



Citation: Marciano, A. (2025). Potere alle immagini. Percorsi storici attraverso i meccanismi del libro illustrato. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 161-171. doi: 10.36253/rse-16808

Received: November 20, 2024

Accepted: February 3, 2025

Published: June 5, 2025

© 2024 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Editor: Chiara Lepri, Università degli Studi Roma Tre.

Potere alle immagini. Percorsi storici attraverso i meccanismi del libro illustrato

Power to the Image. Historical Paths through the Mechanisms of the Illustrated Book

AMALIA MARCIANO

Università degli Studi Roma Tre, Italia
amalia.marciano@uniroma3.it

Abstract. During a long evolutionary journey, the book, as an artistic form, has used three-dimensional techniques to create devices capable of transforming the reading experience into an “elsewhere” journey. It’s gone from the illustrated book to the interactive one, able to make a virtual reality *ante litteram* through particular constructions of paper, *pop-up books*, where the scenes cut out rise vertically and, again, *tunnel book* (also called *paper peepshows* or *peepshow book*) in which a set of sheets, held by an accordion cover, opens successively revealing, through a circular hole present on the first page, a three-dimensional background. These *picture books* – with specific aesthetic and structural peculiarities – have sometimes been used for different purposes, not without shadows and criticalities, especially in children’s literature, linked to the possibility of “making the circle of narration square” in the difficult balance of images, words and paper games. This proposal intends to pose as a necessary historical reconstruction of the relationship between *lógos* and *eikón*, with particular attention to the correct positioning of the two forms of composition described above in the literary panorama for children.

Keywords: literature, *Eikón*, picture book, pop-up book, tunnel book.

Riassunto. Nel corso di un lungo itinerario evolutivo il libro, come forma artistica, ha sfruttato le tecniche tridimensionali per creare dispositivi capaci di trasformare l’esperienza di lettura in un viaggio “altrove”. Si è passati dal libro illustrato a quello interattivo, in grado di creare una realtà virtuale *ante litteram* attraverso particolari costruzioni di carta come i libri *pop-up*, dove le scene ritagliate si sollevano verticalmente e, ancora, i *tunnel book* (detti anche *paper peepshows* o *peepshow book*), in cui un insieme di fogli, tenuti da una copertina a fisarmonica, si apre in successione rivelando, attraverso un foro circolare presente sulla prima pagina, un fondale tridimensionale. Questi *picture books* – dalle specifiche peculiarità estetiche e strutturali – hanno conosciuto, a volte, una diversa destinazione d’uso non priva di ombre e criticità, soprattutto nella letteratura per l’infanzia, legate alla possibilità di “far quadrare il cerchio della narrazione” nel difficile equilibrio di immagini, parole e giochi di carta. La presente proposta intende porsi come doverosa ricostruzione storica del rapporto tra *lógos* e *eikón*, con una particolare attenzione al corretto posizionamento delle due forme compositive sopra descritte nel panorama letterario per l’infanzia.

Parole chiave: letteratura, *Eikón*, *picture book*, libri *pop-up*, *tunnel book*.

«Il mondo non è abitabile se mancano i luoghi in cui è
 permesso muoversi,
 lasciarsi andare, riposare, passare ad altro, racconti che
 giungono da altrove,
 volti sconosciuti, leggende, saperi.
 Tutto questo, in una parola, è il libro».
 M. Petit, *Elogio alla lettura*

«A che serve un libro senza figure e senza dialoghi?»
 L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*

LÓGOS E EIKÓN: NUOVE FORME DEL NARRARE

Il rapporto tra parola e immagine, tra verbalizzazione e visualizzazione delle idee, si esplicita in maniera chiara e manifesta nell'etimologia greca dei termini *lógos* [λόγος] ed *eikón* [εἰκὼν]; il termine *lógos* rappresenta la «parola» e il suo modo di articolarsi nel discorso, ed è strettamente correlato, quindi, anche al «pensiero» che si esprime attraverso la parola; il termine *eikón* riguarda la vera e propria «immagine» in tutte le sue diverse declinazioni: «icona, illustrazione, ritratto».

Si ritiene necessario partire dalla dimensione visiva del “guardare” per meglio comprendere il rapporto di forza fra parole e immagini nella produzione letteraria per l'infanzia e per cambiare lo sguardo del mondo nei confronti di questi due diversi linguaggi narrativi.

I verbi “vedere”, “guardare”, “osservare” e “scrutare” hanno sfumature di senso diverse e al contempo molto interessanti. La voce verbale “vedére” [lat. *vidēre*] significa «percepire degli stimoli esterni attraverso gli occhi, con il senso della vista ma anche rappresentare con la fantasia o con il pensiero»; il verbo “guardare” [germ. *wardōn*] richiama, invece, un movimento, «dirigere gli occhi, fissare lo sguardo su qualche oggetto» (Treccani 2025). Il dizionario Treccani precisa, inoltre, che “guardare” non include necessariamente l'idea del vedere, in quanto si può guardare senza vedere, così come si può vedere qualche cosa senza rivolgervi intenzionalmente o coscientemente lo sguardo. Il termine “scrutare” [lat. *scrutari* «frugare, rovistare»], poi, indica un modo di guardare più intenso che comporta attenzione, ricerca e indagine. Infine, “osservare” indica l'azione di posare lo sguardo per un tempo più lungo: un continuare a guardare, vedendo bene e giudicando di conseguenza. Analoghe differenze terminologiche e semantiche esistono tra i verbi inglesi: *to see*, *to look*, *to watch*, *to observe*¹.

¹ Si riportano di seguito le definizioni dei termini in lingua originale per non tradirne il significato: *see*: to notice or examine someone or something, using your eyes; to be able to use your eyes to look at things and know what they are; to find out information or a fact; to find about something in the future; to what a television program, play,

Risulta interessante scoprire che, forse, il significato profondo del verbo “guardare” ci viene consegnato dalla voce dialettale siciliana “taliàri”². Una persona che “talia” concentra tutta l'attenzione nello sguardo, nell'atto di contemplare qualunque oggetto o soggetto si trovi davanti a sé. Non è semplicemente concentrata, ma è assorta, assorbita totalmente da ciò che vedono i suoi occhi; il termine deriverebbe infatti dall'arabo (ṭalī'a), cioè torre di vedetta, avanguardia. Similmente, nella traduzione spagnola, il verbo “guardare” si traduce con le voci verbali *mirar*, *contemplar*, *observar*, che richiamano il corrispettivo italiano “mirare”, “ri-mirare” e cioè guardare con insistenza, attenzione e meraviglia.

Guardare, dunque, è un'attività che implica un necessario allontanamento dall'oggetto guardato. Lo sa bene il barone Cosimo Piovasco di Rondò, che si erge sugli alberi di Ombrosa, ponendo una distanza tra se stesso e il mondo in cui abitano e agiscono tutti gli altri. Il personaggio calviniano rappresenta l'infanzia capace di abitare la soglia, superare il limite dello sguardo e *guardare oltre*. È proprio nell'esortazione a “guardare” che si definisce il possibile sconfinamento fra arte, letteratura e dimensione immaginifica, in un esercizio di avvicinamento ai linguaggi e ai mondi dell'infanzia: «quello a cui tendo, l'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo» (Calvino 2023, VIII).

Sono i piccoli osservatori, infatti, ad essere in grado di prestare un'attenzione precisa e scrupolosa a ciò che li circonda, in modo da percepire il mondo, conoscerlo e saggiarlo in una maniera completamente diversa dall'adulto.

Questo particolare sguardo pervenuto all'infanzia, che la rende capace di soffermarsi sui dettagli conducendola a riconoscere la magia delle storie, è legato ad un antico retaggio proveniente dai popoli di cacciatori e raccoglitori. Lo sottolinea con decisione Carlo Ginzburg (2000) quando propone il “paradigma indiziario” quale modello epistemologico che si affida alle tracce, ai dettagli, agli indizi marginali, per ricostruire un intero sistema di riferimento.

Particolarmente rilevante, a questo proposito, la dichiarazione dell'illustratore e scrittore australiano Shaun Tan che, nella prefazione al volume *Visual*

film, etc.; *look*: to turn your eyes towards something so that you can see it; try to find something; *watch*: to look at someone or something for a period, paying attention to what is happening; to act carefully to avoid an accident or unwanted situation; to pay attention to a situation that interests or worries you to see how it develops, *observe*: to see and notice something; to oversee something or someone (Longman 2003, 1483; 1860; 1131).

² Predicato icastico di cui è ricca, per esempio, la narrativa di Andrea Camilleri.

Journeys Through Wordless Narratives (2014), dovendo indicare i destinatari dei suoi libri, dichiara che due sono le categorie di lettori che gli hanno regalato i riscontri più affascinanti e inattesi: le persone di altre culture e i bambini; in particolare, questi ultimi «si distinguono per l'onestà e la libertà delle loro interpretazioni, e per la loro naturale vocazione all'osservazione minuta dei dettagli, delle figure» (Tan 2014, XIV).

UN MODO DI OSSERVARE, UN MONDO DA OSSERVARE: LEZIONI DI SGUARDO

La storia della letteratura per l'infanzia si presenta come storia di dialogo e confronto tra elementi verbali e iconici: fin dalle origini, la produzione letteraria dedicata all'infanzia è stata caratterizzata dal ricorso a un importante apparato iconografico di varia ricchezza e complessità, strettamente legato al mutare del contesto storico e culturale di riferimento, oltre che all'età e alle caratteristiche dei possibili destinatari lettori, ma sempre teso ad attivare una serie di fitte connessioni fra l'apparato testuale del libro (le storie scritte) e gli elementi sinestetici, collegati alla presenza e alla tipologia delle immagini ma anche alla natura materica dell'"oggetto" libro, alle sue dimensioni, al verso e all'orientamento di lettura, all'ordine di distribuzione delle parole sulla pagina e a quelle che possiamo definire "sensazioni" di lettura.

Il lettore bambino entra nelle profondità di una storia, spezza l'immobilità della pagina scritta, uguale a se stessa nel tempo e nello spazio, e comincia a muoversi in un prisma di storie, intercettando mondi e prospettive prima nascosti. Il valore aggiunto è rappresentato proprio dalla presenza di immagini, illustrazioni di qualità, in grado di attivare l'interesse del lettore in forza proprio della sua capacità di rendere concreto, reale, ciò che è "solo" evocato dalle parole:

L'immagine dà concretezza, contorni, fisionomia ai personaggi, ai luoghi, alle azioni, il che consente al lettore di seguire la vicenda con una maggiore tensione emotiva, di immergersi meglio nel mondo fantastico. L'immagine svolge anche un'altra funzione, quella di creare un contesto generale all'interno del quale si colloca il discorso o il racconto (Detti 2002, 77).

Parole e immagini, arte e scrittura esistono nello spazio della pagina in un rapporto di complementarità e, in certi casi, di vera e propria simbiosi. Lo testimoniano anche le opere e i racconti del poliedrico Dino Buzzati, per il quale l'attività di scrittore e quella di pittore rientrano nel medesimo genere di operazioni mentali al punto da considerare i suoi quadri letteratura e non soltanto pittura:

Il fatto è questo: io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista. Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o che scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie³.

Illuminante e suggestiva l'idea di Tan sul rapporto tra parole e immagini nella narrazione visuale:

Le illustrazioni sono per me i "testi" principali dei miei libri e, sebbene la scrittura sia spesso il punto di partenza, agisce piuttosto come una sorta di impalcatura o rilegatura che cuce tutto insieme. Più recentemente ho riflettuto molto sulla narrazione visiva in cui non c'è un testo di accompagnamento. Sono incuriosito dalla capacità del lettore di sovrapporre i propri pensieri e sentimenti all'esperienza visiva, senza la possibile distrazione delle parole⁴.

L'alchimia che si crea tra parole e immagini restituisce una cornice narrativa autentica di suggestione e incanto. Il felice dialogo tra contenuto iconico e verbale è così forte da non permettere la netta distinzione dei diversi livelli narrativi: «leggetele, e vi sembrerà di guardarle. Cambiate una parola ai versi e qualcosa non coinciderà più nei disegni. Togliete un ricciolo al disegno e nei versi una parola sembrerà fuori posto»⁵.

Significativamente, il mondo immaginario di Italo Calvino è stato influenzato dalle figure del *Corriere dei Piccoli*, ai tempi il più diffuso settimanale italiano per bambini: «la lettura delle figure senza parole è stata certo per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine» (Calvino 2021, 95-96). Tutti i suoi racconti hanno avuto origine proprio da un'immagine: «all'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine e nello stesso tempo – ma i due processi sono spesso paralleli e indipenden-

³ Questa riflessione è stata espressa da Buzzati in occasione della sua prima mostra personale intitolata "Storie dipinte", tenutasi nel 1958 presso la Galleria dei Re Magi a Milano. In quella circostanza, egli presentò una serie di opere pittoriche accompagnate da brevi testi narrativi, sottolineando la stretta connessione tra le sue attività di pittore e scrittore.

⁴ Tan, Shaun, "How would you define illustration?", in <https://www.shauntan.net/notes-faq>. Accesso 6 febbraio 2025.

⁵ Parole dell'illustratore e fumettista italiano Rino Albertarelli in un lungo articolo dedicato al grande "storiellista e tavolista" sanremese Antonio Rubino e pubblicato sul primo numero della rivista *Linus* dell'aprile 1965, *Le storie di Charlie Brown e Li'l Abner e un episodio completo di Braccio di ferro*. Per un approfondimento, si veda anche Antonio Rubino. *Gli anni del Corriere dei Piccoli* (Stefanelli, Gadducci 2009) e *Storia di un libro* (Negri 2010).



Figura 1. Tavola 2, D. Wiesner, *Flutti* (2022), s.p.

ti – mi convinco che essa racchiude qualche significato» (Calvino 2022, 1210). Non a caso lo scrittore ha proposto la *Visibilità* come uno dei valori da portare nel nuovo millennio «per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dell'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di 'pensare' per immagini» (Calvino 2021, 94).

Dopo secoli al servizio della parola scritta, le immagini hanno acquisito piena dignità artistica, narrativa e semantica all'interno della produzione letteraria per l'infanzia, attestando un importante ed evidente cambio paradigmatico nel modo di intendere questi due linguaggi narrativi; l'albo illustrato o *picture book* – in tutte le sue declinazioni: *wordless book* o *silent book*, *wimmelbook*, *concept book*, *illustrated book* – rappresenta la massima espressione di questo sodalizio tra *lógos* ed *eikón*.

Senza alcuna pretesa di esaustività si propone l'osservazione di alcune tavole dell'albo senza parole *Flotsam* (*Flutti* nella versione italiana) di David Wiesner, interprete contemporaneo – e insieme grande innovatore – della profondità visuale e degli attraversamenti di carta intesi come possibile paradigma narrativo. L'autore e illustratore statunitense sceglie come protagonista del suo *silent book* un giovane osservatore appassionato (fig. 1) che appare sin da subito un «soggetto attivo di visione e scoperta» (Terrusi 2017, 22).

Nel corso della narrazione – affidata alle sole immagini – le sue osservazioni richiedono cura e precisione, e quindi il ricorso a tutti gli strumenti che ne garantiscono una maggiore esattezza; la visione delle foto ad

occhio nudo lascia il posto alla lente d'ingrandimento prima (fig. 2) e al microscopio dopo (fig. 3).

L'attenzione del protagonista e del lettore-osservatore è rivolta alle immagini delle fotografie costruite secondo la tecnica di grafica ricorsiva, chiamata anche "effetto Droste"⁶. I ritratti dei bambini si ripetono e si moltiplicano all'interno di un'unica foto che le contiene tutte, incoraggiando così un viaggio metaforico nel tempo e nello spazio.

Queste tavole, oltre ad essere un invito per il lettore a partecipare attivamente alla narrazione, sono un invito a *guardare*⁷ creativamente il mondo, «oltrepassare la superficie delle immagini per immergersi nelle loro profondità» (Terrusi 2017, 25).

Giocare con la natura illusoria delle immagini è anche il principio ispiratore di un altro albo senza parole, *Zoom*⁸ di Istvan Banyai (1998); tutto inizia dalla prima pagina, nella quale troviamo un disegno astratto: cerchietti arancioni contenenti piccoli puntini gialli all'interno di una struttura rossa che ha vertici irregolari e vagamente triangolari. Voltando pagina scopriamo che quella struttura è in realtà la cresta di un gallo. Da lì in

⁶ Il nome deriva da una marca olandese di cacao, la Droste. Sulla scatola del cacao olandese, infatti, era presente l'immagine di un'infermiera che teneva in mano un vassoio su cui era appoggiata la scatola di cacao stessa, raffigurante l'infermiera con in mano il vassoio e così via.

⁷ Si tratta dello stesso invito che Antonio Faeti, pittore, studioso, intellettuale e primo Professore ordinario di Letteratura per l'infanzia in Italia presso l'Università di Bologna, affida al suo saggio *Guardare le figure* pubblicato nel 1972 per i tipi di Einaudi, rivoluzionando così il panorama degli studi sul rapporto tra testo e immagine.

⁸ *Video book* al link <https://www.youtube.com/watch?v=Kgi-RCEjOLw>. Accesso 11 febbraio 2025.

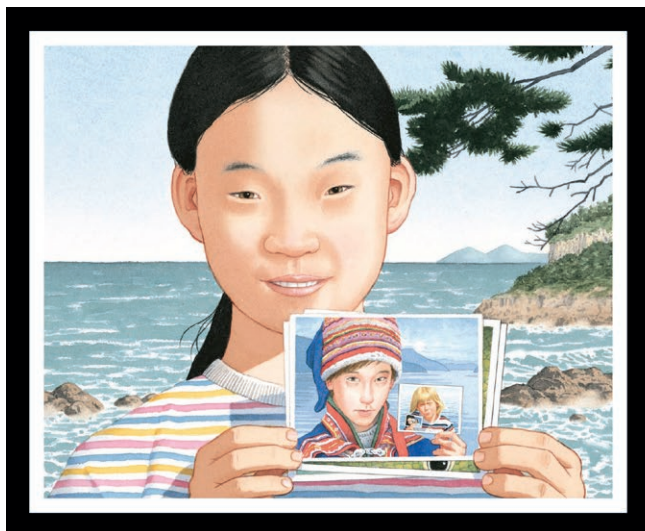
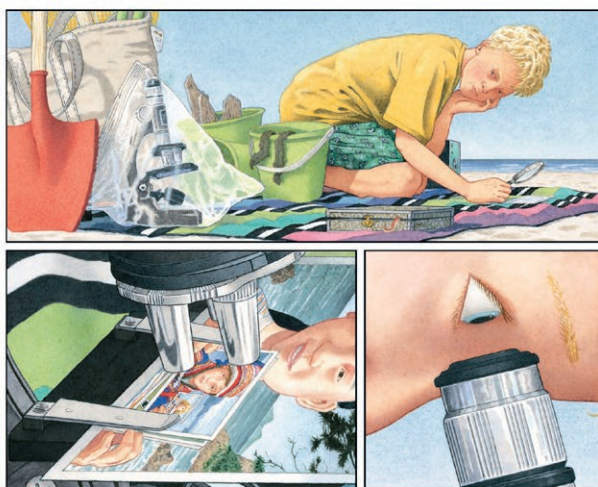


Figura 2. Tavola 11, D. Wiesner, *Flutti* (2022), s.p.



Figura 3. Tavola 12, D. Wiesner, *Flutti* (2022), s.p.



poi sarà una sorpresa dietro l'altra, un'immagine dentro un'altra immagine, una matrioska infinita di invenzioni che lasciano spazio alla suggestione e all'incanto.

Questa particolare elezione dello sguardo nei confronti dei particolari è espressa in maniera magistrale nei fotogrammi che compongono le tavole dai toni seppati e i contorni sfumati de *L'approdo* di Shaun Tan. Le immagini che qui si propongono a titolo esemplificativo sono un vero e proprio esercizio di osservazioni concentriche e prospetticamente moltiplicate; il lettore, seguendo il verso di lettura da sinistra verso destra, è orientato ad esercita-

re un'osservazione che va dal particolare al generale, dal primo piano all'ampia inquadratura (figg. 4 e 5).

ATTRAVERSAMENTI NARRATIVI: LIBRI POP-UP E TUNNEL BOOK

Il libro è a tutti gli effetti un oggetto di *visual design*, cioè progettato per essere anche guardato (Falcinelli 2014). Tra il lettore e il libro viene a instaurarsi una rela-

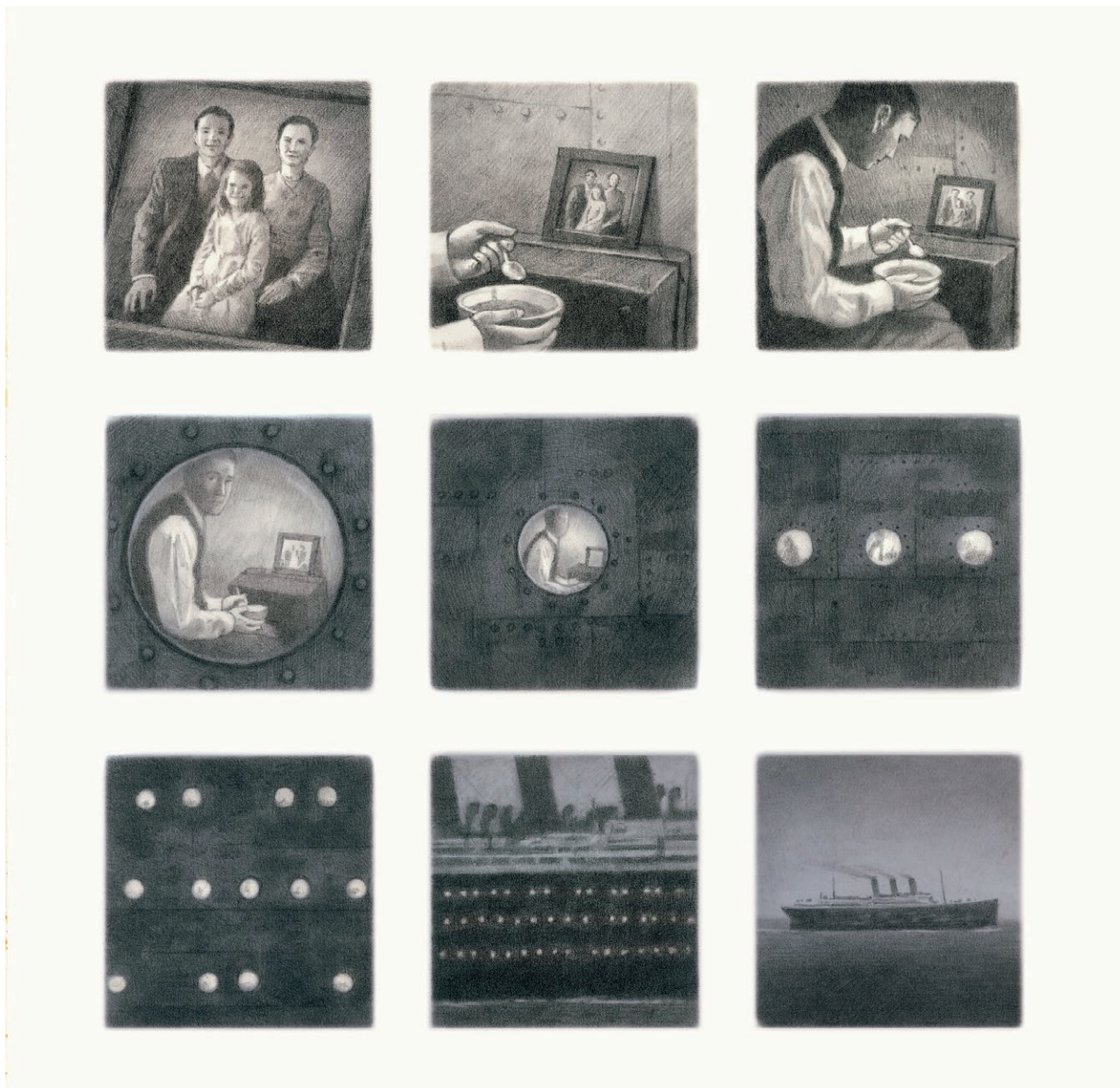


Figura 4. Tavola 17, S. Tan, *L'approdo* (2020), s.p.

zione in termini di *affordance*⁹: le componenti fisiche del libro diventano parte della storia.

⁹ La parola *affordance* deriva dalla lingua inglese e precisamente dal verbo *to afford* che significa offrire, fornire, permettere, ecc. Il termine *affordance* è stato coniato dallo psicologo James J. Gibson intorno al 1979 e rappresenta l'idea che la natura delle cose possa suggerire le loro possibili utilizzazioni e, insieme a queste, percorsi di trasposizione simbolica e fantastica. Per un approfondimento sul tema, si veda Gibson 2014.

A rendere i libri dispositivi tanto affascinanti quanto misteriosi è proprio il fatto che si tratta di oggetti fisicamente esperibili – possiamo toccarli, sfogliarli, guardarli – che aprono la strada a una realtà immaginaria. Ciò non significa che siano “immaginarie” tutte le storie di cui essi sono intessuti ma piuttosto che è nella dimensione immaginifica che noi lettori possiamo vivere tali storie, la stessa evocata da Natalia Ginzburg nel saggio *Vita immaginaria*, un elogio della creatività e dell'ozio, la scoperta della potenza delle storie come luoghi immagi-



Figura 5. Tavola 49, S. Tan, *L'approdo* (2020), s.p.

nari, dell'inatteso e del meraviglioso in cui ci trascinano le opere che amiamo perché «la vita immaginaria muove la vita creativa» (Ginzburg 2021, 157).

I libri sono dunque il luogo d'elezione della vita immaginaria e nell'esplorare uno spazio letterario – fatto di carta, inchiostro e tavole illustrate – il lettore dà vita a quello che Italo Calvino nelle *Lezioni americane* ha definito «cinema mentale»: un'attività del pensiero umano che «è sempre in funzione in tutti noi, – e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema – e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore» (Calvino 2021, 85).

Il libro, come forma artistica, ha da sempre sfruttato le tecniche tridimensionali per creare dispositivi capaci di trasformare l'esperienza di lettura in un viaggio "altrove". Libri interattivi (*movable book*¹⁰) capaci di ricreare una realtà virtuale *ante litteram* attraverso particolari costruzioni di carta¹¹, libri *pop-up* dove le scene, ritagliate, si sollevano verticalmente, e *tunnel book* (detti anche *peepshow book*) in cui un insieme di fogli, tenuti da una copertina a fisarmonica, si apre in successione rivelando un fondale tridimensionale visibile da un foro circolare nella prima pagina.

¹⁰ L'interattività, che giustifica la generica ma efficace denominazione di *movable books*, si manifesta principalmente con il movimento, da parte del lettore, di alcuni elementi inseriti nel supporto cartaceo: con la disposizione sequenziale di immagini tenute insieme da linguette che permettono di aprire il libro in prospettiva; con lo scorrimento rapido e sequenziale delle pagine che provoca, animando le figure rappresentate, l'illusione del movimento; con la scomposizione del supporto, che conferisce alle scene raffigurate un effetto tridimensionale. Tali operazioni divengono per il lettore un'esperienza fisica, plurisensoriale oltre che intellettuale, trasformando il dispositivo meccanico in uno spazio comunicativo che arricchisce il valore semantico del testo e genera spazi iconici di lettura del tutto inattesi e originali. Per ulteriori approfondimenti sul tema, si vedano gli studi e le ricerche dell'International Centre on Interactive Books, all'interno della Fondazione Tancredi di Barolo (Torino), pubblicate sulla rivista *Journal of interactive books (JIB)* in <https://jib.pop-app.org/index.php/jib/index>, accesso 7 febbraio 2025, e il saggio *Mirabili visioni: from movable book to movable texts* (Crupi 2016).

¹¹ Minalima è sicuramente un *design studio* degno di nota quando parliamo di libri interattivi. Nato dalla visione artistica e dallo stile grafico di Miraphora Mina e Eduardo Lima, il duo ha inventato il linguaggio grafico dei film di *Harry Potter* e *Animali fantastici e dove trovarli*. Lo studio di *graphic design* londinese, in collaborazione con la casa editrice italiana L'ippocampo, ha lavorato alle riscritture artistiche dei classici della letteratura per l'infanzia: da *Pinocchio* ad *Alice nel paese delle meraviglie*, vincendo nel 2020 il Premio Andersen come Miglior progetto editoriale «per l'approccio nuovo e coinvolgente al mondo dei grandi classici della letteratura per l'infanzia. Per l'attenta cura dei testi. Per una calibrata progettualità capace di coinvolgere il lettore in un continuo alternarsi di sorprese tattili e visive e in una mirabile fusione di illustrazione e tipografia». Dal 2020 ha iniziato a lavorare ad una nuova versione dei libri di J.K. Rowling, pubblicando i primi tre volumi della saga di *Harry Potter*, arricchiti da tavole illustrate e oggetti interattivi. <https://minalima.com/>. Accesso 6 febbraio 2025.

I *pop-up* si sono dimostrati, infatti, un valido mezzo per trascendere i limiti della narrazione tradizionale, fornendo al lettore elementi ludici e di sorpresa, una vera e propria forma d'arte che risale al tardo Medioevo. Già allora i testi scientifici venivano integrati con alette o dischi girevoli che consentivano un'interazione tesa a semplificarne la comprensione¹². L'esplosione di questa arte narrativa avviene verso la fine del XIX secolo, quando in Germania Lothar Meggendorfer¹³ inaugura una vera e propria scuola di "ingegneria della carta" (Sarlatto 2016). Risale, infatti, al 1880 un bell'esempio di "Cinematic Flip Pop-up Paper Mechanism" (meccanismo di flip cinematografico animato con *pull-tab*), *Was der Jahrmarkt bringt*: "Cosa ha portato la fiera"¹⁴. L'opera, in ottime condizioni, è interamente realizzata in cromolitografie ed è stata donata nel 1970 da Lincoln Kirstein al Metropolitan Museum of Art di New York¹⁵.

Nel Novecento, complici le correnti di rinnovamento della narrativa, il *pop-up* si è diffuso a livello mondiale ed è divenuto un classico intramontabile che resiste ancora oggi ai più recenti sconvolgimenti del mercato editoriale, imponendosi come formato privilegiato per la realizzazione di albi illustrati *fiction* e *non fiction*.

Impossibile non fare riferimento anche ai *tunnel book*, libri insoliti e poetici, drammi in miniatura che prendono vita man mano che si dispiegano le pagine grazie a un effetto di profondità e prospettiva. Affascinanti creazioni su carta che invitano i lettori o, meglio, gli spettatori, ad esplorare e "guardare" ogni pagina con attenzione, per scoprire mondi incantati creati in 3D. Le "George A. Smathers Libraries" dell'Università della Florida ospitano, nella loro collezione di "libri rari", diversi esemplari di *tunnel book*, oggetto per secoli di numerose sperimentazioni di *bookmaking* e *wonderworking* che si inseriscono all'interno della più ampia storia delle illusioni ottiche e del tentativo delle persone di usare i libri per collocarsi in luoghi diversi.

Attraverso l'esplorazione di questi rarissimi manufatti è possibile, infatti, ricostruirne le origini e la diffusione.

Like so many experiments with printed books, their origins can be traced back to the 15th and 16th centuries, when Renaissance scholars were elaborating on the cam-

¹² Del 1662 è la realizzazione del testo *De homine figuris* di René Descartes, vero e proprio compendio fisiologico al *Discorso sul Metodo*, che integra elementi *pop-up* con parti amovibili che svelano la struttura interna del corpo.

¹³ Si veda, a questo proposito, *The Genius of Lothar Meggendorfer: a movable toy book* (Meggendorfer et al. 1985).

¹⁴ Traduzione mia.

¹⁵ *Was der Jahrmarkt bringt*, scritto da Morris Anders con le illustrazioni di C. Offterdinger, W. Schäfer, edito da Wilhelmina Effenberger, Stoccarda, Lipsia 1880: <https://www.youtube.com/watch?v=BvyN4SAIU0>. Accesso 6 febbraio 2025.

era obscura, which used lenses to project an image onto a flat surface while preserving its perspective¹⁶.

I primi album di incisioni per uso interattivo risalgono alla metà del XVIII secolo e arrivano dalla tipografia di Augusta in Germania, dove l'incisore e venditore di stampe Martin Engelbrecht e suo fratello Christian crearono una serie di tavole sciolte (*Bilderbogen*) colorate a mano, raffiguranti scene di banchetti e balli immersi nella natura che potevano essere tenuti insieme da una fisarmonica di carta o inserite all'interno di una scatola di visualizzazione a creare un "gabinetto delle meraviglie", noto anche come "peep show" o "raree show", una forma di intrattenimento popolare di strada¹⁷.

L'esperienza degli incisori dell'Europa moderna sembra ricordare l'arte della narrazione visuale giapponese del XX secolo: il *kamishibai*¹⁸ (紙芝居) traducibile come "dramma di carta" (da *Kami*: Carta e *Shibai*: Teatro/Dramma) in cui un narratore, il *Gaito kamishibai*, fa scorrere all'interno di un piccolo teatro in legno (*butai*) una serie di tavole illustrate dando vita ad un racconto.

Nel corso della loro storia¹⁹, i *paper peepshows* furono spesso venduti come souvenir nell'ambito di attrazioni turistiche o usati per celebrare particolari eventi. I primi *tunnel book* furono realizzati per commemorare la costruzione del tunnel sotto il fiume Tamigi a Londra, una delle più grandi imprese ingegneristiche del XIX secolo e, per la *Great Exhibition* del 1851 per la quale era stato appositamente eretto il Crystal Palace.

Allie Avis, collezionista di libri e storica, è proprietaria di un antico gioiello del XIX secolo: un esemplare eccezionale di *peepshow book* che ricrea scene sviluppate in prossimità di tre luoghi: l'Arco di Trionfo, gli Champs Elysées, il Giardino delle Tuileries²⁰. Attraverso i fori si possono apprezzare le delicate vedute colorate a mano. Il libro di cinque pagine illustra un'incredibile ricostruzione della vita quotidiana e sociale dei parigini dell'epoca: bambini che giocano, adulti che camminano, carrozze trainate da cavalli, statue, fontane e molti altri dettagli che vengono scoperti ad ogni nuovo *look*.

Altro esempio di *tunnel book* celebrativo è sicuramente *Le Jardin d'Acclimatation*, prodotto probabilmente nel 1880 per raccontare la visita a uno dei primi giardini zoologici di Parigi, fondato nel 1860. Questo bellissimo esemplare altro non è che un cofanetto contenente quattro *tunnel book*, ciascuno dedicato ad una particolare *view* all'interno del parco: *Les Lions*, *Les Singes*, *L'Aquarium* e *La Volière*. Ogni libro si apre dal basso verso l'alto e presenta quattro pagine ritagliate in successione prospettica su uno sfondo a colori che richiama i diversi soggetti, e sulla base è riportato un breve testo esplicativo.

Intorno alla metà del XX secolo, editori e *paper engineers* lavorano a nuovi e interessanti progetti rivolti ad un pubblico di bambini: *Little Red Riding Hood* (1950), un libro carosello illustrato da Patricia Turner, contenente sei *views tunnel book* per raccontare la storia della piccola *Cappuccetto Rosso* di Charles Perrault attraverso scene panoramiche tridimensionali capaci di offrire una visione multiprospettica della fiaba²¹.

Negli stessi anni, la casa editrice londinese T. Werner Laurie progetta e pubblica la *Werner Laurie Show Book Series*²², un libro-cofanetto contenente una storia, scelta tra i diversi titoli proposti, con sei tavole illustrate. I bambini, con l'aiuto di colla e forbici, potevano trasformare il proprio libro in un *peepshow* di carta che raffigurava, ad esempio, *il racconto dell'Arca di Noè* o del balletto del *Il lago dei cigni*.

Nel 2016, il Victoria and Albert Museum di Londra ha ricevuto da Jacqueline e Jonathan Gestetner²³ la maggiore collezione al mondo di libri-tunnel, oltre 400

¹⁶ Si tratta delle parole di Neil Weijer, curatore di libri rari presso l'Università della Florida, tratte dal video del 19 marzo 2021 *An Inside Look at Three Centuries of Tunnel Books*, in cui si esaminano da vicino alcuni esemplari di *tunnel book* dal 1770 ad oggi. <https://www.youtube.com/watch?v=z46xUTOKz64>. Accesso 6 febbraio 2025.

¹⁷ L'editore Martin Engelbrecht dominava il mercato delle stampe illustrate popolari in tutta Europa. La maggior parte dei suoi *Bilderbogen* furono prodotti tra il 1729 e il 1739 circa. Molti di questi, contenenti 4 o 5 tavole incise furono ritagliati a formare una serie di piani prospettici e rivelare una vista tridimensionale di un particolare paesaggio o evento. Fanno parte di questa collezione il *Teatro di carta o diorama di una villa e giardino all'italiana* (1730-1756) e la serie *Garden scene* (1740), *A Feast in the Woods* (1750). Dopo la sua morte nel 1756, i suoi eredi si limitarono a pubblicare le ristampe delle lastre.

¹⁸ In tempi recenti, il *kamishibai* è stato oggetto di riscoperta sia in Giappone che in altri paesi del mondo, dall'Europa al Sudamerica. Uno strumento estremamente affascinante, molto semplice da utilizzare nelle scuole e nei laboratori artistici e narrativi, con la possibilità di essere realizzato in legno o carta direttamente con i bambini. Il metodo *kamishibai*, rispetto al libro, scompone i canali comunicativi del testo e dell'illustrazione/immagine rendendoli però complementari grazie all'intervento del *performer* che racconta e spettacolarizza tramite i suoi gesti e la sua voce, diventando egli stesso parte integrante della narrazione.

¹⁹ I *tunnel book* hanno conosciuto il loro periodo di massimo splendore nel corso della seconda metà del XIX secolo, e dall'Austria e dalla Germania si sono rapidamente diffusi anche in Francia e Inghilterra.

²⁰ Esemplare di *peepshow book* del 1830. <https://www.videoman.gr/it/193864>. Accesso 6 febbraio 2025.

²¹ *An Inside Look at Three Centuries of Tunnel Books*. <https://www.youtube.com/watch?v=z46xUTOKz64>. Accesso: 6 febbraio 2025.

²² I titoli presenti nella prima edizione pubblicata nel 1950 erano: *A Rubbalong tale*, *Mary Mouse*, *Noddy*, *Five on a Treasure Island*, *Tumpy*, *Faraway Trees*, *Christmas Crib Scene* e *Noah's Ark*. <https://mail.enidblytonsociety.co.uk/bookdetails.php?id=1114&title=A+Rubbalong+Tale+%28Showbook+A1%29#artwork>. Accesso 6 febbraio 2025.

²³ Nel 2015 Ralph Hyde, storico e scrittore in materia di "pittura panoramica", ha pubblicato un interessante catalogo illustrato dal titolo *Paper Peepshosws. The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*.

esemplari creati tra il XIX e il XX secolo tra cui troviamo sei *peepshows* di alcune fiabe popolari europee: *Puss in Boots* (Il Gatto con gli stivali), *Snow-White and Rose-Red* (Biancaneve e Rosarossa), *The Three Bears* (La storia dei tre orsi) conosciuta anche come (Riccioli d'oro e i tre orsi), *Beauty and the Beast* (La Bella e la Bestia), *The Sleeping Beauty* (La bella addormentata nel bosco) e *Cinderella and the Glass Slipper* (Cenerentola). Questi *peep-show books*, insieme a *Little Red Riding Hood* (Cappuccetto Rosso) – che non compare nella collezione londinese – fanno parte della serie *Father Tuck's Peep-Show picture of Fairy Tales* prodotta dalla Raphael Tuck & Sons²⁴ nel 1910 per la collezione *Father Tuck's "Peep-Show picture" books*, «a source of boundless pleasure to the fortunate possessors and provide hours of happy employment» (Tuck and Sons 1910), insieme alla serie *Father Tuck's Peep-Show picture of Animals Wild and Tame*:

Each book consists of a beautiful coloured cover and has seven pages of charming coloured pictures ready to be cut and made up into seven lovely peep-shows, having a front scene, centre scene and background scene. Although they are very cleverly contrived, the making up of them is a quiet simple matter and full directions are give in front of each book²⁵.

Interessante è l'adattamento di *Alice* di Lewis Carroll sottoforma di *peepshow* ad opera di Maryline Poole Adams del 1989. L'opera si compone di due volumi, *Alice's adventures in wonderland* e *Through the looking glass*, ognuno dei quali è un cofanetto che riporta nell'alletta di copertina un piccolo libretto e attaccato alla copertina posteriore c'è il *peep-show* che si ripiega in stile concertina, a fisarmonica²⁶.

In questo viaggio attraverso mondi di carta e tavole illustrate arriviamo in Italia dove troviamo altri due esempi di *picture book*, dalle particolari caratteristiche strutturali in grado di creare una particolare interazione con il lettore: i libri intagliati²⁷ o *papercut* e i leporello²⁸,

²⁴ Raphael Tuck & Sons sono stati pionieri della creazione di *movable books*, *panoramas* e *pop-up books* tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo a Londra. Conosciuti per le loro illustrazioni cromolitografate di alta qualità, l'azienda ha prodotto un'ampia varietà di libri interattivi per bambini che presentavano un'innovativa ingegneria della carta.

²⁵ Descrizione riportata nella quarta di copertina di ciascun *book* della serie.

²⁶ *Book views* al link <https://search.library.wisc.edu/digital/AEXHVAFQNWPUQH87/A4GQZ7XTTJXO458U>. Accesso 11 febbraio 2025.

²⁷ Si veda l'albo intagliato dell'illustratrice francese Rébecca Deutremeur *Ti aspetto* (Rizzoli, 2019) e la collana *Fiabe intagliate* della casa editrice "Sassi Junior".

²⁸ I libri leporello sono noti anche come libri a fisarmonica, pieghevole o libri zig-zag. Si vedano i leporelli pensati per la prima infanzia da Hervé Tullet: *Balla!*, *Guarda!*, *Forme!* e *Fiori!* (2020); *Bianco e Nero* di Tana Hoban (2021); *Un attimo soltanto* di Rébecca Deutremeur (2022)

vere e proprie opere d'arte in cui storie, illustrazioni, arte dell'intaglio e tecnica del *book folding*²⁹ s'incontrano sullo spazio della pagina donando al lettore un'esperienza di lettura di forte impatto visivo.

Il libro, nella sua primigenia forma cartacea, mostra evidenti potenzialità grazie ad antichissime forme di creatività. Lo sforzo di superare la doppia dimensione della pagina e vivere un'esperienza di lettura aumentata – verso e attraverso la terza dimensione – si dimostra, in queste prime forme di artigianale quanto geniale *attraversamento* narrativo, quale paradigma letterario innovativo, visionario e avveniristico, soprattutto se si pensa alla contemporanea interazione "concessa" dalla galassia digitale.

La ricostruzione storiografica proposta, sebbene non esaustiva, consente di tracciare una preliminare "biografia" di questi oggetti narrativi che, paradossalmente, proprio al tramonto della loro popolarità approdano nel mondo della produzione letteraria dell'infanzia con riscritture e adattamenti degni di nota; anche se oggi siamo abituati a più complesse forme di interattività, con sguardo diacronico dobbiamo riconoscere la valenza quasi archetipica di questi particolari prodotti editoriali capaci di mettere in discussione il concetto stesso di libro e affermare che attraverso immagini, tavole illustrate e giochi di carta, il *lector* diventa davvero protagonista della *fabula*, attraversandola con lo sguardo: «Ecco, ora si rompono gli indugi e questo lettore, sempre accanto, sempre addosso, sempre alle calcagna del testo, lo si colloca nel testo» (Eco 2020, 19)³⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Adams, Maryline Poole. 1989. *A Peep-Show Alice*. Berkeley, California: Poole.
- Albani, Paolo. 2007. "La forma bizzarra dei libri." *Culture del testo e del documento. Le discipline del libro nelle biblioteche e negli archivi* 23: 5-18.
- Albani, Paolo. 2013. *Dell'illeggibilità del libro-oggetto e dell'artista*. In *Una biblioteca d'artista. La collezione e le*

e il bellissimo albo illustrato a fisarmonica lungo 5 metri della canzone *Dream of becoming water* 물이 되는 꿈 di Lucid Fall con i disegni ad acquerello dell'illustratrice coreana Suzy Lee, edito dalla casa editrice Chungaram i *칭어람 아이* nel 2020. *Book trailer* al link <https://www.youtube.com/watch?v=jMF5Z8VryH8>. Accesso 9 febbraio 2025.

²⁹ Il *book folding* richiama l'antica tradizione degli origami giapponesi, ovvero l'arte di piegare e tagliare la carta per realizzare creazioni sorprendenti, uniche nel loro genere, che diventano piccole opere d'arte tridimensionali.

³⁰ Al termine del lavoro, l'autrice ringrazia le case editrici Orecchio acerbato e Tunué, rispettivamente nelle persone di Paolo Cesari e Massimiliano Clemente, per la gentile concessione delle immagini. Per un'esperienza di lettura immersiva, si consiglia la visione di tutti i video e *slide show* presenti ai link inseriti in nota all'interno del saggio.

- edizioni di Danilo Montanari. Ravenna: Danilo Montanari Editore.
- Balzer, Richard. 1998. *Peepshows: a visual history*. New York: Harry N. Abrams.
- Barsotti, Susanna, e Lorenzo Cantatore, cur. 2019. *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Benjamin, Walter. 2011. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 2012. *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri. Milano: Raffaello Cortina.
- Banyai, Istvan. 2025. *Zoom*. UK: Picture Puffin Books.
- Beseghi, Emy. 2008. *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*. Bologna: Bononia University Press.
- Bichsel, Peter. 2012. *Il lettore, il narrare*. Bologna: Comma 22.
- Calvino, Italo. 2017. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo. 2022. *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo. 2023. *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di Marco Belpoliti. Milano: Mondadori.
- Crupi, Gianfranco. 2016. "Mirabili visioni: from movable book to movable texts." *JLIS.it* 7(1): 27-87. Accesso 23 febbraio 2025.
- Dautremer, Rébecca. 2019. *Ti aspetto*. Milano: Rizzoli.
- Dautremer, Rébecca. 2022. *Un attimo soltanto*. Milano: Rizzoli.
- Detti, Ermanno. 2002. *Il piacere di leggere*. Firenze: La Nuova Italia.
- Eco, Umberto. 2020. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: La nave di Teseo.
- Faeti, Antonio. 2021. *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Roma: Donzelli.
- Falcinelli, Roberto. 2014. *Critica portatile al visual design*. Torino: Einaudi.
- Farné, Roberto. 2006. *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*. Torino: UTET.
- Franchi, Pietro. 1998. *Aperti libro! Meccanismi, figure, tridimensionalità in libri animati dal XVI al XX secolo*. Ravenna: Essegi.
- Gibson, James J. 2014. *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, a cura di Vincenzo Santarcangelo. Milano: Mimesis.
- Ginzburg, Carlo. 2000. *Miti emblematici. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, Natalia. 2021. *Vita immaginaria*. Torino: Einaudi.
- Hoban, Tana. 2021. *Bianco e Nero*. Firenze: Editoriale scienza.
- Hoban, Tana. 2023. *Look Book*, a cura di Luca Ganzerla. Padova: Camelozampa.
- Hyde, Ralph. 2015. *Paper Peepshows. The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*. Art Books. UK: Antique Collectors club Dist.
- Longman. 2003. *Dictionary of Contemporary English. The living dictionary*. Londra: Pearson Education.
- Meggendorfer, Lothar, Jim, Deesing, Tor Lokvig, David Pelham, Maurice Sendak, e National Art Library. 1985. *The Genius of Lothar Meggendorfer: A Movable Toy Book*. Renier Collection of Historic and Contemporary Children's Books. New York: Random House.
- Negri, Martino. 2010. *Viperetta. Storia di un libro*. Milano: Scalpendi editore.
- Negri, Martino. 2012. *Lo spazio della pagina, l'esperienza del lettore. Per una didattica della letteratura nella scuola primaria*. Trento: Edizioni Erickson.
- Nussbaum, Martha. 2010. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*. Bologna: Il Mulino.
- Petit, Michèle. 2010. *Elogio della letteratura*. Trad. it. di Laura De Tomasi. Milano: Ponte delle Grazie.
- Sarlatto, Mara. 2016. "Paper engineers e dispositivi cartotecnici dei libri animati tra Otto e Novecento." *JLIS.it* 7(1): 89-112. Accesso 23 febbraio 2025.
- Tan, Shaun. 2014. *Visual Journeys Thought Wordless Narratives. An International Inquiry with Immigrant Children and The Arrival*, a cura di Arizpe Evelyn, Colomer Teresa e Martín-Roldán. Londra: Bloomsbury Academic.
- Tan, Shaun. 2020. *L'approdo*. Latina: Tunué.
- Tan, Shaun. "How would you define illustration?" <https://www.shauntan.net/notes-faq>. Accesso 6 febbraio 2025.
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Terrusi, Marcella. 2017. *Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Tuck, Raphael, and Sons. 1910. *Father Tuck's Peep-Show Pictures of Fairy Tales*. London, Paris, New York: Their Majesties the King & Queen.
- Tuck, Raphael, and Sons. 1910. *Father Tuck's Peep-Show picture of Animals Wild and Tame*. London, Paris, New York: Their Majesties the King & Queen.
- Stefanelli, Matteo, e Fabio Gadducci, cur. 2009. *Antonio Rubino. Gli anni del Corriere dei Piccoli*. Bologna: Black Velvet Editrice.
- Vassalli, Paola. 2023. *ABC delle figure nei libri per ragazzi*. Roma: Donzelli.
- Wiesner, David. 2022. *Flutti*. Roma: Orecchio acerbo.