

**Alza o gira, segui la storia e ammira.
Alette e dischi mobili nei libri italiani per l'infanzia
negli anni Trenta e Quaranta del Novecento**

Eliana Angela Pollone

PhD in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie

Contact: elianaangela.pollone@uniroma1.it

ABSTRACT

Alette e volvelle costituiscono i primi dispositivi di animazione cartotecnica libraria, con una lunga tradizione in campo tecnico e scientifico. In Italia fra la fine dell'Ottocento e la metà del Novecento la loro presenza in ambito parascolastico è ben viva, mentre risulta sottorappresentata e tarda nella coeva produzione rivolta all'infanzia, per la quale acquista forme nuove. Il contributo, oltre a interrogarsi sulle possibili ragioni di questo ritardo, presenta una rassegna di titoli rivolti ai bambini pubblicati in Italia negli anni Trenta e Quaranta contenenti *flap* o dischi mobili, per lo più di creazione autoctona.

KEYWORDS

Alette; dischi mobili; libri animati italiani.

CITATION

Pollone, Eliana Angela, "Alza o gira, segui la storia e ammira. Alette e dischi mobili nei libri italiani per l'infanzia negli anni Trenta e Quaranta del Novecento", *JIB*, 4 (April 2025): 1-17. DOI: 10.57579/2025.1

* The English version is available in the section dedicated to this issue on JIB:

Pollone, Eliana Angela, "Raise or Turn, Follow the Story and Admire: Flaps and wheels in Italian Children's Books of the 1930s and 1940s", *JIB*, 4 (April 2025).

Alette e volvelle, come ben noto, costituiscono i primi dispositivi di animazione cartotecnica libraria, con origini che risalgono alla tradizione manoscritta medievale e con una lunga storia di supporto all'apprendimento in volumi di tipo tecnico e scientifico destinati a un pubblico adulto e di discenti più o meno giovani (Crupi 2019; Crupi 2021).

Guardando al periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, in Italia tale vocazione è ancora ben rappresentata, sostanziandosi in un discreto numero di *flap books* dedicati all'anatomia dell'uomo o degli altri animali, alla botanica e alla struttura delle macchine,¹ oltre che in un piccolo gruppo di volvelle messe al servizio di finalità diverse, come quella presente in *Orologio dantesco e tavola cosmografica* di Marco Giovanni Ponta (Città di Castello, Tipografia di Scipione Lapi, 1892), progettata affinché “indicasse le ore, e per così dire segnasse i passi del viaggio dantesco”,² e i *Suggeritori Rugi*, realizzati negli anni Trenta del Novecento per facilitare l'apprendimento delle lingue.³

I due meccanismi risultano invece molto sottorappresentati nella produzione rivolta specificamente all'infanzia che si diffonde parallelamente nel nostro Paese, con un certo ritardo rispetto al quadro internazionale:⁴ i titoli animati per i più giovani si affermano sul mercato italiano a

* Salvo diversa indicazione, le immagini a corredo del presente contributo sono relative a materiali custoditi presso le ricche collezioni della Fondazione Tancredi di Barolo di Torino. Si ringraziano di cuore il presidente della Fondazione, Pompeo Vagliani, per la generosa messa a disposizione delle raccolte e delle sue preziose competenze e, per il caloroso e attento supporto, Marta Peiretti e Irene Bianco. I siti web sono stati verificati al 20/03/2025. Tutti gli URL che superano i trenta caratteri sono stati ridotti con il servizio [TinyURL](#).

1 Ne sono rispettivi esempi: Paul Ebenhöech, *L'uomo. Qual'è [sic!] la struttura del nostro corpo e come funzionano i nostri organi*, traduzione italiana sulla quarta edizione tedesca del D.^r Orsino Manganotti, Verona, Gozzo & Cabianca, [1893]; Mico, *Il colombo*, Bologna, Licinio Cappelli, 1925; Ferruccio Rizzatti, *Botanica per tutti*, Torino-Genova, S. Lattes & C., [1922]; Ugo Fornari, *Il telefono. Descrizione elementare di una posta telefonica con cenni intorno alla teoria ed alla storia del telefono*, Milano, Antonio Vallardi, 1901. Per approfondire e trovare altri esempi, cfr. almeno Pollone 2023.

2 “Chi non è nuovo nello studio di Dante saprà quanti e quali sieno i diversi modi, con cui vengono dinotate le ore nel processo della commedia; né ancora gli sarà ignoto che l'Allighieri, conoscitore profondo dell'astronomia, usa continuamente di sì bella dottrina ad infiore il suo poema; in fine non gli fuggirà dalla mente che tutta nuova e propria di quel potentissimo ingegno si è la posizione dei tre regni [...]. Or tutte queste ed altre molte osservazioni aveansi a fare e tenere ben impresse nella mente, chi volea costruire un orologio che per appunto indicasse le ore, e per così dire segnasse i passi del viaggio dantesco [...]. A sì gran lavoro applicossi l'alto intelletto del p. Ponta: e come chi avea forze pari all'arduità della materia riuscì a fornirlo con tale una perfezione che [...] da quinci in poi se altri voglia leggere e studiare con frutto la divina commedia, converrà che usi di quell'orologio, siccome della bussola chi va per mare” (Giuliani 1844, 6; il corsivo è della fonte). La volvella è costituita da “due cerchi concentrici di varia dimensione: il maggiore fisso e fermo, l'altro mobile intorno al centro che è fisso” (Ponta 1892, 42; la descrizione del complicato funzionamento dell'orologio si trova Ivi, 42-44). La prima edizione animata dell'*Orologio* è del 1845, presso la Tipografia Moretti di Novi Ligure (per la storia editoriale si legga Spineto 2022).

3 Nel 1934, per la casa editrice fiorentina NEMI, uscirono a firma di Ugo Rugi quattro pubblicazioni: *Il suggeritore francese*, *Il suggeritore inglese*, *Il suggeritore latino* e *Il suggeritore tedesco*. Sebbene a un primo sguardo possano sembrare più simili a semplici dispositivi che non a oggetti di tipo librario, si ritiene di poterli inserire fra i libri animati basati sul meccanismo della volvella, in quanto accomunabili a essi da alcune caratteristiche di base: un indice, un testo frammentario ma discorsivo, una paginazione e un frontespizio completo di tutti i dati editoriali, stampato sulla busta che contiene le tavole con dispositivo mobile.

4 Nella consapevolezza che, quando si parla di materiali mobili e interattivi, le delimitazioni di campo risultano necessarie ma spesso solo accademiche, in questa sede ‘libri mobili’ (*movable books*) e ‘libri animati’ s'intendono come sinonimi e nella loro accezione più ristretta, ovvero – ispirandosi ad Alderson 1998b, 15 e con lui a una linea ben tracciata in letteratura – comprendendo solo i volumi provvisti di meccanismi cartotecnici aggiuntivi rispetto alla pagina e portatori di un movimento generante un effetto (svelare, sorprendere, trasformare, ecc.), attivato grazie all'interazione del lettore/fruitori.

partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento ed entro gli anni Trenta del Novecento divengono l'unica significativa tipologia bibliografica con parti mobili sia a livello quantitativo, sia rispetto alla capacità di rinnovarsi (Pollone 2025, 24-29). Si tratta di prodotti nuovi destinati a un pubblico nuovo, privi della collaudata tradizione pluricentenaria legata all'uso di alette multiple e volvelle nei testi per i lettori più maturi e per questo pronti a reinventarsi velocemente attraverso un innovativo assortimento di meccanismi, di fatto non presente nelle pubblicazioni parascolastiche e per adulti coeve. I libri progettati per i bambini si fanno portatori di:

una gamma più ampia di dispositivi e di soluzioni cartotecniche che si sviluppano nell'interazione con il mondo dei libri illustrati e con quello dei giocattoli e dei giochi di carta, nonché con le suggestioni del meraviglioso e del sorprendente che i materiali ludici provenienti dalla cultura del teatro e del precinema mettono progressivamente a disposizione del mondo dell'infanzia (Vagliani 2019, 183).

In un primo tempo in Italia l'editoria per i più piccoli 'si anima' principalmente attraverso volumi a leveraggi, che, tirando le linguette che fuoriescono dalla pagina, donano alle immagini movimenti più o meno ampi e complessi grazie a una serie di leve invisibili al lettore, come avviene in pubblicazioni come quelle proposte da Vallardi e Hoepli a Milano o da Rosenberg & Sellier a Torino,⁵ ma non mancano esempi di dissolvenze e di libri teatro, quali rispettivamente *Il libro magico del bene e del male* e *Il paradiso dei fanciulli*.⁶ In seguito, a partire dagli anni Trenta, il ventaglio di dispositivi cartotecnici si amplia, caratterizzandosi per la forte enfasi sulla tridimensionalità e/o sul movimento: si pensi ai primi pop-up, ai libri a rilievo, ai *multiple layers* e, negli anni Quaranta, agli spettacolari *carousels* di fiabe proposti da Hoepli con i *Libri Teatro* e al nuovo *revival* dei leveraggi, messo in atto specialmente da Franceschini e dall'Istituto Geografico De Agostini. In tutto questo le animazioni più tradizionali – alette e volvelle, appunto – compaiono in Italia nei libri per bambini solo a partire dai tardi anni Venti, sotto nuove vesti e restando comunque, per tutto il periodo in esame, una soluzione fortemente minoritaria rispetto ad altre tipologie di meccanismi (Pollone 2025, 34-38).⁷ Li accomuna però, come si vedrà a breve, l'essere quasi sempre realizzazioni di artisti italiani, caratteristica di fatto non scontata nel quadro generale.

Infatti, come ormai risaputo, in questo periodo (e non solo) buona parte della produzione con parti mobili edita in Italia viene in realtà importata dall'estero e resa idonea al pubblico nostrano attraverso gradi diversi di adattamento, che vanno dal recepire l'intera opera traducendone i testi, al riutilizzarne le sole figure animate.⁸ Nel caso dei libri pensati per l'infanzia, inizialmente

5 Tra gli altri: *Quadri magici*, Milano, Antonio Vallardi, [1882]; Rosa Massari de Capitani, *All'ombra*, Milano, Antonio Vallardi, [1890]; Pasquale Fornari, *Sempre allegri bambini! Otto quadri tutti da ridere*, Milano, Ulrico Hoepli, [1886]; *Bestie mobili e parlanti*, Milano, Ulrico Hoepli, [1906]; Piero Baronio, *Tira ed ammira. Nuovi quadri viventi*, Torino, Rosenberg & Sellier, [1896]; *Fra nani e giganti. Viaggi avventurosi di Gulliver*, Torino, Rosenberg & Sellier, [1908].

6 Carl von Häberlin, *Il libro magico del bene e del male*, Milano, Ulrico Hoepli, 1879; Rosa Massara de Capitani, *Il paradiso dei fanciulli*, Milano, Antonio Vallardi, [1890 circa].

7 All'estero i dischi mobili e – soprattutto – le alette arrivano ben prima e risultano più rappresentati. Si pensi a esempi precoci come: Johann Andreas Christian Löhr, *Kleinigheden voor kinderen*, Amsterdam, Willem van Vliet, 1809; Stacey Grimaldi, *The toilet*, London, published by the author and sold by W. Sams, 1821; *Das verloren geglaubte Hänschen. Gesucht und wiedergefunden von der Großmutter*, Leipzig, Alfred Oehmigke, 1873.

8 Le vicende della circolazione internazionale dei libri animati e del peso effettivo della produzione autoctona restano ancora molto da indagare, così come la reale consistenza di quanto effettivamente prodotto. Studi sistematici sulla situazione nei singoli Paesi porteranno prevedibilmente a interessanti scoperte, permettendo di orientarsi in un documentato quadro sovranazionale d'insieme. Di conseguenza anche la rassegna che segue di pubblicazioni italiane con alette o volvelle non è da intendersi come esaustiva, ma come 'stato dell'arte' di una ricerca ancora in evoluzione.

tutti d'importazione, le creazioni autoctone si affiancano però pian piano a quelle estere, come in genere non avviene per gli altri titoli animati. I primi casi totalmente italiani oggi noti, entrambi a leveraggi e distanti fra loro nel tempo e per area geografica, sono *Gioppino in cerca di fortuna*, edito a Milano da Treves nel 1890, e il *Pinocchio* uscito a Firenze per Bemporad nel 1922, illustrato da Attilio Mussino (Vagliani 2019, 205-206); solo a partire dagli anni Trenta nasce una produzione interna significativa per numeri e per qualità rispetto alla progettazione e alla grafica delle animazioni, destinata a espandersi in modo rilevante nel decennio successivo, senza mai soppiantare quella di provenienza straniera. Esempi paradigmatici delle due tendenze sono forniti dalle opposte scelte di Renato Franceschini e dell'Istituto Geografico De Agostini, i due più prolifici editori di libri animati del nostro Paese alla fine degli anni Quaranta: Franceschini lavora con illustratori italiani – si pensi a Fernando Baldi, a Silvio Cesare Calvino, ad Attilio Mussino, a Mario Zampini e a Sergio Manunta –, mentre De Agostini preferisce utilizzare tavole provenienti dall'estero, come quelle dell'americano Julian Wehr o del francese Henri Mercier.⁹

Libri con alette sollevabili

Mentre i libri animati tecnico-scientifici del periodo sono compattamente impostati attorno all'uso di immagini d'importazione basate su alette sollevabili ad apertura progressiva, in quelli destinati ai bambini – lo si è già accennato – tale dispositivo cartotecnico inizialmente non compare e, almeno entro il 1950, in Italia resta una presenza piuttosto rara. Ciò è però vero solo in parte: allargando la visuale, occorre tenere a mente che l'aletta, per sua natura, è “un dispositivo semplice ma versatile”, le cui potenzialità non si esauriscono affatto in quelle considerate nel presente contributo, più note alla tradizione (Pollone, Reid-Walsh e Vagliani 2024, 6).¹⁰ Se si guarda alle alette semplicemente come a “the parts of a page used to conceal text, illustration, or a combination of both” (McNiff e Schultz 2012-2022), lo sguardo sul meccanismo cambia e può allargarsi a riguardare altri libri, nei quali sono le pagine stesse, tagliate in modo strategico, a comporre, a nascondere o a rivelare qualcosa sfogliandole in maniera guidata. In questa forma i *flap* si rivelano ben presenti fin dai primi passi dei libri interattivi nel nostro Paese e riguardano opere sia d'importazione sia precocemente autoctone. Oltre che alle durature variazioni sul tema del *mix & mach* –¹¹ dalla collezione *Trasformazioni ridicole* offerta da Vallardi a cavallo fra Otto e Novecento,¹² ai libricini anni Quaranta editi a Livorno dalla Tirrena, come *Le sette facce*

9 Si vedano almeno: Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte animato*, traduzione e riduzione di Elisa Tommasi Crudeli, illustrazioni di Fernando Baldi, Firenze, R. Franceschini & F., 1950; Lelia Berretti, *Al parco dei divertimenti*, illustrazioni di Silvio Cesare Calvino, Firenze, R. Franceschini & F., 1946; Italiano Marchetti, *Le maschere animate. Gran teatro dei burattini. Commedie e bozzetti divertenti*, illustrazioni di Attilio Mussino, Firenze, R. Franceschini, 1944; *L'amore delle tre melarance*, disegni di Ezio Anichini, copertina e tavole a colori di Mario Zampini, Firenze, R. Franceschini, 1944; Sergio Manunta, *L'orso Tuff e l'erba del digiuno. Albo con tavole animate*, Firenze, R. Franceschini & F., 1951; Lise Laurent, *Il gatto dagli stivali*, traduzione di Maria Grazia, animazioni di Julian Wehr, Milano, Istituto Geografico De Agostini, 1948; *Pinocchio. Animato!*, animazioni di Henri Mercier, Milano, Istituto Geografico De Agostini, 1950.

10 Sulle potenzialità delle alette e per un'ampia esemplificazione in merito si rimanda a Pollone, Reid-Walsh e Vagliani 2024: il contributo esamina “una ventina di libri interattivi scelti *ad hoc* tra quelli conservati nella biblioteca della Fondazione Tancredi di Barolo, allo scopo di avere a disposizione una gamma piuttosto ampia e variegata – sebbene non esaustiva – della ‘classe’ dei *flap*”, allo scopo di proporre un'ipotesi di tassonomia del meccanismo in vista di un futuro glossario (*Ibidem*).

11 Brian Alderson chiama questa tipologia bibliografica ‘*flap transformation books*’ (Alderson 1998b, 15).

12 La casa editrice Antonio Vallardi non è forse la prima nel tempo a portare i *mix & mach* in Italia, ma sembrerebbe di gran lunga la prima quanto a varietà nell'offerta. La collezione a essi dedicata, *Trasformazioni ridicole*, conta

di *Furbetta* (Fig. 1 a) e *Le sette facce di Frugolino* (Fig. 1 b, c) –,¹³ si pensi almeno a un esempio dalle caratteristiche inusuali: sul finire dell'Ottocento la casa editrice Vallardi propone ben due libretti dal titolo *Volta e ridi. Celie in figure pei bambini*, completamente illustrati, nei quale ogni tre pagine quella nel mezzo è realizzata asportando la metà inferiore del foglio tagliato in diagonale, così da risultare più piccola e da interagire con le altre due immagini trasformandole.¹⁴



Fig. 1

a, b, c

Le sette facce di Furbetta, Livorno, Tirrena, ante 1951. Copertina.

Le sette facce di Frugolino, Livorno, Tirrena, ante 1951. Copertina e interno.



Fig. 2

A. Rubino, *Il giardino di Fiorella*, Monza, Cartoccino, 1926. Copertina.

Tornando ai *movable books* per l'infanzia intesi in senso più stretto, le prime alette mobili individuate si trovano sulle copertine di alcuni esili libretti proposti fra il 1926 e il 1935 circa dalla casa editrice Cartoccino di Monza, come *Il giardino di Fiorella* (1926) (Fig. 2), con versi e ricche illustrazioni di Antonio Rubino:¹⁵ sollevando i flap in cartoncino che ne costituiscono i due battenti, il cancello campeggiante sulla copertina fra girasoli e convolvoli si apre e, stampata sulla prima pagina interna, appare Fiorella, “la minuscola figlia di Flora”, pronta ad accompagnare il lettore a conoscere il Giglio, l'Anemone, la Margherita e i restanti abitanti del Paese dei Fio-

nel 1907 sei libricini dal costo di cinque centesimi l'uno: *Il Toni del circolo*, *Trasformazioni istantanee*, *La signorina trasformista*, *Il trasformista*, *Trasformazioni ridicole* e *Libro delle metamorfosi* (Giornale 1907, 50 (8 dicembre): 655); altri titoli escono però al di fuori della serie e fra essi si ricordano almeno *La zia allegra* e *Lo zio burlone*, entrambi del 1898, versioni nostrane di due opere di Lothar Meggendorfer pubblicate in Germania presso Schneider nel 1891, rispettivamente *Die lustige Tante* e *Der fidele Onkel*.

13 Ambedue i volumetti sono da datarsi entro il 1951, come attesta la loro presenza all'esposizione di edizioni italiane tenutasi al Cairo in quell'anno (Le livre 1951, 518).

14 Per questo libro “la fruizione non è immediatamente intuitiva, poiché le immagini si rivelano in alternanza e non in sequenza. Le didascalie in alto aiutano a ‘riconoscere’ le due scene e orientano nella lettura: occorre infatti iniziare sempre dalla pagina intera, che si trasforma voltando il mezzo flap in diagonale” (Pollone, Reid-Walsh e Vagliani 2024, 13).

15 Antonio Rubino (Sanremo, 1880-Bajardo, 1964) a quest'altezza era già molto noto per la sua incisiva collaborazione con il “Corriere dei Piccoli” fin dalle origini della rivista (1908), oltre che per i disegni pubblicati su numerose altre testate non solo per l'infanzia (dal “Giornalino della domenica” a “La Lettura”, da “Il Secolo XX” a “La Tradotta”) e per il ruolo avuto nella nascita della collezione *Bibliotechina de La Lampada* per Mondadori. Con la casa editrice Cartoccino collabora sia quale illustratore sia quale direttore della collana *Un libro una lira* (per approfondire si rimanda all'apposita scheda allestita dalla Fondazione Franco Frassati, <<https://tinyurl.com/rut5fev9>>). *Il giardino di Fiorella* – che nel 1928 vede una seconda edizione con piccole differenze grafiche – appartiene alla collana *Bibliotechina prescolastica*, comprendente nove titoli, tutti a firma di Rubino.

ri.¹⁶ Altre copertine con alette – in questo caso di maggior grammatura e tenute ben chiuse da piccoli fermi metallici – sono offerte dalla Cartoccino all'interno di un'apposita collana sagomata, che per ogni titolo propone meccanismi diversi. La collezione, nata per “rendere la lettura un piacevolissimo gioco ai più recalcitranti tra i fanciulli delle primissime classi elementari”, è composta da

libri-gioccattolo, che è un po' difficile dire cosa siano: perché del libro hanno le gaie e vivaci illustrazioni a colori e certe storielle in versi piene di grazia e di fantasia che faranno andare in visibilio tutti i nostri piccini; e del giocattolo hanno la sagoma bizzarra e certe mollette che scattano e ti mettono sotto il naso un cane che abbaia o una farfalla che vola e certe figurine da ritagliare e costruire in questo o quel modo (Libri-gioccattolo 1930).



Fig. 3 a | A. Cuman Pertile, *Nella notte silenziosa*, Monza, Cartoccino, 1930. Copertina.

Fra questi libretti, tre possibili esempi con alette, tutti pubblicati nel 1930, sono *Nella notte silenziosa* di Arpalice Cuman Pertile, con disegni di Luisa Fantini, dove Can Lupino, il “cane che abbaia”, spunta ripiegato dietro il *flap* che costituisce la porticina della sua cuccia (Fig. 3 a);¹⁷ *Burrasca e Carlino* di Olga Ginesi, sulla cui coperta non firmata il topo Burrasca e il gatto Carlino, quest'ultimo ripiegato, emergono movimentando l'anta di un mobiletto (Fig. 3 b); *Lovino con “sorpresa”* del prof. Magni, nel quale un inquietante “bigliettino” e uno strano uccello, dotato di una rudimentale molla cartacea per ‘saltare fuori’ come un *jack-in-the-box*, si nascondono nell'uovo di cioccolata disegnato da Rino Albertarelli (Fig. 3 c).¹⁸

Nel corso degli anni Trenta, ulteriori sporadiche alette mobili compaiono all'interno di libri basati anche o in prevalenza su meccanismi diversi: è il caso del *Cappuccetto Rosso* illustrato da Ezio Anichini¹⁹ e pubblicato a Firenze dalla Deposito Edizioni nel 1932, comprendente tre immagini animate a colori, due delle quali a leveraggi (quella in copertina e la

16 “Scuoton lesti la lor campanella / i CONVÒLVOLI schiusi all'aurora, / annunciando che giunge Fiorella, / la minuscola figlia di Flora” (Rubino 1926, [1]; il maiuscoletto è della fonte).

17 Luisa Fantini (Viareggio, 1907-Lucca, 1984) collaborò quale illustratrice, prevalentemente per ragazzi, con la Cartoccino e con altre case editrici quali Bemporad, Vallecchi e La Scuola, oltre che con testate come il “Corriere dei Piccoli” e “Il Balilla” (Comanducci 1962, s.v.). *Nella notte silenziosa* è il n. 16 della collana e, nello stesso anno, uscì anche in edizione non animata né sagomata (un esemplare siffatto è custodito nelle collezioni del Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, collocazione A.FSR.CO7.FAN01.003).

18 Rino Albertarelli (Cesena, 1908-Milano, 1974), noto illustratore e fumettista (è oggi ricordato soprattutto come creatore di personaggi dei fumetti come Kit Carson, Dottor Faust e Big Bill), iniziò la propria carriera di disegnatore a Milano nel 1928, collaborando con varie riviste (fra le altre: “Il Balilla”, “Il secolo illustrato”, “Bertoldo” e “Le grandi firme”) e come illustratore per ragazzi. Per la Cartoccino fornì disegni per numerosi libri e per la rivista “Il Cartoccino dei piccoli”, che diresse dal 1933 al 1935 (per maggiori informazioni si rimanda a Rino Albertarelli 2015 e alla scheda allestita dalla Fondazione Franco Fossati, <<https://tinyurl.com/mvnpnrts>>). Il “bigliettino” in copertina ammonisce: “...Dò salute e gioia / se in premio tu mi avesti, o mio bambino. / Ma divento velen, perché tu muoia, / se di gustarmi non hai meritato / o peggio ancora, se tu mi hai rubato!” (Magni 1930). *Burrasca e Carlino* e *Lovino con “sorpresa”* risultano essere rispettivamente il n. 13 e il n. 11 della collezione.

19 Ezio Anichini (Firenze, 1886-1948) fu pittore, ma soprattutto illustratore e cartellonista. I suoi primi lavori editi risalgono agli anni dell'Accademia di belle arti di Firenze, dove si iscrisse nel 1902 e dove si diplomò nel 1910. Collaborò assiduamente con le case editrici Bemporad, Marzocco e poi Franceschini, oltre che con varie riviste fiorentine dell'epoca (per approfondire cfr. almeno s.v. il *Dizionario d'arte Sartori*, <<https://tinyurl.com/3xkjvd4w>>).

prima tavola) e una basata su di un *flap* sagomato a forma di porta, aprendo la quale si vede la piccola protagonista in procinto di entrare nella casa della nonna e di trovarvi il lupo. L'opera, eliminando l'animazione a leveraggi in copertina, verrà riproposta nel 1937 dalla Bemporad, la quale mutua dalla Deposito Edizioni la collana *Grandi albi movibili per bambini. Serie 1^a: Le fiabe più belle*, di cui *Cappuccetto Rosso* costituisce la terza uscita (Fig. 4 a, b).



Fig. 3 b || O. Ginesi, *Burrasca e Carlino*, Monza, Cartoccino, 1930. Copertina.



Fig. 3 c || Magni, *L'ovino con "sorpresa"*, Monza, Cartoccino, 1930. Copertina.



Fig. 4 a, b || Nonna Rosa, *Cappuccetto Rosso*, Firenze, Bemporad, 1937. (Collezione privata). Copertina e tavola.



Ancora del 1932 è *Come costruisco la mia balilla*, che – promossa dall’Ufficio stampa della Fiat e stampato dalla società tipografia ed editoriale Alfieri e Lacroix di Milano – nasce quale edizione pubblicitaria in occasione del debutto della Fiat 508 tre marce, più nota come ‘Balilla’, al Salone dell’automobile di Milano di quell’anno (Fig. 5 a, b). Si tratta di una pubblicazione ‘di confine’ per più ragioni: un po’ accattivante portfolio pubblicitario e un po’ libro interattivo; *hole book*, ma con all’interno un *flap* rappresentante la portiera della Balilla; contemporaneamente rivolto ai bambini, per divertirsi giocando a ‘smontare’ e a ‘rimontare’ l’auto, e a un pubblico adulto di potenziali acquirenti del nuovo modello, creando una coincidenza mentale fra il grazioso veicolo interattivo di carta, giunto in mano al fruitore senza difficoltà né costi, e la ben più impegnativa automobile reale, da esplorare nei suoi dettagli costruttivi (“Entriamo in officina al Lingotto”, recita la pagina che introduce il modello scomponibile).

È stato notato come nei libri animati l’aletta, in quanto “dispositivo ‘duale’”, abbia “la funzione principale di nascondere l’immagine sottostante per poi rivelare cosa c’è dentro, cosa c’è dietro, cosa c’è sotto, ecc. attraverso l’azione di sollevare, aprire e chiudere” e che, per tale ragione, assai “ricorrente e intuitivamente legata al *flap* è l’immagine della porta, che per sua natura chiude e va aperta” (Pollone, Reid-Walsh e Vagliani 2024, 9), come dimostra la maggior parte degli esempi sopraccitati. In questo caso però l’importante non è tanto ciò che la portiera – che in fondo è uno specifico tipo di piccola porta – aprendosi svela, ovvero uno scorcio sui sedili e sull’interno dell’auto, bensì il valore simbolico e psicologico che qui acquisisce l’atto di alzare l’aletta sagomata, almeno in parte sovrapponibile a quello dei giochi infantili di simulazione: aprendosi, essa chiude e sancisce la fine del lavoro di costruzione e, nel contempo, invita a uscire con l’immaginazione dai confini della pagina. “Eccola! Piovuta dal cielo, finita in tutti i particolari [...]. E la mia Balilla è pronta”, recita il testo sopra l’immagine finale: non resta quindi che aprire la portiera e salire a bordo, pronti a godersi la propria nuova automobile.



Fig. 5
 a, b | *Come costruisco la mia Balilla*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1932.
 Copertina e tavola.

Occorre però attendere il 1945 per trovare alcuni titoli in cui l’aletta diventa sistematicamente protagonista, grazie a Bruno Munari.²⁰ In uno di essi è proprio l’ennesima porta a permettere di ‘entrare’ nella storia, sfruttando appieno le potenzialità dell’aprirsi per “rivelare cosa c’è dentro, cosa c’è dietro”. Infatti in *Toc toc. Chi è? Apri la porta* l’artista milanese

²⁰ L’artista, designer e scrittore Bruno Munari (Milano, 1907-1998) lavorò dal 1939 al 1945 presso la casa editrice Mondadori e, contemporaneamente, come *art director* della rivista “Tempo”. Nel 1948 fondò con altri artisti il ‘Movimento Arte Concreta’ e a partire dagli anni Cinquanta si dedicò sempre più all’arte e alla scrittura (per maggiori informazioni cfr. almeno Maffei 2002 e il sito dedicato MunArt, <<https://www.munart.org>>).

trasforma la porta stessa in una copertina e aggiunge un titolo onomatopeico per evocare l'azione del bussare, seguito dalla tipica domanda di chi è al di là della porta ("chi è?") e poi dall'invito al bambino a compiere l'azione conseguente: "apri la porta". A ciò si aggiunge un foro simile a uno spioncino che, lasciando scorgere il disegno di un occhio, evoca la presenza al di là della porta di un misterioso qualcuno... L'apertura della copertina/porta spinge poi il bambino, attraverso brevi testi e disegni interni, a sollevare una successione obbligatoria di *flap* di dimensioni decrescenti, che [...] mostrano 'contenitori' ed animali via via più piccoli (dalla giraffa alla formica!) (Pollone, Reid-Walsh e Vagliani 2024, 10).²¹

Il *flap* con funzione narrativa è alla base di tutti e sette gli originalissimi libri che Munari inventa pensando al figlio Alberto, nato nel 1940, e che pubblica nel 1945 per Mondadori, dove lavorava al tempo come grafico: oltre a *Toc toc. Chi è? Apri la porta*, escono *Gigi cerca il suo berretto*, *Mai contenti*, *Il prestigiatore verde*, *Storie di tre uccellini*, *Uomo del camion* e *Il venditore di animali*.²² I libri colpirono i contemporanei per l'originalità e vennero esportati con successo anche all'estero, arrivando in Francia già l'anno successivo e poco dopo in Inghilterra.²³

L'utilizzo delle alette per fare avanzare la narrazione non è nuovo, né appaiono particolarmente originali o interessanti le vicende in sé. In *Gigi cerca il suo berretto*, ad esempio, il bambino protagonista non trova più il proprio cappellino e s'ingegna per rintracciarlo guardando in vari luoghi della casa, compresi i più impensabili (l'armadio, dietro la poltrona, la ghiacciaia, la cesta della biancheria), finché, al culmine della preoccupazione, scopre di averlo sempre avuto in testa (Fig. 6).²⁴ In questo come negli altri libri l'esile storia raccontata è in effetti il mero pretesto per virtuosismi di fantasia e di tecnica. Le novità stanno nella progettazione innovativa dei *flap* multipli, che Munari inserisce in una sperimentazione artistica più ampia; nelle frasi brevi e dirette che producono ritmi narrativi serrati; nella grafica colorata, moderna e lineare; nell'introduzione in ogni volume di una serie logica di base (da grande a piccolo, da lontano a vicino, da fuori a dentro, etc.), utile a creare una situazione di ripetitività con sorpresa finale non solo implicitamente istruttiva, ma anche psicologicamente appagante per il bambino, poiché unisce la rassicurazione data da ciò che è prevedibile, al 'brivido' controllato della rottura conclusiva della sequenza, che in



Fig. 6 || B. Munari, *Gigi cerca il suo berretto*, Milano, Mondadori, 1945. Tavola.

²¹ Si noti, a livello di curiosità, che da un punto di vista puramente tecnico la situazione appare ribaltata rispetto a *Come costruisco la mia Balilla*: là un *hole book* con un'aletta, qui un *flap book* con un foro.

²² Altri tre titoli, pur dati come esistenti negli elenchi di collana, nel 1945 restarono inediti: *Buonanotte a tutti*, *Il prestigiatore giallo* e *Bobi povero Bobi*. I primi due verranno pubblicati solo nel 1997 dalla casa editrice Corraini di Mantova, mentre del terzo risulta perduto il prototipo.

²³ Su licenza della Mondadori, in Francia i libri vengono pubblicati dalle Editions du pré aux clercs di Parigi, in Inghilterra da The Harvill Press di Londra. In Italia vengono ristampati più volte e fino a tempi molto recenti (l'ultima ristampa di *Uomo del camion* è del 2017), cambiando nel tempo editore: dopo Mondadori, Emme Edizioni e quindi Corraini.

²⁴ Una storia molto simile si trova in un libro animato del 1873, *Das verloren geglaubte Hänschen*, basato su alette singole, dove una nonna cerca per tutta la casa il piccolo nipote con crescente apprensione, finché, all'ultima pagina, lo ritrova nel luogo più ovvio, addormentato serenamente nel suo lettino (*Das verloren geglaubte Hänschen. Gesucht und wiedergefunden von der Großmutter. Ein neuerfundenes schönes Bilderbuch für Kinder von 3 bis 8 Jahren*, Leipzig, Alfred Oehmigke, 1873).

un caso coincide con la rivelazione di un'inattesa circolarità. In *Mai contenti*, infatti, una serie di animali desidera essere una creatura completamente diversa: "L'elefante è stanco di essere un grosso animale pesante e sogna [...] di essere un uccellino per poter volare e cantare", l'uccellino vorrebbe essere un pesce, il pesce una lucertola e così via, finché l'ultimo della sequenza, il bue, esprime il desiderio di essere... un elefante (Fig. 7).²⁵ Tutti elementi che creano un profondo coinvolgimento nel lettore, portandolo a precorrere con l'immaginazione quello che l'artista potrebbe aver celato sotto l'aletta successiva e a sollevarla con impazienza per verificarlo.



Fig. 7 || B. Munari, *Mai contenti*, Milano, Mondadori, 1945. Tavola.

Libri con dischi mobili

Analogamente all'aletta, anche l'altro dispositivo cartotecnico di lunga tradizione, la volvelle, arriva tardi nei libri italiani per l'infanzia, profondamente trasformata e con attestazioni limitate.²⁶ La sua precipua funzione diviene – come per i *flap* di Munari – narrativa e, a fronte di una simile ridestinazione d'uso, cambia anche morfologicamente: non più volvelle vera e propria, con funzioni principalmente combinatorie, ma disco mobile integrato all'interno della pagina, visibile solo attraverso una o più finestre praticate nel foglio in punti prestabiliti dalle specifiche esigenze progettuali.²⁷

Dalla Germania – e più precisamente dalla produzione della casa editrice Löwensohn – arriva a Torino, presso la casa editrice Lattes, *L'orologio delle stagioni*, libricino cartonato databile al 1931 concepito per insegnare ai "più piccini" i nomi, l'ordine e le caratteristiche dei mesi dell'anno e delle quattro stagioni attraverso "facili poesie di commento" e "un geniale dispositivo mobile che rende molto interessante per i bambini questo bell'album" (Lattes 1935, 30) (Fig. 8).²⁸ Il "geniale dispositivo" si trova sulla copertina ed è un disco rotante con una finestrella che, posta in corrispondenza nei nomi dei singoli mesi, mostra per ognuno la figurina di un bimbo vestito in

25 "Ma l'elefante sogna anche lui?" aggiunge Munari al termine della carrellata, evidenziando quanto l'ultima pagina sancisca un finale solo provvisorio, in una narrazione potenzialmente senza fine.

26 In questa sede, sebbene sia basato su di un meccanismo circolare, non viene preso in considerazione *Gira, gira... Novelle per i bambini*, a causa della sua disomogeneità con il resto del *corpus*. Il volume, d'importazione, uscì nel 1898 presso Hoepli ed è basato su sette dissolvenze circolari cromolitografiche. In Italia, in base alle conoscenze attuali, esso costituisce un caso unico o quasi sia per cronologia, sia per le caratteristiche del dispositivo, ben attestato invece all'estero (si pensi alla produzione londinese di Ernest Nister).

27 In assenza di un lessico normalizzato, 'dischi mobili' ('wheels') e 'volvelle' sono definizioni spesso confusive, talvolta usate come sinonimi. La differenza può essere posta nei seguenti termini, accolti in questa sede: s'intendono per 'volvelle' quei meccanismi – di solito riconducibili a sistemi combinatori – formati da "rotating paper or membrane discs, shaped and overlapping and fixed to the page with one or more pins, allowing each disc to be independently rotated around its axis" (Crupi 2019b, 2); per 'dischi mobili' (o 'ruote') possono invece intendersi sia le singole componenti rotanti delle volvelle, sia specifici meccanismi, storicamente più moderni, costituiti da: "An illustrated disc of paper or cardstock sandwiched between two adjoining pages and secured by a paper disc or metal grommet. Die-cut holes in the top page allow for the illustrations drawn around the wheel to show through the holes" (Rubin 2023, 101).

28 Per la datazione cfr. ad es. Leonardo 1932, 1 (gennaio): 45.

modo adeguato, rendendo contemporaneamente tangibile la sequenzialità circolare del trascorrere delle stagioni e del tempo. Qualcosa di simile si rivedrà una decina di anni dopo, realizzato in Italia e non più d'importazione, con *Che ora è? Il libro delle ore, dei giorni, dei mesi e delle stagioni*, nel catalogo Marzocco (1940) e poi in quello Franceschini (1943): qui però il meccanismo in copertina non prevede un disco girevole, ma si presenta come un 'vero' orologio, con due lancette mobili in cartoncino ancorate al centro di una circonferenza fissa (Fig. 9).



Fig. 8 | Pubblicità editoriale di *L'orologio delle stagioni* all'interno del catalogo editoriale Lattes della primavera del 1935.

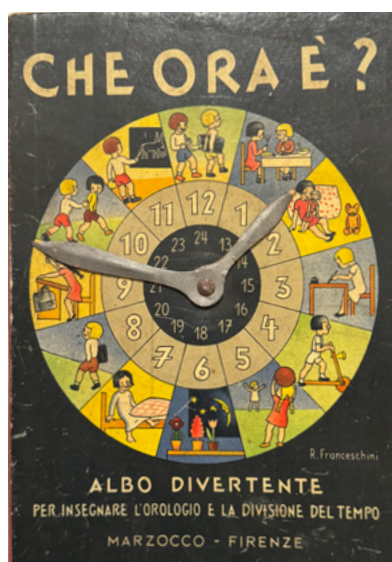


Fig. 9 | *Che ora è?*, Firenze, Marzocco, 1940. Copertina.

Gli anni Quaranta vedono almeno tre libri di creazione italiana con dischi mobili, progettualmente molto curati. Il primo, stampato nel dicembre 1940 a Roma dalla Pia Società San Paolo, è *La buona novella. La storia più vera più bella* (Fig. 10 a) e contiene “4 Episodi Biblici” imperniati sul tema della Natività sceneggiati da Maria Rosaria Berardi, musicati da Anna Maria Pastrovich e illustrati da quattro tavole animate di Raffaella Fresa²⁹ (*L'Annunciazione*, *S. Giuseppe e la Vergine in cerca di ricovero*, *Il sonno dei pastori* e *La grotta di Betlemme*) (Fig. 10 a, b).

Il volume – concepito per “quelle rappresentazioni di bimbi attori che riescono sempre di gioia per i piccoli che vi partecipano e di commozione per i grandi che li stanno a vedere” (Berardi 1940, 4) e indicato fin dalla copertina come “libro-balocco-teatro” – distingue sul frontespizio le immagini fra “3 illustrazioni mobili” e “1 presepio animato”, annunciato a parte e messo in risalto in quanto culmine della “storia più vera più bella” e, proprio per questo, più ricco a livello grafico. Se infatti le altre tavole, basate su leveraggi dai movimenti molto basici, si presentano a pagina singola con ampi margini bianchi, il “presepio” si dispiega invece su due pagine completamente colorate e ai leveraggi aggiunge un'ulteriore animazione, vale a dire un disco mobile che, attraverso un buco nella parete della stalla, permette di visualizzare una serie di



Fig. 10 a | M.R. Berardi, *La buona novella*, Roma, San Paolo, 1940. Copertina.

²⁹ Negli stessi anni Raffaella Fresa lavora con la San Paolo illustrando altri libri per l'infanzia di Maria Rosaria Berardi: *I Cavalieri e le Ancelle del Gran Re. Storie sante per i fanciulli*, 1940; *La girandola delle fiabe*, 1941; *Le storie della zampogna*, 1941 (negli ultimi due libri le illustrazioni sono in parte di Giustiniani). Per lo stesso editore firma anche la traduzione dal francese di un romanzo: Maria Maryan, *Storia di un cuore*, [1940 ca.].



Fig. 10 b || M.R. Berardi, *La buona novella*, Roma, San Paolo, 1940. Tavola.

personaggi – al tratto in rosso e molto piccoli, così da dare un’idea di lontananza e di un diverso piano – in viaggio verso il Bambino, fra i quali si segnalano i Re Magi.

Diversamente da quanto accade per *La buona novella*, le animazioni degli altri libri individuati sono completamente basate su dischi mobili. Nel 1942 la casa editrice Tirrena di Livorno pubblica *In giro per il mondo* (Fig. 11 a, b), con testo di Ernesto Ambrosi e illustrazioni di Bruno Caluri.³⁰ Il libro reca quattro tavole a colori, ciascuna dedicata a un continente lontano (*Asia, Africa, America e Oceania*) e animata da un disco girevole in cartoncino, sporgente dal margine esterno della pagina sia per poterlo afferrare e ruotare, sia per mettere in mostra un riferimento numerico utile a ordinare in sequenza le immagini e le scritte man mano visibili; queste appaiono attraverso due buchi praticati sul foglio in punti strategici, l’uno grande e tondo per le figure che cambiano e l’altro piccolo e rettangolare per le didascalie relative. Il meccanismo girevole – al quale i disegni sulla pagina offrono solo uno sfondo e un divertente contesto geografico orientativo, senza creare combinazioni di immagini – illustra in quattro passaggi chiave le avventure vissute dai due piccoli protagonisti in ognuno dei luoghi visitati nel corso della storia, accompagnando la narrazione scritta e vivacizzandola. Le illustrazioni spesso buffe e la progettazione accuratissima nel far coincidere tre livelli di interazione (guardare le immagini che si avvicinano, leggere le



Fig. 11 a || E. Ambrosi, *In giro per il mondo*, Livorno, Tirrena, 1942. Copertina.

³⁰ Bruno Caluri (Livorno, 1903–?), dopo gli studi tecnici industriali, lavorò a lungo come disegnatore al Cantiere Ansaldo di Livorno, coltivando contemporaneamente i propri interessi artistici. Espose con buon successo in numerose mostre collettive italiane xilografie e quadri fra il 1927 e gli anni Sessanta, ma a partire dal 1935 si dedicò soprattutto a illustrare libri per la gioventù e periodici (cfr. almeno Ansaldo 1956). Con Ambrosi, sempre per la Tirrena, Caluri pubblica nello stesso anno anche un altro godibilissimo libro animato, ma interamente a leveraggi, *Il circo equestre*.

didascalie e abbinare i numeri alle parti della storia, per ricostruire la giusta sequenza) rendono il volumetto particolarmente affascinante e godibile, nonostante la vicenda narrata sia, agli occhi di un lettore odierno, quanto di più ‘politicamente scorretto’ si possa immaginare: parla infatti di due bambini italiani, Pino e Pina, un fratellino eroico e una sorellina spesso spaventata e passiva, che compiono un viaggio pieno di stereotipi culturali e razziali, dedicandosi in ogni continente alla caccia di animali autoctoni (una tigre “mangiatrice di uomini” in Asia, un “gigantesco ippopotamo” in Africa, un “canguro femmina” in Oceania) e persino, in America, di un “indiano furfante ladrone di cavalli”. Il finale, però, rivela due sorprese. La prima, non così sorprendente, è che in realtà il viaggio è stato solo un sogno, un magico premio per aver spartito la merenda con “un vecchietto misterioso che domandò un po’ di cibo per l’amor di Dio” (Ambrosi 1942, [2]); la seconda, che con un guizzo ironico giunge davvero inaspettata e – almeno per il lettore moderno – a parziale riscatto delle pagine precedenti, è che

Ma che cosa accade, all’improvviso? da quella borsa che le cangure tengono sul ventre, e che si chiama marsupio, si affacciano minacciosi due cangurini che, a loro volta, puntano due minuscole pistole contro i cacciatori. Pino e Pina, allibiti, abbassano le loro armi e rinunciano alla ricca preda... Evidentemente anche i canguri si sono modernizzati! (Ivi, [8]).



Fig. 11 a | E. Ambrosi, *In giro per il mondo*, Livorno, Tirrena, 1942.
 Tavola.

Forse ancora negli anni Quaranta – e comunque entro il 1951 – escono dall’ingegno dello stesso Caluri, nuovamente per Tirrena, “due albi che per l’originalità dei movimenti e dei soggetti nonché per l’umorismo dei disegni, faranno ridere non solo i piccoli cui sono destinati, ma anche i loro genitori” (Edizioni [1954], 7): si tratta di *Il varietà per i piccoli. Spettacolo n. 1* e *Il varietà per i piccoli. Spettacolo n. 2*.³¹ Ciascuno di essi è basato su quattro “quadri” a colori con disco mobile, intervallati – sul verso – da altrettante brevissime narrazioni legate al mondo dello spettacolo, raccontate attraverso vignette al tratto e versi riassuntivi. Benché privi di testi, i “quadri” risultano molto comunicativi nel fotografare altrettanti veri e propri *sketch* comici, grazie al tratto espressivo dei disegni, ai divertenti dettagli inseriti e al valore aggiunto dell’animazione, che a ogni giro di ruota propone un divertente evolversi della scena attraverso particolari inattesi, in una perfetta circolarità che non contempla un inizio precostituito. Così nei “quadri” dello *Spettacolo n. 2* troviamo un pagliaccio che varia volto assumendo espressioni sempre più buffe (*Le facce del comico*); un artista che dipinge tele piuttosto strane (*Il pittore*); un cameriere in grado di versare da una bottiglia liquidi di colori diversi, che compaiono nel bicchiere in base ai desideri espressi dall’avventore – qui le finestrelle ‘magiche’ sono due, una per personaggio, collocate in modo da mostrare aree diverse dello stesso disco (*La bottiglia magica*); un clown addormentato fra i propri animali, che alterna sogni e incubi sotto gli occhi del lettore (*I sogni di Pagliaccio*) (Fig. 12 a, b).³²

³¹ L’indicazione di responsabilità riportata sul frontespizio di entrambi recita, sdoppiando l’autore: “Parole di Bruno. Disegni di Caluri”. I volumetti, non datati, sono assenti dal catalogo storico delle edizioni Tirrena ricostruito da Susanna Orlando, al contrario di quanto avviene per il libro di Caluri precedentemente citato (Salomone Belforte 2006). La data *ante quem* del 1951 è ricavata dal catalogo dell’esposizione di edizioni italiane tenutasi in quella data al Cairo, dove risultano inseriti nella sezione “Libro scolastico e libro per ragazzi” unitamente a *In giro per il mondo* (Le livre 1951, 523, 485).

³² Le storie sul verso sono dedicate nell’ordine a *Il Magnetizzatore*, *Il famoso mangiafuoco*, *I due cantanti* e *La dan-*



Fig. 12 a, b || B. Caluri, *Il varietà per i piccoli. Spettacolo n. 2*, Livorno, Tirrena, ante 1951. Copertina e tavola.

Certamente agli anni Quaranta appartiene invece la versione di *Le avventure di Pinocchio* illustrata da Rino Albertarelli per le Edizioni Cavallo di Milano (1944),³³ contenente “il testo integrale del capolavoro del Collodi, illustrato da oltre 100 vignette”, ma soprattutto – per quanto qui d’interesse – una “copertina e 8 grandi tavole a colori che, a mezzo di un congegno solido e originale, risultano animate suscitando la curiosità e l’ammirazione”, per un totale di nove dischi mobili (Giornale 1945, 18-19 (30 novembre-15 dicembre): 253). Il motivo dell’inserimento delle animazioni è scherzosamente spiegato nell’introduzione rivolta ai “cari piccoli lettori” dall’illustratore in persona, rivelando che l’ispiratore dell’idea sarebbe stato lo stesso Pinocchio, apparso all’artista per farsi ritrarre e per dire utilmente la sua:

Pinocchio ricominciò a saltare intorno, come se avesse addosso l’argento vivo.

- Ma chetati un momento! – gridai spazientito. – Come posso fare a disegnarti, se non stai fermo un secondo?
- Mi disegni che mi muovo – mi ha risposto lui, senza darsene per inteso. E con una bella risata ha concluso:
- Così sarò anche più naturale.

Detto questo, è scomparso [...]. Ho guardato gli schizzi che avevo fatto, brontolando: «Disegnarlo che si muove? e come si fa? come può un disegno muoversi?».

Ma, quell’idea, ormai, m’era entrata in testa e, pensa e ripensa, pensa e ripensa, m’è sembrato a un certo punto che una soluzione ci fosse e mi son messo al lavoro (Albertarelli 1944, 6).

In questo caso i dischi presentano circonferenze dentellate, così da risultare più maneggevoli da ruotare afferrandoli per la parte che spunta lungo il margine esterno, in un’apposita rientranza della pagina. Inoltre le finestrelle ritagliate per mostrare le immagini si integrano perfettamente nell’illustrazione complessiva e cambiano quanto a posizione, forma, numero e misura a seconda del risultato da ottenere. Mentre sulla coperta un singolo foro ovale permette di presentare uno a uno i personaggi principali della storia, tutte le tavole interne si animano mettendo in scena un avanzamento più o meno piccolo sull’asse cronologico della vicenda. Così, ad esempio, alla tavola I a ogni quarto di giro del disco il “pezzo di legno” fra le mani di Geppetto acquisisce un po’ di più la fisionomia e il naso che lo connotano come Pinocchio; alla tavola V l’arrivo del burattino nella città di Acchiappa-citrulli acquista dinamismo attraverso una fila di cavalli e carrozze che transita sullo sfondo, all’interno di una galleria coperta le cui finestre ad arco corrispondono ai buchi sulla pagina; alla VII una vera e propria cascata di pesci, fra i quali si dibatte il burattino, sembra cadere in modo continuo nella tinozza del Pescatore Verde (Fig. 13 a, b).

zatrice. I titoli dei “quadri” dello Spettacolo n. 1, che non è stato possibile visionare direttamente in forma integrale, risultano invece essere: *Il domatore*, *L’equilibrista*, *Il prestigiatore* e *La giostra* (Edizioni [1954], 7).

³³ Per qualche informazione su Albertarelli, cfr. *supra*, n. 18. Del volume esiste anche una ristampa datata 1945.



Fig. 13 a, b || R. Albertarelli, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Cavallo, 1944. Copertina e tavola.

Le possibili ragioni di una fortuna posticipata

Guardando ai successivi decenni, si rileva una progressiva crescita nell'uso dei due meccanismi, in particolare rispetto alle alette: oggi, entrando in una qualsiasi libreria che tratti titoli per ragazzi, è quasi impossibile non trovare – accanto alle talora spettacolari pubblicazioni basate sulla tridimensionalità e spesso anche all'interno di esse – libri contenenti *flap*. E buone sono le possibilità di imbattersi anche in almeno un disco mobile.

Alette e volvelle hanno dimostrato di essere del tutto idonee all'editoria per i più piccoli, rinnovandosi e manifestando – cosa non così facilmente prevedibile negli anni Trenta e Quaranta – una vitalità tale da far sorgere spontanea la domanda sul perché, almeno in Italia, il loro ingresso nei libri per l'infanzia sia avvenuto relativamente tardi e alla spicciolata.

Pare verosimile pensare che la risposta sia da ricercare proprio nel peso della tradizione lunga e codificata dei due meccanismi cartotecnici all'interno di una tipologia libraria e di un mercato ben differenti rispetto a quelli presi in esame in questa sede, molto giovani sotto ogni punto di vista. Per lo meno per quanto riguarda l'Italia, la nascente offerta animata per bambini sembra aver costruito la propria identità da un lato per differenziazione davanti a una storia che poco le apparteneva, quella del libro tecnico e scientifico animato, dall'altro per fascinazione e per affinità naturale verso quanto di più nuovo, sorprendente e per natura vicino alla sfera del gioco arrivava dall'estero, sostanzandosi dapprincipio soprattutto attorno al movimento e alla tridimensionalità. Di conseguenza, la penetrazione di alette e dischi nell'editoria per l'infanzia appare direttamente proporzionale all'indebolimento e alla quasi scomparsa della coeva produzione con parti mobili per 'i grandi'. Inoltre, in assenza di una tradizione propria e in concorrenza con nuove e moderne modalità di interazione, i due meccanismi dovettero reinventarsi in forme più narrative e meno prevedibili, che videro, nel breve spazio degli anni Trenta e Quaranta, soprattutto la proposta di creazioni nostrane.

Riferimenti bibliografici

- ALBERTARELLI, Rino. 1944. *Cari piccoli lettori*. In Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, con illustrazioni e tavole animate di Rino Albertarelli, 5-6. Milano: Edizioni Cavallo.
- “Ansaldini che si fanno onore”. 1956. *L'Ansaldino. Quindicinale dei dipendenti dell'Ansaldo S.A.*, 6: 16.
- ALDERSON, Brian. 1998a. “Are they ‘real’ books?”. *Books for Keeps*, 113. <https://booksforkeeps.co.uk/article/but-are-they-real-books>.
- . 1998b. “Novelty books and movables: questions of terminology”. *The Children's Books History Society Newsletter*, 61: 14-22.
- AMBROSI, Ernesto. 1942. *In giro per il mondo*, tavole di Bruno Caluri. Livorno: Società Editrice Tirrena.
- BERARDI, Maria Rosaria. 1940. *La buona novella. La storia più vera più bella*, commenti musicali di Anna Maria Pastrovich, illustrazioni di Raffaella Fresa. Roma: Pia Società San Paolo.
- CALURI, Bruno. [ante 1951]a. *Il varietà per i piccoli. Spettacolo n. 1*. Livorno: Società Editrice Tirrena.
- . [ante 1951]b. *Il varietà per i piccoli. Spettacolo n. 2*. Livorno: Società Editrice Tirrena.
- Che ora è? Il libro delle ore, dei giorni, dei mesi e delle stagioni. Per insegnare l'orologio e la divisione del tempo*. 1940. A cura di Renato Franceschini. Firenze: Marzocco.
- Che ora è? Il libro delle ore, dei giorni, dei mesi e delle stagioni. Per insegnare l'orologio e la divisione del tempo*. 1943. A cura di Renato Franceschini. Firenze: Franceschini.
- COLLODI, Carlo. 1944. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, con illustrazioni e tavole animate di Rino Albertarelli. Milano: Edizioni Cavallo.
- COMANDUCCI, Agostino Mario. 1962. *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*. Milano: Leonilde Patuzzi.
- Come costruisco la mia Balilla*. 1932. Milano: Alfieri & Lacroix.
- CRUPI, Gianfranco. 2019a. “Metodi e applicazioni disciplinari degli strumenti di carta dal XIII al XVII secolo”. In *POP-APP. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 13-47. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- . 2019b. “Volvellés of knowledge. Origin and development of an instrument of scientific imagination (13th-17th centuries)”. *JLIS.It. Italian Journal of Library, Archives and Information Science*, 2: 1-27.
- . 2021. “Imago ‘mobilis’ librorum. I libri animati antichi”. In *Imago librorum. Mille anni di forme del libro in Europa*, a cura di Edoardo Barbieri, 427-444. Firenze: Olschki.
- CUMAN PERTILE, Arpalice. 1930. *Nella notte silenziosa*, con illustrazioni di Luisa Fantini. Monza: Cartoccino.
- Dizionario d'arte Sartori. <https://dizionariodartesartori.it>.

Edizioni Belforte. Società Editrice Tirrena. [1954]. Catalogo editoriale. Livorno: Società Editrice Tirrena.

Fondazione Franco Frassati. <https://www.lfb.it/fff/index.html>

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

GINESI, Olga. 1930. *Burrasca e Carlino.* Monza: Cartoccino.

“Giornale della libreria della tipografia e delle arti e industrie affini”. 1907 e 1945.

GIULIANI, Giambattista. 1844. *Dei pregi e di alcune nuove applicazioni dello Orologio di Dante immaginato e dichiarato da Marco Giovanni Ponta.* Roma: Tipografia delle Belle Arti.

Lattes editore. [1935]. *Primavera*, catalogo editoriale. Torino: S. Lattes e C.

Libri-giocattolo. 1930. *I diritti della scuola*, 10 (14 dicembre): 78.

Le livre italien d'aujourd'hui. Catalogue officiel en trois langues de l'exposition d'editions italiennes de 1900 a nos jours. 1951. Il Cairo-Alessandria d'Egitto: s.n.

“Leonardo. Rassegna mensile della coltura italiana”. 1932.

MAFFEI, Giorgio. 2002. *Munari. I libri.* Milano: Sylvestre Bonnard.

MAGNI. 1930. *L'ovino con “sorpresa”*, illustrazioni di Rino Albertarelli. Monza: Cartoccino.

MCNIFE, Lindsay e Michelle Kelly Schultz. 2012. “Flap”. In *ArchBook. Architectures of the Book.* (sito web; ultimo aggiornamento voce: 20 gennaio 2022). <https://drc.usask.ca/projects/archbook/flaps.php>.

MUNARI, Bruno. 1945a. *Gigi cerca il suo berretto.* Verona: Mondadori.

———. 1945b. *Mai contenti.* Verona: Mondadori.

———. 1945c. *Il prestigiatore verde.* Verona: Mondadori.

———. 1945d. *Storie di tre uccellini.* Verona: Mondadori.

———. 1945e. *Toc toc. Chi è? Apri la porta.* Verona: Mondadori.

———. 1945f. *L'uomo del camion.* Verona: Mondadori.

———. 1945g. *Il venditore di animali.* Verona: Mondadori.

MunArt. <https://www.munart.org>

NONNA ROSA. 1932. *Cappuccetto Rosso*, illustrazioni di Ezio Anichini. Firenze: Deposito Edizioni.

———. 1937. *Cappuccetto Rosso. Albo con figure movibili*, illustrazioni di Ezio Anichini. Firenze: Bemporad.

L'orologio delle stagioni. [1931]. Torino: S. Lattes & C.

POLLONE, Eliana Angela. 2023. “Libri animati scientifici e tecnici in Italia: il caso torinese (secc. XIX-XX)”. *JIB. Journal of Interactive Books*, 2: 16-35. DOI: [10.57579/jib.org-2023.2](https://doi.org/10.57579/jib.org-2023.2).

———. 2025. *Il libro animato italiano tra il 1850 e il 1950*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma.

- , Jacqueline Reid-Walsh e Pompeo Vagliani. 2024. “Prima del glossario. Riflessioni di tipo linguistico e metodologico sui libri interattivi / Before the glossary. Linguistic and methodological reflections on interactive books”. *JIB. Journal of Interactive Books*. 3: 1-38. DOI: [10.57579/2024.1](https://doi.org/10.57579/2024.1).
- PONTA, Marco Giovanni. 1892. *Orologio dantesco e tavola cosmografica*. Città di Castello: Lapi.
- POP-APP. *Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*. 2019. A cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- Rino Albertarelli. *Maestria e versatilità di un talento innato*. 2015. A cura di Silvio Costa, Paolo Gallinari, Luigi Marcianò e Luciano Tamagnini. Reggio Emilia: Anafi.
- RUBIN, Ellen G. K. 2023. *Animated Advertising – 200 Years of Premiums, Promos, and Pop-ups, from the Collection of Ellen G. K. Rubin*. New York: The Grolier Club.
- RUBINO, Antonio. 1926. *Il giardino di Fiorella*. Monza: Cartoccino.
- Salomone Belforte & C. *Duecento anni di un editore (1805-2005)*. 2006. Livorno: Belforte.
- SPINETO, Natale. 2022. “Storia editoriale dell’Orologio dantesco di Ponta”. In *La piccina commedia. Dante e i ragazzi tra educazione e ricreazione (1850-1950)*, a cura di Pompeo Vagliani e Luciana Pasino, 221-222. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- VAGLIANI, Pompeo. 2019. “Libri animati per l’infanzia: piattaforme creative dalla carta alle app”. In *POP-APP. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 183-220. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.