

GIUDICARE IL LIBRO DALLA COPERTINA

Storia e analisi del *design* delle copertine dei libri
attraverso i classici della narrativa *fantasy*



**Politecnica
di Torino**

Dipartimento di *Architettura e Design*
Corso di Laurea in *Design e comunicazione*
Anno accademico 2022-2023

Candidato:
Raffele Cocco

Relatore:
Prof. Paolo Marco Tamborrini

Indice

Introduzione	
Storia delle copertine	
Ruolo della copertina	
Struttura della copertina.....	
Criteri di selezione.....	
Lettura dell'analisi	
Analisi	
<i>Alice nel Paese delle Meraviglie</i>	
Storia editoriale (1872-oggi)	
Tendenze artistiche.....	
<i>Le avventure d'Alice nel Paese delle Meraviglie</i> , Macmillan, 1872 (Fuori collana)	
<i>Alice nel Paese delle Meraviglie</i> , Bemporad, 1931 (Capolavori stranieri per la gioventù)	
<i>Alice nel paese delle meraviglie</i> , Capitol, 1956 (Fuori collana)	
<i>Alice nel Paese delle Meraviglie</i> , Mondadori, 1988 (Fuori collana)	
<i>Alice nel paese delle meraviglie</i> , Fabbri, 1999 (I delfini)	
<i>Alice nel paese delle meraviglie</i> , Feltrinelli, 2013 (Universale economica)	
<i>Alice nel Paese delle Meraviglie/Alice attraverso lo Specchio</i> , Giunti, 2023 (Le Strenne)	
<i>Il signore degli anelli</i>	
Storia editoriale (1967-oggi)	
Tendenze artistiche.....	
<i>La compagnia dell'anello</i> , Astrolabio-Ubaldini, 1967 (Fuori collana).....	
<i>Il signore degli anelli</i> , Rusconi, 1977 (Fuori collana)	
<i>Il signore degli anelli</i> , Rusconi, 1997 (Opere di Tolkien)	
<i>Il signore degli anelli</i> , Bompiani, 2000-2003 (I libri di Tolkien)	
<i>Il signore degli anelli</i> , Bompiani, 2023 (Tascabili Narrativa)	
<i>Harry Potter</i>	
Storia editoriale (1998-oggi)	
Tendenze artistiche.....	
<i>Harry Potter</i> (serie), Salani, 1998-2000-2018 (Fuori collana).....	
<i>Harry Potter</i> (serie), Pottermore, 2015 (Fuori collana)	
<i>Harry Potter</i> (serie), Salani, 2023 (Fuori collana).....	

Analisi di confronto

Precisazioni.....

Confronto cronologico

Buone pratiche

Conclusione

Bibliografia

INTRODUZIONE

La tesi si propone di porre l'attenzione su un aspetto del *design* editoriale sempre più importante nelle scelte di acquisto dei lettori, cioè quello delle copertine dei libri. All'interno di un campo delimitato, data la mole potenzialmente infinita che può generarsi dall'argomento, si mira ad ottenere attraverso l'analisi alcune informazioni, come uno spaccato dell'evoluzione del gusto delle copertine nel tempo, delle buone pratiche da seguire all'interno della narrativa di genere e altre riflessioni.

Si è scelto di concentrarsi sul romanzo anziché sul saggio, e il genere su cui si è scelto di mantenersi è quello della narrativa *fantasy*, uno dei rami più di successo della narrativa popolare di genere, e in particolare ci si concentra su tre opere considerate classici, cioè quelle che più di tutti hanno fatto la storia del genere, seguendo l'evoluzione delle copertine nelle varie edizioni nel tempo per poi metterle a confronto in un'analisi comparativa finale.

Le tre opere scelte sono la dilogia di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, la trilogia de *Il signore degli anelli* e la serie di *Harry Potter*, attraverso un'analisi che parte da circa centocinquanta anni fa con 7 edizioni rappresentative della prima, 5 della seconda e 3 della terza.

Storia delle copertine

È bene introdurre l'argomento attraverso una breve storia che ripercorre i momenti più importanti della storia della copertina del libro, soffermandosi sui motivi della sua esistenza e sulle esigenze che è chiamata a soddisfare nel tempo. In primo luogo, è necessario puntualizzare che *“nessuno inventò le copertine. Fu un processo graduale, fatto di piccoli miglioramenti e soluzioni provvisorie che si stabilizzarono lentamente”*.

La storia di questi adattamenti inizia con il *codex* (“codice”), che nasce nel primo secolo come un insieme di tavolette di cera unite insieme con vari metodi nella struttura del libro moderno. In seguito, il materiale verrà rimpiazzato dalla pergamena e poi dalla carta. Prima della sua grande diffusione e affermazione come formato preferito, quello che li precedeva era il *volumen*, che era invece costituito da un foglio avvolto in un rotolo.

Alcune proto-copertine appaiono nel Medioevo, ma con una concezione completamente differente da quella moderna. Questo perché anche il libro come oggetto era percepito diversamente, cioè come un oggetto prezioso, che spesso ospitava testi sacri, riservati ai monaci, e di cui ogni riga era scritta a mano. Infatti, le rilegature erano decorate con materiali come oro e argento, pietre preziose, avorio, seta, e potevano ospitare incisioni e rilievi fatti a mano.

Con l'invenzione della stampa, nel 1455, i libri cominciano a diventare meno preziosi, perché ne vengono prodotti in quantità che nei secoli diventano esponenziali, entrando così in possesso di sempre più persone. Le rilegature sono prevalentemente in pelle e hanno funzione di protezione del contenuto all'interno.

Nei primi libri stampati, il titolo non è presente, e il testo viene identificato dal suo *incipit*. Durante il Cinquecento, le informazioni essenziali che oggi si trovano sulla copertina del libro –

cioè titolo, autore, traduzione, editore – acquisiscono maggiore importanza, concentrandosi nel frontespizio posto all'inizio del libro.

Fino all'Ottocento, i libri venivano acquistati con una copertina provvisoria di carta, e la rilegatura veniva fatta solo su commissione in una legatoria, dove era il cliente a scegliere stile e materiale – tendenzialmente pelle – in base alla sua disponibilità economica e ai suoi gusti.

Dal 1820, si comincia ad includere una rilegatura editoriale durante la produzione del libro, e non a posteriori e a discrezione di cliente: la tecnologia adottata permette ora di applicare rilievi dorati con semplici *pattern* geometrici.

Inoltre, compare un antenato della sovraccoperta, cioè la “copertina rimovibile”, un foglio illustrato di carta o di seta che viene completamente avvolto intorno al libro e chiuso con un sigillo di ceralacca, proteggendolo durante il trasporto. L'occasione in cui questa viene utilizzata è solitamente quella di un dono, quindi – proprio come la carta regalo – la copertina rimovibile veniva solitamente scartata per rivelarne il contenuto. In Italia vengono utilizzate anche custodie aperte di cartoncino, alla maniera di un cofanetto, ma per un singolo libro.

A partire dal 1840, le rilegature sono fatte quasi sempre in tessuto e finalmente cominciano ad acquisire una più spiccata funzione illustrativa del contenuto, con il titolo che – oltre che sulla costa – appare in prima di copertina, da solo oppure mentre accompagna l'illustrazione. Tutti gli elementi sono ancora dorati, fino al 1860, dove, invece, viene impiegata la policromia, grazie all'invenzione della tecnica della cromolitografia circa vent'anni prima.

Negli stessi anni nascono i *penny dreadful* e gli *yellowback*, le prime collane economiche in formato più piccolo e antenati dei libri in copertina flessibile – quindi senza copertina rigida, ma interamente di carta –, indirizzati ad un pubblico più *casual* e venduti in tutte le stazioni. Il nome deriva dai fogli ingialliti usati per la stampa della copertina, dati dalla scarsa qualità.

Con l'inizio del nuovo secolo, la rivista inglese *The Yellow Book* – i cui numeri erano rilegati come un libro – cambia i codici visivi del periodo per affacciarsi a quelli del libro moderno, che è caratterizzato da una sperimentazione sul piano tipografico e della composizione.

Contemporaneamente, nel 1911 in Francia nasce lo storico editore *Gallimard*, che, per la volontà dello scrittore André Gide di *“ripulire la letteratura”*, crea la semplicissima veste grafica che in quella e altre nazioni rimarrà sinonimo di tradizione per moltissimi anni.

Dopo la Prima guerra mondiale - anche per ragioni economiche - le illustrazioni vengono stampate, anziché direttamente sulla copertina rigida, sulle prime sovraccoperte di carta, che pur essendo simili assumono tutt'altra funzione rispetto alla copertina rimovibile, che veniva invece gettata. Inoltre, la tecnologia consente ora la stampa in quadricromia.

Tra le due guerre, nello specifico nel 1935, nasce lo storico editore inglese *Penguin Books*, che con i suoi volumi economici mirava allo stesso pubblico dei *penny dreadful* di un secolo prima, ma con maggiore qualità, utilizzando un logo e un'impostazione grafica della pagina della copertina che rimangono nell'immaginario comune. Sono anche degli esempi di orientamento all'interno dei generi delle storie, poiché a ciascun colore di copertina veniva associato un tema.

Nello stesso periodo, negli Stati Uniti compaiono le edizioni tascabili, che si avvicinano molto alla comunicazione delle locandine cinematografiche, e sono caratterizzati da colori sgargianti, primi piani e anche violenza, e in generale “*si faceva a chi gridasse più forte*”.

Dopo la Seconda guerra mondiale, le copertine cominciano a sentire l’influenza dell’industria pubblicitaria che diventa sempre più importante e quindi della nascita del *graphic design* moderno, dove ancora di più si sperimenta con gli elementi della copertina.

Intorno agli anni '60, gli illustratori sono costretti a reinventarsi e separarsi dal realismo, aprendosi così all’astrazione, al simbolismo e all’interpretazione autoriale, e condividendo lo scaffale con le prime copertine fotografiche.

Riassumendo, quindi, la copertina del libro moderno nasce prima di tutto con una funzione fondamentalmente protettiva, la cui estetica non era considerata un aspetto a cui riservare importanza oppure veniva rimessa alla discrezione del lettore. Solo a partire dalla metà dell’Ottocento diventa un oggetto con funzione anche illustrativa del suo contenuto, con le prime copertine rigide con rilievi dorati. Dopo la Prima guerra mondiale, emergono le sovraccoperte e si diffondono maggiormente i libri in copertina flessibile. Nel frattempo, convivono in aree geografiche differenti copertine “chiassose” e copertine essenziali. Dopo la Seconda guerra mondiale, la grafica editoriale, condizionata dall’industria pubblicitaria, muove passi importanti verso il *graphic design* moderno. Negli anni '60, infine, le prime copertine fotografiche si affiancano ad illustrazioni che tendono verso l’astrattismo.

Ruolo della copertina

Il ruolo della copertina all’interno dell’industria editoriale sta assumendo sempre maggiore rilevanza con l’avanzare dei tempi. Si tratta di un fenomeno che riguarda tutto il mondo ed è correlato all’aumento di libri pubblicati, alla sempre maggiore importanza che viene attribuita alla componente pubblicitaria legata al prodotto e a quello della globalizzazione, che permette contaminazioni da tutte le parti del mondo.

In Italia, in particolare, dati recenti mostrano che viene pubblicata una sempre maggiore quantità di libri, che si attesterebbe sulle 60.000 novità all’anno (cioè 170 al giorno), di cui 1 libro su 3 (cioè il 30%) non vende nemmeno una copia. È nello scenario di un mercato così saturo che la copertina diventa sempre più determinante nelle scelte d’acquisto del lettore.

Tale importanza viene sottolineata anche dalla nascita di aziende deputate esclusivamente alla cura e la creazione delle copertine di libri. La più conosciuta è probabilmente la *Falcinelli & Co.*, fondata dal direttore artistico Riccardo Falcinelli e che realizza circa 300 copertine all’anno.

Si evidenzia che oggi la libreria risente di un effetto supermercato, e viene essa stessa progettata applicando strategie di indirizzamento del cliente: in quest’ottica, la copertina non è altro che il *packaging* del libro. Inoltre, nota che oggi la copertina viene solitamente inclusa nelle recensioni dei libri, e che in generale ha anche una rilevanza mediatica più grande.

Un sondaggio, questa volta internazionale, afferma che circa il 50% degli intervistati – perlopiù adulti o giovani adulti – compra un determinato libro poiché affascinato dalla sua copertina. La motivazione è statisticamente alla pari di una decisione basata sugli sconti, ed è dietro ad una basata su un autore già conosciuto o sul consiglio di un amico. Inoltre, il processo d’acquisto dell’80% si basa sulla lettura della quarta di copertina del libro, che quindi si conferma una componente della copertina da non sottovalutare. Infine, mostra come i tempi stiano cambiando e il luogo d’acquisto preferito dal 75% siano gli *store online* invece di una libreria o di consultazioni o prestiti presso una biblioteca. Infatti, Falcinelli spiega in un’intervista come il libro oggi abbia una tripla vita, formata da quella in libreria, quella nell’*e-commerce* e quella nei *social media*.

Oltre ai sondaggi, anche alcuni studi nel campo del *marketing* confermano l’importanza del ruolo ricoperto dalla copertina, asserendo che il 70% delle persone decidono se acquistare o meno un prodotto in un arco di tempo di 90 secondi. Inoltre, varie fonti indicano come un cliente in libreria guardi una copertina per una media di 8 secondi e – quando abbastanza interessato – osservi poi il retro per 15 secondi, prima di decidere se spostarsi su altri titoli. Sul *web*, questo tempo decisionale sarebbe ulteriormente ridotto.

Infatti, nell’industria, per verificare l’efficacia di una copertina viene spesso impiegato il *blink test* o altre tecniche simili, che consistono nel visionare una copertina per meno di un secondo (ossia il tempo di un battito di ciglia) o per pochi secondi, e assicurarsi che l’attenzione venga catturata dagli elementi giusti e che il messaggio della copertina passi anche in queste brevi tempistiche, e in generale – tornando in Italia – anche Falcinelli pone molta enfasi sul fatto che una copertina debba avere un unico punto focale, in modo da catturare subito l’attenzione del lettore.

Il titolo della tesi *Giudicare il libro dalla copertina* deriva proprio dai risultati di queste ricerche, che univocamente sottolineano come in realtà sia una tendenza sempre più comune quella di basare il proprio processo decisionale su ciò che viene raffigurato in copertina. Non è un caso, infatti, che l’espressione “*non giudicare un libro dalla copertina*” venga usata per la prima volta nel libro *Il mulino sulla Floss* di Eliot, pubblicato nel 1860, cioè proprio al diffondersi delle prime copertine con funzione illustrativa.

Ciò non rappresenta però un male, quanto invece la maniera naturale in cui l’essere umano analizza il mondo che lo circonda, ossia semplificando ciò che è troppo complesso per essere altrimenti compreso. Nel momento in cui l’industria editoriale produce sempre più materiale, è anche necessario semplificare la comunicazione con il cliente. Quindi, oggi la copertina di un libro non è solo pubblicità agguerrita, ma è più che altro uno strumento che dev’essere utilizzato in modo consapevole e funzionale sia dall’editore che lo produce sia dal lettore che lo utilizza per determinare il proprio acquisto: come tale, infatti, la copertina rappresenta un’occasione preziosa per presentare il contenuto del libro, nello stesso modo interpretativo e parziale in cui può esserlo un articolo di giornale o il consiglio di un amico.

Tra i vari compiti di una buona copertina, vi è prima di tutto quello di “vestire” il libro, che – analogamente all’abbigliamento di una persona – può ad esempio avere un *look* omologato, elegante o appariscente, oppure può indossare una divisa condivisa da altri libri simili. Questo compito, che sembrerebbe puramente estetico, in realtà può essere espressione del tema

generale e dell'atmosfera del libro. Infatti, ciò che una copertina dovrebbe fare meglio di ogni altra cosa è rappresentare il suo contenuto, o – come dice Calasso – tradurlo in arte visiva: per raggiungere questo obiettivo, è necessario che tutti gli elementi collaborino nel convogliare il medesimo messaggio. Deve essere in grado di parlare sia al lettore estraneo all'opera che a quello che già la conosce, ed oltre ad attirare la sua attenzione può offrire un'anticipazione della trama, un orientamento all'interno del genere letterario di riferimento o lo stile che caratterizza l'autore, comunicando con più chiarezza possibile. Oltre a ciò, per risaltare sullo scaffale e nobilitare il testo al suo interno, una copertina deve essere identificabile e deve differenziarsi, attraverso idee creative oppure presentando elementi di unicità che fanno parte dell'opera, come personaggi o scenari.

Inoltre, è importante che la copertina non rappresenti solamente l'opera, ma che sia una "voce" che faccia parlare contemporaneamente tre attori: autore, editore e lettore. Infatti, creare una copertina è anche necessariamente un processo personale, che *"parte dai gusti e dalle preferenze istintive [...] dell'editore"*, e che altresì non deve fallire nel comunicare con il proprio *target* di riferimento, creando con lui una connessione.

Alla luce di ciò, si può concordare che si tratti di uno scambio mutuale, e che *"il libro sostiene la copertina, la copertina il libro"*. Adirittura, Manganelli nella prefazione a *Nuovo commento*, ribalta il modo in cui viene normalmente percepito questo rapporto: *"Vorremmo suggerire al lettore di considerare il libro in cui si imbatte poco oltre, in primo luogo come supporto per copertina. [...] Giacché è arcaica saggezza che l'eloquenza delle lapidi d'assai migliori i lineamenti degli elusivi meschini sottostanti"*.

Struttura della copertina

Per comprendere la successiva analisi, è bene operare un breve riassunto dell'anatomia della copertina e degli aspetti fondamentali che la caratterizzano fisicamente e visivamente.

Per prima cosa, una copertina non è formata solamente dalla sua "facciata", cioè la prima di copertina, ma è un foglio continuo che percorre tutta la rilegatura. Infatti, la prima di copertina (o piatto anteriore) è la parte frontale, e sta per "prima pagina", che si connette con il retro, ossia la quarta di copertina (o piatto posteriore) tramite la costa (o dorso).

La seconda e la terza di copertina, invece, possono anche non essere presenti, perché rappresentano rispettivamente l'aletta (o risvolto) anteriore e posteriore. Questi due elementi sono normalmente presenti solo su un formato in copertina flessibile o su una sovraccoperta.

I formati principali di una copertina si dividono in copertina rigida (o cartonata) e copertina flessibile (o brossura), che, come dice il nome, presentano caratteristiche di materiale e spessore differenti. Solitamente, dei fattori che possono contribuire alla valutazione della stampa in uno dei due formati è che il costo della prima è maggiore di quello della seconda, ma a discapito di una minore portabilità. Inoltre, solitamente la copertina flessibile viene indicata per un pubblico più giovane, rispetto a quella rigida. Per questi vari fattori, a seconda della tipologia di libro, il lettore avrà una percezione migliore o peggiore del suo contenuto. Ad esempio, un libro

di narrativa tendenzialmente viene giudicato meglio se pubblicato in formato rigido: infatti, solitamente la stampa in copertina rigida rappresenta la strategia standard della prima pubblicazione di un libro, che dopo il successo viene poi pubblicato in copertina flessibile.

Entrambi i formati possono essere "nudi" e presentare la copertina direttamente stampata su questo materiale, oppure può essere applicata, più spesso in aggiunta alla copertina rigida, una sovraccoperta, cioè un foglio aggiuntivo di poco spessore e delle stesse dimensioni della copertina che la avvolge. Per cosa può essere utile si può intuire dalle sue funzioni storiche, cioè innanzitutto per fornire uno strato di protezione alla parte interna del libro, e in secondo luogo per funzione decorativa: ad esempio, una stampa può essere meno costosa se stampata in sovraccoperta, oppure può fornire degli effetti e dei dettagli altrimenti difficili da realizzare direttamente sul libro. In realtà, la sovraccoperta presenta anche delle criticità, legate più che altro alla facilità con cui può rovinarsi, ma ciononostante è ancora parte integrante della tradizione dell'industria editoriale.

Gli elementi - sottoforma di testi o loghi - che sono solitamente contenuti in prima di copertina sono prima di tutto le informazioni essenziali che riguardano il libro: autore, titolo e casa editrice. Queste sono le medesime informazioni poste anche sulla costa, quindi – sebbene avvenga di rado - si può decidere di ometterle dall'una o dall'altra parte. In aggiunta a queste, ci sono anche informazioni di importanza più secondaria, e che non sono sempre presenti: sottotitolo, collana e ordine di lettura (quando si tratta di una serie di libri). Al di sotto degli elementi tipografici, spesso si trova un colore o un'immagine di sfondo di qualsiasi natura. Tutti questi elementi sono disposti all'interno di una struttura detta "gabbia grafica", che può essere libera, quindi completamente diversa in base al libro, oppure uniforme per tutti i libri di una collana.

La costa del libro può essere letta dal basso verso l'alto o dall'alto verso il basso, in base alla scelta dell'editore, e può essere presente un'icona che aiuta ad identificare il tema del libro. In quarta di copertina, devono essere presenti prezzo e codice a barre, e spesso sono presenti un breve cenno di trama o una citazione tratta dal libro. Talvolta, sono anche presenti una fotografia dell'autore, una sua descrizione, oppure un *blurb*, cioè un giudizio elogiativo dell'opera da parte della critica. Alcune di queste informazioni possono anche essere contenute nelle alette.

Criteri di selezione

La parte più importante che precede la stesura della tesi, dopo la documentazione sugli aspetti precedentemente trattati, è ovviamente decidere su quale parte del vastissimo mercato editoriale ci si concentra, vale a dire quali siano le copertine che si andranno analizzare e di quali libri, cosa che stabilisce in che direzione andrà l'analisi.

Infatti, non è da subito che la tesi si indirizza verso i libri classici, né verso il genere fantasy in particolare, ma questo attraverso vari ragionamenti presentati a breve viene ritenuto un buono strumento per poter trarre delle conclusioni utili sul tema.

Classici

Innanzitutto, la prima scelta presa per rendere interessante la ricerca è stata quella di analizzare dei classici della letteratura. In questo modo, oltre ad un'analisi orizzontale tra le copertine di vari libri diversi tra loro, si sarebbe stati in grado di adoperare un confronto interno alla stessa opera approfondendo i vari modi di rappresentare una stessa storia e uno stesso concetto di fondo nel tempo e in base alla diversa interpretazione dell'artista e dell'editore.

Così, si sarebbe anche data una maggiore rilevanza al tema del confronto cronologico e storico del gusto della grafica editoriale nel tempo, anziché concentrarsi su un periodo di tempo specifico meno ampio oppure prendendo un solo esempio senza dare modo di incrociare più copertine nello stesso periodo di tempo.

La terza cosa interessante è che si sarebbe avuto modo di parlare di testi ben conosciuti da tutti, e quindi o di copertine conosciute che si possono essere già viste o possedute, oppure comunque di un soggetto già presente nell'immaginario collettivo per concentrarsi sulla sua rielaborazione. Così, l'analisi risulta più interessante per tutti, e si ha presente il contenuto del libro, dato che la copertina non è altro che la facciata che deve ben rappresentare il contenuto del libro, quindi è necessario che il contenuto del libro si conosca per poterne valutare la presentazione. Questo aspetto è stato ulteriormente sviluppato nel momento in cui sono state scelte proprio le tre opere in analisi.

Area geografica

In secondo luogo, si è deciso di restringere l'area geografica di riferimento a quella italiana principalmente per un motivo di comodità di ricerca, che altrimenti sarebbe stata fin troppo estesa. Per avere una panoramica di tutte le edizioni e quindi di tutte le copertine di un libro classico, che quindi possiede una più o meno estesa storia editoriale che magari va molto indietro negli anni, sarebbe stato impossibile avere un campione sufficientemente completo attraverso più nazioni. Ad esempio, solo in Italia sono state pubblicate più di 300 edizioni integrali di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, di cui la maggior parte è stata raccolta e filtrata per trovare le tendenze principali. Questo processo sarebbe stato molto più complicato se l'area di riferimento fosse stata l'Europa oppure il mondo.

Inoltre, le tendenze di grafica editoriale tendono a cambiare notevolmente tra diverse nazioni, anche vicine, ad esempio la tradizionalità dell'impostazione di Italia e Francia in contrasto con le copertine anglofone e nello specifico statunitensi, che invece determinano uno stile molto più libero, di cui si avrà comunque modo di discutere nell'analisi.

Genere

Tra le tipologie di opere da prendere in considerazione per l'analisi non se n'è esclusa nessuna a priori, pensando anche alla saggistica, ma una volta stabilita l'idea dei classici si è scelto di andare nella direzione della narrativa. In particolare, all'interno del macrogenere, non si sono presi in considerazione i racconti per ovvi motivi: intanto perché appunto non sono solitamente

famosi quanto i romanzi, e poi sono difficilmente rintracciabili poiché spesso parte di raccolte e comunque difficilmente protagonisti delle proprie copertine.

L'obiettivo che guida questo ragionamento è sempre quello di un'analisi comprensibile da tutti, quindi si è scelto all'interno del genere del romanzo quello della narrativa di genere, o narrativa popolare. In questa categorizzazione si possono accorpate cinque generi tra i più fruiti, cioè azione/avventura, giallo, fantascienza, fantasy e horror/thriller. Si tratta di un raggruppamento ad sensum, poiché vi sono anche altri generi, come la narrativa romantica o il western, oppure si potrebbe discernere tra azione ed avventura o tra horror e thriller, oppure ancora molti di questi generi possono fondersi all'interno di determinate storie, ma questa categorizzazione sembrerebbe adattarsi ai generi più famosi per il pubblico mainstream.

Si è pensato di selezionare il libro più venduto per ogni genere, oppure quello che viene individuato come iniziatore o magari quello che più di tutti ha contribuito alla sua diffusione, ma in questo modo non si sarebbero potuti fare confronti interni allo stesso genere letterario e il risultato sarebbe stato confusionario.

Per scegliere un genere tra questi, e anche successivamente le opere, si è voluto ragionare sulle classifiche di vendita dei libri più venduti al mondo, su cui è necessario aprire una parentesi. Questo tipo di classificazioni sono intrinsecamente imprecise, e si basano quasi sempre su stime e dati piuttosto incerti per vari motivi, di cui il principale è che prima degli anni '90 le vendite non erano monitorate accuratamente ed è solo dal 2001 che opera *Nielsen BookScan*, cioè la fonte principale di molti monitoraggi, che svolge anche nel mercato italiano, ma che comunque non sono accessibili pubblicamente e gratuitamente ma solo attraverso fonti che li riportano, ma solo e quindi i dati precedenti erano stime che provengono dagli editori o dagli autori, e come tali possono essere erronei o manipolati. Perciò, i libri pubblicati più di recente possono godere sicuramente di una maggiore precisione rispetto ai dati di vendita.

Perciò, conoscendo i limiti di tale tecnica e costruendo una classifica che attinge da varie fonti, si è fatto in modo di creare una classifica dei dieci romanzi di narrativa più venduti in assoluto. È sempre necessario ricordare che il numero di copie vendute è approssimativo e non è verificabile con sicurezza quasi in nessun caso.

Posizione	Titolo	Copie vendute	Genere
1.	<i>Don Chisciotte della Mancia</i>	500 milioni	Avventura
2.	<i>Racconto di due città</i>	200 milioni	Storico
3.	<i>Il signore degli anelli</i>	150 milioni	<i>Fantasy</i>
4.	<i>Harry Potter e la pietra filosofale</i>	120 milioni	<i>Fantasy</i>
5.	<i>Dieci piccoli indiani</i>	100 milioni	Giallo
6.	<i>Il sogno della camera rossa</i>	100 milioni	Storico
7.	<i>Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie</i>	100 milioni	<i>Fantasy</i>
8.	<i>Lo Hobbit</i>	100 milioni	<i>Fantasy</i>
9.	<i>Il leone, la strega e l'armadio</i>	85 milioni	<i>Fantasy</i>
10.	<i>La donna eterna</i>	83 milioni	Avventura

Ciò che si può notare da tale classifica è innanzitutto che presenti quasi esclusivamente libri di larghissima diffusione, cioè che hanno venduto oltre 100 milioni di copie, rendendo quindi la misurazione, anche se non precisa, meno soggetta a contraddizioni, poiché su quelle cifre non si aggirano molti titoli. In secondo luogo, si può constatare come il genere narrativo fantasy sia in prevalenza rispetto agli altri: i titoli il cui genere primario è fantasy sono quelli sottolineati nella tabella e rappresentano 5 titoli su 10, contro gli altri 5 che invece sono di generi eterogenei (2 di avventura, 2 storici e 1 giallo, dove invece fantascienza e horror/thriller non compaiono essendo generi più di nicchia). Per questo motivo, è stato scelto il genere fantasy nel restringimento del campo di analisi.

Opere

Affidandosi al medesimo ragionamento, si decide di prendere in esame i primi tre libri di genere fantasy che fanno parte della classifica, cioè quelli con più vendite identificati con il genere, cioè *Il signore degli anelli*, *Harry Potter* e *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Si sono scelte tali opere anche se tutte sono in più parti o comunque parte di serie, in modo tale da poter analizzare anche l'aspetto seriale delle copertine, quando necessario. I libri scelti sono tre perché si ritiene il numero minimo di opere da analizzare per ottenere un confronto sensato, mentre non sono più di tre per un ragionamento fatto sull'eccessiva lunghezza della tesi e sulla similitudine tra le storie editoriali di alcuni titoli.

Incidentalmente, infatti, i tre libri in vetta alla classifica sono anche stati pubblicati in periodi di tempo molto differenti e le loro storie editoriali possiedono alcune caratteristiche opposte, permettendo anche un certo grado di varietà ed approfondimento di ogni periodo storico editoriale all'interno del confronto interno, oltre alle ovvie similitudini date dal medesimo genere letterario. In particolare, l'analisi grazie ad *Alice nel Paese delle Meraviglie* può iniziare vicina al periodo in cui vengono introdotte le prime copertine con funzione illustrativa, e finire con un fenomeno moderno di un classico reso *brand* come quello di *Harry Potter*.

Edizioni

Si premette che delle tre opere scelte sopracitate si è scelto prima di tutto di includere nell'analisi solo le edizioni integrali, e non edizioni ridotte, adattate o riscritte, poiché avrebbero cambiato il contenuto del libro e di conseguenza la sua presentazione. Poi, come già detto, sono tenute in considerazione solo quelle pubblicate in Italia. Poi, vengono incluse indipendentemente le edizioni in più volumi o in volume singolo. Inoltre, sono incluse anche le edizioni illustrate. Infine, sono incluse anche le edizioni distribuite solo digitalmente, quindi in formato e-book, di cui una presa in analisi all'interno della tesi, ma non sono prese in considerazione le copertine degli audiolibri poiché troppo differenti dal supporto originale.

Inoltre, è da specificare che verranno considerate nuove edizioni non solo le ricomposizioni integrali del testo o le traduzioni completamente rinnovate, come si farebbe "in sede di critica e filologia", ma anche quelle con traduzione rivista o corretta o con la riproposizione di un testo precedente già pubblicato. L'unico requisito, in questo caso - dato che il tema dell'analisi è il paratesto del libro -, prescinde dal contenuto. Quindi, sostanzialmente, nel lessico della tesi,

è considerabile "edizione" una qualsiasi ristampa ricopertinata. Innanzitutto, si è stabilito necessariamente il fatto di presentare almeno la prima edizione italiana in assoluto e l'ultima al momento della scrittura, che stabiliscono i due limiti fondamentali della storia editoriale dell'opera, mostrando come si fosse pensato di agire nel momento iniziale, cioè senza alcun esempio precedente, e in quello finale, cronologicamente il più moderno e come questo si sia ispirato ai modelli precedenti, e come tutto ciò sia legato allo stato dell'arte nel tempo.

In seguito, si è dovuto deciderne il numero di edizioni da prendere in analisi: osservando i tre casi differenti e la loro portata temporale, si è preferito adottare un approccio "asimmetrico", in cui si prendono in considerazione un maggior numero di copertine nel caso in cui la storia editoriale sia più lunga e un minor numero nel caso in cui sia più breve. Da questo ragionamento è scaturita la scelta di scegliere 7 copertine per *Alice nel Paese delle Meraviglie*, 5 per *Il signore degli anelli* e 3 per *Harry Potter*, per un totale di 15 copertine da analizzare nel dettaglio. Questo perché, al contrario, utilizzando un approccio paritario per tutte e tre le opere, si sarebbe corso il rischio di trattare troppo sommariamente i periodi storici intercorsi nella storia editoriale più lunga, cioè quella di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, e troppo approfonditamente un periodo molto più breve come quello di *Harry Potter*.

Le restanti edizioni, tra la prima e l'ultima, sono state scelte sulla base di una scansione delle tendenze artistiche a cui appartengono. In particolare, avendo ottenuto il totale di tutte le edizioni italiane (filtrate come precedentemente spiegato) di cui è stato possibile reperire informazioni, cioè circa 300 per *Alice nel Paese delle Meraviglie*, 35 per *Il signore degli anelli* e 22 per *Harry Potter*, si sono analizzate tra stili e soggetti rappresentati in copertina, delineando dei *trend*, che sono stati poi collocati su una linea temporale. In base a questi, favorendo quelli più seguiti, seppure cercando di trattarli con la maggiore varietà possibile per dare un'idea più completa possibile del quadro generale, si sono scelte le restanti copertine, tentando anche di stabilire delle edizioni ragionevolmente distanziate nel tempo, anche in base alla maggiore o minore attività editoriale dei vari periodi, e cercando quelle più rappresentative di determinate tendenze o di momenti importanti ai fini della storia editoriale dei libri.

Lettura dell'analisi

Nel capitolo successivo, cioè quello dell'analisi, verranno trattate le tre opere in ordine crescente di pubblicazione: *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *Il signore degli anelli*, *Harry Potter*. Verrà fatta una breve disamina della storia editoriale dell'opera, con cenni agli avvenimenti e alle note più importanti, seguita da un'analisi delle tendenze artistiche che caratterizzano le copertine delle varie edizioni in differenti periodi storici. Tenendo in considerazione quest'ultima suddivisione, ogni copertina verrà scelta e analizzata nel dettaglio in maniera prevalentemente didascalica ma con elementi di analisi critica. La lettura di ogni copertina sarà scandita da una tabella introduttiva dell'edizione, da una breve presentazione e da cinque paragrafi, ognuno responsabile della lettura di un aspetto specifico del *design*: Formato, Composizione, Tipografia, Immagine ed Efficacia.

ANALISI

Alice nel Paese delle Meraviglie

Storia editoriale (1872-oggi)

Quella della dilogia di *Alice nel Paese delle Meraviglie* è la storia editoriale più lunga e complessa tra quelle trattate. La prima pubblicazione in Italia, infatti, ha festeggiato il suo 150° anniversario nel 2022.

Inoltre, il primo dei due testi è divenuto di pubblico dominio nel 1907 (ancor prima dell'uscita della seconda edizione italiana), permettendo una moltiplicazione esponenziale delle pubblicazioni da parte di innumerevoli case editrici. L'attività editoriale si è intensificata soprattutto dopo la fine della Seconda guerra mondiale, anche grazie all'uscita dell'omonimo classico *Disney*.

In questo caso specifico, i due libri non rappresentano due parti della stessa storia, ma sono due romanzi che possono essere letti separatamente — sebbene, ovviamente, la protagonista sia la stessa e vi siano altri riferimenti. Perciò, gli editori hanno potuto scegliere se pubblicare singolarmente il primo o il secondo romanzo, oppure entrambi (anche in unico volume).

Considerando solamente le edizioni integrali dal 1872 (prima edizione italiana) al momento della scrittura, sono state pubblicate più di 300 edizioni diverse — ciascuna con una veste grafica differente.

Tendenze artistiche

La quasi totalità delle edizioni italiane di *Alice* possiede una copertina illustrata.

A questa scelta si possono addurre varie motivazioni: per esempio, si tratta di storie connotate da un forte e fantasioso immaginario, intrinsecamente legato alle illustrazioni di John Tenniel, che accompagnano il testo fin dalla prima pubblicazione.

Inoltre, sono opere indirizzate principalmente ai bambini, e una strategia consolidata nell'industria editoriale è quella di attirare l'attenzione di questo *target* attraverso copertine vivaci e che permettano di comprendere immediatamente l'atmosfera e il contenuto del libro.

1950-1960: Illustrazione pittorica

La prima tendenza artistica osservata ha la sua massima diffusione nel decennio tra il 1950 e il 1960. In realtà, meno spiccatamente, comincia ad apparire fin dal *boom* di pubblicazioni negli anni '40 e alcune sue caratteristiche perdurano fino agli anni '90, scomparendo definitivamente con il gusto del nuovo millennio.

Nelle copertine che fanno parte di questa tendenza fanno da protagoniste grandi illustrazioni, spesso a tutta pagina o circondate da una cornice. Sullo sfondo si possono trovare paesaggi dettagliati oppure accennati, mentre in primo piano i protagonisti sono sempre i personaggi della storia — soprattutto Alice. Si tratta spesso di scene ricche e con molti elementi, costruite

in ottica pittorica: lo stile del tempo è abbastanza diversificato ma inconfondibile. Dal punto di vista del soggetto non si tratta di rappresentazioni particolarmente originali, poiché quasi sempre si attengono alle scene illustrate da John Tenniel nella prima edizione, ma hanno il merito di essere prodotte da illustratori italiani ogni volta diversi per ciascuna edizione. Infine, le informazioni tipografiche in copertina sono poche, usano spesso caratteri fantasiosi fatti a mano e galleggiano in spazi imprecisi, a volte risicati, dell'illustrazione o della cornice. Inoltre, è da menzionare il fatto che l'illustrazione fosse lo stile preferito anche per il basso costo di produzione rispetto, ad esempio, alla fotografia.

È il caso dell'edizione del 1956 edita da *Capitol*.

1980-2020: Illustrazione classica

La seconda tendenza artistica osservata ha la sua massima diffusione nei quarant'anni tra il 1980 e il 2020. In verità, comincia con la prima edizione italiana nel 1872, e se ne possono trovare validi esempi dagli anni '50 agli anni '70, ma è a partire dal 1980 che affiora maggiormente. Considerandolo in maniera estensiva o meno, si tratta comunque del *trend* più longevo della storia editoriale italiana di *Alice*.

La tendenza consiste nell'impiegare come immagini di copertina i lavori di John Tenniel, illustratore della prima edizione dell'opera, la quale iconografia ha poi influenzato tutte le interpretazioni successive. Si possono includere nella categoria anche le copertine che usano le illustrazioni dello stesso Lewis Carroll — una sola edizione — e di Arthur Rackham, secondo illustratore di *Alice* che rappresentò una sua interpretazione abbastanza personale ma comunque considerata storica. Le immagini possono venire incluse in bianco e nero o a colori, mentre all'interno della composizione sono spesso a tutta pagina o inserite tradizionalmente in riquadri, e più raramente sono libere o interagiscono con altri elementi grafici della copertina.

È il caso dell'edizione del 1872 edita da *Macmillan* (prima edizione italiana).

2000-oggi: Illustrazione moderna

La terza tendenza artistica osservata sta vivendo attualmente il suo periodo di massima diffusione, cominciato circa vent'anni fa, nel 2000. Cominciano ad apparire degli esempi negli anni '80, intensificandosi negli anni '90, per poi duplicarsi a partire dagli anni 2000.

Si tratta di una tendenza che utilizza stili di illustrazione moderni — ma non ancora evoluti alla digitalizzazione —, che vengono impiegati in rappresentazioni dal gusto differente da quelle classiche o pittoriche. Ad esempio, meno spesso si tratta di illustrazioni a tutta pagina, e gli sfondi cominciano ad essere vuoti o monocolori, integrandosi meglio con gli altri elementi grafici presenti in copertina. Inoltre, non ci si attiene strettamente al realismo, ma si nota una maggiore variabilità ed originalità che segue lo stile proprio dell'artista.

È il caso dell'edizione del 1999 edita da *Fabbri*.

2010-oggi: Illustrazione autoriale

La quarta tendenza artistica osservata sta vivendo attualmente il suo periodo di massima diffusione, cominciato circa dieci anni fa, nel 2010. In realtà, si trovano alcuni esempi di interessanti reinterpretazioni stilistiche fin dagli anni '40, e rimaneggiamenti del soggetto a partire dagli anni '80.

Si tratta di una tendenza che prevede una reinterpretazione più o meno massiccia del contenuto, dell'atmosfera dell'opera, talvolta solo stilistica, altre volte trasformando dei personaggi o delle situazioni della storia. Spesso uno degli elementi più rivisti è il colore dei capelli di Alice, che funge da primo passo per staccarsi dall'iconografia classica. Tendenzialmente, le illustrazioni autoriali tendono a concentrarsi sui personaggi, in modo da mostrare come sono stati rimaneggiati. Inoltre, spesso usano uno stile più realistico, risultando più appetibili — anche se non esclusivamente — ad un pubblico adulto piuttosto che ad un *target* di bambini e ragazzi.

È il caso dell'edizione del 1988 edita da *Mondadori*.

2010-oggi: Illustrazione digitale

La quinta tendenza artistica osservata sta vivendo attualmente il suo periodo di massima diffusione, cominciato circa dieci anni fa, nel 2010. Ovviamente, trattandosi di uno stile di illustrazione nato recentemente, non si possono rintracciare esempi precedenti. Inoltre, gli anni '20 del 2000 sembrano essere molto positivi per la sua diffusione, poiché nei primi 3 anni sono state pubblicate tante edizioni quante quelle pubblicate nello scorso decennio.

Tale tendenza consiste nel realizzare le immagini di copertina con uno stile di illustrazione spiccatamente digitale. Con l'evoluzione del gusto, la metà di queste rappresentazioni sono minimali — alcune rese quasi più grafiche che illustrative. Inoltre, i soggetti tendono ad essere interpretati principalmente secondo l'iconografia stabilita dall'adattamento cinematografico *Disney*, forse ormai la più riconoscibile e cementificata.

È il caso dell'edizione del 2013 edita da *Feltrinelli*.

2010-oggi: Tipografia

La sesta tendenza artistica osservata sta vivendo attualmente il suo periodo di massima diffusione, cominciato circa dieci anni fa, nel 2010. In realtà — ovviamente — copertine principalmente tipografiche possono essere rintracciate ben prima: sono state pubblicate sporadicamente dagli anni '50 agli anni '90 e l'inizio della loro diffusione si può estendere fino all'inizio degli anni 2000.

Questa tendenza consiste nel creare copertine prevalentemente focalizzate sulla tipografia. Alcune edizioni possono esserne completamente spoglie di qualsivoglia elemento grafico, ma spesso sono presenti motivi geometrici ripetuti o illustrazioni. Talvolta elementi testuali e grafici interagiscono. Inoltre, si tratta dell'unica tendenza artistica osservata che non prevede (necessariamente) illustrazioni e che cerca di evocare il contenuto del libro tramite il *lettering*.

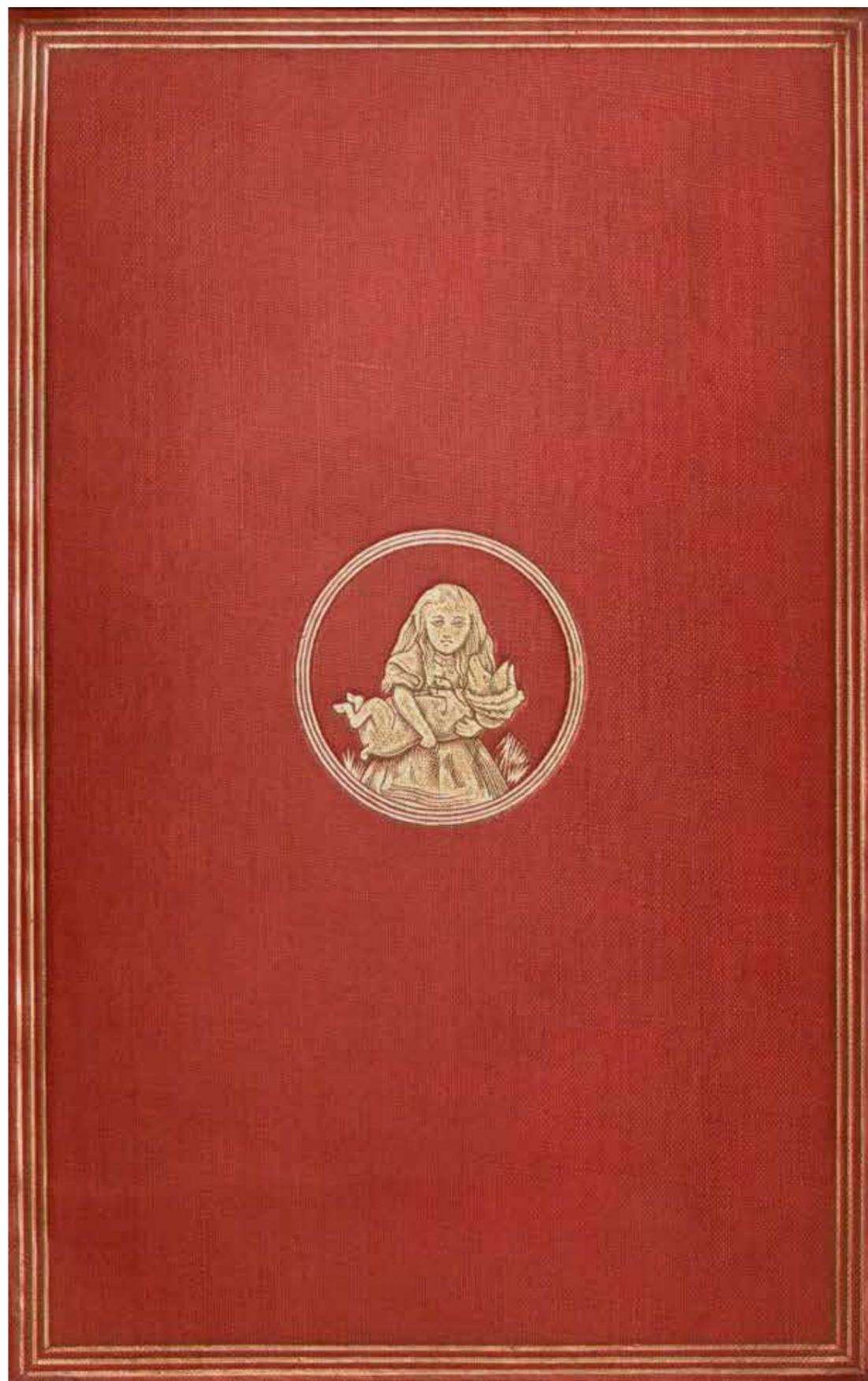
È il caso dell'edizione del 2023 edita da *Giunti* (ultima edizione italiana al momento della scrittura).

Altro

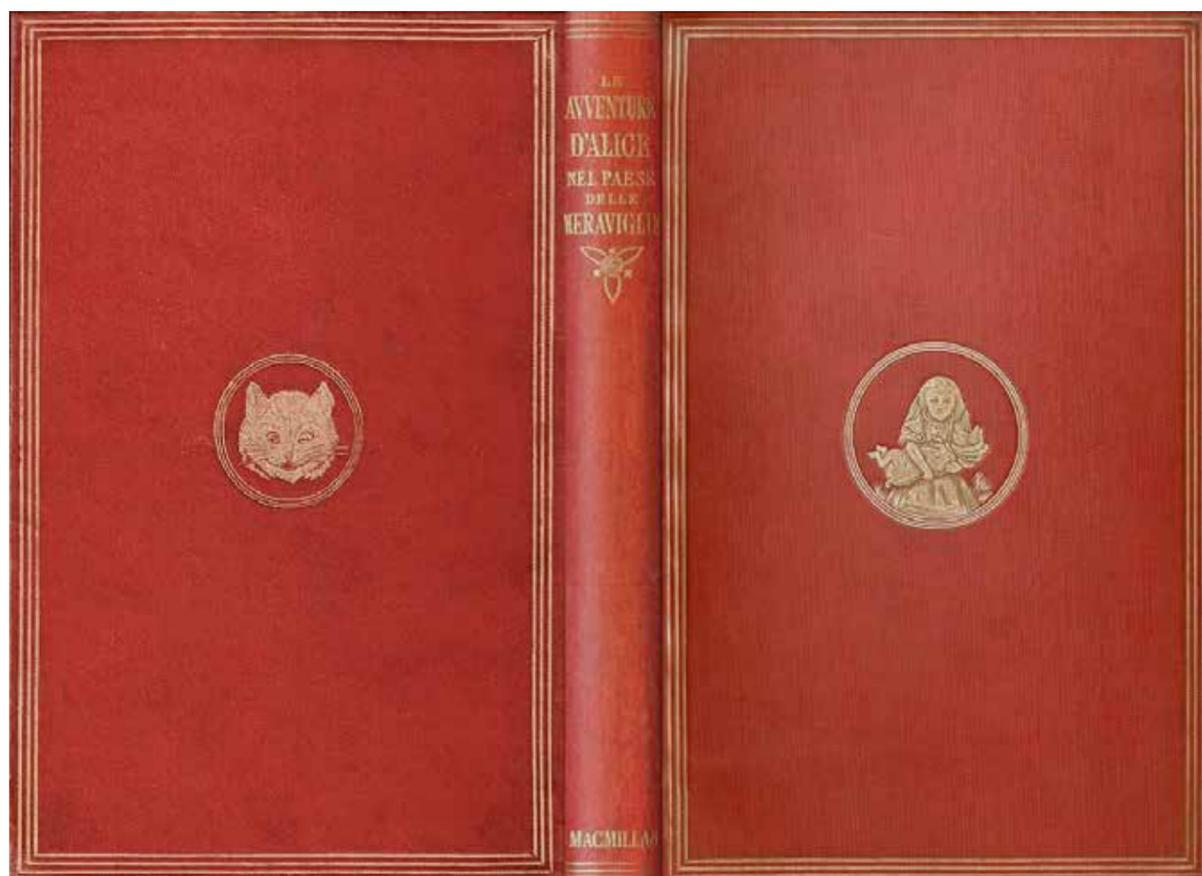
Questa settima categoria non appartiene a nessuna tendenza artistica osservata, e come tale non ha periodi di estensione o diffusione, ma possono trovarsi esempi in tutto il corso della storia editoriale.

Il numero di edizioni dell'opera è talmente grande da contenere molte copertine che non rientrano in nessuna tendenza tra quelle osservate, rappresentando piuttosto tendenze minori oppure essendo talmente peculiari da non poter essere accomunate a nient'altro (*sui generis*). L'esempio migliore è rappresentato dalle copertine fotografiche, che però sono così poche e diluite nel tempo da non poter rappresentare una tendenza. Oltre a queste, possono non rientrare nelle tendenze maggiori anche illustrazioni con soggetti o stili troppo differenti e che quindi non le rappresentano.

È il caso dell'edizione del 1931 edita da *Bemporad*.



Le avventure d'Alice nel Paese delle Meraviglie.
Macmillan/Loescher, 1872 (Fuori collana)

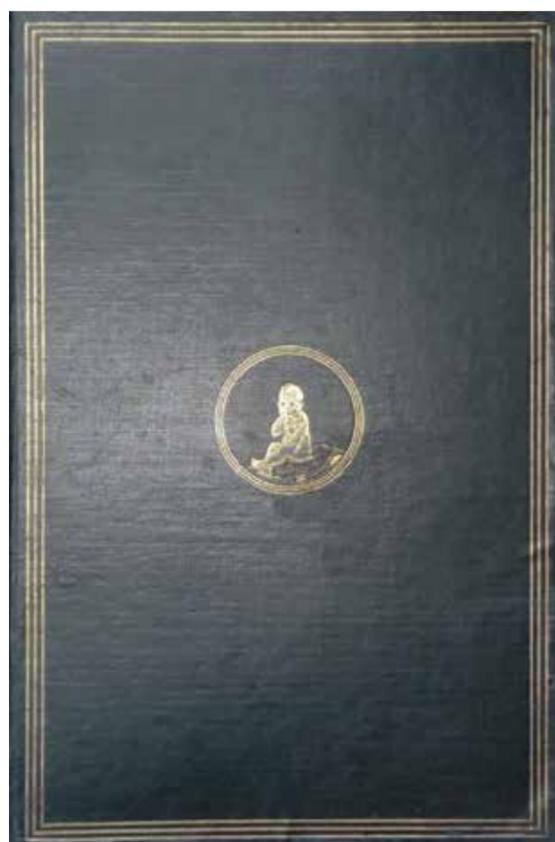


Titolo	<i>Le avventure d'Alice nel Paese delle Meraviglie</i>
Autore	Lewis Carroll
Anno	1872
Editore	<i>Macmillan/Loescher</i>
Collana	Fuori collana
Dimensioni	12.7 x 19 cm
Art Direction	—
Grafica	—
Illustrazione	John Tenniel

La prima edizione italiana de *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* viene pubblicata un anno dopo la pubblicazione originale del *sequel* (cioè *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*), ma non lo include. Visto il successo del primo libro, Carroll decide di seguire da vicino anche la diffusione delle traduzioni nelle principali nazioni europee, facendo pubblicare in Francia e Germania, nel 1869, e in Italia, nel 1872, un'edizione dall'aspetto quasi identico a quella inglese: in Francia con copertina in tela blu, in Germania verde, mentre in Italia rossa come l'originale, ma in una tonalità differente.

In Italia, il libro viene pubblicato sotto l'editore londinese *Macmillan*, che però — a causa delle basse prospettive di vendita — ne sospende il processo di rilegatura. Così, circa 300 copie vengono inviate all'editore torinese *Loescher*, che ne completa la rilegatura e vi appone il proprio marchio. Per questo motivo, esiste una stessa stampa formalmente edita da due case editrici differenti.

Inoltre, è importante sottolineare che, nel Regno Unito, questa prima edizione ha fatto tanta fortuna da essere ristampata da *Macmillan* almeno fino agli anni '30 del secolo successivo, resistendo alla prova del tempo per più di mezzo secolo.



Formato

Il volume si presenta in copertina rigida e — ovviamente — senza sovraccoperta (dovranno passare ancora 50 anni prima che si diffonda), in un formato leggermente più piccolo di un A5, ossia *l'in 8°*, un formato del libro antico ormai praticamente scomparso, tranne che nei paesi anglofoni, dov'era in uso al momento della stampa come lo è tutt'ora.

Composizione

Trattandosi sostanzialmente della prima copertina del libro, e dato che Carroll stesso ne ha seguito la produzione, si possono rintracciare delle "intromissioni autoriali". Ad esempio, Carroll e Alexander Macmillan hanno concordato nel seguire la composizione generale usata dall'editore per la seconda edizione di *Bambini acquatici*, di Kingsley.

Infatti, la gabbia grafica è praticamente identica: tre impressioni in oro seguono il perimetro della copertina come una cornice, mentre altre tre — molto più ravvicinate tra loro — formano una circonferenza al centro della composizione, all'interno della quale è impressa

l'illustrazione. L'unica differenza è che, nel volume di *Alice*, il cerchio centrale in prima di copertina è più grande, mentre mantiene la medesima dimensione quello in quarta (che in *Bambini acquatici* non era presente). Si tratta sicuramente di una disposizione molto tradizionale, ma anche insolitamente pulita ed elegante: in questi anni, gli editori utilizzano rilegature che possano apparire dignitose per la classe media, spesso con illustrazioni complesse, che assecondano l'*horror vacui* in modo da impreziosire di più il volume.

Infatti, questa composizione dimostra molti pregi intimamente legati alla sua semplicità. Lo spazio vuoto dà ampio respiro alla copertina, ponendo l'illustrazione al centro esatto della cornice. Infine, l'assenza di tipografia in prima e in quarta contribuisce ulteriormente a renderla un buon esempio di minimalismo. Si tratta di un sottile equilibrio che rende la composizione bilanciata e per cui, senza uno dei due elementi (cornice o circonferenza), la copertina verrebbe percepita come vuota. Inoltre, riesce anche nella creazione di una sorta di effetto isolamento: il cerchio centrale rappresenta l'unico elemento focale della copertina, catalizzando tutta l'attenzione su di sé.

Tipografia

Gli unici elementi tipografici presenti sulla copertina si trovano sulla costa, e riportano solo due informazioni: titolo e editore. L'autore — non a caso, sotto pseudonimo — viene tralasciato (viene menzionato solo nel frontespizio, all'interno del libro): si può immaginare che non si tratti di una scelta di linea editoriale dato che, nel volume di *Bambini acquatici*, l'autore viene invece specificato.

I testi sulla costa sono scritti in un unico carattere *serif old style*, senza grassetti né corsivi e tutto in maiuscolo: dal momento che si tratta solamente di due informazioni disposte ai capi opposti, non si presenta il bisogno di distinguerli — come accade invece in *Bambini acquatici*, dove l'autore è scritto in corsivo.

Inoltre, gli elementi sono dorati, come gli altri elementi in copertina. I testi sono disposti, com'era d'uso, in orizzontale, e non trattandosi di un libro di ampio spessore, il titolo è costretto ad una formattazione centrata su ben 6 righe.

Gerarchicamente, le righe più significative per il contenuto del libro sono di dimensioni più grandi, quelle di secondaria importanza sono medie e le righe connettive — articoli e preposizioni — sono piccole. Le righe troppo lunghe vengono compresse orizzontalmente e ne viene ridotta la spaziatura, mentre quelle troppo brevi — per bilanciare — vengono compresse verticalmente e ne viene incrementata la spaziatura. Infine, l'interlinea è maggiore in prossimità del nome di Alice, facendolo risaltare.

Immagine

Come i cerchi che le delimitano, anche le illustrazioni in prima e quarta di copertina sono impresse in oro, e delimitate dall'*outline*, che resta in tela. Si tratta di dettagli di illustrazioni contenute all'interno del volume stesso — sebbene ridisegnate per l'impressione — che rappresentano dei momenti ben precisi del racconto.

Le illustrazioni per le prime edizioni della dilogia sono affidate all'illustratore satirico John Tenniel, che le realizza a stretto contatto con Carroll e basandosi sulle bozze originali del suo manoscritto, in cui viene delineato l'aspetto generale dei personaggi — come la colorazione bionda dei capelli di Alice.

In prima di copertina, come vista da un oblò che mostra l'interno del racconto, è rappresentata Alice, la protagonista, con in braccio il "bambino maiale". La protagonista compare in molte delle illustrazioni fatte per il primo libro, ma viene scelta proprio questa probabilmente perché la presenta nel modo migliore, dato che è vista frontalmente e sembra quasi in posa per una fotografia (Carroll, tra l'altro, è anche fotografo ritrattista).

Inoltre, l'elemento del nonsense introdotto dal bambino maiale viene incarnato in quarta di copertina dal Gatto del Cheshire, che dà un volto alle creature che popolano il Paese delle Meraviglie. Questa illustrazione può essere stata scelta con facilità: sebbene vi siano altre raffigurazioni di personaggi altrettanto iconici, la testa del Gatto appare nell'illustrazione già isolata dallo sfondo, e la sua forma suggerisce quella di un cerchio.

Anche se si tratta di rappresentazioni piuttosto piccole, gli sguardi enigmatici di Alice e del Gatto del Cheshire — diretti proprio di fronte a sé — possono fare da intermediari per stabilire una connessione tra lettore e libro. Inoltre, soprattutto nel caso del Gatto, si tratta di iconografie talmente semplici che, sebbene non siano costituite da forme geometriche essenziali, racchiuse all'interno delle circonferenze fanno quasi le veci di simboli.

Per quanto riguarda il colore della tela — anche se il modello di riferimento era verde scuro —, Carroll richiede espressamente di utilizzare una rilegatura rossa, pur non essendo una scelta comunissima al tempo, in quanto "*la più attraente agli occhi dei bambini*". Mentre la versione originale risulta leggermente più spenta, tendente al mattone, la versione italiana viene pubblicata in rosso ciliegia.

Efficacia

La copertina potrebbe risaltare agli occhi del lettore estraneo per il colore della tela, cioè il rosso, che maggiormente attira l'attenzione sullo scaffale, e che all'interno della composizione semi-vuota ha vasto spazio per mostrarsi. In realtà, però, la copertina non punta a questo, ma a venire apprezzata per il suo aspetto semplice, essenziale ed elegante.

Per quanto riguarda l'orientamento del lettore nel riconoscere il genere dell'opera, si viene per prima cosa in contatto con l'aspetto della protagonista, che può suggerire qualsiasi tipo di storia — anche realistica —, ma osservando attentamente l'altro elemento presente nel cerchio centrale, e poi voltando il volume, si capisce che l'ambientazione non sia esattamente ordinaria. Inoltre, il rosso suggerisce una lettura emotiva, può trasmettere energia ed è associato al concetto di coraggio, che può legarsi ad una storia di avventura. Si tratta di un messaggio che non viene chiaramente esplicitato, ma che ciononostante incuriosisce.

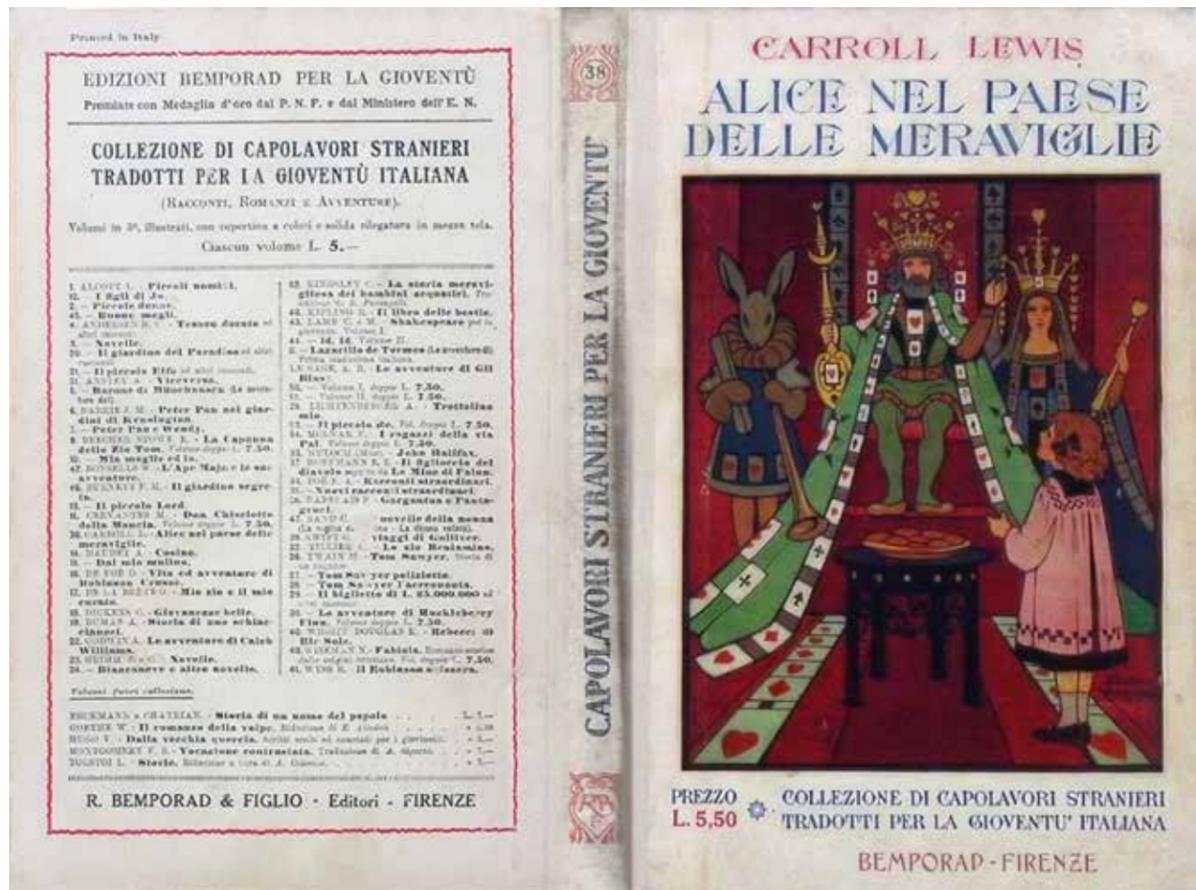
CARROLL LEWIS
ALICE NEL PAESE
DELLE MERAVIGLIE



PREZZO L. 5,50  COLLEZIONE DI CAPOLAVORI STRANIERI
TRADOTTI PER LA GIOVENTU' ITALIANA

BEMPORAD - FIRENZE

Alice nel Paese delle Meraviglie.
Bemporad, 1931 (Collezione di capolavori stranieri
tradotti per la gioventù italiana)



Titolo	<i>Alice nel Paese delle Meraviglie</i>
Autore	Lewis Carroll
Anno	1931
Editore	<i>Bemporad</i>
Collana	<i>Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana</i>
Dimensioni	14.3 x 22 cm
Art Direction	—
Grafica	—
Illustrazione	Ezio Anichini

Quella pubblicata da *Bemporad* — poi divenuta *Marzocco*, e infine rilevata dal gruppo *Giunti* — è la quarta edizione italiana in assoluto. Infatti, dopo la prima — già trattata —, vengono pubblicate solo quella del 1908, che presenta per la prima volta le illustrazioni di Arthur Rackham, e quella del 1913, che include per la prima volta il *sequel* della prima storia.

La collana di cui l'opera fa parte — corrisponde al numero 38 della collezione — nasce pochi anni prima, e ospita varie altre storie più o meno conosciute. L'editore, allineato al fascismo, stampa anche libri scolastici e nel 1931 sostiene ancora una florida produzione. Pochi anni dopo, affronta una crisi finanziaria ed avviene il cambio di dirigenza e di nome a causa della promulgazione delle leggi razziali.

Formato

Il libro si presenta in copertina rigida senza sovraccoperta in un formato simile all'odierno A5, ossia *l'in 8°* — un formato del libro antico ancora in uso al tempo.

Il volume è in tela bianca ma, pur non essendoci una vera e propria sovraccoperta, la prima di copertina e — ipoteticamente — la quarta sono stampate su un foglio di carta separato, incolato sopra. Questo perché l'illustrazione non sarebbe venuta bene stampandola direttamente su tela e perché la sovraccoperta non veniva ancora impiegata stabilmente.

Composizione

La composizione della collana è rigida: nella parte superiore, si trovano il nome dell'autore ed il titolo del libro — talvolta accompagnato da una nota —, al centro è posizionata l'illustrazione, con una cornice di variabile spessore e colore, e nella parte inferiore vi sono il prezzo e il nome della collana con sotto il nome dell'editore. È interessante il fatto che il prezzo, pur occupando solo una piccola parte, sia posizionato in prima di copertina rimanendo comunque separato dal resto: difatti, l'editore è allineato centralmente solo rispetto al nome della collana.

Sulla costa, curiosamente, non viene ripreso il titolo del libro, ma quello della collana — scritto più in breve —, accompagnato in alto dal numero che occupa nella collezione e in basso da un logo decorativo dell'editore.



Essendo gli elementi disposti ordinatamente e con intelligenza, anche attraverso l'impiego di colori diversi, si crea una buona amministrazione della prossimità, che permette al lettore di scansionare la copertina nel modo corretto e di rilevare le informazioni necessarie.

Pur non essendoci un vero e proprio punto focale, è presente un riquadro ben preciso entro cui osservare l'illustrazione, che rappresenta personaggi abbastanza grandi e nel complesso è abbastanza chiara — più di molte altre copertine della stessa collana, che hanno un gusto più pittorico e creano scene più complesse da comprendere. Uno dei fattori che non lo rende efficace è il contrasto di colore all'interno dell'immagine, non sufficiente per far risaltare gli elementi al suo intorno. In ogni caso, non si creerebbe l'effetto isolamento per la presenza di troppi personaggi.

Tipografia

I *font* usati nelle copertine della collana sono tutti calligrafici e scritti a mano. In generale sono di due tipi, uno usato solamente per il nome della casa editrice e l'altro per tutti gli altri elementi testuali. Gli elementi non variabili, quali nome della collana e dell'editore, sono identici in tutte le copertine e non vengono mai riscritti — almeno fino al cambio di nome degli anni successivi, in cui tutti i testi impiegano un *font* e non sono più scritti a mano.

In particolare, il secondo è un carattere *serif* con delle personalizzazioni decorative, come gli speroni centrali e le grazie allungate in avanti, più alcune aggiunte a discrezione del letterista. Ad esempio, nelle C, G ed E spesso le grazie vengono allungate verso l'interno del carattere con un pallino sulla terminazione: in questa copertina, l'allungamento sulla G compare doppio, cioè sia nell'estremità alta che in quella bassa, mentre in altri volumi ne compare uno solo oppure non compaiono in generale personalizzazioni di questo tipo. Infatti, nei testi della parte inferiore, probabilmente per le dimensioni ridotte, viene usato un solo abbellimento sulla G.

Il carattere usato dalla casa editrice è simile, ma più stilizzato e asimmetrico. In generale, dà un risultato meno anonimo. Per esempio, la D ha la pancia verso l'alto, la punta della M è rialzata, la gamba della R si allunga verticalmente e la Z presenta la linea mediana.

Gerarchicamente, il titolo del libro è la scritta più grande, seguita dal nome dell'autore e poi dalle informazioni contenute nella parte inferiore, che sono di dimensioni simili — cioè prezzo, collana ed editore. Nei testi della parte superiore, inoltre, l'estensione del carattere dipende dal suo ingombro: perciò, se il titolo è lungo, può apparire più condensato del nome dell'autore, che spesso rimane più largo.

Per gli elementi tipografici sono usati solamente due colori: il blu per i testi che convergono verso il centro — titolo e collana — e il rosso per i testi posti all'estremità — autore ed editore, più il prezzo in lire. Il colore blu è leggermente più scuro del rosso, e spicca meglio per contrasto: infatti, è utilizzato per il titolo, che è un elemento importante da evidenziare. Usare il rosso per gli altri elementi, però, non li rende meno importanti, ma dà varietà di colore alla copertina e aiuta a differenziare le diverse informazioni.

Immagine

Ezio Anichini è uno degli illustratori di *Bemporad*, sia per questa che per altre collane dell'editore. Impiega prevalentemente uno stile *art nouveau* e realizza spesso composizioni simmetriche e ricche di dettagli.

In realtà, confrontandola anche con altre sue copertine della stessa collana, questa è la più minimalista, che possiede meno dettagli e che punta più che altro sulla simmetria. Infatti, le figure sono contornate di nero e colorate con campiture piatte senza alcuna sfumatura.

L'illustrazione che viene scelta corrisponde agli ultimi capitoli del libro, e rappresenta la protagonista al cospetto del Re e della Regina di cuori, in occasione dell'assurdo processo per il furto delle torte. Vi sono anche il Coniglio bianco — con la tromba e la pergamena — e un tavolino con le torte oggetto del processo. La scena viene sicuramente resa molto più regale e solenne dalla simmetria della composizione e dall'autorità che emanano le figure, che assumono pose quasi sacre. Inoltre, lo stile è più realistico di quanto lo sia nei disegni originali. Ciononostante, gli elementi che trasportano nel regno dell'illogico non mancano, come le torte, lo stesso personaggio del Coniglio e le carte da gioco attaccate in tutta la sala e sugli abiti dei due regnanti.

La *palette* di colori è per la maggior parte rossa come il colore della sala, ma vengono impiegati anche il blu ed il verde, per finire con il giallo ed il bianco utilizzato nei dettagli. Effettivamente, gli elementi che spiccano sono proprio le carte da gioco, caratterizzate dal colore bianco, che è il più luminoso tra tutti i colori usati.

Efficacia

Questa copertina è formata da una disposizione abbastanza tradizionale e figlia dei tempi, ma che risulta anche armonica, poiché gli elementi sono disposti intelligentemente nella composizione.

La copertina attira l'attenzione per la presenza centrale di un'illustrazione, soluzione scelta poiché si tratta di una collana rivolta ai ragazzi. Tale illustrazione è abbastanza semplice nel tratto e nella colorazione, e non si fa carico di complessi virtuosismi artistici, catturando il lettore quasi come farebbe un manifesto del tempo. La protagonista possiede un'acconciatura ed è vestita con abiti del tempo, permettendo a chi guarda di immedesimarsi. Inoltre, in prima di copertina è esposto anche il prezzo, che è basso e tenta di convincere all'acquisto.

Anche se lo stile di rappresentazione è più realistico di quanto voluto da Carroll e realizzato da Tenniel, si può dire che rappresenti abbastanza adeguatamente il contenuto del libro e il suo particolare genere di narrazione fantastica, mostrando l'assurdità di figure reali adornate da carte da gioco e di un animale antropomorfo davanti ad un piatto di dolci. Inoltre, il lettore si trova vicino al punto di vista di Alice — che è di spalle ed appare interdetta —, come se osservasse la scena in prima persona.

L. CARROLL

Alice nel paese delle meraviglie



EDITRICE CAPITOL BOLOGNA

Alice nel paese delle meraviglie.
Capitol, 1956 (Fuori collana)



Titolo	<i>Alice nel paese delle meraviglie</i>
Autore	Lewis Carroll
Anno	1956
Editore	<i>Capitol</i>
Collana	Fuori collana
Dimensioni	17.4 x 24 cm
Art Direction	—
Grafica	—
Illustrazione	Adriana Saviozzi

Nel 1956, la casa editrice *Capitol* pubblica per la prima volta *Alice*, stampando entrambi i libri della dilogia. Negli anni seguenti escono altre edizioni dello stesso editore, come una del 1965 e poi una del 1970 — con *sequel* pubblicato nel 1973.

Formato

Entrambi i volumi sono in copertina rigida liscia e in un formato di dimensioni più grandi dello *standard A5*. In realtà, il *sequel* è anche stato stampato in broccura, cosa che si può ipotizzare sia accaduta anche per il primo volume.

Composizione

Le due composizioni sono formate da pochi elementi: il titolo del libro si trova nella parte superiore insieme al nome dell'autore, mentre all'estremità inferiore è posizionata la casa editrice — nel primo libro incorniciata da un riquadro bianco.

La prima illustrazione ha una forma rettangolare simile a quella della pagina, e — per non tagliare delle parti, rovinare la composizione, oppure perché il testo non stava bene sullo sfondo dell'immagine — è stata ridotta, ancorata all'angolo in basso a destra e poi circondata da una cornice di colore rosso acceso. La seconda, invece, è pensata e realizzata come un'unica composizione che continua dalla prima di copertina fino alla costa e alla quarta, che perciò lascia il dovuto spazio al titolo in una parte superiore insolitamente vuota.

La scelta di incorniciare l'immagine in un angolo del libro è molto particolare — in quanto solitamente verrebbe naturale allinearla al centro della composizione — e crea un effetto di sbilanciamento.

Probabilmente, nel catturare l'attenzione, l'impiego della cornice è più efficace dell'illustrazione a tutta pagina presente nel secondo volume, perché sfrutta il colore rosso, che è molto acceso, mentre i colori dell'illustrazione sono perlopiù spenti. Nel secondo volume, allo stesso tempo, è presente un elemento focale più evidente che nella prima immagine: quest'ultima rappresenta piuttosto una scena d'insieme, che è concepita pittoricamente insieme al paesaggio circostante, mentre nella seconda illustrazione vi è un *focus* più evidente sugli unici due personaggi centrali, senza altri elementi frapposti — cosa di cui forse risente la bellezza della composizione.



Tipografia

I tre elementi tipografici — autore, titolo ed editore — sono tutti di natura diversa e presentano un carattere differente, ma sono molto simili tra i due volumi della dilogia.

Il nome dell'autore usa un *font sans serif* in maiuscolo ed è impiegato in dimensioni molto ridotte, persino leggermente più piccole del nome della casa editrice. Il medesimo font viene usato — ipoteticamente, in entrambi i volumi — anche per tutte le informazioni scritte sulla costa.

Il titolo del libro utilizza in entrambi i casi un carattere calligrafico: nel primo libro è un corsivo con un tratto spesso — forse troppo — che somiglia a quello di un pennello, ed è effettivamente scritto a mano, mentre il secondo volume impiega un corsivo più leggero ed elegante, ma si tratta di un *font*. Inoltre, nel secondo caso, il nome di Alice è enfatizzato con l'uso di un carattere differente e più spesso, che sembrerebbe una grafia a mano.

Queste due informazioni sono scritte in bianco nel primo libro, mentre nel secondo in nero, dato che sono posizionate sullo sfondo chiaro dell'illustrazione — rappresentato dal cielo.

Le informazioni sulla casa editrice sono in un *font serif*, anch'esso in maiuscolo: il nome è in dimensioni simili a quelle dell'autore, mentre le informazioni secondarie sono di dimensione dimezzata, e appaiono molto piccole. Sono scritte in nero in entrambi i volumi, ma nel secondo finiscono per confondersi con il colore della vegetazione — quando poteva piuttosto essere impiegato il riquadro bianco usato in precedenza.

Immagine

Le illustrazioni sono di Adriana Saviozzi, che in entrambi i casi si firma in un angolo della composizione. Le scene rappresentate sono praticamente un rifacimento — con lo stile dell'artista — degli iconici disegni originali di Tenniel, come era comune al tempo: difficilmente vengono scelte scene scritte nei romanzi e mai rappresentate prima.

Per il primo volume viene scelta un'illustrazione abbastanza famosa, in cui la protagonista siede al tavolo del tè con il Cappellaio Matto, la Lepre Marzolina e il Ghiro. Inoltre, rispetto alle illustrazioni classiche, ci sono dei dettagli aggiuntivi basati sul testo, come il Cappellaio che tira fuori l'orologio e si appoggia sul Ghiro che dorme.

Nel secondo volume, viene rappresentato l'episodio della corsa con la Regina Rossa sulla scacchiera. Qui è poco a cambiare: vengono aggiunti uccelli e farfalle, ma solo per abbellimento. L'unica differenza rispetto all'illustrazione originale è che, essendo la composizione più grande, l'albero si trova in quarta di copertina anziché alle spalle dei due personaggi.

Entrambe le composizioni sono specchiate rispetto alle originali, ma alcuni elementi mantengono il loro orientamento — come l'ordine dei posti a tavola. Lo stile è caratterizzato da un gusto pittorico, e tutti gli elementi e i personaggi appaiono più realistici rispetto alle illustrazioni classiche: ad esempio, il Cappellaio Matto ha proporzioni umane normali, mentre la Lepre è meno antropomorfa.

La *palette* di colori è simile nei due volumi, poiché gioca sul marrone e utilizza colori spenti.

La prima impiega, oltre al marrone, delle sfumature di verde menta, anch'esse parecchio diluite. Uno dei pochi elementi in cui si concentra un colore più acceso è la poltrona dove siede la protagonista, che richiama il colore della cornice — usato, con minore intensità, anche nel vestito di Alice e nel pelo della Lepre.

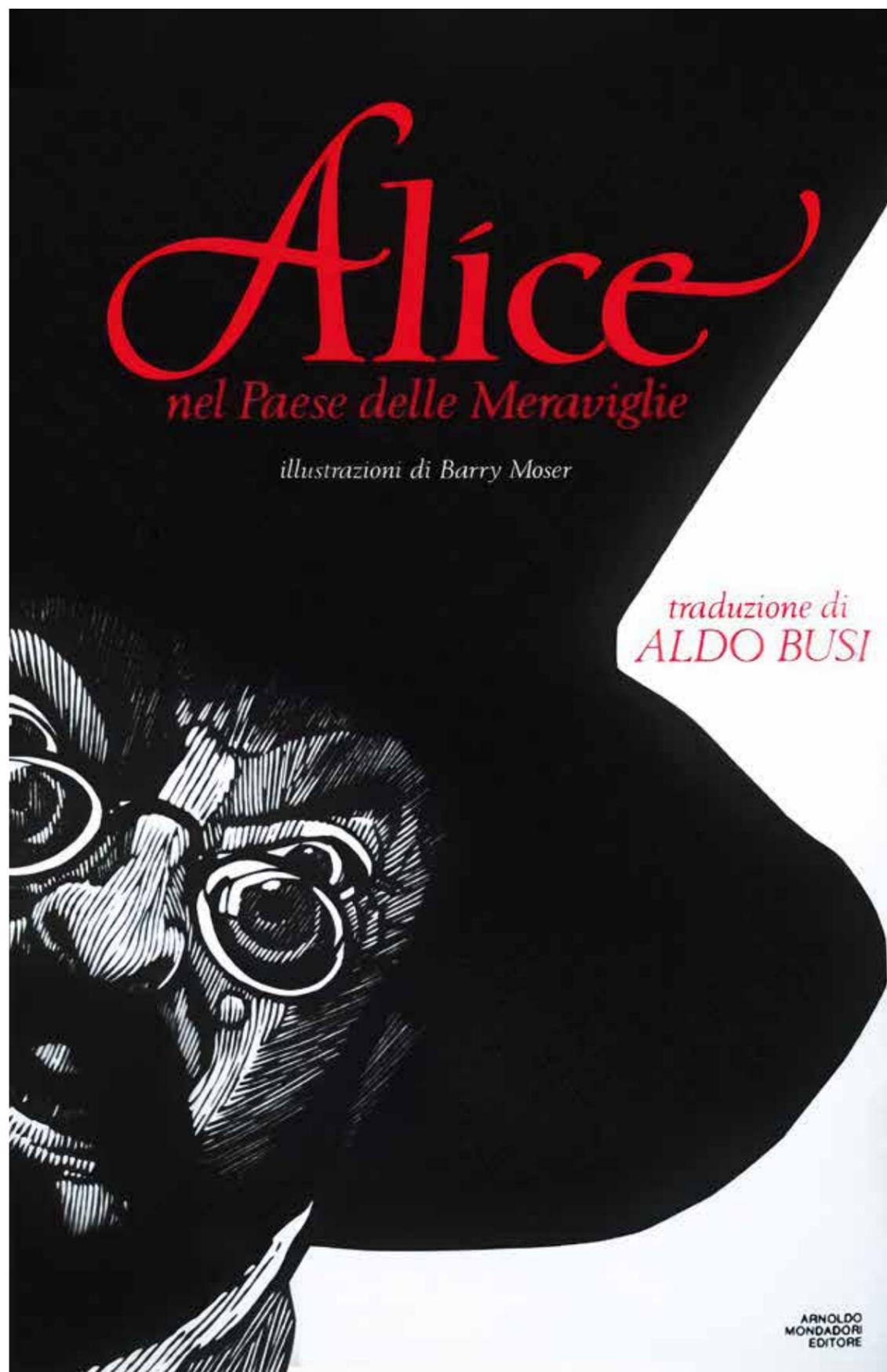
La seconda utilizza quasi unicamente una sfumatura di marroncino — che in alcuni elementi diventa un arancione abbastanza deciso —, con l'unica eccezione di un azzurro polveroso. In generale, è leggermente più vivace, poiché mostra più elementi colorati, come la corona e il mantello della Regina, il vestito di Alice e le creature volanti.

Efficacia

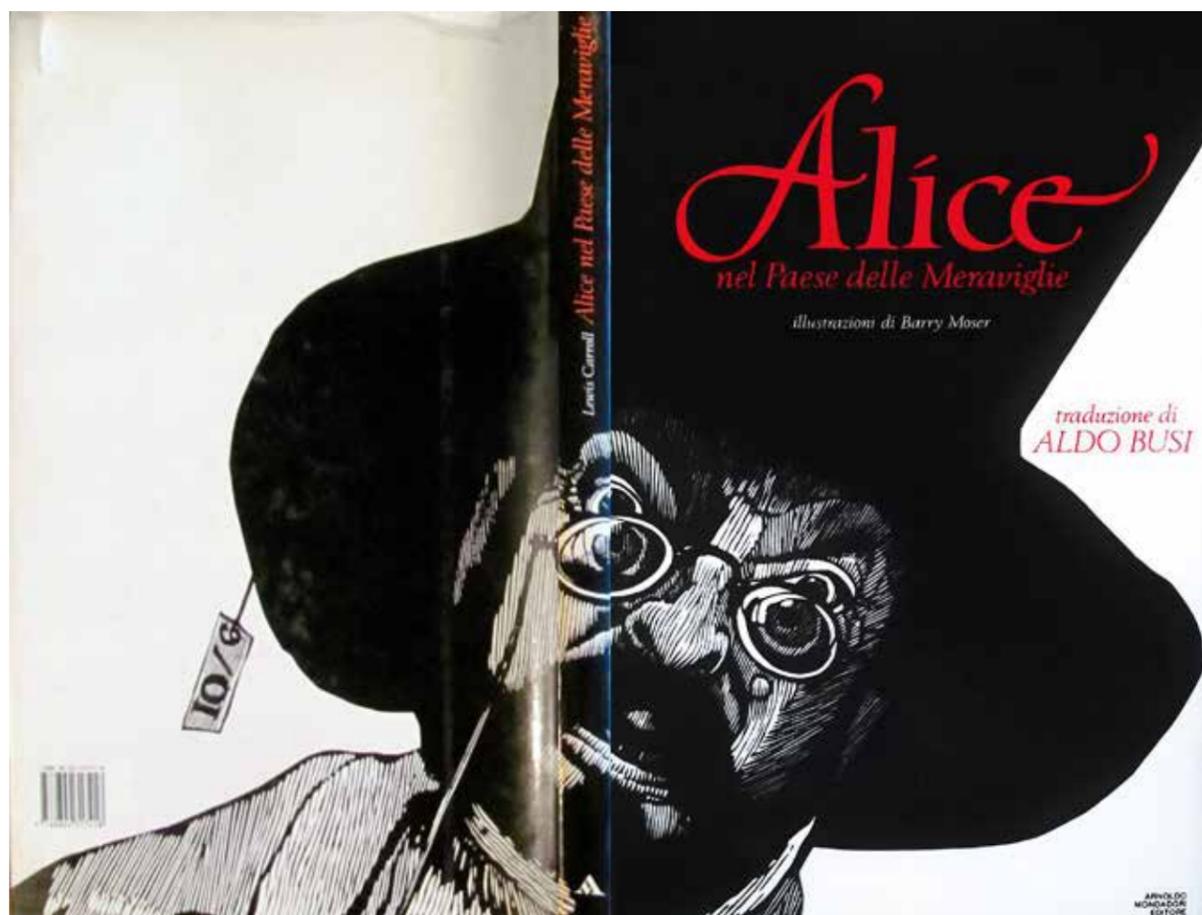
Queste edizioni ben descrivono ciò che si trova in libreria con il grande incremento di pubblicazioni di racconti e favole fantastiche del periodo. Illustrazioni a pagina piena — anche di grandi artisti — ne costituiscono le copertine, che sono più a scopo decorativo che funzionale, e sono lontane dalle lotte per l'attenzione del lettore quanto sono vicine a quelle per la sua fascinazione. In un certo senso, sono espressione artistica più pura, ma osando meno nell'interpretazione proprio per la sua scarsa importanza.

Perciò, l'obiettivo di risaltare sullo scaffale non assume grande importanza, ma ciononostante viene affrontato con una certa efficacia. In particolare, colpiscono gli elementi della cornice rossa accesa del primo volume — che bilancia la *palette* spenta dell'illustrazione centrale — e la centralità dei due personaggi nel secondo volume — che risaltano grazie alla brillantezza di ciò che indossano.

Entrambe le copertine rappresentano in modo esauriente il loro contenuto, attraverso scene non propriamente *fantasy* — almeno per quanto riguarda la prima —, ma indubbiamente assurde e paradossali. D'altra parte, il titolo del primo volume esplicita già la presenza di un mondo fantastico ("*paese delle meraviglie*"): così, interagendo con l'illustrazione, restituisce un'idea abbastanza chiara di ciò che si trova all'interno dell'opera. Nel secondo libro, invece, dove non viene esplicitato, è l'illustrazione a parlare da sola.



Alice nel Paese delle Meraviglie.
Mondadori, 1988 (Fuori collana)



Titolo	<i>Alice nel Paese delle Meraviglie</i>
Autore	Lewis Carroll
Anno	1988
Editore	<i>Mondadori</i>
Collana	Fuori collana
Dimensioni	23 x 34,5 cm
Art Direction	—
Grafica	—
Illustrazione	Barry Moser

Questa edizione è la quinta stampata da *Mondadori*, dopo altre ben più convenzionali. Tutte le precedenti sono state pubblicate in copertina rigida senza sovraccoperta, tranne quella del 1978, in brossura.

L'edizione — copertina compresa — è stata esattamente ripresa e tradotta da quella americana edita da *Pennyroyal Press*, di cui però è stato stampato solo il primo libro della diologia. Infatti, si tratta di un volume speciale realizzato per il centocinquantenario di Carroll — arrivato in Italia 6 anni in ritardo —, e che quindi presenta un formato inedito, con un'interpretazione grafica assolutamente particolare per il tempo, accompagnata dalla nuova traduzione di Aldo Busi, che viene definita piuttosto una “ricreazione”.

Formato

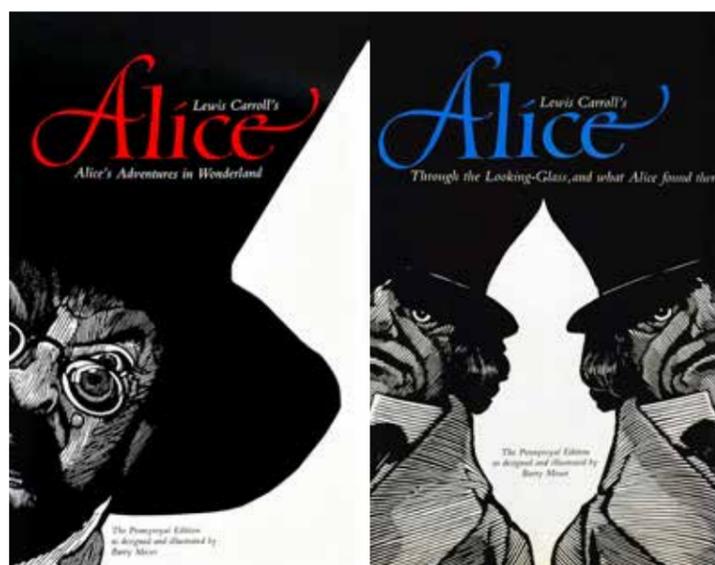
Il volume è la prima edizione *Mondadori* dell'opera a presentarsi in copertina rigida con sovraccoperta. È stampato in un formato più grande dell'A4 — il più grande tra tutti quelli analizzati —, ispirato a quello della stampa originale statunitense, ancora più grande e addirittura vicino all'A3 (27,5 x 42,5 cm). Per l'edizione originale era stato anche creato un cofanetto che li contenesse entrambi.

Sotto la sovraccoperta, sembra trovarsi una copertina rigida in tela in due colori, cioè rosso mattone e lilla, che presenta le informazioni tipografiche sulla costa.

Composizione

La composizione è formata da una grande illustrazione a piena pagina, in base alla quale sono sistemati gli elementi tipografici: nella parte superiore si trova una composizione testuale che include titolo, nome dell'autore e dell'illustratore, a lato è posta una nota sulla traduzione, mentre il nome dell'editore è nell'angolo in basso a destra.

La copertina è praticamente identica rispetto a quella originale, ma con alcuni elementi leggermente diversi o riposizionati. Nella versione originale — ovviamente — è assente la nota sulla traduzione, e il nome dell'illustratore è incluso in una nota sull'editore, facendo sì che siano presenti in tutto solo due corpi di testo anziché tre, formando una composizione più vuota.



Il grande primo piano in bianco e nero — che si estende sulla costa e poi sulla quarta di copertina — è un elemento su cui gioca tutta la composizione, dando forma e posizione agli spazi chiari e scuri su cui si trovano i testi. Inoltre, nella versione originale l'immagine è di minori dimensioni e viene tagliata maggiormente dalla prima di copertina.

L'illustrazione è chiaramente il *focus* principale della copertina e viene percepita come elemento focale unico: ciò avviene grazie al contrasto di colore — che è altissimo, dato che si tratta di nero su sfondo bianco — e alle enormi dimensioni — quasi troppo grandi per una copertina convenzionale, ma che ben si adattano allo stile dell'interpretazione. Inoltre, contribuisce ad attirare l'attenzione anche la presenza del volto in copertina, che crea connessione con chi guarda: in questo caso specifico, non crea certamente una connessione positiva, ma una bizzarra e angosciosa.

Tipografia

Il titolo principale (“*Alice*”) usa un carattere elegante, probabilmente una calligrafia, che crea quasi un logo identificativo dei due volumi della dilogia — ossia il modo in cui è intesa la pubblicazione statunitense. Quasi tutti gli altri elementi tipografici della copertina, ad eccezione del nome della casa editrice, utilizzano *Berling*, un *font serif old style*, sempre usato nella sua alterazione in corsivo. I due caratteri risultano concordi, in quanto quello calligrafico è usato a dimensioni molto più grandi, con diverse personalizzazioni e possiede un simile tratto.

L'unico testo completamente in maiuscolo è quello del nome del traduttore, che probabilmente merita rilevanza in quanto scrittore di fama.

Agli elementi testuali vengono attribuiti prevalentemente due colori, cioè rosso e bianco: il rosso viene usato sui testi che meritano evidenza — cioè titolo e traduzione —, ed è una espediente che dona un elegante tocco di colore alla copertina in bianco e nero. Gli altri elementi, invece, sono in colore bianco poiché sono posizionati sul fondo nero dell'illustrazione. Altrimenti — come il nome dell'editore o il codice a barre in quarta — sarebbero neri.

Nella versione originale, il titolo della dilogia è distinto da quello del volume, che è di colore bianco. Inoltre, secondo l'edizione originale, il colore che avrebbe caratterizzato l'ipotetico secondo volume sarebbe dovuto essere blu.

Immagine

L'illustrazione è di Barry Moser, che è anche il fondatore di *Pennyroyal Press*, editore originale del volume. Moser è famoso per aver illustrato oltre 300 libri, ed è specializzato nella tecnica dell'incisione su legno.

Come immagine di copertina è stato scelto — ipoteticamente dallo stesso Moser, in quanto proprietario della casa editrice — un primo piano del Cappellaio Matto. Lo stile delle illustrazioni appare indubbiamente moderno e artistico, ma soprattutto grottesco e inquietante: una tale interpretazione era rara per i tempi, già vista forse soltanto nell'edizione illustrata da Ralph Steadman — anche quella rigorosamente in bianco e nero.

L'originale illustrazione presenta il personaggio dritto in posizione verticale, all'interno di un riquadro con sfondo. Nell'immagine di copertina, lo sfondo viene rimosso, e il ritratto viene ruotato in posizione obliqua, in modo da occupare più spazio sul libro. In questo modo, risulta ancora più inquietante, perché lo sguardo viene spezzato dalla prima copertina e si conclude sulla costa, facendo sembrare che stia sporgendosi dal lato del libro. Questa illustrazione possiede anche una grande superficie di campitura nera pienissima, che — oltre a contribuire a creare angoscia —, offre un'enorme superficie su cui posizionare gli elementi testuali, in questo caso rappresentata dal cappello.

L'illustrazione del secondo volume impiega la stessa idea, ma con i personaggi di Pinco Panco e Panco Pinco. Anche qui, le immagini dei due personaggi — che nascono separate — sono poste in obliquo, in modo tale da unirle facendo incrociare i due cappelli. Allo stesso modo, lo sguardo viene parzialmente tagliato ed un occhio osserva dalla costa del libro. A differenza dell'illustrazione del Cappellaio, però, in questo caso i cappelli non erano abbastanza grandi per fornire la superficie necessaria per gli elementi testuali, e sono stati ampliati a dismisura.

Efficacia

L'edizione è uno dei primi esempi di reinterpretazione artistica dell'opera — uscita più di cento anni prima — in chiave moderna. È anche una delle migliori a sfruttare la copertina per veicolare in modo efficace il messaggio e la chiave reinterpretativa. Chiaramente, non si tratta di una versione di *Alice* indirizzata allo stesso *target* dell'edizione originale e della maggior parte delle altre edizioni — cioè bambini e ragazzi, o, al massimo, “per tutti” —, ma punta alla fruizione prevalentemente da parte di un pubblico adulto, a causa dell'angoscia che le immagini possono incutere a pelle.

Si tratta senza dubbio di una copertina che attira l'attenzione sugli scaffali, e la attirerebbe anche oggi, dopo quasi quarant'anni dall'uscita. La presenza di un inchiostro nero così preponderante, con un viso che sporge in obliquo e scruta con aria minacciosa, suscita sicuramente curiosità.

Non si tratta, inoltre, di un'edizione che vuole semplicemente rappresentare il contenuto del racconto, quanto piuttosto dialoga con l'opera solo per presentarne la reinterpretazione, e quindi la sovversione di tutti i canoni e le atmosfere che nell'immaginario del lettore circondano l'opera.



Alice nel paese delle meraviglie.
Fabbri, 1999 (I delfini)



Titolo	<i>Alice nel paese delle meraviglie</i>
Autore	Lewis Carroll
Anno	1999
Editore	<i>Fabbri</i>
Collana	<i>I delfini</i>
Dimensioni	12.2 x 19 cm
Art Direction	—
Grafica	—
Illustrazione	—

Questa edizione esce per *Fabbri* nel 1999, all'interno della collana *I delfini*, ma contiene solo il primo volume. Storicamente, la collana appartiene a *Bompiani*, ma viene recentemente estesa all'editore in quanto parte dello stesso gruppo editoriale.

Successivamente, viene pubblicata un'altra edizione sempre nella stessa collana — questa volta insieme al *sequel* —, ma anche delle edizioni differenti con illustrazioni d'autore, come quella del 2000 illustrata da Helen Oxenbury e quella del 2004 disegnata da Anne Herbauts.

Prima di questa edizione, invece, *Fabbri* è storicamente un editore che pubblica *Alice* e altri classici fin dal grande incremento di pubblicazioni degli anni '50: le loro sono tra le più curate e apprezzate del tempo, anche grazie alla storica collaborazione con l'illustratore Libico Maraja. Con questo volume, quindi, prova a modernizzarsi e ad inserirsi nel mercato editoriale per ragazzi, incontrando il gusto del nuovo millennio.



Formato

Il libro si presenta in copertina flessibile e in un formato più piccolo dello *standard A5* — forse il più piccolo tra quelli trattati.

Composizione

La composizione è formata da: una banda superiore, che ospita il nome della collana e quello dell'editore, il nome dell'autore immediatamente sotto, il titolo del romanzo vicino ad esso — in grandi dimensioni — ed una grande illustrazione che fa da sfondo e che si esprime completamente nei due terzi inferiori della pagina. Il *focus* è sicuramente posto su quest'ultima.

Lo spazio vuoto nella copertina è ben amministrato: il cielo praticamente terso ha una funzione che si avvicina a quella di uno sfondo monocoloro, probabilmente dovuta al fatto che l'illustrazione sia pensata in prima istanza come copertina, in modo da assicurare lo spazio necessario per l'inserimento dei corpi di testo. Di contro, però, tutti gli elementi tipografici si concentrano nella parte superiore, sbilanciando la composizione.

Al centro dell'illustrazione è presente un unico elemento focale, cioè Alice intrappolata nella casa del Coniglio bianco — aiutata dalle sue effettive grandi dimensioni rispetto agli altri

personaggi e oggetti che la circondano. Il contrasto di colore, invece, risulta sufficiente solamente in relazione al cielo, e non al terreno sottostante.

Inquadrando la composizione nella rete della regola dei terzi, si nota come il testo sia confinato esattamente entro il primo terzo, mentre il cielo dell'illustrazione nel secondo, e il terreno nel terzo. Inoltre, i nodi toccano il comignolo della casa e il giardino della Regina di Cuori, mentre il volto della protagonista è posizionato proprio nel riquadro centrale.

Tipografia

Gli elementi tipografici presenti in copertina sono tre, e presentano tutti caratteristiche diverse.

Quello utilizzato nella banda superiore è un carattere giocoso e riconoscibile, che chiarisce l'intento di indirizzarsi ad un *target* di ragazzi. Tra collana ed editore compare l'immagine iconografica di due delfini — diversa da quella che impiega *Bompiani* nello stesso anno. Il testo è rosso su sfondo arancione, combinazione che possiede un contrasto sufficiente e evoca l'idea di intrattenimento.

Il nome dell'autore è scritto nello stesso *font* per tutta la collana. Si tratta di *Cheltenham*, un carattere *serif* a metà tra *old style* e *transitional*, di cui viene usata l'alterazione in corsivo. È in colore nero e dimensionalmente ottiene poco risalto, probabilmente perché non viene ritenuta un'informazione interessante agli occhi del *target*.

Invece, quello del titolo è *Spumoni*, un *font* per titoli meno serio, con lettere asimmetriche e anch'esso che ha un effetto più giocoso. Come colore, usa anch'esso il rosso — leggermente più chiaro —, complementare all'azzurro del cielo presente nello sfondo, ottenendo maggiore contrasto, aiutato ulteriormente dal contorno bianco proiettato in direzione obliqua al testo.

Le informazioni sull'editore e il nome dell'autore sono all'incirca della stessa grandezza, mentre il titolo del romanzo è grande circa tre volte e mezzo i precedenti.

Immagine

L'illustrazione rappresenta il contenuto del libro in modo diretto, utilizzando una delle tante scene ben conosciute del racconto. Non si ispira, però, alla versione disegnata da Tenniel, che è solitamente la fonte d'ispirazione principale degli artisti, ma piuttosto alla scena tratta dall'adattamento *Disney*, sottolineando il distacco dalle vecchie interpretazioni — che erano tutte molto simili —, ed evolvendosi nella modernità. Un segno di evoluzione è però anche la decisione di non rappresentare Alice nella maniera più convenzionale, ossia con biondi capelli sciolti, ma con capelli castani raccolti in due code laterali, e vestita diversamente dal solito.

Il fatto che l'immagine sia molto riconoscibile fa capire immediatamente ad una grande fetta di lettori di cosa tratta il romanzo.

Inoltre, la scelta della scena da rappresentare è molto intelligente: con lo stratagemma di Alice ingigantita dalla pozione, si trova il modo di presentare sia la protagonista stessa, il cui ruolo è

enfaticizzato dalle grandi dimensioni, sia il Paese delle Meraviglie da un punto di vista lontano — quasi a volo d'uccello — esplorandone le ambientazioni e i personaggi principali.

È anche interessante l'utilizzo del sentiero alla base dell'immagine, che, avendo un capo a sinistra e uno a destra, ne percorre l'interezza e direziona lo sguardo del lettore permettendogli di esplorare tutti gli elementi rappresentati.

La *palette* di colori della copertina è abbastanza varia, e presenta principalmente delle tonalità pastello di arancione, verde e azzurro, usate rispettivamente per la casa, per il prato e per il cielo. Questi tre colori seguono lo schema triadico sul cerchio cromatico, cioè sono equamente distanti e creano un buon contrasto, rendendo la copertina molto colorata. Infine, ci sono i colori usati per i dettagli, come il rosso — usato più che altro per le scritte —, blu, bianco e altri.

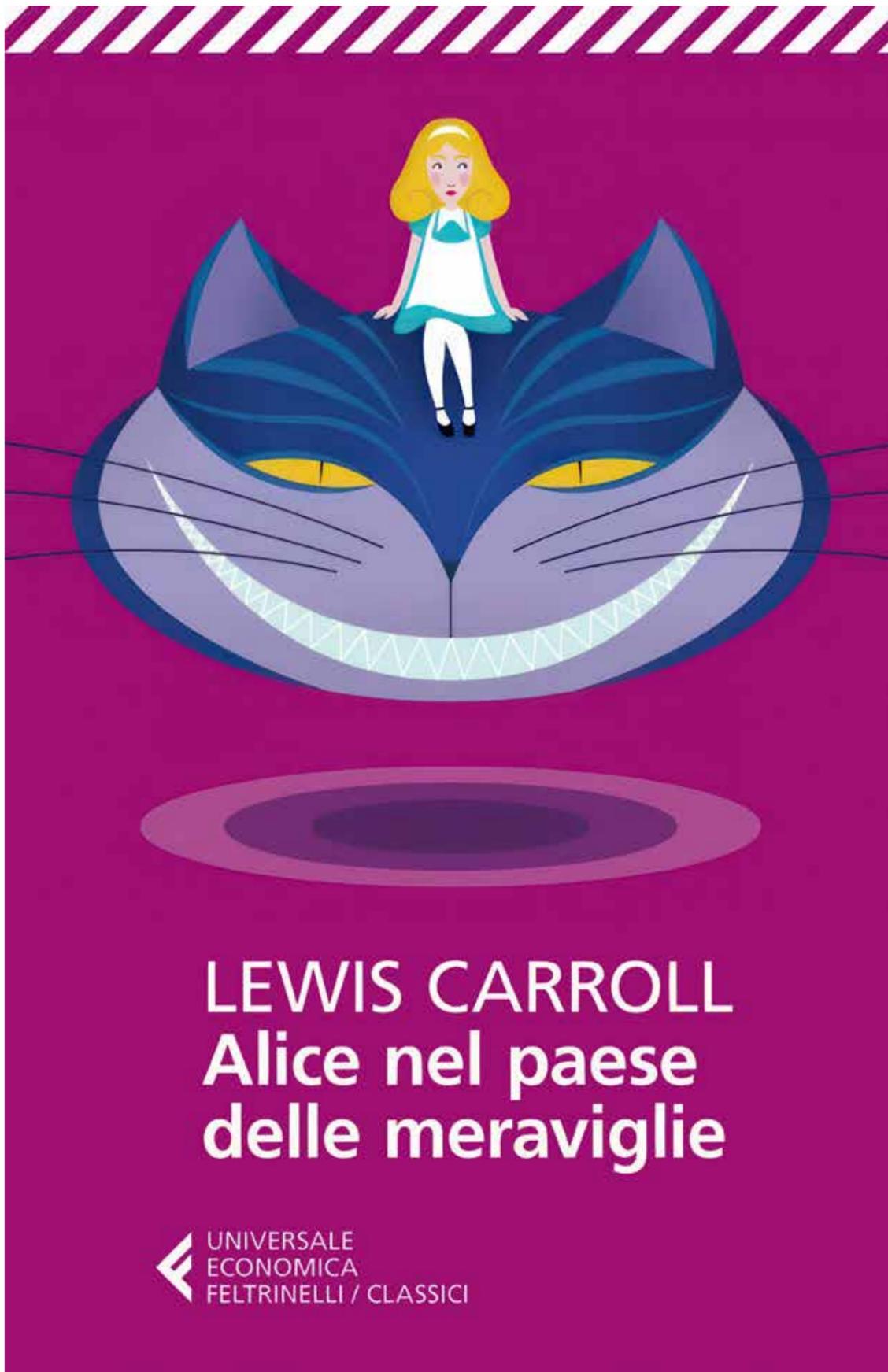
Efficacia

L'idea della copertina è forse quella di reinterpretare con uno stile d'illustrazione moderno un'opera che è passata attraverso innumerevoli edizioni molto simili tra loro, cercando contemporaneamente di dare una svolta all'immagine dell'editore. Probabilmente, passato il nuovo millennio, non si tratta di un volume che si distingue tra gli altri, ma è un punto d'inizio che ha contribuito al successivo cambiamento di stile.

Si tratta di una copertina che rappresenta un unico elemento focale principale, il quale risulta nominabile, ma che, facendo parte di un'illustrazione composta con un certo gusto di corallità di colori e di ambientazione, non riesce a creare un effetto isolamento tale da attirare al meglio l'attenzione del lettore sullo scaffale. L'obiettivo sembra piuttosto quello di offrire una visione affascinante e piacevole del mondo fantastico dell'opera.

Infine, l'illustrazione di copertina rappresenta il genere sia perché è riconoscibile e fa parte dell'immaginario comune relativo all'opera, sia perché fa un buon lavoro nel presentare personaggi e ambientazioni che fanno parte del Paese delle Meraviglie, al tempo stesso facendo capire immediatamente l'assurdità e l'illogicità che lo pervadono grazie all'elemento della protagonista che si ingrandisce a dismisura.

Alice nel paese delle meraviglie.
Feltrinelli, 2013 (Universale economica)





Titolo	<i>Alice nel paese delle meraviglie</i>
Autore	Lewis Carroll
Anno	2013
Editore	Feltrinelli
Collana	Universale economica
Dimensioni	13 x 20 cm
Art Direction	Cristiano Guerri
Grafica	Ufficio grafico Feltrinelli
Illustrazione	Gaia Nasi

Questa edizione rappresenta la terza ristampa del primo romanzo di *Alice* da parte di Feltrinelli, che è stata pubblicata inizialmente nel 1993, sempre nella collana *Universale economica*.

Dal 2002 entra nella sottocollana *Classici*, per poi uscirne ed entrare nella collana *Ragazzi* nel 2021. Nel frattempo, questa edizione viene ancora ristampata fino al momento della scrittura, con una copertina leggermente modificata.

Nonostante ciò, il *sequel*, cioè *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*, non è mai stato pubblicato dall'editore.

Formato

Il formato del libro — come dice il nome della collana — è economico: si tratta, cioè, di un tascabile in copertina flessibile leggermente più piccolo dello *standard* A5. L'editore non ha mai stampato versioni alternative a quella economica.

Composizione

La gabbia grafica di queste copertine, la cui direzione artistica è affidata da Cristiano Guerri, è assai semplice: in alto, è posta la banda che caratterizza la collana, l'illustrazione occupa dalla metà fino ai due terzi dello sfondo monocolori, e nello spazio rimanente, che sia in alto o in basso, vengono posti gli elementi testuali. Nel caso di questa particolare composizione, l'immagine è grande poco più di metà dello spazio totale, e viene posizionata nella parte superiore, costringendo il testo nella metà inferiore.

Il *focus* è posto sull'illustrazione, poiché gli altri elementi non sono grandi abbastanza, né possiedono sufficiente personalità da accentrare l'attenzione di chi guarda. In generale, il resto della copertina è più al servizio della sua funzione di collana.

Mentre in alcune altre copertine della collana la composizione risulta leggermente sbilanciata, qui lo spazio vuoto è ben amministrato: gli elementi sono tutti equidistanti e rendono la copertina ordinata. Inoltre, viene tenuto un margine di circa un centimetro dal bordo del foglio, fatta eccezione per la striscia superiore e per i baffi del Gatto del Cheshire — un dettaglio dell'illustrazione. Ciò fa respirare la composizione e permette al colore di sfondo di esprimersi uniformemente.



Si riscontra anche un certo effetto isolamento: rendere i restanti elementi sostanzialmente anonimi, aiuta a far spiccare l'illustrazione centrale. In questo caso, sebbene il contrasto di colore sia migliorabile, la testa del Gatto è rappresentata con una forma geometrica semplice che attira l'attenzione del lettore, e vi instaura una connessione rivolgendo lo sguardo dritto davanti a sé.

Inoltre — probabilmente in maniera involontaria — i nodi formati dalla rete della regola dei terzi cadono perfettamente in corrispondenza degli occhi del Gatto del Cheshire e rendono anch'essi dei punti focali.

Tipografia

In tutti i libri della collana, i corpi di testo presenti in copertina sono due: uno contiene il nome dell'autore e il titolo del libro, mentre l'altro esprime informazioni sulla collana di cui fa parte e sulla casa editrice. Entrambi impiegano lo stesso carattere *sans serif*, ossia *Frutiger*, che è molto versatile. La distanza tra i due è di circa un centimetro e rimane fissa all'interno delle varie copertine.

Autore e titolo — sebbene inclusi nello stesso corpo di testo — si distinguono per i diversi pesi: la prima differenza è che l'autore è scritto tutto in maiuscolo, la seconda è che il titolo è in grassetto.

Nelle informazioni sulla collana è contenuto anche il nome dell'editore — come se ne facesse parte —, risultando di piccole dimensioni e messo poco in risalto: questo perché la rilevanza maggiore viene data al logo, che “racchiude” gli elementi testuali. A lato, separato da una barra obliqua, vi è il nome della sottocollana. In altre sottocollane, per esempio *Ragazzi* — di cui fa parte la ristampa di *Alice* del 2021 — il nome non è posto a lato, ma sotto.

Le dimensioni del carattere di autore e titolo sono circa tre volte quelle delle informazioni su collana ed editore. Inoltre, sebbene gli elementi tipografici più grandi siano posti al centro della pagina, le righe di testo sono allineate a sinistra. Lo sono anche quelle del secondo elemento, il quale è ancorato al margine sinistro del primo e quindi posizionato più a sinistra rispetto al centro.

Immagine

L'illustrazione è di Gaia Nasi, che ha collaborato con l'editore anche per altre cinque copertine della stessa collana pubblicate negli stessi anni, variando leggermente stile in base al tema.

Cristiano Guerri ha dichiarato che con la sottocollana *Classici* ci si vuole avvicinare ad uno stile “più pop” — lasciando le sperimentazioni concettuali e stilistiche agli autori di nuova pubblicazione — per attirare pubblici diversi, tra cui i più giovani. Difatti, la rappresentazione in copertina è perfettamente tautologica e ha un'associazione chiarissima con il modo in cui Alice viene rappresentata nell'immaginario collettivo, in particolare nell'interpretazione *Disney*. Anche lo stile d'illustrazione minimale e quasi *flat* è in linea col gusto dei tempi.

Il fatto che Alice sieda sulla testa del Gatto del Cheshire, in proporzione molto più grande di lei, può essere la rappresentazione di una metafora su quanto la protagonista abbia influenza nella storia: la protagonista, infatti, è completamente in balia degli eventi e dei personaggi che abitano il Paese delle Meraviglie. Inoltre, gli sguardi rappresentano le personalità dei due: Alice ha uno sguardo pensieroso, mentre il Gatto possiede uno sguardo enigmatico e ingannatore.

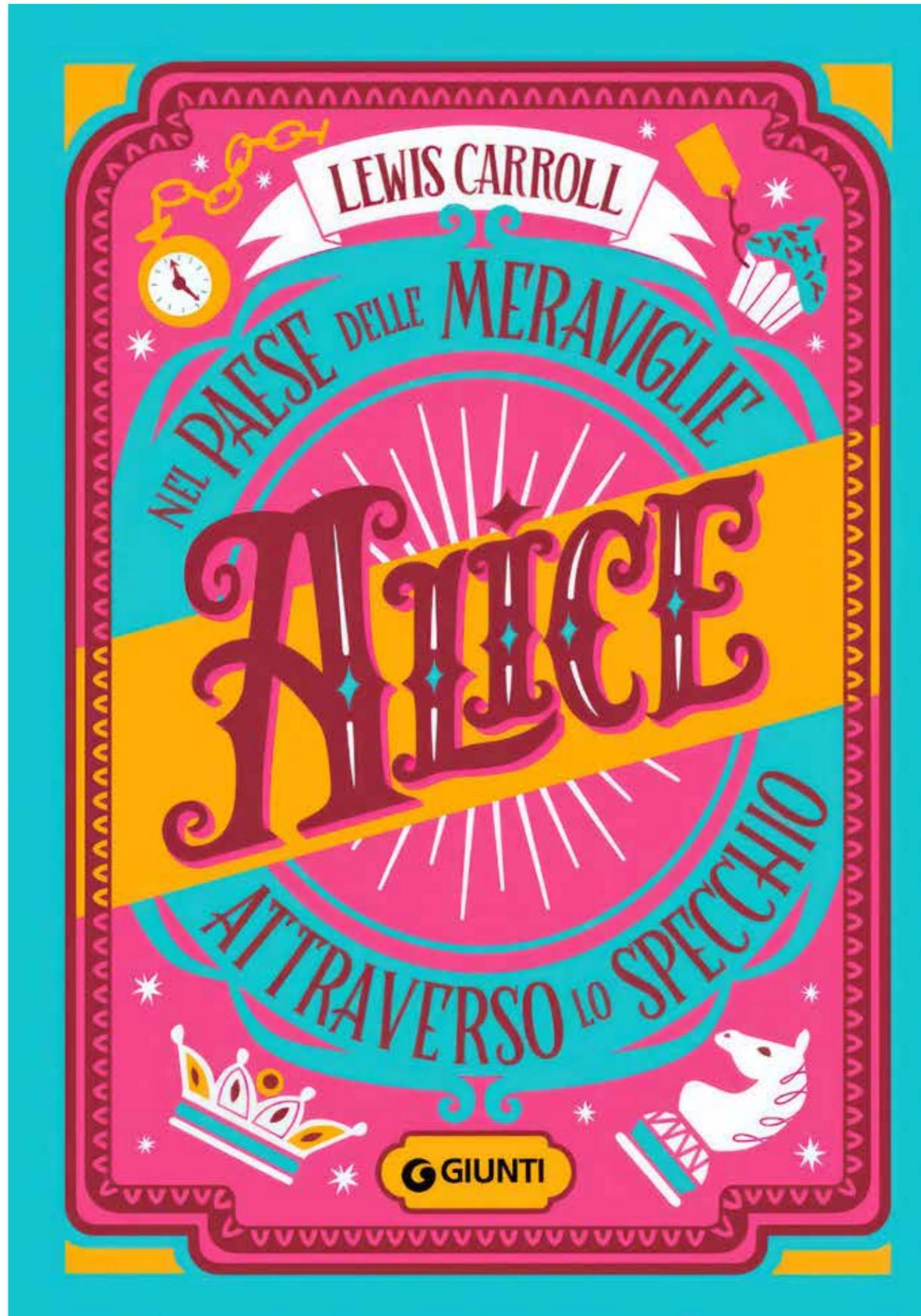
La *palette* di colori è formata principalmente da tre colori — vinaccia, pervinca e blu scuro —, più due colori usati per i dettagli — oro e bianco. Di questi, vinaccia, blu e oro si avvicinano a formare uno schema triadico, mentre blu e pervinca sono colori analoghi sulla ruota dei colori.

Efficacia

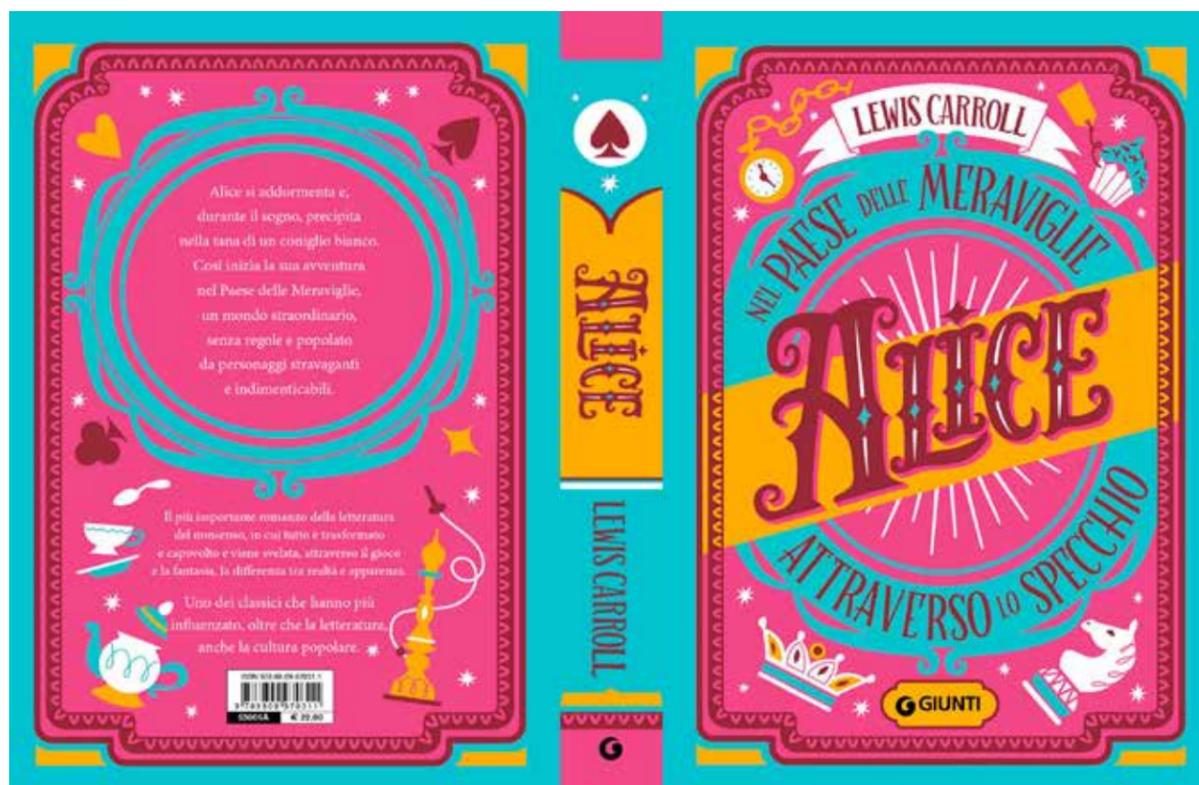
La copertina non mira ad essere originale, ma al contrario punta sulla familiarità sotto vari punti di vista: ad esempio, la riconoscibilità della collana di un editore famoso come *Feltrinelli*, oppure i colori che caratterizzano l'adattamento cinematografico *Disney* di *Alice*. Attraverso questi codici comunicativi, l'edizione ha già conquistato il suo lettore nell'essere una scelta affidabile per leggere il libro che cerca.

Nonostante questo, la copertina può dirsi riuscita in alcuni compiti, come quello di attirare l'attenzione del lettore sullo scaffale. Sebbene i colori di sfondo e dell'illustrazione non siano in grande contrasto, è comunque presente un unico elemento focale ben nominabile. Infatti, la collana lavora per sintesi e per sottrazione di elementi, riuscendo a portare l'attenzione sul fulcro dell'immagine.

A circa 140 anni dalla prima pubblicazione italiana, il libro non sembra sentire il bisogno di spiegare opportunamente il proprio contenuto, rimettendosi direttamente al lettore e alla sua capacità di riconoscere l'inconfondibile iconografia. Si tratta di un libro che già a partire dal titolo evoca il genere fantastico e che, in più, in questo caso viene rappresentato da uno dei suoi interpreti più eloquenti e ricordati, ossia il Gatto del Cheshire.



Alice nel Paese delle Meraviglie / Alice attraverso lo Specchio. Giunti, 2023 (Le Strenne)



Titolo	<i>Alice nel Paese delle Meraviglie / Alice attraverso lo Specchio</i>
Autore	Lewis Carroll
Anno	2023
Editore	Giunti
Collana	<i>Le Strenne</i>
Dimensioni	17 x 24 cm
Art Direction	Clara Battello
Grafica	—
Illustrazione	Luisa Lodetti

L'ultima edizione al momento della scrittura è quella del 2023 pubblicata da *Giunti*, e contiene al suo interno entrambi i libri della serie.

Si tratta della prima volta che l'editore pubblica le opere in copertina rigida, e lo fa nella collana *Le Strenne*, che possiede principalmente due linee grafiche: la prima è usata per racconti moderni per ragazzi, e la seconda per i classici. Nel secondo caso — come suggerisce il nome stesso della collana — le copertine sono confezionate con una certa eleganza decorativa.

Curiosamente, l'idea, l'estetica e il formato ricordano molto la collana di successo — sempre di classici — *Oscar Draghi*, di un altro gigante dell'editoria, cioè *Mondadori*, la cui direzione artistica è però ancora più libera ed esagerata. L'impronta estetica ed innovativa che caratterizza quest'ultima appare nel 2016, mentre ne *Le Strenne* l'anno seguente: è possibile, perciò, che questo caso editoriale sia ciò a cui si vuole ispirarsi o fare concorrenza.

Formato

Il libro è stampato in copertina rigida senza sovraccoperta, e in un formato di dimensioni più grandi dello *standard A5*.

Inoltre, la lavorazione prevede la colorazione rosa del lato delle pagine e l'aggiunta di un segna-libro arancione, della stessa tonalità e brillantezza dei colori presenti in copertina.

Composizione

La composizione è simile in tutti i classici della collana, ma allo stesso tempo varia sorprendentemente in base al tema del libro, perseguendo un'interessante via di mezzo tra l'impiego tradizionale della collana e la copertina in "stile libero" come viene pensata nella contemporaneità. Dato che gli stili di *lettering* e decorazioni sono sempre differenti, gli elementi minimi che uniscono questo sottoinsieme di libri della collana sono: la cornice esterna e la banda centrale su cui è posizionato il titolo, che ha sempre un'inclinazione di circa 15° in senso antiorario.

Questa composizione in particolare è formata dal titolo della dilogia — cioè, solo "*Alice*" — posto centralmente sulla banda obliqua, a cui gravitano attorno i sottotitoli del primo libro (in alto) e del secondo (in basso). Inoltre, il nome dell'autore è posizionato all'estremità superiore e quello dell'editore a quella inferiore. Tutti questi elementi tipografici sono opportunamente



integrati con degli elementi grafici. Infine, negli angoli — altrimenti vuoti — gravitano delle piccole rappresentazioni iconografiche oltre le quali è presente la cornice esterna.

Sebbene la forza della copertina stia nella somma delle parti, e quindi nella composizione vista nel suo insieme, il *focus* è chiaramente posto sulla tipografia, di cui fanno parte gli elementi più grandi e dettagliati.

La cornice esterna permette di lasciare un margine di circa 2 centimetri su tutti i lati, all'interno del quale si tiene il colore turchese puro, stringendo l'obiettivo sulla ricca composizione. Si crea un contrasto — oltre che di colore, anche di dimensione — tale da creare un effetto isolamento sul titolo centrale: la scritta stacca rispetto all'arancione sottostante, è circondata da linee che convergono verso il centro e anche da un cerchio che le gira attorno, rendendola protagonista indiscussa della copertina, anche percettivamente.

Tipografia

Il fatto che la collana punti molto sugli elementi testuali, spesso scritti o modificati a mano in base al contesto, sembra anch'esso ispirato alla collana *Oscar Draghi*, nella quale però il tratto a mano è molto più evidente. Qui, le lettere spesso sono uguali tra loro e in generale si mantiene una maggiore rigidità. Responsabile di disegnare illustrazioni e caratteri della copertina è Luisa Lodetti, che ricopre il ruolo di calligrafa in *Pemberley Pond*.

All'interno della copertina vengono utilizzati solo due caratteri, entrambi disegnati a mano. Quello usato per il titolo presenta molti abbellimenti e decorazioni, sia per quanto riguarda la forma stessa delle lettere — come le grazie enfatizzate e arricciate e gli speroni che compaiono centralmente —, sia per quanto riguarda la colorazione. Infatti, sopra il colore del *lettering* vi sono degli elementi decorativi in bianco e in turchese, mentre al di sotto compare un contorno rosa più chiaro che dona profondità. In più, al titolo centrale sembra essere attribuito un effetto lucido durante la fase di lavorazione.

L'altro è un *font serif* condensato ispirato all'*art déco*, che viene impiegato in due variazioni. Quello usato per i sottotitoli, ad esempio, ha delle grazie maggiormente enfatizzate, come si può notare confrontando soprattutto la lettera E, ma anche la C e la L. Quello usato per l'autore, invece, è più convenzionale, e la R è più composta rispetto a quella usata nei titoli.

Inoltre, i testi attorno al titolo sono piegati ad arco: il nome dell'autore presenta una curvatura leggera, mentre i sottotitoli seguono la forma del cerchio azzurro.

Tutti gli elementi tipografici utilizzano un solo colore, cioè il rosa scuro, che è il colore più scuro presente in *palette* e che quindi risalta unito a tutti gli altri colori, soprattutto con l'arancione della fascia centrale e con il bianco sotto il nome dell'autore. I sottotitoli, invece, essendo gerarchicamente di secondaria importanza, sono meno appariscenti.

Immagine

Le illustrazioni si dividono tra iconografiche e decorative. Quelle decorative sono, ad esempio, la cornice, che riprende un motivo abbastanza semplice lungo tutta la sua lunghezza, e il

cerchio all'interno del quale vengono scritti i sottotitoli — ripreso anche sul retro —, che presenta anch'esso delle decorazioni molto semplici con curve e arricciamenti: quest'ultimo ricorda sia la cornice di uno specchio dal gusto ottocentesco, come per riprendere il secondo romanzo, sia la tana del Coniglio all'interno della quale cade Alice, che — essendo posizionata proprio al centro della copertina — può essere visto come un invito al lettore ad entrare egli stesso dentro la tana leggendo il libro. Inoltre, ci sono anche un nastro bianco nella parte superiore che interagisce col nome dell'autore e una piccola targa dorata su cui è posto il nome dell'editore. Infine, appaiono anche delle stelle di varie dimensioni per riempire gli spazi.

Per quanto riguarda quelle iconografiche, si può notare come le due illustrazioni poste agli angoli superiori facciano riferimento al primo libro, mentre i due elementi sottostanti al secondo — ossia, in corrispondenza dei due sottotitoli. In particolare, i primi due elementi rappresentano l'orologio del Coniglio bianco e il pasticcino che fa ingrandire Alice, mentre quelli in basso hanno entrambi a che fare con il gioco degli scacchi, su cui è incentrato il secondo libro, e rappresentano la corona della regina, che Alice indossa, e il cavallo. Ci sono delle illustrazioni anche in quarta di copertina, che fanno riferimento al primo libro: in alto, sono rappresentati i semi delle carte da gioco e, in basso, una teiera e il narghilè del Bruco.

La *palette* è composta da pochi colori, nello specifico cinque: bianco — il più luminoso —, un turchese, un arancione e un rosa, più una sua sfumatura più scura e leggermente tendente al cremisi — usata per tutti gli elementi scuri. Lo schema che lega i tre colori principali — turchese, arancione e rosa — è quello triadico, cioè di colori ugualmente distanti sul cerchio cromatico: ciò dà come risultato una composizione con un buon contrasto e con molta varietà di colore.

In tutti gli altri libri della collana, la scelta dei colori è meno variegata: in questo caso, infatti, si tratta dell'opera di fantasia per eccellenza, in cui si viaggia nei reami del nonsense e dell'illogico, e quindi dove i colori devono essere i più diversi possibili tra loro. Inoltre, sembrano riprendere i colori tradizionalmente attribuiti all'immaginario di *Alice*: ad esempio, nel film *Disney*, Alice è vestita di blu ed è bionda, colori che ricordano le tonalità di quelli usati in copertina.

Efficacia

La copertina del libro attira sicuramente l'attenzione con un titolo di grandi dimensioni che spicca sul colore sottostante, una composizione colorata ed esplosiva caratterizzata dal gusto tipografico e minimale — in linea coi tempi — e dei processi di lavorazione che rendono l'edizione un oggetto elegante ed esteticamente gradevole da possedere.

Ne rappresenta anche il contenuto abbastanza esaustivamente, poiché tutti gli elementi analizzati comunicano unanimi il viaggio nella fantasia e nel caos del mondo immaginario che si trova dentro la tana del Coniglio bianco. Le illustrazioni comunicano tramite simboli, che per i ragazzi e adulti che già conoscono l'immaginario di Carroll sono immediatamente riconoscibili, mentre per i lettori estranei sono nondimeno evocativi.

Il Signore degli Anelli

Storia editoriale (1967-oggi)

La storia editoriale italiana della trilogia de *Il signore degli anelli* inizia con la sfortunata prima pubblicazione avvenuta 56 anni fa, con la scommessa dell'editore *Astrolabio-Ubaldini*.

Dopodiché, i diritti dell'opera sono stati detenuti principalmente da *Rusconi* — che ha rivisto la prima traduzione — fino al 2000, quando sono passati a *Bompiani*, che ha continuato a pubblicare l'opera, rinnovandone completamente la traduzione nel 2019.

Dalla prima edizione italiana del 1967 al momento della scrittura sono state pubblicate 37 edizioni diverse, equamente distribuite tra pubblicazioni in volume unico e in tre volumi. 10 di queste sono *Rusconi* e 16 *Bompiani*, mentre le restanti sono stampate da vari editori a cui sono stati concessi i diritti su licenza — soprattutto *bookclub* in abbonamento.

Tendenze artistiche

Per quanto l'iconografia de *Il signore degli anelli* sia caratteristica e universalmente riconosciuta — anche grazie agli adattamenti cinematografici usciti dal 2001 al 2003 — nonché principale influenza di tutte le opere e rappresentazioni *high fantasy* successive alla sua uscita, le copertine che la impiegano direttamente è una percentuale molto minore.

Parte del motivo è probabilmente da rintracciare nel riconoscimento da parte degli editori di un valore letterario del romanzo non da banalizzare attraverso la riproposizione tautologica del suo immaginario.

Inoltre, è da sottolineare che tutte le edizioni anglofone autorizzate da Tolkien — a partire dalla primissima, che presentava le sue stesse illustrazioni — tendevano a presentare *design* piuttosto semplici o comunque paesaggistici. Perciò, un editore, guardando in retrospettiva, avrebbe trovato pochi esempi di copertine illustrate in maniera classica.

1967-2020: Illustrazione classica

La prima tendenza artistica osservata ha un primo esempio nel 1967, con la prima edizione italiana, e si estende fino al 2020. Nonostante la lunga estensione temporale, è in realtà molto diluita nel tempo, e si tratta della tendenza meno seguita.

Questa tendenza consiste banalmente nel rappresentare in copertina delle scene del romanzo che includano personaggi o creature magiche, esplicitandone la natura *fantasy*. Dal 1992, anno in cui esce nel mercato statunitense un'edizione dell'opera illustrata da Alan Lee, tutte le pubblicazioni italiane di questa corrente si rifaranno alle sue illustrazioni.

Una differenza interna consiste nella centralità che tali elementi hanno nel colpo d'occhio della copertina. Infatti, possono essere illustrazioni a tutta pagina che presentano personaggi grandi

che dominano sullo sfondo o scene coinvolgenti. È il caso dell'edizione del 1967 edita da *Astrolabio-Ubaldini* (prima edizione italiana).

Oppure — in pochi casi — può trattarsi di scene in cui i personaggi sono molto piccoli o in disparte, paesaggi meno immediatamente riconducibili, o addirittura casi in cui l'illustrazione occupa una porzione irrisoria della copertina.

1970-2005: Paesaggismo

Questa seconda tendenza artistica appare nel 1970, con la seconda edizione italiana, ma si esaurisce nel 2005 — molto più brevemente delle altre due. Nonostante ciò, è uno dei due *trend* più seguiti. Ha i suoi momenti di massima diffusione sia in corrispondenza della sua comparsa che della sua scomparsa.

Le copertine che fanno parte di questa tendenza presentano illustrazioni, fotografie o dipinti che ritraggono paesaggi. Spesso, non si tratta di ambientazioni che veicolano il genere fantastico del racconto o il suo *setting* medievale, ma che ragionano più in generale sull'importanza della componente geografica nella Terra di Mezzo e nell'universo creato da Tolkien.

Una differenza interna riguarda il tipo di paesaggio rappresentato. Può trattarsi di una vista stilizzata, tendente all'astrattismo, cioè che non rappresenta la natura in modo dettagliato.

Al contrario, possono essere rappresentati panorami naturalistici in piena regola, che colpiscono per la ricchezza di dettagli o per l'evocazione di un panorama più o meno plausibile. È il caso dell'edizione del 1977 edita da *Rusconi*.

Un sottoinsieme di quest'ultima categoria è quello pittorico, in cui si utilizzano dipinti prodotti in altri momenti storici per descrivere l'opera. È il caso dell'edizione del 2000 edita da *Bompiani*.

1982-oggi: Minimalismo

La terza tendenza artistica osservata nasce nel 1982 e arriva fino ad oggi. Il *trend* comincia a diffondersi maggiormente col nuovo millennio, ma il periodo di maggiore concentrazione è indubbiamente l'ultimo decennio.

Questa tendenza consiste nell'impiegare rappresentazioni semplici o astratte per comunicare degli elementi del romanzo, o nel non impiegarne affatto per raggiungere il medesimo scopo.

Una differenza interna riguarda proprio l'impiego o meno di rappresentazioni. Si possono utilizzare illustrazioni minimali — talvolta criptiche, o al contrario molto dirette —, sulla scia delle prime storiche copertine inglesi illustrate da Tolkien: quasi sempre, parte del soggetto che viene illustrato è un anello o una forma circolare. È il caso dell'edizione del 1997 edita da *Rusconi*.

Oppure, ci si è affidati esclusivamente su tipografia e sfondo per veicolare il contenuto dell'opera: si tratta di un procedimento complesso che può dare molti risultati diversi. È il caso dell'edizione del 2023 edita da *Bompiani* (ultima edizione italiana).

La compagnia dell'anello.
Astrolabio-Ubaldini, 1967 (Fuori collana)



Titolo	<i>La compagnia dell'anello</i>
Autore	J. R. R. Tolkien
Anno	1967
Editore	<i>Astrolabio-Ubaldini</i>
Collana	<i>Fuori collana</i>
Dimensioni	16 x 21.8 cm
Art Direction	—
Grafica	—
Illustrazione	R. Conti

La prima edizione italiana de *Il signore degli anelli* si presenta in forma parziale, in quanto — dei tre romanzi che costituiscono la trilogia — solo il primo, cioè *La compagnia dell'anello*, è stato stampato da *Astrolabio-Ubaldini*, riscuotendo pochissimo successo. Ciò viene ricondotto al poco interesse suscitato dal *target* dell'editore per testi non inerenti agli ambiti della saggistica: infatti, il volume rappresenta il primo ed ultimo tentativo di affacciarsi alla narrativa fantastica.

Il volume viene pubblicato 13 anni dopo l'originale: i diritti vengono acquistati da Mario Ubaldini, dopo essere stati rifiutati più volte dalla direzione editoriale di *Mondadori*, che lo riteneva un romanzo troppo “*lontano dalla realtà*”.

L'aspetto della copertina non viene apprezzato dallo stesso Tolkien: «*È inorridito dalla copertina proposta per la traduzione italiana de Il signore degli anelli, “basata sulla spaventosa copertina di Ballantine e persino degradata”*».

Formato

Il libro, presentandosi in copertina rigida con sovraccoperta, dà un tono di spessore letterario al romanzo e serve alla duplice funzione di discostarsi dai toni più infantili di altre narrazioni fantastiche e di tentare di comunicare al *target* dell'editore.

Al di sotto della sovraccoperta, la copertina rigida è in tela completamente rossa, ad eccezione delle scritte dorate sulla costa, identiche a quelle sulla sovraccoperta. Inoltre, come avverrà per molte edizioni successive, allegata all'ultima pagina si trova una mappa della Terra di Mezzo (in questo caso singolare, disegnata dallo stesso Tolkien).

Composizione

La composizione non parte da nessuna gabbia grafica preesistente, poiché rappresenta l'unico esperimento del *Fuori collana* di *Astrolabio-Ubaldini*. Gli elementi che formano la copertina sono pochi: le informazioni sul volume, nella parte superiore, e un'illustrazione a tutta pagina delimitata da una cornice nera. Il *focus* è posto chiaramente sull'illustrazione.

Un punto focale è rappresentato dal drago, più che altro grazie al suo posizionamento in primo piano e al suo contrasto per dimensione con gli altri elementi dell'illustrazione. Lo spessore maggiore del tratto (quasi una via di mezzo con quello della cornice) usato sulla schiena, sulle

piastre dorsali e su altri elementi minori gli permette di emergere ulteriormente. Inoltre, il verde olivastro del dorso del drago — tendente a tonalità scure — contrasta con il celeste del lago e il color sabbia del terreno — più chiari. Nonostante ciò, non vi è la presenza di un unico punto focale sufficientemente contrastato da creare un effetto isolamento, e la copertina può anzi apparire, nella sua varietà di colori ed elementi, piuttosto dispersiva.

L'amministrazione dello spazio vuoto non risulta ottimale, ad esempio perché gli elementi tipografici non trovano il giusto spazio all'interno dell'illustrazione, finendo per confondersi: il cielo, infatti, occupa meno di un quarto dello spazio totale all'interno della cornice. Questo rende l'aspetto della copertina non armonico e poco curato. Nella copertina *Ballantine*, quasi metà della composizione è “vuota” e ospita con più efficacia elementi tipografici più grandi.

Approssimativamente, gli elementi della copertina seguono la regola dei terzi. Infatti, sui nodi creati dalla rete, si posizionano gli elementi focali della composizione: in alto il titolo del libro, mentre in basso la terminazione e la piegatura del collo del drago. Inoltre, sempre per approssimazione, il primo terzo è riempito dal cielo, il secondo dal terreno e il terzo dall'acqua. Si può anche notare che l'illustrazione giochi — volutamente o meno — sulla verticalità di alcuni elementi, come le piastre dorsali e le corna del drago e gli alberi, i cui apici puntano verso l'alto, cioè verso il titolo del libro.

Tipografia

Le informazioni presenti sul libro sono quelle essenziali, cioè autore e titolo, più il nome della trilogia di riferimento e due sottotitoli. Non è presente, però, nessuna indicazione sull'editore, posizionata invece su quarta e costa: forse, trattandosi di un *Fuori collana*, l'appartenenza all'editore *Astrolabio-Ubaldini* non viene considerata un'informazione indispensabile.

La disposizione dei testi e la scelta dei *font* si ispirano alla copertina *Ballantine*. Il nome dell'autore è scritto a mano (e identico alla copertina *Ballantine*) in un carattere che ricorda la calligrafia medievale e la peculiare scrittura dello stesso Tolkien. Per tutte le altre informazioni viene usato *Helvetica* senza grassetto o corsivo e tutto in maiuscolo, o con iniziali maiuscole nei sottotitoli: tale scelta sembra sia priva di carattere che troppo moderna, quindi antitetica con il *setting* del libro. I *font* sono solo due, ma la disposizione non fa in modo di integrare un carattere con l'altro, ma li separa, facendo apparire *Helvetica* come il *font* dominante.

In merito alla gerarchia delle dimensioni, il titolo è l'elemento più grande, mentre l'autore e il titolo della trilogia, più piccoli, hanno sostanzialmente la stessa dimensione, e i sottotitoli sono molto più piccoli. In questo modo si mette in primo piano il titolo del libro e si assegna l'autore, fino a quel momento sconosciuto in Italia, ad un ruolo di secondaria importanza (a differenza di quanto avviene nell'edizione *Ballantine*).

Relativamente al colore, i titoli del libro e della trilogia sono rossi, mentre autore e sottotitoli sono bianchi. Anche i colori contribuiscono ad evidenziare titolo e saga a discapito dell'autore e delle altre informazioni secondarie. Soprattutto nel caso del bianco, però, si tratta di una scelta di colore infelice che contribuisce alla bassa leggibilità di tutte le informazioni una volta poste sul colore di sfondo del cielo.

Immagine

L'illustrazione, ad opera di R. Conti, mira a rappresentare il libro attraverso un'immagine evocativa, che faccia intuire l'atmosfera e soprattutto l'ambientazione del racconto. Quella di *Bal-lantine* sembra essere la prima copertina della trilogia a presentare un'illustrazione che si concentra sul paesaggio, con anche un elemento centrale in primo piano, proprio come nella presente edizione. In tale edizione, poi, le illustrazioni dei tre volumi si connettono completando un trittico: si può ipotizzare che fosse uno degli obiettivi della copertina *Astrolabio-Ubaldini*.

La differenza sostanziale risiede, in primo luogo, nello stile: realistico, dettagliato e dai toni scuri nella copertina statunitense, e semplice, geometrico — quasi “primitivo” — e dai toni chiari in quella italiana. Si tratta di uno stile molto diverso, che però nell'ultimo caso sembra contribuire a dare un'idea infantile e abbozzata di un romanzo che predica le virtù opposte.

Inoltre, l'elemento a cui viene dato più spicco sulla copertina è anche il più critico. Il drago risulta obiettivamente fuorviante, poiché nel testo non ce n'è traccia, se non per accenni. Evidentemente, l'illustratore non ha letto abbastanza o non ha ricevuto le informazioni corrette (si pensa che possa essere stato un errore legato al nome della locanda del *Drago Verde*).

La *palette* di colori è vivace e percorre buona parte del cerchio cromatico, dal blu scuro al rosso acceso, oltre al bianco e al nero. I due colori dominanti nell'immagine sono il celeste, utilizzato per il lago, e il giallo terra, usato per il cielo e per alcuni alberi, mitigati dal color sabbia del terreno (quasi complementare al celeste). Vengono impiegate sfumature più scure o più chiare dei colori principali per dare colore e varietà ai dettagli.

Efficacia

Alla luce dell'analisi, la copertina assolve alla funzione di presentare il libro ad un lettore estraneo solo parzialmente, tramite l'orientamento nel genere della narrativa fantastica. In realtà, risulta fuorviante nell'atmosfera creata e anche negli elementi in gioco nel racconto, poiché lo stile e i colori fanno intuire un romanzo infantile o dallo scarso valore letterario. Si accosta più ad un'idea di intrattenimento che ad una di cultura, la quale però era la finalità di Tolkien, e quella a cui punteranno le edizioni successive.

Non ha l'obiettivo di rappresentare l'editore in quanto possiede il compito particolare di creare una nuova anima completamente differente dalle pubblicazioni ordinarie, andando incontro ai gusti di un *target* completamente differente.

Fallendo in uno degli obiettivi, cioè quello di rappresentare la “voce” del libro con chiarezza, riesce invece nell'identificazione di un elemento che sia nominabile e riconoscibile (“un drago”), che però è un elemento assolutamente non presente nel racconto. Inoltre, riesce anche nell'intento di differenziarsi: oltre che all'interno dello stesso catalogo dell'editore, infatti, risulterebbe acceso e vibrante all'interno di una libreria del tempo, ed è capace di creare curiosità e attirare l'attenzione.



Il signore degli anelli.
Rusconi, 1977 (Fuori collana)

Titolo	<i>Il signore degli anelli</i>
Autore	J. R. R. Tolkien
Anno	1977
Editore	<i>Rusconi</i>
Collana	<i>Opere di Tolkien</i>
Dimensioni	13 x 21 cm
Art Direction	—
Grafica	—
Illustrazione	Piero Crida

Sebbene *Rusconi* avesse cominciato a pubblicare *Il signore degli anelli* dal 1970, è qualche anno dopo che pianifica la stampa di altri scritti di Tolkien, determinando la nascita della collana *Opere di Tolkien*. In corrispondenza di ciò, viene ripubblicata anche l'opera principale, ancora una volta in volume unico, e per la prima volta anche in broccatura.

Le precedenti pubblicazioni non vengono mai ristampate dopo il 1977, così l'edizione in analisi rimane l'unica in commercio fino agli inizi degli anni '90, divenendo quella più presente nelle case italiane — anche grazie alla stampa in copertina flessibile, più economica — e molto probabilmente la più ricordata dai lettori di quegli anni.

Curiosamente, una prima versione della copertina rappresenta un ritratto di Gandalf contenuto in una forma di anello formata da un bastone di legno. L'utilizzo dell'elemento del bastone è rimasto nella copertina definitiva, mentre l'idea di utilizzare dei ritratti è stata abbandonata poiché rischiava di "imbrigliare" l'immaginazione del lettore.

Formato

L'edizione viene pubblicata nel medesimo anno in due formati, sia in copertina rigida con sovraccoperta sia in copertina flessibile.

La prima versione presenta, sotto la sovraccoperta, una copertina rigida in tela rossa — come le precedenti edizioni in volume unico — completamente vuota, tranne per gli elementi testuali in colore nero presenti sulla costa, che riportano esattamente le informazioni presenti sulla sovraccoperta. Presenta anche un cofanetto, che non è altro che la riproposizione della grafica di copertina, ma con i testi in prima ripetuti anche sull'illustrazione del retro.

Composizione

La composizione si basa completamente sull'immagine, che — oltre ad illustrare il paesaggio — definisce in buona sostanza la gabbia grafica: la "cornice" esterna funge da margine, entro il quale sono posizionati gli elementi tipografici, divisi dalla struttura in legno.

In realtà, la divisione non è perfetta e risulta spesso asimmetrica: ad esempio, gli spazi dedicati ai corpi di testo superiore ed inferiore sono di uguale dimensione, ma il nome dell'editore non è di grandezza sufficiente a riempire lo spazio alla stessa maniera dell'autore. Allo stesso modo,

il titolo del romanzo non arriva a coprire lo spazio più ampio che gli viene dedicato. Per ovviare al problema senza modificare l'illustrazione, i testi potevano essere posizionati centralmente allo spazio dedicatogli, ma vengono ancorati ad una delle estremità, creando delle lacune. Inoltre — questo verrà corretto nelle successive ristampe — anche i margini sinistro e destro sono stranamente asimmetrici e rendono sbilanciata la composizione.

La gabbia grafica della collana non ha una coerenza interna particolarmente forte, se non per il fatto che la responsabilità delle illustrazioni viene sempre affidata a Piero Crida, che ha illustrato per *Rusconi* anche le copertine delle edizioni precedenti della trilogia. La copertina più simile all'edizione in analisi è quella di *Albero e foglia*, che posiziona similmente gli elementi tipografici, ma usando un *font* differente.

È interessante e originale — soprattutto per i tempi — l'idea di far interagire l'illustrazione con la composizione generale della copertina. Dal punto di vista della percezione, la scelta risulta funzionale secondo diversi punti di vista: la ripetizione degli elementi crea un sistema verticale-orizzontale che aiuta la scansione degli elementi da parte di chi guarda, che vengono compat- tati in sottosistemi divisi per tipo di informazione.

La composizione della copertina rientra abbastanza bene nella regola dei terzi, con i nodi della rete che toccano la parte centrale del titolo e gli apici degli alberi. Il centro dell'immagine, però, rimane sostanzialmente vuoto e manca di un elemento focale.

Tipografia

La copertina presenta in totale due caratteri, uno per il titolo ed uno per gli altri due elementi tipografici — ossia il nome dell'autore e la casa editrice. Quest'ultimo *font* è *Century*, un carattere *serif* classico e versatile, e viene utilizzato anche per riportare tutte le informazioni sulla costa.

Quello usato per il titolo, invece, è simile ad una sorta di *Century* in versione *condensed*, ma sembra fatto a mano: in questo caso, dato che le lettere sono uguali tra di loro, ogni lettera è stata disegnata una volta sola e poi ripetuta. Il carattere è disegnato appositamente in modo approssimativo, per avvicinarsi alle imperfezioni e alla ruvidità dei bastoni di legno che lo circondano e allo stesso tempo fare da "ponte" con il *Century*.

L'associazione di due *font* così simili tra loro genera un conflitto sulla pagina: la scelta ottimale sarebbe stata quella di usarne due più distanti stilisticamente, in modo da generare un contrasto positivo che comunica più concetti diversi. Ad ogni modo, l'effetto visivo del conflitto è leggermente frenato dall'illustrazione, che divide in riquadri diversi ogni corpo di testo.

Per quanto riguarda i rapporti dimensionali tra i tre corpi di testo, il titolo è grande quasi il doppio del nome dell'autore, il quale è grande circa una volta e mezzo il nome della casa editrice.

Immagine

L'illustrazione del volume è di Piero Crida, che decide di rappresentare un punto di vista su una finestra di una casa rudimentale, che fa da cornice al paesaggio che si distende all'esterno.

Questa soluzione permette al lettore di porsi in prima persona davanti a questa finestra immaginaria: ciò rappresenta un modo diretto di far immergere il lettore non solo nella storia del romanzo, ma nel mondo ricco di dettagli e particolari immaginato da Tolkien. In un certo senso, lasciando il centro della composizione praticamente vuoto, anche il paesaggio stesso diventa un'ulteriore cornice, il cui contenuto è bianco come le pagine all'interno del libro.

Oltre a sottolineare l'importanza della geografia nella Terra di Mezzo, la rappresentazione di due panorami differenti — uno in prima ed uno in quarta di copertina — fa pensare anche al tema del viaggio di Frodo che, metanarrativamente, è anche il viaggio del lettore: inizia nella Contea (prima di copertina) e prosegue tra le difficoltà rappresentate dalle grigie cime montuose (quarta di copertina).

La *palette* di colori si tiene su toni pastello, ma è varia e passa per tutti i colori primari — ossia rosso, verde e blu. Vengono usati dei marroncini tendenti al giallo per l'interno della finestra, chiaro per le pareti e scuro per i bastoni di legno. Al di fuori, il panorama — dalle colline agli alberi — è dominato dal verde, utilizzato in almeno quattro diverse variazioni di luminosità. In lontananza, le montagne assumono un colore azzurro, per la nebbia. Infine, il cielo è bianco, ma viene sfumato verso l'alto con un leggerissimo azzurro. Infine, il colore nero è usato per i contorni degli elementi e per le peculiari ombre puntinistiche.

Efficacia

L'aspetto del libro si può trovare stimolante per la sua struttura originale e per la particolarità dello stile di illustrazione, ma non si tratta di una copertina che attira l'attenzione dal primo momento. È anche da puntualizzare che, all'uscita, sebbene ci siano esempi di copertine variamente illustrate, non sono della stessa quantità ed intensità di oggi. È anche interessante che l'edizione sia stata ristampata addirittura fino al 1999 — quindi fino al passaggio dei diritti a *Bompiani* —, venendo ritenuta ancora valida dopo più di 20 anni.

La copertina non rappresenta propriamente il genere. Si è visto come l'ipotesi di un approccio più diretto sarebbe apparso eccessivamente diretto e tautologico, perciò il lavoro dell'artista è sicuramente da apprezzare per la sensibilità con cui interpreta l'opera. Grazie a questa visione suggestiva, si apre una finestra che permette al lettore estraneo di interagire con il contenuto del libro ed osservare gli scorci che lo animano.

In conclusione, si tratta di un'idea di *design* in linea con i paesaggi proposti nelle edizioni estere, ma che trova soluzioni uniche ed originali, le quali — sebbene non comunichino immediatamente il messaggio del romanzo —, stimolano un certo interesse nel lettore per quale che sia il contenuto del libro.

J.R.R. TOLKIEN



IL SIGNORE
DEGLI ANELLI

Rusconi

Il signore degli anelli.

Rusconi, 1997 (Opere di Tolkien)

Titolo	<i>Il signore degli anelli</i>
Autore	J. R. R. Tolkien
Anno	1997
Editore	<i>Rusconi</i>
Collana	<i>Opere di Tolkien</i>
Dimensioni	13.5 x 22 cm
Art Direction	—
Grafica	Katia Marassi
Illustrazione	Luca Michelucci

Questa edizione è l'ultima pubblicata da *Rusconi* prima di cedere i diritti a *Bompiani*. Inoltre, è anche la prima edizione in volume unico ad essere stampata dall'editore dopo quella del 1977. In realtà, nello stesso anno vengono pubblicate contemporaneamente due versioni molto simili, una in unico volume — dalla copertina rossa — e una in volumi separati — dalla copertina verde.

Oltre ad una copertina rossa ed una verde, esiste anche una copertina blu, che però non fa parte dei libri della trilogia: nel 1994, viene pubblicato nella stessa collana un volume chiamato *Canzoni e poesie da Il signore degli anelli*, che — anche se in un formato molto diverso — è il primo a usare questa grafica anni prima.

Formato

Come formato, la versione in volume unico è un'edizione in copertina rigida con sovraccoperta, mentre l'altra è in copertina flessibile: possono essere state pensate in ottica di mercato come l'alternativa costosa e quella economica.

Nella prima, sotto la sovraccoperta, anche la copertina rigida è completamente rossa — come da "tradizione" fin dalla primissima edizione. Una particolarità è che, a lato, le pagine sono colorate di rosso, rendendo il volume all'apparenza un unico blocco di colore: anche dall'impiego di questa lavorazione, si può evincere un maggior prezzo.

Composizione

Graficamente, tra le due edizioni, a cambiare è solamente il colore di sfondo, e — in quella in volumi separati — viene aggiunto il sottotitolo del singolo libro.

La composizione è una delle più semplici trattate: sullo sfondo monocolori, sono posizionati i differenti corpi di testo e un'illustrazione dell'Unico Anello è posta tra autore e titolo. L'autore è posizionato all'estremità superiore e il nome dell'editore a quella inferiore, mentre il titolo, immediatamente sotto all'illustrazione, ricade vicino al centro. Inoltre, nell'edizione verde, nella parte vacante si trova il sottotitolo, preceduto da un numero romano che indica l'ordine cronologico del volume nella trilogia.

Soprattutto nell'edizione in volume unico, vi è molto spazio vuoto, ma ciò dona un interessante *appeal* di minimalismo alla composizione, permettendole di rimanere semplice e di respirare. Inoltre, i pesi sono ben distribuiti ed il risultato è armonico. La quarta di copertina è addirittura completamente vuota e riempita solo dal colore.

Ad ogni modo, vi è sicuramente un unico punto focale — rappresentato dall'Anello —, anche se non si tratta di un effetto isolamento: infatti, il *focus* è chiaramente diretto alla composizione e al colore di sfondo, mentre l'Anello è comunque inserito in una piccola parte ed è pensato come un elemento che aiuti a contestualizzare.

Tipografia

Gli elementi tipografici utilizzano due caratteri diversi: quelli principali, ossia titolo, autore e — nella versione in tre volumi — anche il sottotitolo, usano *Bernhard Modern*, un *font serif* in stile moderno, mentre il nome dell'editore impiega un altro *serif* usato come logo su tutte le copertine, abbastanza differente da non creare conflitto tra i due.

Infatti, la scelta di usare *Bernhard Modern* per titolo e autore è data dal fatto che si tratti di un carattere — sebbene adatto a molti contesti — non anonimo, ma anzi che possiede una certa personalità. Inoltre, *Rusconi* ha quasi sempre dimostrato di preferire l'utilizzo di caratteri tipografici abbastanza classici e conosciuti. Nello specifico, l'asse obliquo delle lettere — che si nota nella G e nella O —, la particolarità di alcuni tratti — come le gambe della R e della K — e l'evidenza quasi esagerata delle grazie — come nella E e nella T —, ricordano una scrittura stilografica e possono rievocare quella calligrafia medievale caratteristica di Tolkien. In più, i punti luce sull'illustrazione dell'anello sembrano quasi riprendere la forma della O in asse obliquo.

Tutti gli elementi principali sono in *small caps* — di cui solo il titolo usa le maiuscole — e scritti in bianco, e non hanno alterazioni. L'unica eccezione è nell'edizione verde, in cui i sottotitoli sono di colore giallo, scritti in minuscolo e anche in corsivo.

Immagine

L'illustrazione è dell'artista Luca Michelucci, uno dei più apprezzati interpreti di Tolkien, che realizza una rappresentazione molto dettagliata di un anello dorato con delle incisioni non ben visibili, dal punto di vista scelto. Naturalmente, gli adattamenti cinematografici non erano ancora usciti, ma l'interpretazione è abbastanza rispondente a come verrà rappresentato. L'Unico Anello è disegnato come se si vedesse dall'alto, e proietta un'ombra che — guardando effettivamente la copertina dall'alto — fa sì che vi sembri appoggiato sopra, con un effetto simile al *trompe-l'œil*.

Il colore di sfondo nelle varie versioni della copertina è principalmente un espediente per differenziarle: vengono impiegati tutti e tre i colori primari — rosso, verde e blu —, molto diversi tra loro, per diversificarle il più possibile.

Collateralmente, però, ogni colore viene percepito in modo diverso. Il rosso è il colore più acceso e che attira maggiormente l'attenzione sullo scaffale, quindi è giustamente attribuito

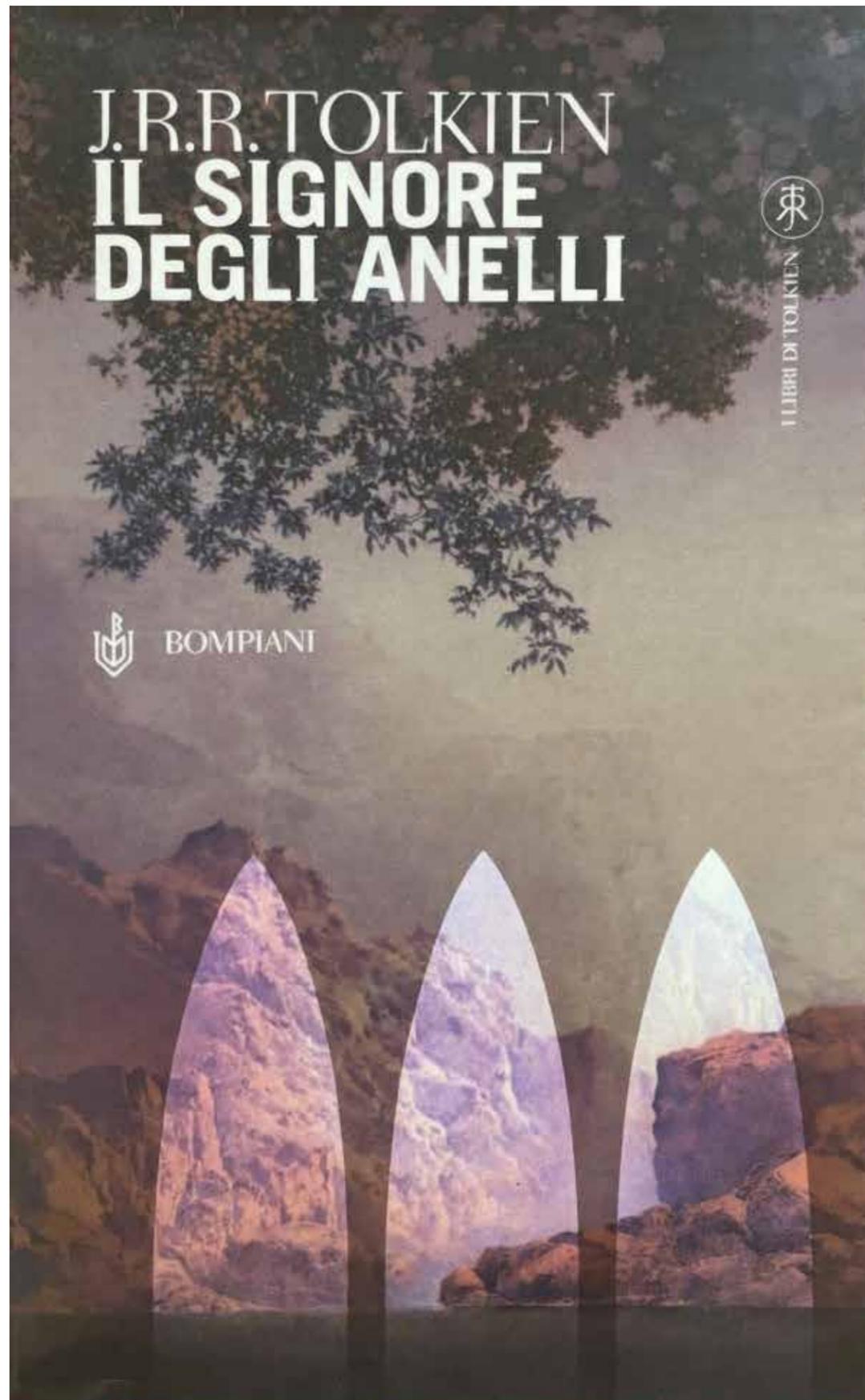
all'edizione principale in volume unico. Inoltre, può richiamare energia, pericolo e più in generale il tema della guerra, ma di contro appare meno sofisticato degli altri. Il verde, invece, è un colore più mansueto e — seppur meno impattante — forse ragiona meglio col carattere dell'opera, riprendendo il tema della natura e del viaggio a cui danno attenzione anche altre copertine precedenti. In generale, ha più rispetto verso l'opera ed il suo valore letterario, e potrebbe essere il colore più equilibrato fra i tre. Il blu è vicino ad essere il colore complementare rispetto all'anello e alla scritta gialla, quindi ha maggiore contrasto con questi elementi rispetto agli altri. In generale, è anche il colore che calma maggiormente e mette in uno stato di rilassamento, quindi è sensato che venga attribuito al libro di canzoni e poesie.

Efficacia

Ogni colore attribuito alle diverse copertine non stona mai con il contenuto dell'opera. Forse, il rosso può essere percepito come troppo acceso e diretto per un romanzo che normalmente viene trattato con più sensibilità, ma in fin dei conti tutti i colori esprimono un'anima diversa della trilogia, che è molto estesa e fatta di tante sfaccettature diverse.

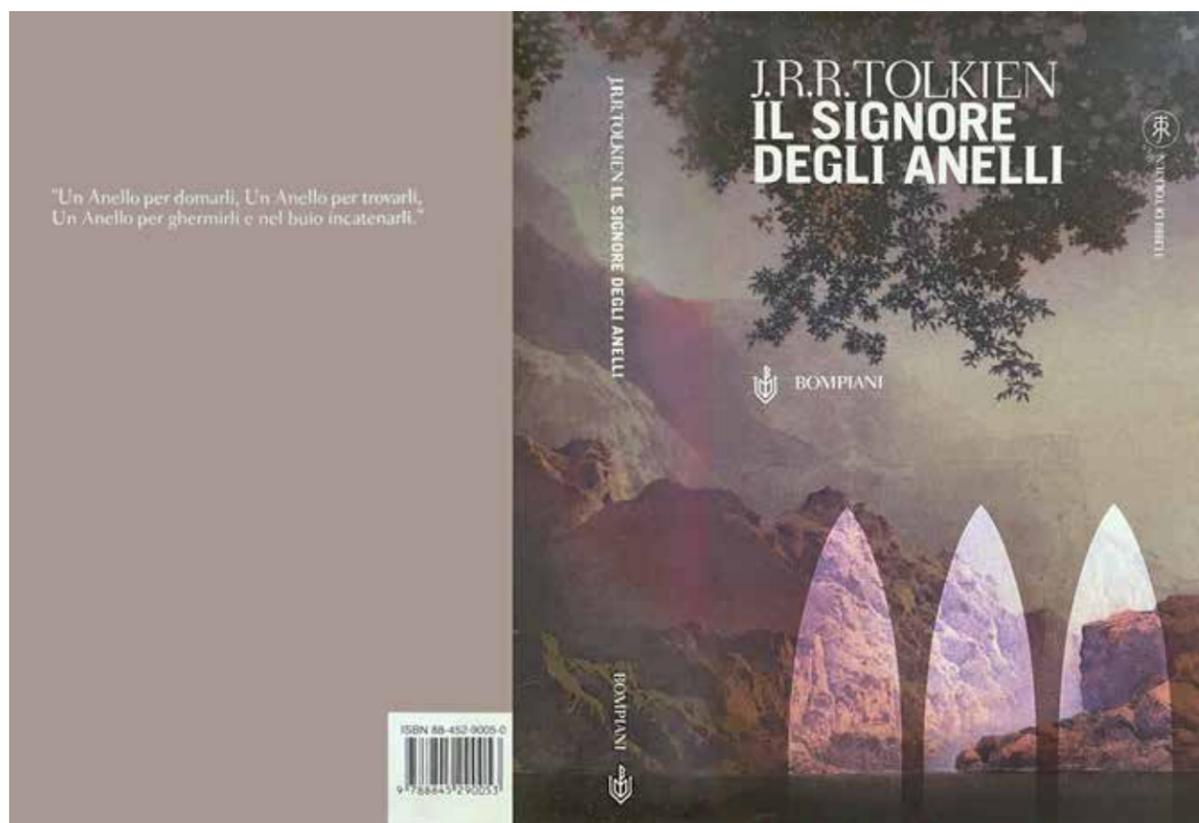
La copertina attira relativamente l'attenzione del lettore, disponendo di così pochi elementi che il più forte resta comunque quello di lasciar parlare l'opera stessa. È il colore acceso che attira, oppure è l'Anello, ma è sempre la fama che precede la trilogia che la mette nell'ottica di un epico romanzo *fantasy*.

Così, è sempre il lettore stesso che intuisce il genere attingendo dalle sue conoscenze: ovviamente, i soli colori primari hanno troppi significati per poter essere interpretati indiscutibilmente, e non sono aiutati dall'illustrazione. Puntare su un'associazione poco chiara, crea poco impatto sul grande pubblico *mainstream*. Perciò, senza elementi testuali e mancando del tramite del lettore informato, le varie anime del romanzo non hanno voce.



Il signore degli anelli.

Bompiani, 2000-2003 (I libri di Tolkien)



Titolo	<i>Il signore degli anelli</i>
Autore	J. R. R. Tolkien
Anno	2000-2003
Editore	<i>Bompiani</i>
Collana	<i>I libri di Tolkien</i>
Dimensioni	13.5 x 21.5 cm
Art Direction	<i>Polystudio</i>
Grafica	<i>Polystudio</i>
Illustrazione	Maxfield Parrish

L'edizione del 2000 de *Il signore degli anelli* è importante nella storia editoriale dell'opera poiché è la prima pubblicata da *Bompiani* dopo il passaggio di editore, che fino all'anno prima è *Rusconi*. Inoltre, è proprio nel 2000 *Bompiani* attua un *restyling* completo, affidato allo studio grafico *Polystudio*.

Insieme all'edizione in unico volume, tra il 2000 e il 2001 vengono pubblicate anche un'edizione in 3 volumi e altre 11 opere di Tolkien, che presentano sempre dipinti di Maxfield Parrish in copertina — salvo poche eccezioni —, dando un senso di uniformità alla "collana". L'edizione in 3 volumi, in realtà, è l'unica che non fa parte della collana *I libri di Tolkien*, ma di *Tascabili Narrativa*: perciò, non presenta la caratteristica maschera geometrica sovrapposta all'immagine.

È da segnalare che l'edizione in analisi subisce una ripubblicazione nel 2003 con una copertina rimaneggiata, per poi venire ripubblicata nuovamente — praticamente identica — nel 2011, nella collana *Vintage*.



Formato

Il formato di questa edizione è una copertina flessibile con sovraccoperta, di dimensioni — come quasi tutti gli altri libri della collana — simili ad un formato *standard A5*, ma con un centimetro in meno di larghezza. L'edizione in tre volumi, invece, è leggermente più piccola in proporzione al minore spessore del libro.

La scelta di tale formato appare come un'intelligente via di mezzo tra la pubblicazione in brossura semplice e una più costosa copertina rigida, attestandosi su prezzi abbastanza bassi ma contemporaneamente scongiurando la sensazione di "economicità" grazie alla sovraccoperta, che contribuisce anche a dare un tono al romanzo.

Sotto la sovraccoperta, la brossura è completamente grigia, ma riporta — in prima, in quarta e sulla costa — le stesse informazioni presenti sulla sovraccoperta scritte in colore bianco. Infine, com'è diventata consuetudine, alla fine del libro è allegata una mappa della Terra di Mezzo.

Composizione

Gli elementi che formano la composizione della collana sono pochi e, disposti ordinatamente, contribuiscono a dare un'idea di cura e semplicità. Il dipinto scelto per rappresentare l'opera



viene scurito da una maschera geometrica che vi si sovrappone, e al di sopra di questa levitano gli elementi tipografici divisi in tre corpi di testo.

Il *focus* della copertina è sicuramente sull'immagine, ma al tempo stesso il grande spazio che le è concesso risulta quasi del tutto vuoto e arioso per la natura paesaggistica del soggetto e per la mancanza di un qualsiasi elemento di rilievo su cui posare l'attenzione — fatta eccezione per la maschera geometrica. Questo può essere interpretato come un punto di debolezza se si considera l'obiettivo di attrarre il grande pubblico, ma arrivando all'occhio del giusto *target* può comunicare una sensibilità non comune che nobilita l'opera sullo scaffale.

Gli elementi geometrici appaiono non perfettamente centrati perché parte dell'immagine si piega per formare l'aletta della sovraccoperta. Questo "problema" si vede corretto solo con l'edizione *Vintage* del 2011, che non presenta la sovraccoperta.

La regola dei terzi si può facilmente applicare grazie alla simmetria dell'immagine: i nodi della rete corrispondono agli spazi tra le forme — o ne toccano due estremità, nella copertina del 2003 — e alle foglie pendenti dell'albero. La regola compositiva dello *Z-pattern* è maggiormente rintracciabile nella ristampa del 2003, in quanto l'ellisse centrale — più grande — accompagna l'occhio dal corpo di testo superiore fino al nome dell'editore, in basso a sinistra.

Tipografia

La gabbia tipografica della collana è quasi sempre rigida e ben curata. Il nome dell'autore e il titolo del libro fanno parte dello stesso corpo di testo, sono allineati a sinistra e sono posizionati quasi sempre nell'angolo in alto a sinistra — altrimenti scorrono sull'asse verticale. Il logo e il nome dell'editore sono in questo caso posizionati circa a metà della composizione, ma in tutte le altre pubblicazioni si trovano nell'angolo in basso a sinistra: infatti, questa sarà la loro posizione anche nella ristampa del 2003. Infine, il nome della collana è scritto verticalmente ed è posizionato in posizione variabile sul margine destro, o più raramente sul sinistro.

Tutti gli elementi tipografici utilizzano la famiglia di caratteri originali *Bomfield* — ancora oggi segno distintivo di *Bompiani* — grazie al rifacimento grafico attuato da *Polystudio* nello stesso anno. Inoltre, anche il logo della casa editrice è stato introdotto nel 2000 e poi rielaborato in versione definitiva nel 2003, con l'uscita della ristampa.

Gerarchicamente, il nome dell'autore ha la medesima dimensione del titolo del romanzo, poiché ormai è ugualmente riconoscibile, nonostante a quest'ultimo sia data più importanza con il grassetto. Nella rielaborazione del 2003, addirittura, nessuno dei due elementi è in grassetto, bensì impiegano due colori diversi, come per sottolineare come le due informazioni siano ugualmente importanti e si sostengano a vicenda.

Immagine

Il dipinto di Maxfield Parrish utilizzato da questo libro è un dettaglio di *Daybreak* (1922), la sua opera più conosciuta nonché la stampa d'arte più popolare in assoluto nelle case americane del ventesimo secolo.

Le forme geometriche che "bucano" la maschera sono tre ellissi appuntite affiancate. Ovviamente, il fatto stesso di basare la copertina sull'interazione del paesaggio con queste forme è simbolico e lascia aperte le interpretazioni. Ad esempio, così posizionate, le ellissi potrebbero somigliare ad archi a sesto acuto, tipici dell'architettura gotica, che rimandano all'atmosfera medievale del romanzo filtrando il paesaggio retrostante, che può rappresentare l'importanza dell'elemento naturalistico e romantico.

La rielaborazione del 2003 presenta in copertina un dettaglio del dipinto *Romance* (1922), sempre paesaggistico, ma che adopera contrasti di colore più accentuati. Questa differenza viene rimarcata anche dalla maggiore opacità della maschera, molto più scura — quasi nera. Inoltre, le forme geometriche sono più grandi e riempiono meglio lo spazio a disposizione. Questi cambiamenti contribuiscono a sortire un effetto inverso rispetto alla percezione di leggerezza descritta precedentemente, adattandosi meglio ai temi presentati nel libro.

Le *palette* di colori della prima edizione e della ristampa sono molto differenti. La prima — complice la minore opacità della maschera — è più ricca, e gioca principalmente su dei marroni pastello che diventano tonalità più o meno grigiastre, con alcune sfumature rosate e violacee. La seconda impiega un arancione molto più acceso che sfuma sul marrone e poi sul grigio scuro della maschera.

Efficacia

Analizzandone l'efficacia, la copertina attira solo in parte l'attenzione grazie alla presenza delle figure geometriche, ma non è presente nessun elemento nominabile su cui focalizzarsi. Ciò però non è probabilmente l'obiettivo dell'editore, poiché si tratta di un'opera già famosa.

Inoltre, è chiaro che la copertina non intende nemmeno rappresentare tautologicamente il genere *high fantasy*. Infatti, col nuovo millennio, il *design* di questa copertina riprende il tema paesaggistico delle prime edizioni italiane, da cui ci si era allontanati negli anni '80 e '90 con copertine illustrate più classiche.

L'obiettivo editoriale che riunisce questi due nodi è piuttosto quello di dare una reinterpretazione differente rispetto alle edizioni precedenti, spiccando per questo motivo.

L'utilizzo di opere d'arte comunica l'idea di cultura e lo *status* di classico legati al romanzo. Allo stesso tempo, la scelta dell'immagine è moderna ed elegante grazie alla cura grafica e al gioco di sovrapposizioni. Il vero punto di forza che può convincere il lettore è quindi l'armonia della composizione.

In conclusione, si tratta di un esempio in cui, oltre a presentare con cura l'opera, l'editore tiene anche a presentare sé stesso e il proprio operato con una grafica fortemente identitaria, che unisce lo stile libero della copertina contemporanea al concetto di collana.

TRADUZIONE DI OTTAVIO FATICA

J.R.R.
TOLKIEN
— IL —
SIGNORE
DEGLI
ANELLI



BOMPIANI

Il signore degli anelli.

Bompiani, 2023 (Tascabili Narrativa)

Titolo	<i>Il signore degli anelli</i>
Autore	J. R. R. Tolkien
Anno	2023
Editore	<i>Bompiani</i>
Collana	<i>Tascabili Narrativa</i>
Dimensioni	15 x 21 cm
Art Direction	<i>Polystudio</i>
Grafica	<i>Polystudio</i>
Illustrazione	—

Questa edizione rappresenta, in un certo senso, un altro rinnovo nella storia editoriale dell'opera: si tratta della prima edizione in volume unico e non illustrata contenente la nuova traduzione di Ottavio Fatica, introdotta per la prima volta nel 2019. Fino a questa pubblicazione, infatti, sono usciti in nuova traduzione solamente i volumi separati della trilogia — in due formati — e un'edizione illustrata.

Formato

Il romanzo è stampato in copertina flessibile con alette in un formato di dimensioni molto simili allo *standard* A5. Fa parte della collana *Tascabili Narrativa* e si contrappone all'edizione illustrata — che è in copertina rigida senza sovraccoperta e rientra nella collana *Narrativa straniera* —, rappresentandone un'alternativa più economica. Sembra che dopo la pubblicazione massiva di inizio 2000, la collana *I libri di Tolkien* non sia stata più impiegata da Bompiani per le nuove uscite.

Come tale, l'edizione detiene probabilmente la responsabilità di essere quella con le maggiori prospettive di vendita tra quelle in nuova traduzione, e quindi quella che sarà in futuro la più diffusa nelle case italiane — analogamente alle già trattate edizioni del 1977 e del 2000/2003.

Composizione

La composizione è indubbiamente la più semplice tra tutte quelle trattate, ed è una delle poche che si affida principalmente agli elementi tipografici. Nello specifico, il grande corpo di testo centrale — formato dal nome dell'autore e dal titolo del romanzo — domina la copertina e si estende per quasi tutta la sua larghezza, mentre due corpi di informazioni aggiuntive sull'edizione — nota sulla traduzione e casa editrice — si trovano all'estremo superiore e inferiore.

Concettualmente, la composizione è quasi ovvia. Una volta definito l'ingombro degli elementi testuali, questi sono stati ridimensionati per adattarsi al margine (circa un centimetro e mezzo) e posti ad uguale distanza l'uno dall'altro. Così, il titolo e l'autore non risultano perfettamente centrati a causa dell'ingombro del logo dell'editore — fossero stati più in basso, cioè, si sarebbero trovati troppo vicini tra loro.

Com'è ovvio, è presente dello spazio vuoto, ma il libro non risulta “nudo”, poiché l'elemento tipografico centrale riesce a riempire ben due terzi dello spazio entro il margine. Lo spazio

restante dà respiro alla copertina, tenendola leggera ed elegante in accordo col tono di rispetto che *Bompiani* ha quasi sempre dimostrato verso l'importanza letteraria dell'opera.

Titolo e autore sono disposti secondo una composizione “a strati”, impiegando due dimensioni diverse: le parole più brevi, che sono anche le meno importanti — cioè, gli articoli e le iniziali del nome di Tolkien —, utilizzano la dimensione più piccola, mentre le altre sono grandi circa il doppio. Per tenere più saldamente uniti titolo e autore e rimediare allo spazio vacante che si sarebbe creato tra i due, si sono posizionate due brevi linee orizzontali che fungono anche da elemento di separazione in aggiunta al cambio di colore.

Tipografia

Tutti gli elementi tipografici nel corpo di testo centrale utilizzano il *font* proprietario di *Bompiani* — *Bomfield* — in versione *ultra light*, cioè quella con il minore spessore, che nelle parti più sottili delle lettere arriva praticamente ad uno spessore lineare. Solo la nota sulla traduzione usa un carattere differente, cioè un *sans serif*.

Come alcuni altri casi all'interno della collana, i testi non rimangono invariati ma si adattano al tema del libro: in questo caso, alcuni caratteri di *Bomfield* vengono personalizzati per ricordare l'eleganza della calligrafia medievale e il tratto di una penna stilografica — entrambe passioni e marchi di fabbrica di Tolkien. Ad esempio, i punti hanno la forma di rombi, e compaiono al centro delle O. Nelle parole più grandi, le estremità delle lettere che puntano diagonalmente verso il basso sono allungate, come anche la T nel nome dell'autore — la quale potrebbe ricordare la lama di una spada. Inoltre, sempre nelle dimensioni più grandi, le lettere sono “bucate” sui lati più spessi, così da apparire più fini e alleggerite.

Il titolo, il logo dell'editore e le note sulla traduzione — quindi la maggior parte degli elementi in copertina — sono ocra, che è un colore complementare a quello di sfondo, cioè una specie di blu acciaio, ma più scuro e spento in modo da creare maggiore contrasto. Il contrasto è buono per un testo di grandi dimensioni, ma a dimensioni ridotte finisce per perdersi nello sfondo, anche a causa del tratto abbastanza sottile del carattere. Invece, il nome dell'autore, in colore bianco, rimane ben visibile in tutte le dimensioni.

Efficacia

La copertina decide di seguire la strada della semplicità, e punta tutto sull'accostamento di colore e sull'impatto del carattere, di cui vengono messi in risalto alcuni aspetti attraverso modifiche ed aggiustamenti ben calibrati.

È un tipo di copertina che — piuttosto che presentare l'opera in sé stessa — decide di ragionare con l'idea che il *target* ha dell'opera. Così, ammettendo che l'opera non abbia più bisogno di presentazioni, la copertina non viene caricata di elementi ma resa trasparente come una lente, evidenziando poche sfumature e vestendolo di un abito elegante ma ancora una volta stimolante. Inoltre, presentando il romanzo con cura e rispetto, l'editore fa in modo di mostrare i propri valori.

Harry Potter

Storia editoriale (1998-oggi)

La storia editoriale della serie di *Harry Potter* è la più breve tra quelle trattate. Il primo libro è stato pubblicato in Italia 25 anni fa da *Salani*, che ne aveva acquisito i diritti: seguita dagli altri sei libri, è stata l'unica edizione (tranne una in tiratura limitata) fino al 2008, anno di uscita del romanzo conclusivo.

In concomitanza con la revisione della prima traduzione, nel 2011 si è verificata la “mania” di pubblicazione propria delle edizioni successive, che si susseguono a pochi anni di distanza l'una dall'altra.

Dalla prima edizione italiana del 1998 al momento della scrittura sono state pubblicate 21 edizioni differenti della saga. La maggior parte sono edite da *Salani*, che ne detiene ancora i diritti in Italia, tranne 2 edizioni incomplete edite da *Mondolibri* (simili alla prima edizione *Salani*) e 3 edizioni solo *e-book* edite da *Pottermore*.

Tendenze artistiche

Harry Potter diventa famoso quasi immediatamente grazie al successo dei suoi adattamenti cinematografici, usciti in 8 parti dal 2001 al 2011. Con l'aumentare della fama della serie, viene meno la sfida di attirare lettori estranei all'opera e compare quella di attirare lettori già informati del suo *status* di classico. Perciò, di riflesso, le copertine dei libri tendono quasi sempre a concentrarsi sulla riconoscibilità di personaggi ed ambientazioni noti al grande pubblico. Inoltre, il nome della serie è sempre posizionato centralmente e in primo piano, spesso anche con lo stesso logo utilizzato nei film.

Inoltre, le copertine della prima edizione, più volte rimaneggiate, sono le uniche nate in Italia insieme a quelle dell'edizione del 2021. Per il resto, *Salani* ha deciso — essendo la serie un fenomeno di portata globale — di lavorare sulle nuove pubblicazioni esclusivamente comprando i diritti delle copertine di edizioni straniere, senza crearne di completamente nuove. Perciò, ai fini dell'analisi è utile ricordare che quasi tutte sono “importate”, cioè nascono da un mercato differente da quello italiano.

È da segnalare anche l'assenza del fenomeno — proprio del mercato anglofono — delle copertine “per adulti” contrapposte a quelle “per bambini”, che impiegano atmosfere visive più cupe e serie evitando l'illustrazione. Difatti, in Italia, la totalità delle copertine è illustrata e formalmente non ha distinzioni di *target*.

1998-oggi: Illustrazione classica

La prima tendenza artistica osservata comincia nel 1998, con la prima edizione italiana, e arriva fino ad oggi. Si tratta del *trend* prevalente tra i due osservati, che corrono fondamentalmente in parallelo.

Le copertine che rientrano in questa tendenza sono costituite da rappresentazioni a pagina piena che descrivono più o meno tautologicamente situazioni e personaggi iconici di quel determinato romanzo della serie. Lo stile delle illustrazioni è spesso digitale. Mettere al centro dell'attenzione gli aspetti più riconoscibili della storia aiuta a catturare l'interesse in modo immediato in tutti coloro che si sono imbattuti in almeno una delle molte incarnazioni del *brand*.

Una differenza interna riguarda il *focus* principale dell'illustrazione. In particolare, in alcuni casi viene dato assoluto protagonismo ai personaggi a discapito della situazione e dell'ambientazione. È il caso dell'edizione del 2023 edita da *Salani* (ultima edizione italiana).

Altre volte, i personaggi vengono quasi completamente messi da parte, apparendo piccoli o di spalle, per lasciare spazio all'iconicità degli eventi o alla maestosità dei paesaggi circostanti.

Infine, vi sono dei casi a metà strada in cui eventi e personaggi si spartiscono la scena in modo abbastanza bilanciato, fornendo uno sguardo più ampio possibile sul contenuto del romanzo. È il caso dell'edizione del 1998 edita da *Salani* (prima edizione italiana).

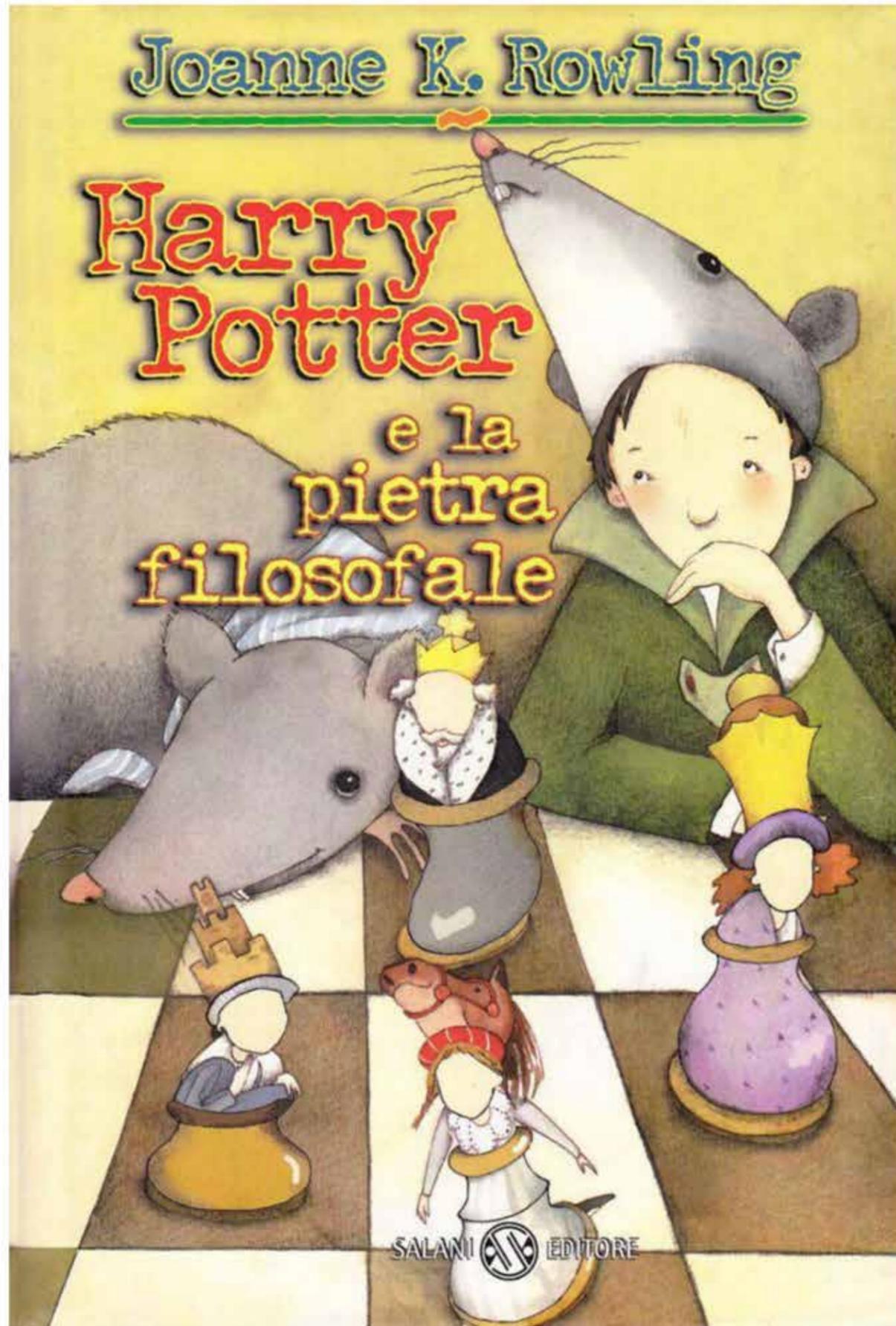
2008-oggi: Illustrazione minimalista

La seconda tendenza artistica osservata corre fondamentalmente in parallelo alla prima a partire dal 2008, conclusione della prima edizione italiana, e arriva fino ad oggi. Rispetto al primo, si tratta di un *trend* meno seguito. In realtà, ne farebbe parte anche un'edizione limitata stampata nel 2002, ma non essendo stata in commercio per il grande pubblico, rappresenta più che altro un'eccezione.

La tendenza consiste nel creare rappresentazioni che non siano strutturate in maniera tradizionale, ma che cerchino di comunicare il contenuto del libro attraverso simboli e iconografie più semplici ed essenziali. Potrebbe risultare un approccio creativo più complesso, ma se svolto con efficacia può contribuire ad ottenere risultati simili o migliori nell'attrarre l'attenzione del lettore.

Una differenza interna è in merito al soggetto della rappresentazione. Infatti, può essere realizzato un soggetto tradizionale — cioè situazioni o personaggi riconoscibili legati al libro — con uno stile minimalista.

Oppure, può trattarsi di illustrazioni in cui sia il soggetto che la rappresentazione sono simbolici, tentando in questo caso di veicolare l'atmosfera del romanzo in modo più originale e particolare. È il caso dell'edizione del 2015 edita da *Pottermore*.



Harry Potter (serie).
Salani, 1998-2000-2018 (Fuori collana)

Titolo	<i>Harry Potter e la pietra filosofale</i>
Autore	J. K. Rowling
Anno	1998-2000-2018
Editore	<i>Salani</i>
Collana	Fuori collana
Dimensioni	14.5 x 21.1 cm
Art Direction	—
Grafica	—
Illustrazione	Serena Riglietti

Il primo romanzo di J. K. Rowling viene inviato in anteprima all'editore di *Salani*, che, vedendoci un potenziale “classico per bambini”, decide di acquisirne i diritti e ne pubblica la traduzione italiana un anno dopo l'uscita originale. La prima serie di copertine è un caso molto particolare, in cui le modifiche apportate possono essere un'occasione per analizzare l'evoluzione di un progetto grafico nel tempo. La primissima edizione è del 1998, in cui per errore Harry Potter non indossa gli occhiali. La seconda — dello stesso anno — prosegue fino all'uscita del terzo libro. Nel 2000 viene pubblicata una terza ristampa, che si conclude nel 2008 con l'ultimo libro della serie. Vengono pubblicate due edizioni molto simili edite da *Mondolibri*. Per il decimo anniversario, viene pubblicata un'edizione che è più di una semplice rielaborazione, ma che mantiene le stesse illustrazioni rimpicciolite. Infine, vengono pubblicate altre ristampe fino a quella del 2018 (ventesimo anniversario). Per comodità, si tengono in considerazione più che altro la prima versione del 1998, la prima serie completa del 2000 e l'ultima ristampa del 2018.

Le edizioni illustrate da Serena Riglietti restano le uniche in Italia per 13 anni, diventando probabilmente le più conosciute e ricordate dalla memoria collettiva. Solo dal 2011 si assiste al grande incremento nella pubblicazione delle nuove edizioni.

Formato

Tutte le ristampe presentano in un formato *standard* simile all'A5, inizialmente in copertina rigida con sovraccoperta, ma dal 2005 in copertina flessibile e dal 2018 senza sovraccoperta.

Sotto la sovraccoperta, le edizioni prima del 2000 presentano una copertina rigida in tela rossa con scritte dorate sulla costa, mentre quelle successive sono lisce, ognuna con dei motivi geometrici ripetuti su uno sfondo di colore diverso. Nel 2008, infine, sono state sostituite dalle copertine rigide del decimo anniversario.

Composizione

La composizione della copertina è molto semplice: è costituita da un'illustrazione a tutta pagina — il *focus* principale — e dalle informazioni tipografiche, che si trovano perlopiù nella parte superiore.

Essendo un fuori collana, non si basa su una gabbia grafica preesistente, che in realtà non sembra nemmeno essere stata pensata per i futuri *sequel*. Infatti, nella primissima edizione il testo

in copertina sembra essere posizionato a posteriori nello spazio vuoto lasciato dall'illustrazione. Nelle seguenti iterazioni, per dare continuità alla serie, la composizione del testo è andata bilanciandosi fino a diventare solida e simmetrica.

Intervenendo su questo, migliorano anche altre caratteristiche della copertina, come la prossimità tra gli elementi: nella prima copertina del 1998, scritte e disegni sono molto vicini tra loro e finiscono per mescolarsi, creando una sensazione di disordine. Già dalla ristampa successiva, e giungendo al risultato migliore con la rielaborazione del 2018, si nota una divisione più precisa tra i corpi di testo e l'illustrazione. Questo permette a chi osserva la copertina di analizzarla con più facilità dividendola in più punti focali.

Dal punto di vista del contrasto, non c'è la ricerca di un effetto isolamento, ma si può rintracciare una tendenza ad evidenziare il soggetto alleggerendo lo sfondo — tralasciando forse la quinta e la sesta copertina, in cui le illustrazioni finiscono per perdersi nei dettagli.

Osservando le sette copertine — soprattutto le versioni rimaneggiate — si possono riconoscere alcune regole compositive. Come già detto, si impiega la regola dei terzi per suddividere gli spazi, ma in alcuni casi gli elementi di interesse sono anche posti in corrispondenza dei nodi: nella prima copertina evidenziano il topo e il cappello di Harry, nella terza i protagonisti e l'ala dell'ippogrifo e nella quarta, quinta e sesta lo stesso Harry.

Un'altra regola compositiva che trova un buon riscontro è quella dello *Z-pattern*: l'occhio del lettore scansiona prima il titolo del libro, in alto, poi passa diagonalmente per l'illustrazione — incontrandone quasi tutti gli elementi importanti — e finisce sul nome dell'autrice (nell'edizione 2000-2008) o sul logo della casa editrice (nell'edizione 2018).

Tipografia

Le variazioni più grandi fatte durante i vari rimaneggiamenti riguardano perlopiù gli elementi tipografici. Il titolo della saga non lascia mai la parte superiore, ed è centrato in tutte le versioni — esclusa la prima, in cui è schiacciato a sinistra nei primi due terzi dell'immagine. Soprattutto nella versione 2000-2008, per assecondare le forme o i colori delle illustrazioni si assiste a variazioni di altezza del titolo che rompono la simmetria con gli altri libri: ad esempio, nel primo libro il titolo viene abbassato per fare spazio al nome dell'autrice.

Graficamente, si presenta sempre con un carattere *serif*. Dapprima si utilizza un carattere *typewriter* abbastanza incoerente con il genere, per poi spostarsi su dei caratteri maiuscoli o minuscoli più neutrali, ma che continuano a non convincere. La svolta definitiva si ottiene impiegando il logo delle edizioni statunitensi della serie, che fa percepire chiaramente il tono del racconto, e la cui efficacia è provata dal successivo utilizzo negli adattamenti cinematografici e poi come immagine del *brand*. Infine, nel 2018, tutti gli elementi sono unificati in un unico *font*.

Il titolo del libro appare sempre come un “sottotitolo” rispetto al nome della serie: graficamente, infatti, in quasi tutti i casi ha un aspetto che ne evidenzia la secondaria importanza, che si tratti delle minori dimensioni, del colore o del carattere utilizzato rispetto a quello della saga. In linea di massima, il suo posizionamento è sotto il titolo della saga, ma occasionalmente si sposta o viene formattato in due righe per riempire al meglio gli spazi dell'illustrazione.

Il nome dell'autrice, analogamente, viene cambiato di posizione in tutti i rimaneggiamenti, ma in linea di massima tende a gravitare anch'esso attorno al titolo della saga. Più spesso, e nelle edizioni più importanti, si assesta al di sopra del titolo. Nella versione 2000-2008, il *font* utilizzato è *Abel*, che è lo stesso impiegato nell'edizione statunitense.

Il logo di *Salani* fluttua in tutte le versioni delle copertine, ma nell'ultima ristampa del 2018 si assesta su due possibili punti stabiliti della parte inferiore, uno a sinistra e uno a destra.

Immagine

Le illustrazioni di questa serie di copertine sono di Serena Riglietti. Le copertine tentano di essere dirette ma non troppo, rappresentando scene scelte con un criterio poco comprensibile: alcuni sono eventi del libro, ma non sempre scelti per la loro importanza, e altre sono illustrazioni piuttosto generiche. Quasi sempre, comunque, si tende a dare più attenzione alla scena circostante che alla centralità del protagonista.

Però, in alcune delle copertine, sono presenti oggetti e dettagli difficilmente interpretabili, che non favoriscono la chiarezza nella comunicazione con il lettore. Ciò si nota soprattutto nei primi due libri, in cui l'artista ha dichiarato di essersi potuta basare solo su pochi dettagli, ma ciononostante anche la scelta della cornice del quinto libro o alcuni dettagli del settimo risultano difficilmente comprensibili.

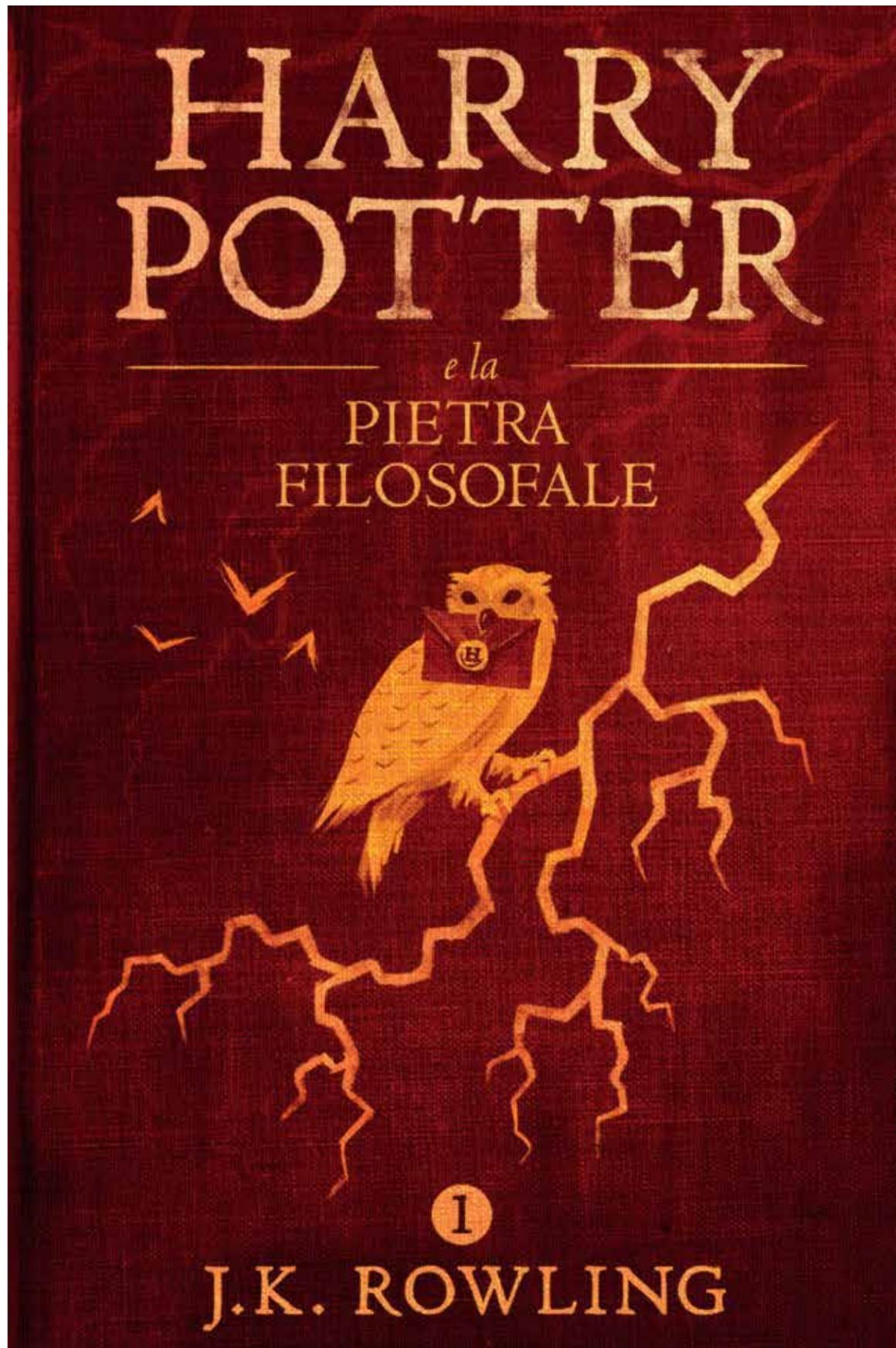
Una curiosità interessante è come dal secondo al quarto libro l'illustratrice abbia sempre mostrato il volto del protagonista di profilo o in ombra, per direttive legate all'uscita degli adattamenti cinematografici. Perciò, non si crea la connessione col lettore che si ha nelle illustrazioni in cui è presente un'inquadratura frontale di Harry.

Efficacia

Questa serie di copertine affronta un percorso di cambiamento lungo più di quello della serie stessa: sia dal punto di vista di ristampe e correzioni che dal punto di vista della natura delle illustrazioni, la prima storica edizione matura col tempo fino a diventare un buon esempio da seguire.

Le copertine eseguono mediamente bene il lavoro di attirare l'attenzione sullo scaffale: non si tratta sicuramente di composizioni che risaltano, ma alcuni elementi delle illustrazioni a tutta pagina possono conquistare chi guarda. Col cambiare dei tempi, inoltre, cambia anche l'obiettivo delle copertine, che da voler attrarre diventano esse stesse un simbolo legato indissolubilmente alla serie, assumendo un'importanza quasi storica nella memoria collettiva.

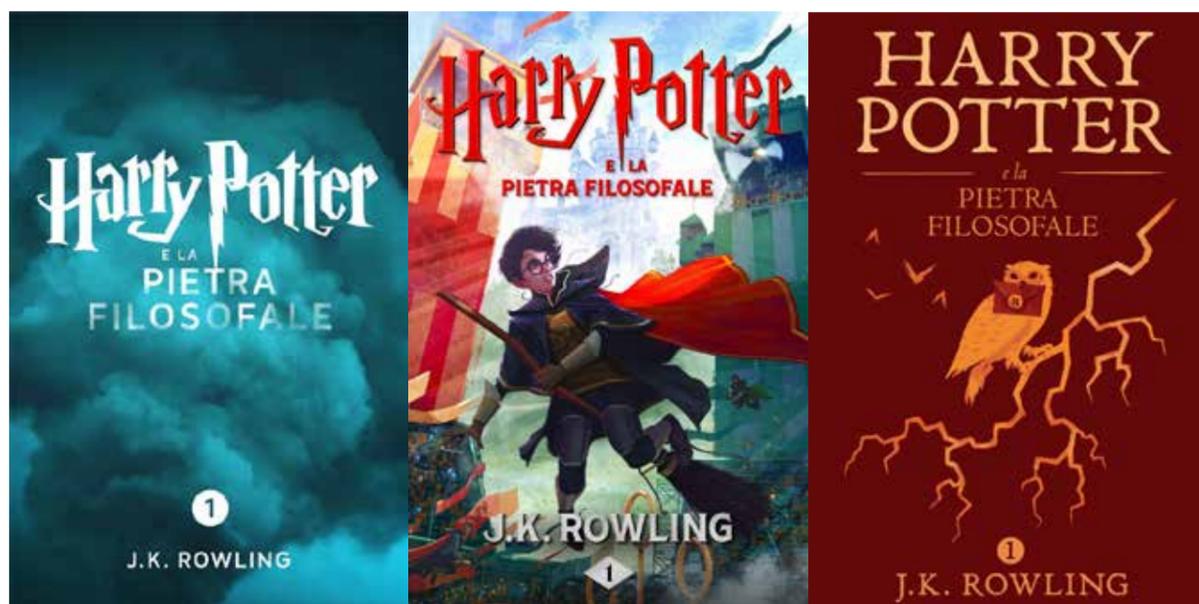
Sebbene le copertine siano ormai accolte ed accettate ed abbiano accompagnato la prima generazione di lettori contemporaneamente all'uscita, si può dire che rappresentino l'opera in maniera vaga, che assume una valenza solo a posteriori. Le copertine non si insinuano nei dettagli della narrazione, e ne anticipano ben poco. Allo stesso tempo, dopo i primi due libri, si sono evolute per restare più al passo con il tema ed abbandonare i "*cappelli buffi*", ma continuano a mancare degli elementi calzanti di definizione del genere o dell'immaginario.



Harry Potter (serie).
Pottermore, 2015 (Fuori collana)



Titolo	<i>Harry Potter e la pietra filosofale</i>
Autore	J.K. Rowling
Anno	2015
Editore	Pottermore
Collana	Fuori collana
Dimensioni	2:3
Art Direction	—
Grafica	—
Illustrazione	Olly Moss



Questa edizione è l'unica trattata ad essere disponibile solo in formato *e-book*. Infatti, non è pubblicata da *Salani*, ma da *Pottermore* — che, oltre ad essere un editore digitale internazionale, è un'azienda che gestisce molti dei contenuti legati al *brand* —, a cui sono stati concessi i diritti per utilizzare la traduzione italiana.

In totale, le edizioni pubblicate da *Pottermore* sono 3. Tecnicamente, però, l'edizione del 2015 qui trattata non è più acquistabile poiché sostituita sugli *store* da quella del 2022, con una veste grafica totalmente diversa.

Formato

Come *file* di immagine, appare nei negozi *online* in un rapporto di 2:3 — molto simile al rapporto di un formato *standard* A5, per avere un paragone. Ad esempio, nello *store* ufficiale di *Pottermore* si presentava con le dimensioni di 500 x 750 *pixel*.

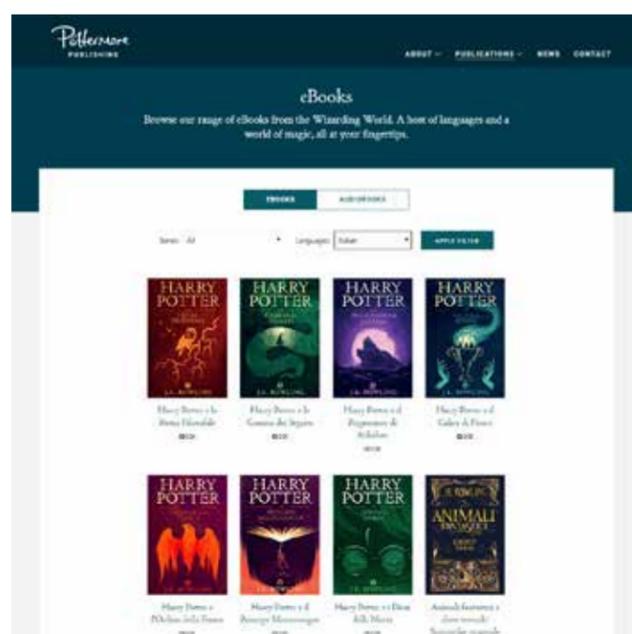
È interessante notare come le immagini di copertina — pur essendo pensate e create esclusivamente per la distribuzione digitale — simulino la rilegatura, il tessuto della tela e le imperfezioni di un libro fisico, come per tentare di somigliare ad una fotografia. Può essere stata presa questa scelta per evitare che le illustrazioni su sfondo piatto apparissero poco attraenti. In più, nell'epoca della digitalizzazione, che però non ha ancora abbandonato l'oggetto-libro, immaginare le caratteristiche fisiche del materiale può aiutare la connessione con il lettore.

In realtà, queste copertine sono successivamente commercializzate anche in edizione fisica in alcuni mercati, come quello francese e quello brasiliano.

Composizione

La serie di copertine presenta una gabbia grafica molto rigida e ordinata: il titolo del libro occupa la parte superiore, l'illustrazione quella centrale e il nome dell'autrice la parte inferiore — insieme al numero di uscita del romanzo all'interno della serie.

Il nome della casa editrice non è presente, rimuovendo un elemento dalla composizione e rendendola più semplice. Un motivo è sicuramente che *Pottermore* non abbia interesse a pubblicizzarsi come editore, in quanto pubblica solo contenuti legati al *brand*. Inoltre, questo identifica l'edizione agli occhi dei lettori non come una tra tante, ma come quella "corretta".



Peraltro, la copertina di un libro per *e-commerce* tenderebbe ad avere meno elementi possibili, poiché dev'essere adatta alla visualizzazione anche in dimensioni molto piccole. Questo è anche un motivo della grande dimensione del nome della saga (“*Harry Potter*”).

Nella maggior parte dei casi, l'illustrazione presenta un unico elemento focale nominabile — ad esempio il gufo, il calice, la fenice, gli occhiali... —, che però solo in alcuni casi ha una dimensione e un contrasto di colori tale da produrre un effetto isolamento — l'esempio più evidente è il quinto libro.

I titoli, e in qualche caso anche le figure, toccano i nodi formati dalla regola dei terzi, e alcune illustrazioni assecondano lo *Z-pattern*.

Tipografia

Viene utilizzato un solo carattere *serif old style*, che viene alterato in *semibold* per il titolo della saga e per il nome dell'autrice e in corsivo per la prima parte del sottotitolo — che è anche l'unica parte in minuscolo. In questo modo, si dà una varietà interna alla scelta tipografica senza il bisogno di selezionare più *font*.

Le dimensioni del sottotitolo e del nome dell'autrice sono simili, mentre la scritta “*Harry Potter*” ha una dimensione più grande di circa due volte e mezzo. La formattazione è sempre centrale.

Non viene impiegato il logo dei film sia per distanziarsi dalla solita immagine del *brand* (anche se è presente nelle altre edizioni sempre di *Pottermore*), sia per risultare contestuale all'estetica scelta per le copertine — ossia quella di un libro rilegato in tela. Per quest'ultimo motivo, il titolo della saga viene rovinato e scolorito digitalmente in alcuni punti, ma senza sembrare un intervento posticcio.

Immagine

Le illustrazioni sono di Olly Moss, che decide di giocare in ognuna delle sette copertine con il dualismo dell'immagine, ottenendo un colpo d'occhio immediato grazie al riconoscimento del primo soggetto, per poi suggerire una seconda lettura — a volte chiara, a volte meno — per gli osservatori più attenti e che meglio conoscono gli eventi dei libri. Questa doppia interpretazione permette di creare una connessione con il lettore che riesce a cogliere tutti i significati.

Per esempio, il gufo della prima copertina è posato sul ramo di un albero, che però ha anche la forma di un fulmine, e la fortezza della terza copertina si staglia su una scogliera, che però ha anche la forma di un lupo che ulula alla luna.

L'utilizzo dei colori in questa serie di copertine crea un risultato particolarissimo ed è un altro dei suoi punti di forza. La *palette* utilizzata è diversa per ogni libro, ma è sempre composta da tre colori: uno per il titolo della saga, uno per l'illustrazione e gli altri elementi, e uno per lo sfondo. Infatti, come fossero disegni fatti con il gesso, tutte le illustrazioni sono fatte sfruttando la luminosità e le sfumature di un solo colore applicato sopra lo sfondo, più scuro.

Ognuno dei colori impiegati è scelto seguendo uno schema preciso. Il colore usato per il titolo è quasi sempre un colore chiaro sul tono dell'arancione. I colori per lo sfondo e per l'illustrazione, invece, viaggiano sulla porzione restante della ruota dei colori, ma i due più usati sono il rosso ed il verde acqua. Rosso, arancione e verde acqua formano sul cerchio cromatico lo schema dei colori complementari divergenti.

Infine, il colore usato per l'illustrazione è sempre analogo a quello dello sfondo, muovendosi in senso antiorario (tranne in un caso) sulla ruota dei colori. L'interazione tra colori analoghi in un progetto grafico crea un effetto armonico.

Efficacia

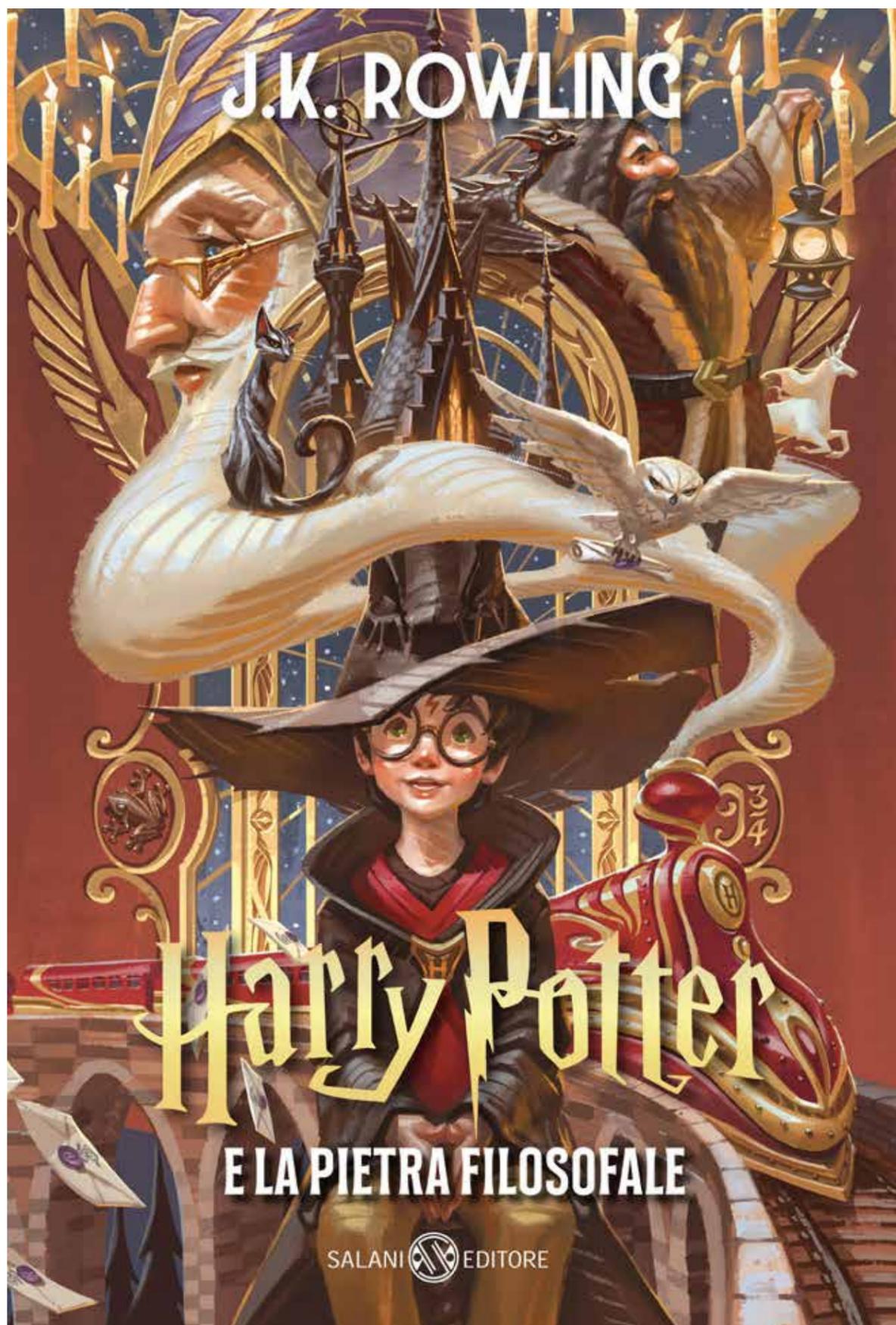
In conclusione, si tratta di composizioni piacevoli e bilanciate, che attirano l'attenzione grazie all'impiego di iconografie e simboli riconoscibili.

Tutti gli elementi del progetto grafico sembrano riuscire a convogliare il giusto messaggio senza stonare, rappresentando bene il contenuto dei romanzi. L'idea di somigliare ad un libro leggermente rovinato dal tempo ragiona con il *setting* dei romanzi, in cui Hogwarts è un luogo rimasto ad atmosfere più antiche rispetto a quelle del mondo esterno, e in cui si consultano vecchi tomi di magia.

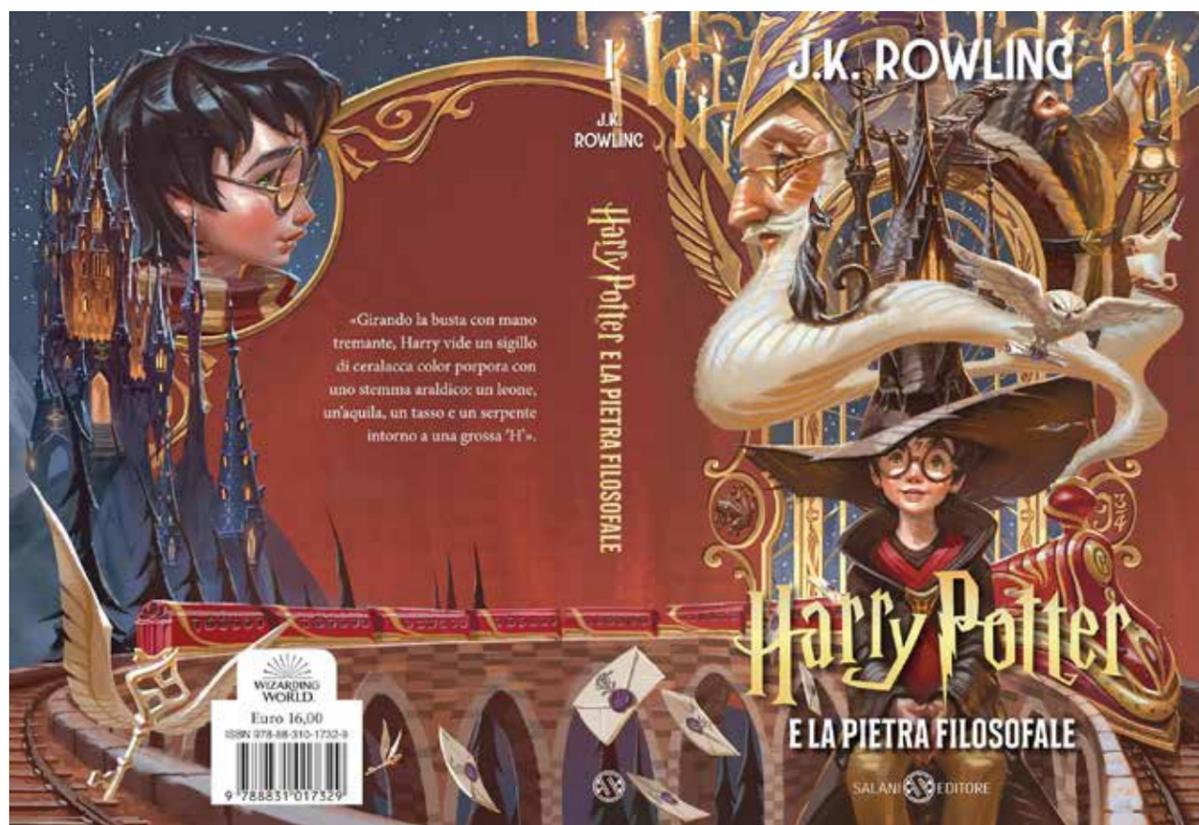
La cura posta nella creazione della *palette* dei colori riesce a generare un'atmosfera *fantasy* e risulta affascinante per gli occhi dei lettori. Le tonalità di rosso e di verde si alternano, suggerendo la varietà di temi e toccando corde emotive differenti. Inoltre, talvolta il contrasto di colori risulta abbastanza vivido da catturare l'attenzione sullo “scaffale digitale”.

Riesce anche nell'arduo compito di differenziarsi, usando un *design* minimale che non fa sentire la mancanza delle diffusissime copertine illustrate in modo tradizionale.

Si rivolge con efficacia contemporaneamente al lettore estraneo alla saga e a quello che ne ha già familiarità, con il quale crea una connessione grazie all'individuazione degli stessi elementi in cui si è imbattuto con la lettura precedente o con la visione degli adattamenti.



Harry Potter (serie).
Salani, 2023 (Fuori collana)



Titolo	<i>Harry Potter e la pietra filosofale</i>
Autore	J.K. Rowling
Anno	2023
Editore	<i>Salani</i>
Collana	Fuori collana
Dimensioni	14.8 x 21.2 cm
Art Direction	—
Grafica	—
Illustrazione	Arch Apolar

L'ultima edizione italiana al momento della scrittura è stata pubblicata nell'ottobre del 2023 per la celebrazione dei venticinque anni dalla prima pubblicazione italiana.

In realtà, si tratta semplicemente di una delle edizioni ricopertinate che *Salani* stampa ogni 1-3 anni acquistando i diritti delle immagini dall'estero e traducendole. Difatti, a loro volta, le ricche illustrazioni in copertina provengono dall'edizione speciale thailandese pubblicata per il ventennale.

Formato

Sostanzialmente, questa edizione usa il formato in cui *Salani* stampa più spesso la saga, ossia quello della prima pubblicazione: infatti, si tratta di una copertina rigida con sovraccoperta molto simile all'A5 *standard*, rispetto al quale varia di pochi millimetri.

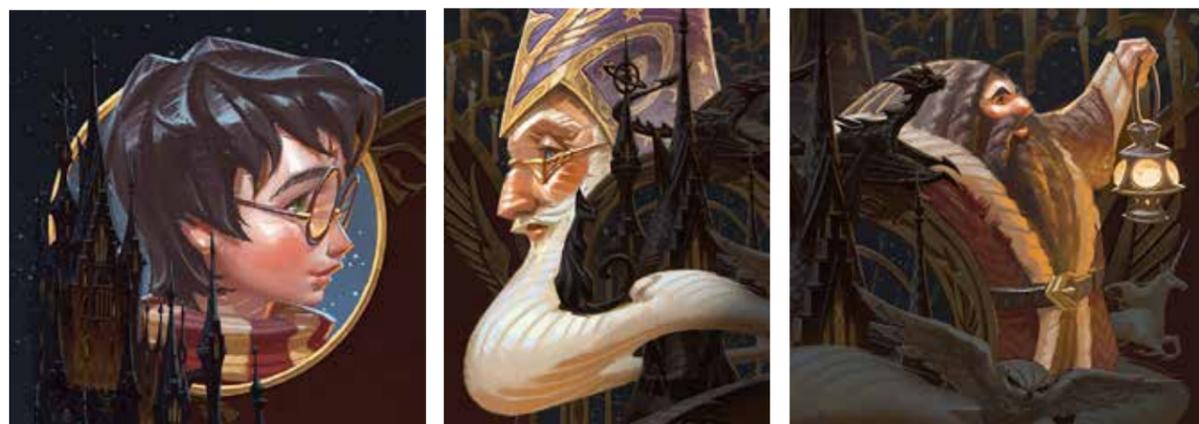
Sotto la sovraccoperta, la superficie è liscia e ha un colore di sfondo rappresentativo diverso per ogni libro, basato su una delle tinte usate nell'illustrazione. Su di esso, sono riportate le stesse informazioni tipografiche presenti sulla sovraccoperta, nella stessa posizione e in colore bianco.

Composizione

La gabbia della composizione è molto rigida, ma la posizione degli elementi è sottosopra rispetto a quasi tutte le altre edizioni: il nome dell'autrice è posto in alto, la ricca illustrazione si estende per tutta la pagina, e il titolo del libro si trova nella parte inferiore. Chiaramente, il *focus* è posto sull'illustrazione.

Se — come dice Bruno Munari — la copertina di un libro è come un piccolo manifesto, questa serie di copertine prende la similitudine molto alla lettera, costruendo la composizione come le più recenti locandine cinematografiche, in cui vengono affiancati i volti di molti personaggi della storia. Verso gli ultimi libri l'ispirazione diventa ancora più evidente, man mano che vengono che le illustrazioni vengono arricchite di sempre più elementi e personaggi.

Per questo motivo, amministrare lo spazio vuoto nell'immagine non rientra tra gli obiettivi dell'artista: il suo interesse è piuttosto volto al riempire il più possibile la colonna centrale,



quasi risentendo di una specie di *horror vacui*. In realtà, soprattutto nei primi libri, gli spazi laterali riescono a dare respiro alla copertina.

Ovviamente, non è nemmeno presente un unico punto focale — il soggetto centrale con più rilevanza è forse nel primo libro —, poiché le copertine puntano a stupire grazie alla loro complessità e alla riproposizione di un gran numero di elementi, spesso già familiari al lettore.

Tipografia

Gli elementi tipografici sono quattro — cioè titolo, sottotitolo, autore ed editore —, sono allineati centralmente e usano tutti caratteri distinti. Nella lavorazione, tutti i testi sono realizzati in rilievo. Inoltre, l'indicazione in ordine cronologico dei numeri, che sembra assente, è indicata in numeri romani sulle coste.

Il titolo della saga è questa volta posizionato nella parte inferiore, e torna ad impiegare la sua versione più famosa — cioè quella del logo —, a cui si era rinunciato nelle edizioni più recenti. La scritta è dorata in ogni copertina della serie ed è l'elemento che spicca maggiormente, aiutato dal rilievo, che contribuisce a dare un'idea di eleganza.

Il sottotitolo è posizionato appena un millimetro sotto il titolo della saga, e non pare integrarsi molto bene. Il *font* utilizzato è un *serif* per titoli, rastremato al centro e che presenta delle grazie arricciate sulle lettere C, G ed S. Inoltre, è condensato in modo da non essere in nessun caso più largo dell'ingombro del titolo.

Il nome dell'autrice è posto invece nella parte superiore, ma non presenta lo stesso *font* del sottotitolo, come ci si aspetterebbe, bensì uno più stilizzato, sul modello *art déco*, ma anch'esso con delle particolari grazie arricciate, che potrebbero suggerire una connessione con il genere *fantasy*.

Il logo dell'editore è posizionato alla base della parte inferiore, sempre bianco ed in trasparenza, al punto da confondersi talvolta con lo sfondo, soprattutto nel sesto libro.

Il numero di caratteri è elevato per così pochi elementi testuali, ma, essendo posizionati ai poli opposti della copertina, non sembrano entrare in contrasto. Gerarchicamente, il titolo in tutta la sua estensione è circa tre volte più grande del nome dell'autrice — anche se percettivamente molto meno, poiché si tratta di un logo stilizzato —, mentre il sottotitolo è di un quarto più piccolo rispetto al nome dell'autrice.

Immagine

Le illustrazioni sono di Arch Apolar, che decide di interpretare i personaggi, le ambientazioni e i dettagli del libro con uno stile adatto a tutti — né troppo stilizzato né troppo realistico — in una "*lettera d'amore da fan a fan*".

Alcuni elementi vengono mantenuti in tutte le immagini, per creare una coerenza interna tra le copertine di tutti i romanzi. Per esempio, in alto a sinistra è sempre rappresentato un volto di grandi dimensioni — spesso appartenente ad un antagonista —, di profilo o in tre quarti.

Specularmente, invece, si trova un personaggio disegnato almeno a mezzo busto. La grande finestra posta al centro della tavola e le vetrate sulla parte superiore dello sfondo sono sempre presenti, ma il modo in cui sono decorate cambia adattandosi al tema. Sulla parte inferiore, è solitamente posto un elemento che contribuisce all'ambientazione. Ovviamente, in primissimo piano rispetto a tutti gli altri elementi è posto il protagonista, mai statico, ma sempre coinvolto in azioni o scene iconiche.

È anche da tenere in considerazione che le illustrazioni hanno una continuità che prosegue sulla costa e termina sulla quarta di copertina, estendendo l'elemento di ambientazione presente nella parte inferiore della prima e presentando un altro ritratto di profilo, speculare a quello sul fronte.

La *palette* dei colori tende a gravitare sulle tonalità del rosso e del giallo: se ne allontanano quella del terzo libro — che in parte si assesta sul blu — e soprattutto quella del quinto libro — che lavora su viola, rosa e magenta.

In generale, gli elementi dell'illustrazione tendono ad immergersi nel colore della *palette*: anche questo si vede maggiormente nella quinta copertina, in cui ogni elemento — come gli edifici, e persino i vestiti e la pelle dei personaggi — risulta violaceo.

Efficacia

In conclusione, l'ultima pubblicazione italiana di *Harry Potter* è senza dubbio un'edizione dall'efficace impatto visivo. È illustrata in maniera talmente impeccabile e curata — dalla *palette* cromatica fino ad ognuno degli innumerevoli dettagli — da risultare quasi pregevole ed elegante. Deriva probabilmente da questo l'idea di *Salani* di pubblicizzarla come edizione del venticinquesimo anniversario, sebbene non possieda lavorazioni particolari rispetto alle precedenti.

Riesce ad attirare l'attenzione dei lettori proprio per l'assurda (e ben realizzata) complessità delle composizioni, che non si vede spesso sulla copertina di un libro, e per il fatto di citare esplicitamente uno stile di *poster* cinematografici ultimamente molto utilizzato. Inoltre, si accompagna a dei colori abbastanza vivaci da non risultare indifferenti sugli scaffali.

Identificare il tono e il genere della narrazione sono tra gli obiettivi meglio centrati. Le illustrazioni sono permeate di stranezze, oggetti non convenzionali e riferimenti alla magia — come bacchette, creature magiche, pozioni, effetti visivi —, e Harry si trova spesso inserito in scene eroiche. Anche il lettore estraneo non può non cogliere un tipo di comunicazione così dettagliata e ispirata.

L'edizione, infatti, punta a coinvolgere ogni tipologia di *target*, ma è indubbiamente indirizzata in maniera più chiara ai lettori che già conoscono l'opera. I personaggi cambiano ed invecchiano con l'avanzare dei libri ed è presente un'enorme mole di citazioni che gli amanti dell'opera e del *brand* possono divertirsi a cogliere, instaurando una rinnovata connessione con il libro.

Analisi di confronto

Precisazioni

Ovviamente, tutte e tre le opere analizzate rappresentano situazioni particolari e non assimilabili, poiché raccontano storie diverse, possiedono *target* dissimili e storie editoriali più o meno durature che si muovono attraverso più o meno editori.

In termini di tempo, *Alice nel Paese delle Meraviglie* ha una storia editoriale di circa centocinquanta anni, *Il signore degli anelli* di cinquantacinque anni e *Harry Potter*, l'opera più giovane, di venticinque anni. Per questo motivo, un confronto cronologico si può attuare solo in questi ultimi venticinque anni, che rappresentano il loro periodo di sovrapposizione.

Per quanto riguarda la rappresentazione di un editore specifico, *Alice nel Paese delle Meraviglie* è nel pubblico dominio dalla maggior parte della sua storia editoriale attiva, perciò vi sono molte edizioni che ciascun editore ha interpretato a suo modo. Si potrebbe così affermare che si tratti del campione più utile e diversificato tra i tre per comprendere il volto del mercato editoriale, dove invece gli altri due esprimono più che altro — ma non esclusivamente — i caratteri degli editori che ne detengono i diritti: prima *Rusconi* e poi *Bompiani*, nel caso de *Il signore degli anelli*, e *Salani* nel caso di *Harry Potter*.

Parlando invece di *target* dei prodotti, mentre *Il signore degli anelli* è fondamentalmente un romanzo soprattutto indirizzato verso gli adulti — a differenza del precedente *Lo hobbit* —, sia *Alice nel Paese delle Meraviglie* che *Harry Potter* sono invece nativamente per ragazzi. *Alice*, in realtà, è addirittura pensato per bambini — e difatti possiede anche molte versioni ridotte qui non trattate — perché Carroll ha scritto il primo libro per un acquirente-tipo ben delineato, ossia Alice Liddell, che al momento della scrittura aveva 10 anni. In realtà, però, il *target* può cambiare nel tempo a seconda della concezione dell'editore e della percezione generale del pubblico. Ad esempio, la prima copertina de *Il signore degli anelli* non viene apprezzata da Tolkien perché non sembra effettivamente comunicare al tipo di pubblico che lui aveva in mente, mentre più avanti il tono delle copertine si eleva e sembra comunicare meglio al *target* adulto. *Harry Potter* non cambia molto come stile fondamentale di rappresentazione, ma è indubbio che nel tempo anziché rivolgersi a nuovi lettori in età scolare finisca poi per rivolgersi anche, seppure tacitamente, ad un pubblico giovane-adulto che già conosce l'opera in qualsiasi delle sue incarnazioni e a cui è rimasta legata anni prima. *Alice nel Paese delle Meraviglie* è l'opera che più di tutte muta, poiché soggetta al pubblico dominio, e favorita dall'ambientazione immaginaria che presenta molti elementi di nonsenso e poca continuità nella storia, può essere interpretata nei modi più vari, distanti e metaforici senza sminuirne il contenuto, riuscendo a convogliare messaggi differenti per tutti i tipi di *target*, dalle interpretazioni più manualistiche fino a quelle più adulte ed inquietanti.

Inoltre, c'è da inquadrare molto spesso le copertine che interagiscono con il loro *status* di classico, quindi di pre-conoscenza da parte del lettore dell'opera, quindi si deve trattare sempre non di un'analisi puntuale ristretta esclusivamente alla singola composizione dell'immagine ma come questa interagisce con ciò che il lettore pensa già dell'opera. In questo caso è di fondamentale importanza il *target*. Ad esempio, nel caso della primissima copertina di *Alice*, la *targettizzazione* non era così importante come oggi, e Carroll aveva sì in mente di indirizzare

verso i bambini, ma ciò non viene veicolato effettivamente nella copertina, il cui unico accorgimento per avvicinarsene è rappresentato dal colore rosso, ma il ragionamento si tiene più che altro sull'eleganza dell'oggetto libro e su un ragionamento di status sociale.

Infine, pur essendo tutti e tre i libri definibili come *high fantasy*, non si può dire che non sia un genere vario al suo interno. *Alice*, infatti, è una narrazione fantastica prima che il genere *fantasy* sia addirittura nato come concezione o si sia diffuso e riconosciuto da tutti, ma lo è nel senso più diretto, poiché è un viaggio nella fantasia di *Alice*, mentre *Il signore degli anelli* è un ambientato in un mondo completamente diverso dal nostro con una sua geografia e e *Harry Potter* a metà tra il mondo che tutti conosciamo, ma più che altro nella sua parte più nascosta e magica rappresentata da *Hogwarts*. Si tratta di tre concetti vicini ma differenti: il primo è un mondo dentro la mente della protagonista, il secondo un universo completamente diverso da quello reale e l'ultimo un mondo nascosto all'interno di quello reale.

Confronto cronologico

Per il confronto si comincia incrociando le varie tendenze artistiche osservate all'inizio dell'analisi di ogni serie, di cui è stato preso un esponente rappresentativo per ognuna, che è stato analizzato nel dettaglio nell'analisi singola.

Si può partire dalle differenze, poiché non tutti gli stili e i cambi di tendenza sono riscontrabili in tutti i libri analizzati, a causa delle precisazioni precedenti e della diversità intrinseca dei romanzi.

Uno stile che si riscontra solo ne *Il signore degli anelli*, ad esempio, è il paesaggismo, soggetto che non si presta invece per gli altri due, perché la natura e il viaggio e la geografia non è importante quanto ne *Il signore degli anelli*. In realtà, le ambientazioni sono peculiarissime sia in *Alice* che in *Harry Potter*, basta pensare al lavoro svolto dagli adattamenti cinematografici. In *Harry* si descrivono architetture monumentali la cui più famosa è quella del castello di *Hogwarts*, mentre in *Alice* sono manifestazioni meno grandiose e memorabili ma comunque caratterizzate da una spiccata componente di nonsenso. In ogni caso, anche se fosse applicabile, un focus esclusivamente sull'ambiente non risulterebbe apprezzabile dal *target* e non coinciderebbe con il tono del racconto. Infatti, oltre alla non applicabilità del soggetto, si tratta di un problema di tono del libro, che può tendere o alla cultura o all'intrattenimento. *Il signore degli anelli* rappresenta indubbiamente uno status di classico culturale e perciò viene trattato dagli editori con una certa delicatezza di immagini e suggestioni visuali.

Ovviamente, poi, essendo che *Alice* ha avuto una storia editoriale molto più lunga e complicata, non si possono riscontrare alcuni delle tendenze artistiche che la caratterizzano. Ad esempio, sicuramente non si può notare l'influenza dell'illustrazione pittorica, che comincia a spegnersi con l'arrivo degli anni 60 ed era il prodotto di un clima editoriale completamente differente e di ferventi collaborazioni con illustratori italiani che illustravano moltissimi volumi di storie per ragazzi.

Inoltre, anche l'illustrazione autoriale, sebbene questa volta sia una corrente abbastanza recente, non si può trovare, poiché l'autorialità e la reinterpretazione dei temi di Alice derivano dal fatto che sia conosciuta da moltissimi anni, e il pubblico dominio porta al fatto che chiunque possa reinterpretare l'opera secondo la propria visione, cosa che ovviamente non è pensabile fare da parte degli editori mentre un'opera è ancora nel pieno della sua fama e della direzione di un brand come nel caso di Harry Potter.

A parte queste differenze, però, ci sono anche molte analogie che riguardano l'evoluzione nel tempo sia delle tecnologie che del gusto.

Innanzitutto, Alice e Il signore degli anelli talvolta si incontrano su stili di illustrazione tradizionale, con certe illustrazioni paesaggistiche e poi quelle di Alan Lee per Il signore degli anelli e in Alice i primi illustratori classici cioè Tenniel e Rackham e poi anche con alcune copertine che dipartono dallo stile dell'illustrazione pittorica.

Poi avviene l'evoluzione nell'illustrazione moderna con l'affacciarsi del nuovo millennio, tendenza che è una delle ultime della storia editoriale di Alice ma all'interno della quale nasce Harry Potter e in cui resta per i primi 10 anni di pubblicazione. Qui, infatti, finalmente si intersecano nel confronto tutti e tre i libri analizzati e cominciano a compiere passi simili nell'estetica editoriale. Ancora però non tutti, perché Il signore degli anelli non impiega mai i nuovi stili di illustrazione, nemmeno quello successivo di illustrazione digitale, perché i diritti passano a Bompiani che preferiscono l'impiego dei dipinti di Parrish oppure di Alan Lee, già consacrato ormai come illustratore ufficiale, rappresentazioni meno tautologiche, e nessuna nuova interpretazione che sfrutti il nuovo gusto e le nuove tecnologie, probabilmente non adatti a ciò che vuole comunicare. In effetti, Il signore degli anelli è ambientato e percepito all'interno di un contesto che appartiene al passato, e per questo è difficile da modernizzare senza banalizzarlo o snaturarlo.

Quella dell'illustrazione digitale sarà invece, per Alice e Harry Potter, uno dei più grandi punti di forza a partire dagli anni 2010. La nuova tecnologia ha rinvigorito e dato nuova linfa vitale alle illustrazioni di copertina dei titoli, che, sebbene non sempre spicchino per originalità, alcune si distinguono per visioni ed intuizioni interessanti, creando grazie ai nuovi mezzi atmosfere visive prima inedite oppure spiccando sullo scaffale grazie ai colori brillanti. Infine, l'impiego dell'arte digitale porta all'approfondimento del discorso più puramente grafico.

Nell'ultimo decennio, si è assistito come tendenza artistica anche al di fuori del campo editoriale ad un revival del minimalismo, impiegato proprio nel campo grafico e insinuatosi in molti altri campi. Questo fenomeno coincide temporalmente e concettualmente con la tendenza tipografica di Alice, ed è anche la carta vincente che riesce nel rinnovamento de Il signore degli anelli, diventando così il nodo che ricongiunge tutte e tre le opere in analisi. Questo stile consiste nel rappresentare un concetto con meno elementi a disposizione e con maggiore semplicità, ma non per forza con più superficialità. In realtà una copertina minimale o principalmente tipografica può comunicare al lettore con la medesima o con maggiore chiarezza l'atmosfera e il contenuto del libro rispetto ad una illustrata tradizionalmente.

Per lo stesso motivo, infatti, e come già discusso, lungo la loro storia editoriale Alice e Harry Potter tendono ad utilizzare quasi solo esclusivamente illustrazioni tautologiche che rappresentano, oltre alle ambientazioni, personaggi ed eventi iconici. Questo è ciò che li distingue e

che, a prescindere dalle similitudini negli stili rintracciati finora, crea una spaccatura rispetto all'impostazione solita de Il signore degli anelli. La motivazione principale di questa differenza sembra essere insita nella natura dell'opera stessa, e quindi di conseguenza sottolineata dalla targhettizzazione decisa dall'editore per il volume. Il signore degli anelli è letto ed apprezzato come un'opera per adulti con un certo valore culturale, e quindi tende da sempre ad essere più sottile, evocativo e meno tautologico nella comunicazione. Harry Potter mantiene come anima principale quella di una lettura per ragazzi, anche se apprezzata anche da un pubblico di più grandi e affezionati, soprattutto cresciuti con la serie e con il brand, e quindi anche se proprio per questo potrebbe in realtà osare di più, tende a proporre copertine quasi sempre illustrate e dalla chiarissima comunicazione provenienti da altri mercati, ma questa è una scelta più che altro editoriale anche per alimentare il collezionismo nei confronti delle varie edizioni dell'opera. Alice nel Paese delle Meraviglie, come anima principale, tiene sempre fede a quella originale di Carroll, però viene variamente interpretata anche in versioni più adulte o comunque per ragazzi.

Buone pratiche

Si possono individuare delle buone pratiche, che però sono soggette ad un relativismo intrinseco dell'analisi: se un elemento o una scelta funziona all'interno di una composizione, non è certo che funzioni anche in un'altra come fosse una regola assoluta. Inoltre, le tre opere pur essendo tutte *high fantasy* sono completamente differenti tra loro e non rappresentano mai il medesimo soggetto nello stesso modo, e pertanto possiedono finalità sempre e comunque differenti. Inoltre, ogni copertina può benissimo funzionare all'interno del proprio contesto, quindi interagendo con il lettore del proprio tempo e in relazione allo stato dell'arte del mercato in quel momento, e poi smettere di funzionare quando posto sotto luci differenti. Banalmente, oggi le copertine hanno più rilevanza e importanza quando si tratta di presentare un libro, perché lo fanno anche su scaffali digitali e con una competizione più agguerrita rispetto al passato.

Nonostante queste ulteriori precisazioni, si possono trovare delle linee guida che rappresentano i punti di forza di varie delle copertine analizzate, che rimangono simili durante gli anni e che aiutano a centrare il punto nella creazione con una copertina e a rappresentare il suo genere narrativo di riferimento, in questo caso il fantasy.

Per comodità di fruizione, si segue la stessa scansione utilizzata nelle analisi singole precedenti.

Composizione

Per quanto riguarda la composizione, la prima caratteristica da ricercare è quella di un contrasto di qualsiasi tipo, per esempio di colore o di dimensioni, all'interno della copertina, che permette in primissimo luogo di attirare l'attenzione del lettore, che è la prima barriera da affrontare sullo scaffale. Generalmente, questo mette in risalto un unico elemento, focalizzando su di esso l'attenzione e quindi contribuendo ad una comunicazione chiara e, se si tratta di un

elemento significativo per il contenuto del libro, anche orientativa del lettore verso il genere fantasy. Se tale elemento, spesso ma non esclusivamente parte dell'immagine, spicca abbastanza all'interno della copertina, può trattarsi di un effetto isolamento. Inoltre, una nota molto importante è che tale elemento dovrebbe essere nominabile, in modo da essere anche di immediata comprensione e ricordabile, oltre a caratterizzare più fortemente la copertina del libro. I migliori esempi analizzati di queste linee guida si possono trovare nelle edizioni del 1988 e del 2013 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, dove i due personaggi spiccano, oppure in quella del 1997 de *Il signore degli anelli*, in cui a spiccare è l'anello.

Altre regole di composizione che tendono ad osservare il quadro generale della copertina, una volta attirata l'attenzione, riguardano maggiormente la gabbia grafica della copertina, che contribuisce a rendere la composizione armonica e a favorire un'idea di affidabilità del prodotto se viene organizzata in modo ordinato e distribuendo i vari elementi con uno studio della prossimità, quindi ravvicinando o incorporando tra loro elementi simili e distanziando elementi differenti, sia in ottica di posizione che in ottica di colore. Sembra rendere più efficace la comunicazione della copertina anche lasciare respiro ai vari elementi della copertina amministrando lo spazio vuoto presente, senza riempirlo forzatamente. Può risultare utile allo scopo anche l'impiego della simmetria e dei vari pattern di composizione, come la regola dei terzi e lo Z-pattern. Tutte queste caratteristiche fanno anche in modo di rendere la composizione visivamente conforme alla maniera in cui la mente umana analizza e organizza le informazioni. Delle copertine che seguono queste regole del quadro compositivo sono per esempio sempre l'edizione del 2013 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, simmetrica e che segue la gabbia grafica ordinatissima della collana Feltrinelli, ma anche quella del 1977 de *Il signore degli anelli*, che divide ordinatamente gli elementi tipografici, o quella del 2000 dello stesso romanzo, un altro esempio di buona amministrazione della prossimità e di utilità dello spazio vuoto.

Ciò che si è notato possa dare una marcia in più alla copertina in termini di cura e di gradevolezza estetica è rappresentato dall'interazione tra i vari elementi, per cui una copertina non finisce per essere semplicemente una tipografia stampata sopra ad un'immagine, bensì deve essergli cucita sopra, costruendo un insieme che è più efficace della somma delle singole parti. Gli esempi migliori nelle copertine analizzate si possono trovare per esempio nell'edizione del 2023 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, in cui scritte ed elementi grafici diventano un tutt'uno nella composizione, ancora una volta nell'edizione del 1977 de *Il signore degli anelli*, in cui la finestra rappresentata nell'illustrazione diventa essa stessa la gabbia grafica all'interno della quale vengono posizionati i testi, e in minor parte nella copertina del 2015 di *Harry Potter*, in cui testo e illustrazione aderiscono al *concept* di base di rappresentare un vecchio tomo, integrandosi e risentendo della *texture* di sfondo.

Infine, la caratteristica che rende le copertine più interessanti in assoluto oggi e che le rende moderne e nuove e differenziate dalle altre è un approccio misto tra quello tradizionale italiano della collana e lo stile libero tipico delle copertine americane. Un esempio su tutti è la copertina del 2023 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, che mantiene le strutture grafiche principali come la cornice e la fascia centrale inclinata uguali, ma poi stravolge simboli e illustrazioni e colori per adattarsi al tema del libro, ma afferma di volerlo fare anche l'edizione del 2000 de *Il signore degli anelli*, che viene col restyling di Bompiani, ed infatti la gabbia grafica propria della collana resta nel complesso poco invasiva.

Tipografia

La prima cosa che da sottolineare nelle copertine dal punto di vista tipografico, per quanto banale, è che devono essere presenti almeno le informazioni essenziali – cioè titolo, autore ed editore – in modo da non dare dubbi al lettore su ciò che si trova davanti ed evitare che sia costretto a maneggiare il volume, fornendo così un pacchetto completo di informazioni, che in realtà comunicano molto di più a chi guarda in quanto si tratta di libri che hanno acquisito lo status di classici e detengono il proprio spazio nell'immaginario collettivo. Nelle copertine analizzate, l'unica che non possiede le informazioni essenziali in prima di copertina è l'edizione del 1872 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, che mantiene un'elegante e semivuota semplicità, poiché può permetterselo facendo parte di un'altra epoca.

Oltre le basi, la cosa più importante è sicuramente quella di presentare un *font* che sia adatto alla narrazione e che rappresenti in qualche modo il contenuto del libro, fornendo un orientamento al lettore. Questo si rivela particolarmente importante all'interno del genere *high fantasy*, in cui la creazione di un mondo alternativo dev'essere accompagnata da una scelta accurata del carattere, che stabilisca il *mood* e faciliti l'immersione del lettore all'interno del contesto fantastico. Di norma, è quasi sempre sicura la scelta di un *serif*, cioè un *font* con potenzialmente più personalità di un *sans serif*, che potrebbe risultare stranamente asettico all'interno della composizione. Tale scelta è molto delicata e soggettiva, e può anche essere accantonata. Ad esempio, una collana può impiegare sempre lo stesso carattere, come nel caso dell'edizione del 2013 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, oppure addirittura di un editore può limitarsi all'utilizzo di un *font* proprietario, come nel caso di *Bompiani* nell'edizione del 2000 de *Il signore degli anelli*, che però viene impiegato con delle modifiche *ad hoc* nell'ultima copertina del 2023. Si può dire che riescano nell'intento – che chiaramente è sempre diverso – ad esempio la copertina dell'edizione del 1999 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, che per il titolo usa un *font* giocoso in linea con il *target* e la comunicazione della collana, l'edizione del 1977 de *Il signore degli anelli*, che usa uno stile in linea con l'atmosfera creata dall'illustrazione, e rappresenta una buona scelta anche quella dell'edizione del 2015 di *Harry Potter*. Talvolta può anche essere utilizzato un carattere fatto a mano, dando un'impronta ancora più originale e magari specifica di un determinato *concept*, come nel caso dell'edizione del 1988 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, che presenta quasi un logo dal fascino calligrafico, o dell'edizione del 2023 della stessa opera, più decorativista, per finire con il celebre logo di *Harry Potter* importato per la prima volta dall'estero in un rimaneggiamento dell'edizione del 1998 e poi elevato ad immagine universale del *brand*.

Inoltre, sono importanti – non solo per una buona resa grafica ed estetica della composizione, ma anche per un'efficace comunicazione con il lettore – il numero di *font* utilizzati e la gerarchia spaziale, dimensionale e cromatica. Innanzitutto, anche se può dipendere dalla singola situazione, è bene che il numero di caratteri non sia elevato per non creare confusione e varietà eccessiva, ma attenersi ad esempio ad usarne uno per il titolo e soltanto un altro per le altre informazioni testuali differenti. Esempi di troppa differenziazione sono quelli dell'edizione del 1999 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, che ne usa tre diversi, perdipiù concentrati nella medesima parte della composizione, e dell'edizione del 2023 di *Harry Potter*, il cui effetto risulta però meno fastidioso per la migliore distribuzione spaziale. Allo stesso tempo, un esempio di

monotonia con l'uso di un solo *font* si può trovare nell'edizione del 1967 de *Il signore degli anelli* e nella prima versione dell'edizione del 1998 di *Harry Potter*.

Per quanto riguarda la gerarchizzazione dei testi, il discorso è nondimeno complesso, e deve puntare verso un'armonia generale della composizione unita ad una limpida chiarezza nella comunicazione. Ovviamente, il titolo si assicura quasi sempre un trattamento di favore rispetto alle altre informazioni, anche se per esempio nel caso di Tolkien è anche il nome dell'autore a godere di una pari fama e reputazione e ad essere un elemento che chi guarda vuole leggere a chiari caratteri in copertina. Un esempio di buon impiego del fattore spaziale della gerarchia dei testi è proprio l'edizione del 2000 de *Il signore degli anelli*, che divide elegantemente i corpi di testo per prossimità, uno sul fattore dimensionale è l'edizione del 2015 di *Harry Potter*, in cui il titolo della saga è due volte e mezzo più grande del resto, e uno sul fattore cromatico è l'edizione del 2023 de *Il signore degli anelli*, che posiziona autore e titolo adiacenti e alla medesima grandezza separandoli solo con l'uso del colore, mentre una copertina che si muove bene su tutta la linea è quella del 2023 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, con il titolo della dilogia che spicca per stile, dettagli, colori e dimensioni, mentre gli altri elementi gli ruotano attorno.

Immagine

Le immagini contenute nelle copertine analizzate - e in generale presenti nella storia editoriale dei tre libri presi in considerazione - sono per la maggior parte illustrate, e questo dipende dal target, come detto anche in precedenza durante quest'ultima analisi di confronto. Infatti, ne *Il signore degli anelli* è dove le illustrazioni si concentrano in minor parte, rispetto alle altre due opere, perché è quella che è rivolta maggiormente verso gli adulti. Comunque, le illustrazioni sono rivolte verso il target di ragazzi per diversi motivi, cioè una scena ben costruita può contribuire ad attirare l'attenzione sullo scaffale, e poi può comunicare con chiarezza il contenuto del libro, al contrario di mezzi di espressione visiva più sottili e fraintendibili. Comunque, casi particolari di utilizzo dell'illustrazione si possono trovare nella copertina del 2000 de *Il signore degli anelli*, che non impiega una vera e propria illustrazione fatta ad hoc, bensì un dipinto di Maxfield Parrish del Novecento così come tutto quel filone dei Libri di Tolkien di Bompiani, oppure l'illustrazione può non essere il focus dell'immagine ma apparire con elementi integrati, come avviene nell'edizione 1997 de *Il signore degli anelli* e 2023 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

Come si è visto nel confronto su base cronologica, la tendenza sembra essere verso un minimalismo, che in realtà è una qualità apprezzata a prescindere dai tempi. Infatti, tendere verso una semplicità e lavorare per sintesi può essere più difficile di lavorare per addizione di elementi, e sullo scaffale - oltre a comunicare una modernità, e quindi un editore che si muove al passo coi tempi - rende la comunicazione più chiara e immediata. Esempi virtuosi di questo nelle copertine analizzate sono quella del 1872 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, elegante alla vista sebbene oggi appaia fuori dalle logiche di mercato, ma anche quelle del 1988 e del 2013, occupate quasi unicamente da un'unica grande - o addirittura sproporzionata - illustrazione, e infine quelle del 1997 e del 2023 de *Il signore degli anelli*, che sono essenzialmente testi su sfondo monocolori, con alcune aggiunte o modifiche. In realtà, però, può attirare l'attenzione anche la caratteristica inversa, cioè la complessità, a patto che sia ben amministrata, e può

stimolare interesse e curiosità proprio in virtù della rottura della regola e della controtendenza. I due esempi in questo caso sono entrambi dell'ultimo anno, cioè l'edizione del 2023 di *Harry Potter* e quella del 2023 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, che, pur non essendo tanto complessa quanto la precedente, sfoggia una facciata piena di decorativismo in un intreccio di molti colori ed elementi.

Per attirare l'attenzione del lettore viene utilizzata la rappresentazione dei volti dei personaggi: è dimostrato, infatti, che un essere umano tenda a riconoscere altri volti umani quando li individua, e quindi tende a concentrare lì la sua attenzione, e questo aiuta ovviamente anche a stabilire una connessione tra il lettore e l'oggetto libro. Anche questo espediente viene evidentemente adoperato nelle due edizioni di *Alice nel Paese delle Meraviglie* del 1988 e 2013, e anzi spinge molto su questo, con la prima che presenta lo sguardo inquietante del Cappellaio Matto che si sporge in obliquo, e la seconda lo sguardo ingannatore del Gatto del Cheshire, ma in misura minore si può anche rintracciare nelle edizioni del 1998 e 2023 di *Harry Potter* e tutte le altre che danno centralità ai protagonisti all'interno delle scene e che talvolta sono visti frontalmente.

Oltre a questo, vengono impiegate forme geometriche elementari, anche queste di cui è stata dimostrata l'efficacia nell'attirare lo sguardo, in particolare quella del rettangolo. Ne forniscono degli esempi le copertine del 1931 e 1956 di *Alice*, che presentano l'illustrazione all'interno di un riquadro rettangolare - sebbene la seconda sia posizionata in modo asimmetrico - come poi ripreso molto spesso da copertine successive, oppure nell'esempio del 2000 de *Il signore degli anelli*, in cui al dipinto vengono sovrapposte delle ellissi a punta, e poi quella del 1997 della stessa opera che, insieme ad una serie di altre copertine non analizzate, presenta forme circolari che richiamano l'anello.

Spesso costruiti proprio attraverso forme geometriche, nelle copertine analizzate sono talvolta utilizzati dei simboli, che hanno più che altro la funzione di fornire degli elementi di interpretazione immediata al lettore, poiché si tratta di immagini semplici che condensano al loro interno un concetto, e quindi spesso indirizzano anche al genere del romanzo o a degli elementi chiave del racconto. Un esempio per ogni libro trattato è l'edizione del 2023 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, in cui sono rappresentati piccoli simboli decorativi associati a ciascuno dei due libri contenuti nell'edizione, come l'orologio del Coniglio bianco e i pezzi degli scacchi, ma anche nell'edizione del 1997 de *Il signore degli anelli*, dove l'unico elemento presente è proprio l'Unico Anello protagonista dell'opera, che però è talmente semplice da fare le veci di un simbolo, e infine l'edizione del 2015, in cui, in alcuni libri della serie più che in altri, vengono rappresentate delle illustrazioni talmente iconografiche e immediatamente riconoscibili da somigliare a simboli, come la fenice presente nel quinto libro.

La cosa più importante e più immediata in funzione dell'orientamento del lettore nel genere narrativo, in questo caso il fantasy, è inserire degli elementi visivi che rimandino o al racconto, o al genere stesso. Meno le associazioni sono chiare, più la copertina è inadatta al grande pubblico, perché bisogna operare degli sforzi ulteriori per comprenderne il contenuto. Ciò è così fondamentale che quasi tutte le edizioni analizzate presentano almeno pochi elementi che fa capire che non si tratti esattamente di una storia ordinaria: forse le più palesi sono la copertina del 1967 de *Il signore degli anelli*, la quale presenta un enorme drago in primo piano - sebbene inserito erroneamente -, e quella del 2023 di *Harry Potter*, infarcito di citazioni al mondo della

magia e che presenta nella copertina del primo volume il protagonista con un grande cappello da mago – sebbene a questo stadio di fama dell’opera l’orientamento sia più un vezzo che una necessità, fungendo anche da espediente per connettere col lettore permettendogli di cogliere i riferimenti. Al contrario, le copertine che impiegano di meno in assoluto i riferimenti sono prevedibilmente quelle de *Il signore degli anelli* successive alla prima, paesaggistiche nelle edizioni del 1977 e del 2000 e assolutamente minimali nel 1997 e nel 2023, ma nonostante questo viene evocata un’idea dell’atmosfera del libro, senza dimenticare che – trattandosi di classici – debbano interagire anche con l’idea che il pubblico ha del romanzo.

Una tecnica raramente impiegata ma che aumenta esponenzialmente l’efficacia della presentazione del contenuto del libro è quella di fare una panoramica approfondita sull’ambientazione, e quindi sui suoi ambienti e personaggi. Esempi in questo senso sono sempre l’edizione del 2023 di *Harry Potter* ma anche l’interessante trovata dell’edizione del 1999 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, in cui le dimensioni ingigantite di Alice permettono al punto di vista di allontanarsi e di far scorgere gli scorci e i personaggi che abitano il Paese delle Meraviglie.

Si sono riscontrati altri stratagemmi particolari, meno impiegati ma comunque interessanti, per stabilire una connessione col lettore: quello dell’immedesimazione, ad esempio negli abiti indossati dalla protagonista – caratteristici del tempo - nell’edizione del 1931 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, oppure in quella del 1988 della stessa opera, in cui chi guarda si trova “aggredito” dallo sguardo del Cappellaio Matto rappresentato praticamente a grandezza naturale, oppure grazie al punto di vista assunto nell’edizione del 1977 de *Il signore degli anelli*, in cui il lettore in prima persona si trova ad osservare fuori dalla “finestra”, e quindi dentro il contenuto del libro. L’espedito della finestra si trova anche usato nell’edizione del 2000 de *Il signore degli anelli*, ma più alla lontana anche le circonferenze dell’edizione del 1872 e del 2023 di *Alice nel Paese delle Meraviglie* possono ricordare rispettivamente un oblò e uno specchio.

Per quanto riguarda i colori, ad attirare l’attenzione sono, com’è risaputo, i colori brillanti, ma più di tutti quelli caldi, in particolare il rosso. Ad utilizzare il rosso sono per esempio la prima edizione di *Alice nel Paese delle Meraviglie* del 1872, la cornice dell’edizione del 1956 della stessa opera, lo sfondo monocoloro dell’edizione del 1997 de *Il signore degli anelli* e anche molteplici volumi dell’edizione del 2015 di *Harry Potter*. Altri colori molto brillanti sono utilizzati nell’edizione del 2023 di *Alice* e in quella del 1967 de *Il signore degli anelli*.

Le cose più interessanti in questo campo si trovano però nella cura della palette cromatica, che spesso – e talvolta involontariamente - si trova a seguire degli schemi ben precisi sulla ruota dei colori, donando alla copertina un’eccezionale armonia e piacevolezza allo sguardo, che se impiegata bene può convincere anche da sola dell’affidabilità del prodotto e quindi dell’acquisto. Ad esempio, le edizioni del 1999, 2013 e 2023 di *Alice nel Paese delle Meraviglie* sebbene profondamente diverse seguono tutte uno schema triadico, mentre l’edizione del 2015 di *Harry Potter* segue un complesso schema di analoghi e complementari divergenti.

L’ultima caratteristica analizzata che può garantire una percezione esterna di cura e differenziazione del prodotto all’interno del mercato è la scelta dei colori all’interno della serie di volumi oppure all’interno della collana. Nel primo caso, ovviamente questo dettaglio spicca di più nelle varie edizioni di *Harry Potter*, essendo una serie composta da sette libri, e in particolare sempre nell’edizione del 2015, in cui l’aspetto estetico è molto incentrato sul cromatismo

e si crea un’ottima alternanza all’interno dei volumi, mentre parlando di collane, quindi sicuramente è necessario fare un passo più lungo perché si tratta di libri esterni a quello interessato, e quindi in cui la cosa può anche passare inosservata per il lettore, si possono citare l’ultima edizione del 2023 di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, che fa parte della variopinta collana de *Le Strenne* e quella del 1997 de *Il signore degli anelli*, che presenta anche una versione in volumi separati di colore verde e una in colore blu di *Canzoni e poesie*.

CONCLUSIONE

In conclusione, la tesi si dimostra efficace nel rispondere agli obiettivi che si erano preposti durante l'introduzione e che sono riassunti ed esplicitati all'interno del sottotitolo. Infatti, nell'analisi di confronto alla fine del corpo principale si è avuto modo di trattare un approfondimento storico delle tendenze artistiche editoriali e anche di concentrarsi su vari aspetti del *design* visivo e grafico, facendo emergere in entrambi casi limiti e contraddizioni ma anche sorprendenti similitudini.

Riassumendo, si è svolta un'analisi più o meno dettagliata di ognuna delle 15 copertine prese in esame, facenti parte di edizioni differenti delle tre opere classiche del genere *fantasy* - *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *Il signore degli anelli* e *Harry Potter* - scelte sostanzialmente attraverso criteri di vendita. L'analisi singola è stata preceduta da una breve introduzione per ogni opera, derivata dall'analisi della sua intera storia editoriale attraverso le immagini di copertina. In seguito, i dati ottenuti dall'analisi sono stati incrociati per ottenere l'analisi di confronto, che comprendeva un confronto cronologico e la delineazione di buone pratiche da seguire.

Grazie alla scelta di queste opere, che hanno venduto tutte più di 100 milioni di copie nel mondo e che conseguentemente sono tra le più conosciute dalla società e dalla cultura occidentale odierna, si è potuti essere in grado di analizzare trasversalmente il loro *status* di classici. Le opere sono state tutte protagoniste di adattamenti cinematografici di grandissimo successo, paragonabile – se non superiore, in alcuni casi – a quello dei romanzi stessi, e hanno potuto creare universi espansi fatti di ulteriori adattamenti minori, anche su altri *media* e sotto forme molto diverse. Questi fenomeni si proiettano ovviamente sulle copertine e sulle strategie di presentazione del prodotto: così, si è avuto modo di puntualizzare in quali occasioni la composizione visiva decidesse di parlare a lettori estranei all'opera e in quali volesse coinvolgere chi ha già familiarità con la storia.

La scelta delle tre opere sembrerebbe rivelarsi azzeccata per gli stessi motivi già trattati in precedenza, cioè in termini di varietà – differenza di “età” dei romanzi, e quindi di diversità delle rispettive storie editoriali, ma anche di differenza di *target*, di approccio degli editori e degli elementi che definiscono le storie – e per la facilità di lettura data dalla fama dell'opera, che ha potuto fornire ampio spazio per ragionamenti più generali che andassero anche al di fuori della singola edizione trattata.

Bisogna considerare che le opere letterarie scelte non rappresentano altro che un mezzo conoscitivo, che viene a patti con i limiti intrinseci della tesi, che non aveva e in nessun caso avrebbe potuto avere ambizioni di trattazione enciclopedica del tema. Al contrario, tentare di compiere un'analisi più generale, avrebbe reso il lavoro di ricerca meno approfondito e complessivamente meno utile.

È altresì vero che, avendo scelto un settore specifico – quello dei classici *fantasy* così come sono stati tradotti e pubblicati in Italia –, alterando i vari parametri, come quello del tempo, dell'area geografica e del genere letterario, si possa giungere a conclusioni differenti. Questo ragionamento, però, serve anche a dimostrare come la comunicazione si possa definire universale in certi termini quanto relativa in altri, e come i diversi impianti culturali possano alterare l'aspetto di un oggetto così importante ed essenziale per la storia dell'umanità come il libro.

Confronto cronologico

Grazie all'analisi singola di ciascuna delle 15 copertine e all'analisi generale delle loro storie editoriali, si sono potute rapportare tra loro le tendenze artistiche simili all'interno della linea temporale, generando un confronto cronologico che costituisce la prima parte dell'analisi di confronto.

Tale sovrapposizione risulta necessariamente incompleta per la natura differente delle tre opere: infatti, il raffronto ne ha sottolineato non solo le somiglianze, ma anche le differenze, indicando ad esempio una macro-tendenza differente in base al *target* – per adulti nel caso de *Il signore degli anelli*, per ragazzi nel caso di *Alice nel Paese delle Meraviglie* e di *Harry Potter* –, ma anche molte tendenze peculiari solo di un'opera a causa dei temi trattati – come quella del paesaggismo ne *Il signore degli anelli* –, oppure *trend* che sono appartenuti solo ad un determinato periodo storico – come l'illustrazione pittorica di *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

Una serie di similitudini che, invece, si sono sovrapposte più chiaramente, riguarda gli stili di rappresentazione e la loro evoluzione nel corso del tempo. Questo si può individuare poiché i cambiamenti macroscopici sono avvenuti perlopiù contemporaneamente a determinati avanzamenti tecnologici. Ad esempio, quando molti illustratori e grafici si sono accorti delle potenzialità dei supporti digitali e hanno appreso le nuove tecniche, sono cominciate ad apparire copertine da un gusto molto diverso, che oggi riconosciamo come più contemporaneo.

Infine, si sono anche potute identificare e discernere le personalità degli editori, caratterizzate da approcci profondamente differenti tra loro e da una volontà di essere percepiti in una certa maniera piuttosto che un'altra, oppure di non essere percepiti affatto, rimanendo anonimi.

Buone pratiche

Si sono potuti delineare i punti di forza e le criticità di ogni copertina, che hanno contribuito a creare un deposito di informazioni di base. Questi dati sono poi stati incrociati per delineare delle buone pratiche di creazione di una copertina nel campo della narrativa fantastica, che hanno rappresentato la seconda ed ultima parte dell'analisi di confronto.

Anche in questo caso, non è stato ovviamente possibile forzare una sovrapposizione completa tra le edizioni, né creare una “ricetta” univoca che comprendesse matematicamente tutti i punti di forza di ognuna. Ciò ha però portato alla luce una riflessione molto importante, ossia che una stessa storia, sebbene gli elementi che la costituiscono non cambino, può essere presentata e rappresentata in infiniti modi, poiché – come osservato nell'introduzione – una copertina “*parte dai gusti e dalle preferenze istintive*” di chi la crea. Perciò, determinate soluzioni che funzionano in una determinata impostazione, possono smettere di funzionare in un'altra.

Comunque sia, la grafica, come ogni linguaggio – in questo caso visivo – ha delle regole grammaticali, che sono emerse e sono state approfondite grazie all'analisi di confronto. Familiarizzare con i principi di base può essere utile per applicarli al meglio, oppure, al contrario, per infrangerli. Ad esempio, durante la delineazione delle buone pratiche, si è sottolineato come semplicità e complessità, che rappresentano binomi di approcci opposti, possano entrambi generare un effetto ugualmente positivo se impiegati all'interno del giusto contesto.

Bibliografia/Sitografia

99designs. Anatomy of a book cover. [Online] <https://99designs.com/blog/book-design/anatomy-of-a-book-cover/>.

— . How cover design can increase book visibility by 50% (or more). [Online] <https://99designs.com/blog/tips/impact-book-cover-design-on-sales/>.

— . How to design a book cover: the ultimate guide. [Online] <https://99designs.com/blog/book-design/book-cover-design/>.

A. Cadioli. 2022. *Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia.* 2022.

— . **2012.** *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore.* 2012.

A. Gudiničius, A. Šuminas. Choosing a book by its cover: analysis of a reader's choice. [Online] <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/JD-09-2016-0111/full/html>.

A. Nipane. 2018. *Book Cover Design Formula.* 2018.

A. Taylor. 2008. *I 50 libri che hanno cambiato il mondo.* 2008.

Altitude. 2011. *The Best of Cover Design.* 2011.

Associazione Italiana Studi Tolkieniani. Biella, celebrata la prima copertina di Piero Crida. [Online] <https://www.jrrtolkien.it/2021/10/09/biella-celebrata-la-prima-copertina-di-piero-crida/>.

Baines, P. 2005. *Penguin by Design. A Cover Story 1935-2005.* 2005.

Bompiani. 90 anni Bompiani: gli anni Duemila. [Online] <https://www.bompiani.it/salotto/storia-bompiani-2000>.

C. Taglietti. 2019. *Risvolti di copertina. Viaggio in 14 case editrici italiane.* 2019.

E. Albinati. 2014. *Oro colato. Otto lezioni sulla materia della scrittura.* 2014.

FrizziFrizzi. Riccardo Falcinelli: giudicare dalla copertina. [Online] <https://www.frizzifrizzi.it/2023/03/23/riccardo-falcinelli-giudicare-dalla-copertina/>.

Fumettologica. Capire le copertine dei libri. [Online] <https://fumettologica.it/2023/06/fred-marcellino-copertine-libri/>.

G. Griffis. Behind the Scenes with Publishing: The Evolution of a Book Cover. [Online] <https://gigigriffis.com/behind-the-scenes-with-publishing-the-evolution-of-a-book-cover/>.

— . How & Why People Buy Books: The Results of a 355-Person Survey. [Online] <https://gigigriffis.com/how-readers-buy-books-355-person-survey/>.

Gedi Visual. L'arte in copertina: incontro con Riccardo Falcinelli, professione book designer. [Online] https://www.youtube.com/watch?v=ZQT_c97W99g.

Giornale della Libreria. Breve storia ragionata del book cover design contemporaneo. [Online] <https://www.giornaledellalibreria.it/news-editori-breve-storia-ragionata-del-book-cover-design-contemporaneo-4309.html>.

Graphéine. A short history of book cover design. [Online] <https://www.grapheine.com/en/history-of-graphic-design/history-of-book-covers-1>.

Hoppipolla. Chi disegna le copertine dei libri? Qualche domanda a Stefano Vittori. [Online] <https://hoppipolla.it/blog/chi-disegna-le-copertine-dei-libri-intervista-a-stefano-vittori/>.

HuffPost. 8 Mistakes That Will Absolutely Kill Your Book. [Online] https://www.huffpost.com/entry/8-mistakes-that-will-abso_b_1017230.

Il Post. Perché tutti i libri italiani sono in Garamond. [Online] <https://www.ilpost.it/2015/10/22/font-libri-garamond/>.

J. Hallock. Colour Assignment. [Online] <https://www.joehallock.com/edu/COM498/associations.html>.

J. Lahiri. 2016. *Il vestito dei libri*. 2016.

J. Tschichold. 1948. *The Form of the Book*. 1948.

La Stampa. Piero Crida si racconta: “Così nacque la mia copertina de Il Signore degli Anelli”. [Online] <https://www.lastampa.it/biella/appuntamenti/2021/10/08/news/piero-crida-si-racconta-cosi-nacque-la-mia-copertina-de-il-signore-degli-anelli-1.40785477>.

Miblar. Book Cover Design Tips: How to Design a Perfect Cover. [Online] <https://miblar.com/blog/how-to-design-a-book-cover/>.

—. Fantasy Book Cover Design: 30 Great Examples. [Online] <https://miblar.com/blog/fantasy-book-cover-design/>.

—. Fiction Book Cover Design: The Definitive Guide. [Online] <https://miblar.com/blog/fiction-book-cover-design/>.

—. How To Master The Color Theory in Book Cover Design. [Online] <https://miblar.com/blog/color-theory-in-book-cover-design/>.

NY Book Editors. 6 Elements to a Beautiful Book Cover Design. [Online] <https://nybookeditors.com/2021/01/6-elements-to-a-beautiful-book-cover-design/>.

Pixartprinting. Copertina libro: 5 consigli per creare una bella copertina. [Online] <https://www.pixartprinting.it/blog/copertina-libro-estetica/>.

Printivity. Eye-Catching Book Cover Colors That Sell Best. [Online] <https://www.printivity.com/insights/2022/12/09/book-cover-colors-that-sell-best/>.

R. Calasso. 2013. *L'impronta dell'editore*. 2013.

R. Falcinelli. 2011. *Fare i libri*. 2011.

Rapido Books. Book Cover Design Fundamentals. [Online] <https://rapido-books.com/book-cover-design-fundamentals/>.

Repubblica. Benvenuti in Italia, il paese degli scrittori che non leggono. [Online] https://www.repubblica.it/cultura/2023/06/30/news/lettura_studio_nomisma_italia_paese_scrittori_che_non_leggono-406255595/.

Salone Internazionale del Libro di Torino. I colori delle copertine. [Online] <https://www.youtube.com/watch?v=JHSg6YVURCo>.

The World's Greatest Book. Book Cover Design: Judging a Book by Its Cover – Part 1. [Online] <https://theworldsgreatestbook.com/judging-book-cover-design-1/>.

—. Book Cover Design: Judging a Book by its Cover – Part 2. [Online] <https://theworldsgreatestbook.com/judging-book-cover-design-2/>.

—. Book Typography: The Crystal Goblet by Beatrice Warde. [Online] <https://theworldsgreatestbook.com/crystal-goblet-beatrice-warde/>.

V. Notarberardino. 2020. *Fuori di testo*. 2020.

V. Osinska, G. Osinski. Eye-tracking experiment using book covers. Visual data analysis in reference to mind space mapping. [Online] https://www.researchgate.net/publication/339901059_Eye_tracking_experiment_using_book_covers_Visual_data_analysis_in_reference_to_mind_space_mapping.

Writer Unboxed. The Psychology Behind Good Book Cover Design. [Online] <https://writerunboxed.com/2017/09/17/the-psychology-behind-good-book-cover-design/>.