondo composto di chi si corica. Le creature notturne, come streghe, sono assise a bordo delle loro 'scope' tipiche, oppure raffigurate con occhi e bocca sbarrati, nell'atto di una risata *wordless*, che pare di avvertire, per un effetto sinestetico creato dall'immagine, nell'aria della notte.

Nella terza tavola (fig. 3), ricorre la segmentazione in tre microsezioni sceniche, questa volta sovrapposte non allo sfondo bianco, ma a un frame illustrato: una scelta frequentemente adoperata nel manga, di cui è estremamente caratteristica, mentre è rara nel picture-book, quasi rischiosa. Infatti, la concentrazione di contenuti iconico-narrativi, se non gestita appropriatamente, può eccedere la soglia attentiva. Non è, tuttavia, il caso di questa terza unità, organizzata in modo che l'illustrazione su doppia pagina, di sfondo, raffiguri il background scenografico dell'azione, che è, invece, portata dai tre riquadri minori. Lo sfondo, cromaticamente connotato da tonalità differenti di blu, sviluppa il figurativo tutto sulla direzione piana, mediante l'utilizzo di varie linee orizzontali parallele, interrotte da pochi e larghi elementi verticali, e un grosso cerchio chiarissimo centrale; i frames minori, invece, si distaccano nettamente dal loro ordinato e bluastro background, proponendo l'azione, caotica e in primo piano, una variazione tonale su sfumature diverse di verde, un forte contrasto con il bianco delle sottili cornici di framing.

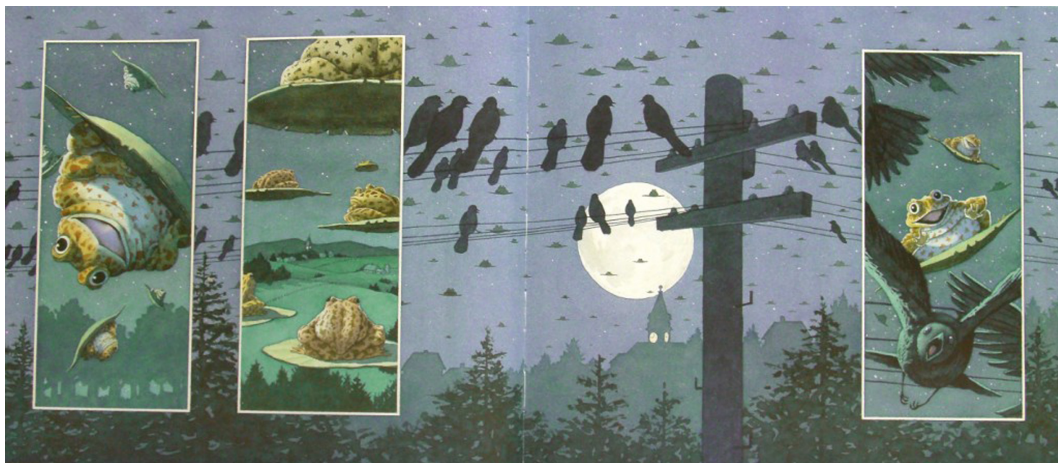


Fig. 3 – Wiesner, *Tuesday*, cit., terza tavola.

<sup>13</sup> Paul Silvia e Christopher Barona, *Do people prefer curved objects? Angularity, expertise and aesthetic preference*, «Empirical Studies of the Arts», 27, 2009, pp. 25-42, web, ultimo accesso: 31 luglio 2017.

La lettura è agevole, quindi, e incoraggia il proseguimento; le scelte eidetiche propongono un contrasto, estetico e funzionale, tra uno sfondo organizzato per ortogonali-rettilinei e dei frame, al contrario, per caotici-curvilinei; il complesso pittorico è connotato da variazioni sulla quadricromia bianco-nero-blu-verde. Anche l'apporto cromatico è di non poco sostegno alla capacità di evocare una tale bellezza complessiva: siamo, infatti, a conoscenza della supremazia neuroestetica universale del blu e del verde. Il postulato teorico di riferimento coincide con la *ecological valence theory*, siglata nell'acronimo EVT,<sup>14</sup> che può essere sintetizzata con chiarezza nell'asserzione per cui ci piacciono i colori che caratterizzano oggetti, in qualche modo, benefici, propri dell'ambiente che ci circonda. Gli studi ci riportano a teorie di stampo bioevoluzionista.<sup>15</sup>

L'attributo cromatico pare rappresentare un veicolo di informazioni sui tipi di oggetto con cui è sicuro, benefico e piacevole interagire: a quel punto, il suo colore 'piace'; altrimenti, se viene evitato nei contesti di *environment*, intimorisce o disgusta la mente. Appare chiaro il pilastro costituito dall'*approccio bioemozionale*. Per essere ancora più chiari, la EVT si impenna sulla validità, in primo luogo, della natura adattiva delle preferenze cromatiche e, in secondo luogo, sul valore dell'esperienza affettiva collegata ad esse. Da questi due postulati, consegue che la salute e il benessere dell'individuo aumentano, se egli si fa attrarre da oggetti o enti che 'appaiono benevoli' e si tiene lontano da quelli che 'appaiono dannosi'. Se lo stesso principio associativo tra ciò che fa bene e ciò che piace vale anche per le connotazioni cromatiche in contesti di *natural environment*, si spiega il grande successo del blu: i toni blu e azzurri dovrebbero essere graditi quanto gli elementi idrici e atmosferici che connotano, il verde per la natura terrestre e vegetale.

Lo stesso sistema denota anche la quarta tavola, sotto riportata (fig. 4): il quarto step iconico-narrativo, sancito da un alto livello di contrasto luminoso,<sup>16</sup> si configura perfettamente antitetico al secondo. Gli stessi soggetti sono al centro dell'azione, ma si sono com-



Fig. 4 – Wiesner, *Tuesday*, cit., quarta tavola.

<sup>14</sup> Stephen Palmer e Karen Schloss, *An Ecological Valence Theory of Human Color Preferences*, «Proceedings of the National Academy of Sciences of United States of America», vol. 107, n. 19, 2010, pp. 8877-8882.

<sup>15</sup> Vilayanur Ramachandran, *The Tell-Tale Brain*, New York-London, W. W. Norton & Company, 2011, pp. 156-177.

<sup>16</sup> Ramachandran, *op. cit.*

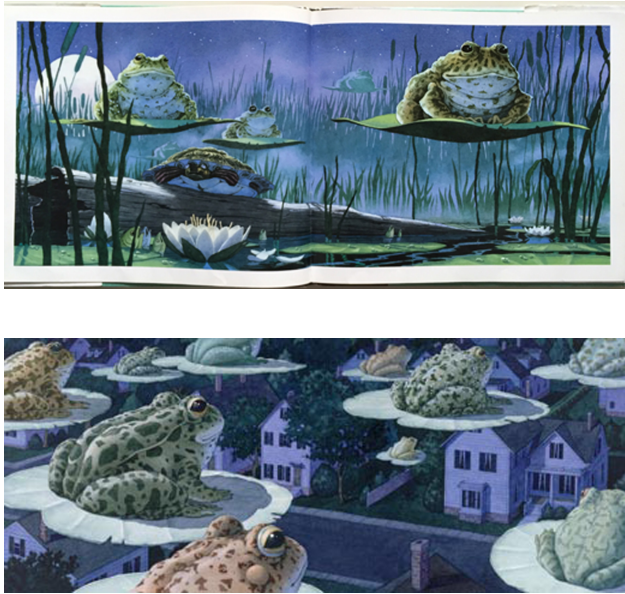


Fig. 5 – Wiesner, *Tuesday*, cit., seconda e quarta tavola.

spettiva schiaccia in basso l'osservatore, che assiste, dominato, al pari della tartaruga, alla processione dell'esercito; nella quarta tavola, invece, viene elevato a ruolo di partecipante dell'assalto, complice degli attori e loro compagno, vedendo ciò che loro vedono, fluttuando e avanzando.

Due posizioni diametralmente opposte: e dire che questo avviene a parità di orientamento delle figure verso destra, nel senso di un avanzamento, sia narrativo, sia azionale. Le ranocchie non si fermano mai: l'assalto, che, per quanto ironico e divertente, costituisce la tematica principale dell'albo, è trasmesso dal suo autore tramite la scelta diretta, sugli attori, di rappresentarli in costante direzionamento verso destra. Il che non fa che confermare le teorie che sono state elaborate in decenni di investigazioni empiriche e sopra esposte:<sup>19</sup> la direzione occidentale delle abitudini di lettura fa sì che il senso di avanzamento sia atteso da sinistra a destra e mai in direzione contraria, perché, come si mostra nella nona tavola (fig. 6), assumerebbe un senso di rincacciamento, di azione ostacolata, non riuscita.



Fig. 6 – Wiesner, *Tuesday*, cit., nona tavola.

pletamente ribaltate l'ambientazione e la prospettiva di rappresentazione. L'esercito anfibio non domina più, infatti, una scena campestre, ma ha raggiunto le case di un nucleo abitativo; ciò che più importa, la topologia del punto di vista è radicalmente opposta. Qui l'occhio dell'osservatore domina la scena,<sup>17</sup> è posto in alto alle spalle delle ranocchie insieme a loro, grandi, vicinissime e sorridenti.

Accostare la seconda e la quarta tavola (fig. 5) è una semplice strategia per osservare chiaramente quanto l'operazione di ribaltamento dell'impostazione topologica possa produrre scarti semantici:<sup>18</sup> nella seconda tavola, come si è già osservato, la pro-

<sup>17</sup> Stephen Palmer *et al.*, *Hidden Knowledge in Aesthetic Judgements*, in *Aesthetic Science. Connecting minds, brains and experience*, a cura di Arthur Shimamura e Stephen Palmer, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 189-222.

<sup>18</sup> Kate Bennett *et al.*, *Does left-right orientation matter in the perceived expressiveness of pictures? A study of Bewick's animals (1753-1828)*, «Perception», 39, 2010, pp. 970-981, web, ultimo accesso: 31 luglio 2017.

<sup>19</sup> Mc Laughlin, *op. cit.*; Beaumont, *op. cit.*; Heller, *op. cit.*





Fig. 7 – Wiesner, *Tuesday*, cit., dodicesima tavola.

*Tuesday* di Wiesner è una prova eccellente di quanto questo tipo di impostazione del codice topologico favorisca un ben determinato significato, specialmente quando non è possibile utilizzare altri mezzi comunicativi. I rospi torneranno, sì, alla loro palude, ma nemmeno nel momento del loro ritorno vengono raffigurati in una corsa ‘all’indietro’: come si osserva nella dodicesima tavola (fig. 7), le figure procedono sempre verso il margine destro del foglio.

A connotare il termine dell’avventura, così come la sua ciclicità, intervengono fattori locativi, figurativi: il ripresentarsi dello stagno, il ripresentarsi della rappresentazione di figure che volano, nell’ultimissima, conclusiva illustrazione. La disposizione topologica dei personaggi prevede una divertente, inarrestata corsa verso la situazione successiva, che si trova nella pagina dopo, verso cui gli occhi delle rane sono diretti: e così sempre, fino alla fine dell’opera.

La configurazione wiesneriana del topologico, in questo *case study*, sa scandire un ritmo incalzante, ribaltare la lettura empatica del lettore, coinvolgerlo, collocando il suo sguardo nelle coordinate volute, strategicamente; il dinamico spostamento dell’obiettivo registico, unito a un’eccezionale tecnica pittorica e a sapienti impostazioni di successo neuroestetico, fanno di *Tuesday* un prodotto artistico-narrativo di grande valore e portano prova delle grandi possibilità delle sole immagini a fini di una efficace e originale costruzione narrativa.