

Un'indagine sulla percezione della grafica non  
convenzionale nel contesto editoriale

EDIT  
ORIA  
SPER  
IMEN  
TALE

# Editoria sperimentale:

Un'indagine sulla percezione della grafica non  
convenzionale nel contesto editoriale



Corso di Laurea in Design e Comunicazione  
A.a. 2024/2025  
Sessione di Laurea Febbraio 2025

Relatori:  
Tamborrini Paolo Marco  
Pera Rebecca

Candidate:  
Gianotti Alice  
Rosso Roberta  
Santamaria Francesca

Questa tesi esplora l'evoluzione del design editoriale, comprendendo il contesto storico-culturale in cui sono nate le convenzioni grafiche che hanno reso i libri leggibili, accessibili e funzionali, e la successiva rottura di queste regole da parte di designer e movimenti culturali. Attraverso l'analisi di momenti storici fondamentali – dal Futurismo al Bauhaus, dal Modernismo al Postmodernismo, fino alle sperimentazioni contemporanee – il lavoro indaga come il libro sia stato continuamente reinventato, e trasformato in un oggetto capace di combinare funzionalità, narrazione e innovazione artistica.

L'obiettivo finale di questa sperimentazione è duplice: da un lato, esplorare in prima persona un approccio libero e svincolato dalle convenzioni dell'editoria tradizionale, tipiche del contesto sociale e culturale in cui viviamo; dall'altro indagare come queste scelte progettuali influiscono sulla percezione e fruizione del prodotto da parte degli utenti.

Attraverso la progettazione e la realizzazione di prodotti editoriali non convenzionali, abbiamo infatti cercato di mettere in discussione il nostro stesso modo di ragionare, nel tentativo di ridefinire i canoni a cui siamo abituate, per poi successivamente condurre una serie di interviste qualitative grazie alle quali abbiamo raccolto dati utili a comprendere come le persone reagiscono a un design editoriale che si allontana dalle aspettative, stimolando una riflessione sul rapporto tra innovazione visiva e percezione culturale.

# IN

## Introduzione

### *Parte 1*

## 1. Il libro come mezzo espressivo e la rottura delle convenzioni

## 2. Le Avanguardie e i libri d'artista

- 2.1 Introduzione al concetto di Avanguardie
- 2.2 Il Futurismo
- 2.3 Il Dadaismo
- 2.4 Il Surrealismo

## 3. La seconda metà del Novecento e l'editoria indipendente

- 3.1 Breve panoramica sull'editoria indipendente
- 3.2 Le tecniche di stampa
- 3.3 Provo e la nascita dell'editoria underground in Europa
- 3.4 L'editoria underground negli Stati Uniti: il San Francisco Oracle
- 3.5 La stampa alternativa in Italia
  - 3.5.1 Mondo Beat
  - 3.5.2 Pianeta Fresco
  - 3.5.3 Re Nudo
  - 3.5.4 Get Ready
  - 3.5.5 Gli anni Settanta e il do it yourself: A/traverso e Oask?!
- 3.6 La scena punk e le zine
- 3.7 L'anti-design

## 4. Grafica editoriale negli anni '90 e 2000

- 4.1 Il contesto storico-culturale
- 4.2 David Carson
- 4.3 Neville Body
- 4.4 Warren Leher
- 4.5 Stefan sagmeister
- 4.6 Irma Boom
- 4.7 Emigre Magazine
- 4.8 Eye Magazine
- 4.9 The Cult of the Ugly

## 5. La scena contemporanea

- 5.1 Tree of Codes
- 5.2 House of Leaves
- 5.3 S. La nave di Teseo
- 5.4 Storia di due anime

### *Parte 2*

## 6. Gli elementi del libro

## 7. Macroaree

### *Parte 2*

## 8. Introduzione alle scelte progettuali

## 9. Metodologia progettuale

- 9.1 Breve storia del motivo per cui ci stiamo laureando 3 mesi dopo :)
- 9.2 Metodo creativo e progettazione dei volumi sperimentali
  - 9.2.1 Il libro 2
  - 9.2.1 Il libro 3

## 10. Metodologia e obiettivi delle interviste qualitative

### 10.1 Fasi dell'intervista

## 11. Analisi e rielaborazione dei risultati

### 11.1 Schede degli intervistati

### 11.2 Risultati delle interviste

#### 11.2.1 Abitudine e fattori socio-culturali

#### 11.2.2 Sforzo cognitivo

#### 11.2.3 Colore: memoria e concentrazione

#### 11.2.4 Estetica e contenuto

## 12. Conclusioni e sviluppi futuri

# LE ORIGINI

# DEL LIBRO E

Il design editoriale è uno dei campi più longevi e affascinanti della progettazione grafica e della comunicazione visiva. La storia e l'evoluzione dell'editoria è per ovvi motivi legata alla nascita del libro e dunque all'evoluzione di questo oggetto il quale non è sempre stato così come lo conosciamo noi oggi.

La sua storia comincia nel 4000 a.c. quando l'uomo sentì la necessità di iniziare ad incidere segni su tavolette d'argilla, le tavolette vennero poi sostituite da lunghi rotoli di papiro, il papiro dalle pergamene, e i rotoli diventarono presto dei "codici" sfogliabili, assumendo la forma che ancora oggi associamo ai libri, con una copertina a protezione dei fogli interni piegati e rilegati in fascicoli. A partire dal secolo XII la pergamena fu poi gradualmente sostituita dalla carta, materiale già in uso in Cina dal 105 d.c. che rivoluzionò per sempre la produzione dei libri.

A partire dai primi manoscritti medievali miniati ai libri stampati durante

# DEL

la rivoluzione di Gutenberg del XV secolo, fino ai progetti grafici più audaci dei nostri giorni, la progettazione grafica dei libri ha attraversato secoli di evoluzione, stabilendo convenzioni che ancora oggi influenzano il modo in cui leggiamo e percepiamo i testi.

# DES

Queste convenzioni, tuttavia, non sono immutabili: sono state continuamente reinterpretate, messe in discussione e sovvertite da designer e movimenti culturali che hanno visto nel libro non solo un mezzo per trasmettere informazioni, ma anche un potente strumento di espressione artistica e di innovazione narrativa. Dai rigidi principi modernisti alla libertà creativa del postmodernismo, dai progetti editoriali artigianali alle edizioni digitali e interattive, il design dei libri si è rivelato un campo di sperimentazione senza confini.

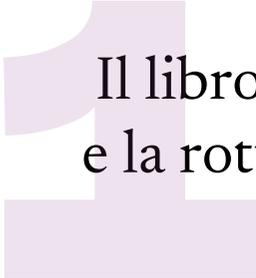
# EDITORIALE

**PA**

**R**

**TE**

**1**



## Il libro come mezzo espressivo e la rottura delle convenzioni

Il libro, oltre a essere un contenitore di conoscenza e informazioni, ha assunto nel tempo una funzione espressiva che va oltre il semplice ruolo di supporto per il testo scritto, diventando col tempo un territorio in cui i designer e gli autori stessi hanno potuto esplorare nuove modalità di comunicazione e sperimentazione creativa.

Nel corso della storia, il formato del libro, la sua tipografia, l'impaginazione e persino i materiali utilizzati sono stati di continuo reinterpretati e si sono evoluti per riflettere i cambiamenti storici e culturali insieme alle esigenze espressive dei loro creatori. Tuttavia, fu solo nel XIX e XX secolo che il libro iniziò a essere considerato come un'opera d'arte in sé, dove ogni elemento, dalla copertina alla scelta dei caratteri tipografici, dai margini alle illustrazioni, poteva essere progettato per comunicare un significato o evocare un'emozione.

Questa concezione del libro come mezzo espressivo ha portato molti creativi a mettere in discussione le regole e le convenzioni rigide del mondo editoriale. Ad esempio l'impaginazione, tradizionalmente subordinata alla leggibilità, è stata molto spesso sovvertita per creare effetti visivi e narrativi che ampliassero il contenuto del testo attraverso layout sperimentali. La struttura stessa del libro ha visto soluzioni che uscivano fuori dagli schemi e rompevano le convenzioni: pagine tagliate, piegate, incollate in modo irregolare, libri senza copertina o con formati non convenzionali. Il libro non è più un semplice oggetto da sfogliare, bensì è diventato uno spazio da esplorare, dove il lettore non è solo un fruitore passivo, ma un partecipante attivo che interagisce con forme, colori e texture, sperimentando l'opera talvolta in maniera multisensoriale.

# 2

## Le Avanguardie e i libri d'artista

In questo contesto, le regole di leggibilità e linearità sono state sacrificate a favore dell'impatto emozionale e della sperimentazione creativa, andando a progettare composizioni atipiche, talvolta illeggibili, o che semplicemente sfidavano il lettore a modificare le proprie abitudini di lettura, ormai radicate e legate alla rappresentazione tradizionale degli elementi all'interno del prodotto editoriale. Proprio per via del concetto di abitudine, le innovazioni talvolta con un carattere piuttosto provocatorio, non sono mai state accolte con grande entusiasmo, favorendo un approccio progettuale "purista" ed ostile alle novità, ma in realtà nel corso dei secoli il modo di pensare e progettare un prodotto editoriale si è lentamente evoluto, adattandosi ai cambiamenti culturali, tecnologici e sociali. Anche le innovazioni inizialmente respinte o considerate troppo audaci hanno finito per lasciare il segno, influenzando il mondo del design editoriale e ridefinendo il concetto di fruizione del libro.

### 2.1 Introduzione al concetto di Avanguardie

Le Avanguardie storiche, sviluppatesi tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo in tutta Europa, sono un insieme di movimenti artistici e culturali che nascono dall'intento di rompere totalmente con gli ideali e le tradizioni del passato per esplorare nuove modalità espressive, così rivoluzionando il modo di fare e concepire l'arte. Formatesi dalla presa di coscienza dei profondi cambiamenti tecnologici, sociali e politici che stavano prendendo piede in quell'epoca, le Avanguardie si oppongono al modello capitalistico borghese che riduce ogni cosa, arte compresa, a pura merce. Questo è reso

possibile grazie alla produzione di oggetti artistici che, provocatoriamente, si scontrano contro i parametri imposti dal mercato e soprattutto al gusto delle masse.

Con l'intento pionieristico di contrapporre una critica violenta all'arte esistente, nel disprezzo dei canoni del passato e nella convinzione della forza dell'agire collettivo, i movimenti d'avanguardia si dedicano a uno sperimentalismo radicale di forme e linguaggi, convinti dell'autosufficienza dei testi e incuranti della comunicazione e della comprensione immediate. Il libro, da semplice contenitore di testi, viene ripensato come oggetto d'arte e utilizzato come strumento fondamentale per



Umberto Boccioni,  
Stati d'animo: Gli  
addii, particolare,  
1911

veicolare le poetiche delle Avanguardie,



Guillaume Apollinaire, Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916, Edizione originale

guardie, cambiando non solo nel contenuto, ma anche nella forma, materiali e metodi di produzione. Queste sperimentazioni hanno influenzato il design editoriale moderno, ridefinendo tipografia, uso dello spazio, grafica e percezione del libro stesso.

Tra i principali movimenti ricordiamo il Futurismo, il Dadaismo e il Surrealismo, ognuno dei quali contribuisce in maniera significativa alla trasformazione del panorama culturale e artistico.

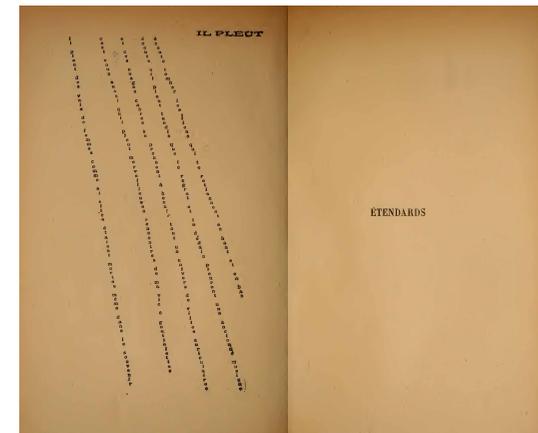
All'interno dei movimenti sopra citati, i libri d'artista hanno delle caratteristiche ben distinte: in primo luogo sovvertono le concezioni tradizionali dei tempi, quali impaginazione e design tipografico, trasformandoli in opere d'arte vere e proprie, in cui la tipografia assume una funzione originale, alternativa, dove immagine, testo e forma hanno un modo loro di dialogare e intrecciarsi, diventando elementi estetici e con-

Henri Matisse, La caduta di Icaro, tavola per Jazz, 1947



cretuali. Successivamente vengono introdotti e sperimentati materiali inusuali, quali tessuti, elementi riciclati, metalli, rendendo il prodotto finale esclusivo e accessibile ad un pubblico vasto, come appassionati o esperti del settore innovativo.

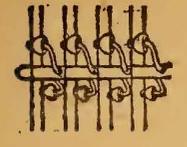
Uno degli aspetti fondamentali dei libri d'artista delle Avanguardie è la collaborazione interdisciplinare di poeti, designer, scrittori e pittori, i quali mettono insieme le proprie conoscenze in un campo artistico per creare opere che sfidano le convenzioni sia estetiche che editoriali. Celebre è l'esempio della collaborazione tra Pablo Picasso e Guillaume Apollinaire, che porta alla nascita del libro "Calligrammes", un'opera in cui le parole rappresentano visivamente il contenuto del testo,



creando un'opera d'arte che si può sia leggere che osservare e dando vita ad un'esperienza estetica multisensoriale.

VOYAGE

A DIEU AMOUR NUAGE QUI  
 FUIS REFAIS LE VOYAGE DE DANTE  
 ET N'A PAS CHU PLUIE FÉCON



OU VA DONC CE TRAIN QUI MEURT  
 DANS LES VALS ET LES BEAUX BOIS

O U  
 D U  
 C E

E T O I L E S  
 D O I L E S

L P B  
 I N E

N B

? E L A

TÉLÉGRAPHIE  
 OISÉAD  
 QUI  
 LAISSE  
 SES AILES PRÉCIPIT

AU LOIN DU  
 FRAIS

TENDRE ÉTÉ SI P

L U  
 N A I R E  
 E T



EST TON  
 VI SA  
 GE

V O I S  
 P L U  
 S  
 QUE

2.2 Il Futurismo

Il Futurismo nasce in Italia in un periodo di grande fermento proponendosi come movimento rivoluzionario in grado di andare a trasformare e ribaltare qualsiasi forma d'arte, riflettendo i profondi cambiamenti tecnologici e industriali dell'epoca.

I Futuristi rifiutano e sfidano le convenzioni del passato utilizzando, ad esempio, caratteri di diverse dimensioni e "in libertà", muovendo e privilegiando un'estetica in grado di seguire il movimento.

vimento, la visione artistica audace, energia e l'innovazione proiettata al futuro, andando a mettere in risalto i simboli di quei tempi e della modernità come aeroplani, metropoli e macchine.

La rivoluzione tipografica futurista

A sinistra Guillaume Apollinaire, da Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916

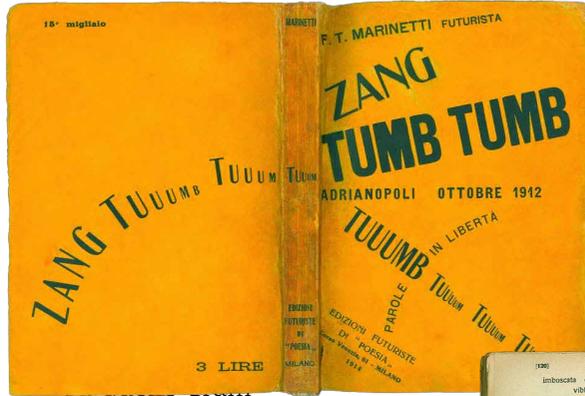
Filippo Tommaso Marinetti, Tavola parolibera, 1915



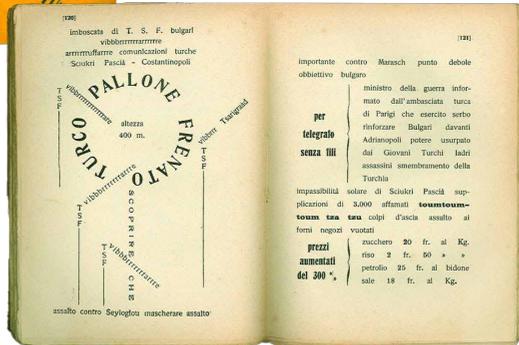
avviene nel 1912 con Filippo Tommaso Marinetti, il quale scrive, oltre al celebre “Manifesto del Futurismo”, l’opera “Parole in libertà”,

componimenti in cui le parole non hanno alcuna tipologia di legame tra di loro né dal di vista sin-

Filippo Tommaso Marinetti, Zang Tumb Tumb, 1914



maticale. Nei primi decenni del XX Secolo, infatti, è evidente come la rottura con lo spirito del passato, riguardo alla tipografia, calligrafia e dei caratteri tipografici, sia totale, iniziando a primeggiare composizioni meno razionali e più espressive.



In questa evoluzione editoriale, la sonorità delle parole, spesso onomatopeiche e il loro trattamento tipografico sulla pagina, diventano gli elementi principali, unendo la letteratura alla musica e all’arte visiva. Un esempio emblematico è “Zang Tumb Tumb” (1914), un’opera in cui viene raccontata la guerra di Tripoli, riproponendo, in ottica futuristica e avanguardistica, i suoni meccanici della guerra, dai bombardamenti, alle esplosioni, fino ai rumori dell’artiglierie. Questo ritmo dinamico e caotico dà alle parole un forte potere rivoluzionario, dando loro

possibilità di vivere ed esprimersi in modo libero sulla pagina, dicendosi, in modo libero dalla linearità tradizionale delle correnti artistiche precedenti.

Un altro futurista che ha ispirato i successivi designer è il pittore e scultore

Fortunato Depero, Depero Futurista, 1927



A destra Bruno Munari, inserto Udite! Udite! per l'Almanacco Anti-Letterario Bompiani, 1937



Fortunato Depero, che nel 1927 pubblica il libro "Depero Futurista", una raccolta dei suoi esperimenti tipografici e manifesti pubblicitari. Quest'opera è considerata il primo oggetto-libro, caratterizzato da coraggiose e innovative sperimentazioni grafiche e d'impaginazione in cui l'utilizzo di tecniche e materiali non convenzionali - come l'uso di una grammatica visiva e l'omissione di parole volta ad enfatizzare l'aspetto visivo - stimolano il lettore ad un'esplorazione del contenuto più attenta e partecipata.

Un ulteriore esempio è riportato dal contributo che Bruno Munari presta all'"Almanacco anti-Letterario Bompiani" del 1937, di cui cura e gestisce il montaggio fotografico dell'inserimento intitolato "Udite! Udite!". Il libro era composto da didascalie che si riferivano a frasi e discorsi pronunciati da Mussolini, inserite all'interno di un foro circolare che ritraeva il volto del Duce, in modo tale che, durante la lettura, egli risultasse sempre visibile. Solamente successivamente si venne a sapere che vi era nascosta una sottile ironia: la retorica del discorso mussoliniano appare meno altisonante e quasi comica in questo tipo di impaginazione.



Dettaglio di Munari, inserto Udite! Udite! per l'Almanacco Anti-Letterario Bompiani, 1937

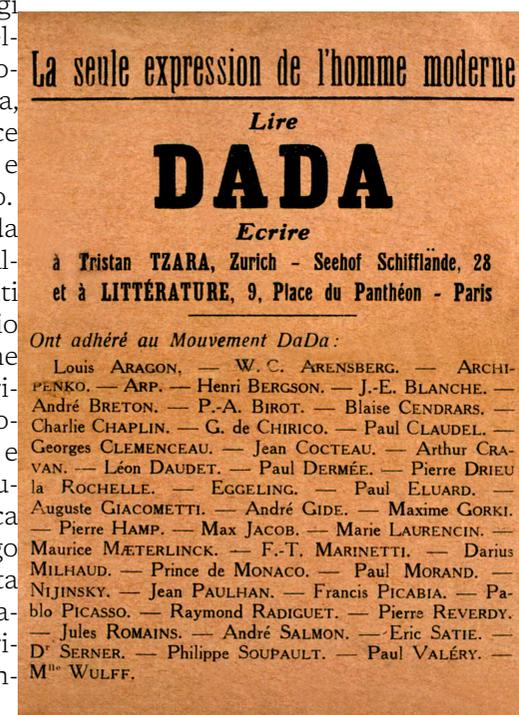
## 2.2 Il Dadaismo

Il Dadaismo è stato un movimento d'avanguardia artistico e letterario, nato a Zurigo nel 1916 e, successivamente, diffuso in altri paesi in reazione agli avvenimenti artistici e nazionalistici del tempo e alla prima Guerra Mondiale.

È considerato come il movimento avanguardistico che ha estremizzato maggiormente il concetto di arte e di valore dell'artista, proponendo un'estetica diversa, disturbante e provocatoria.

Il movimento zurighese si scioglie nel 1924, ma, nonostante la breve durata, riesce ad innescare idee che ancora oggi sono i cardini della poesia, della fotografia astratta, della performance art, del collage e dell'assemblaggio.

Il Dada viene ispirato dalle varie correnti artistiche di inizio Novecento, come cubismo, futurismo ed espressionismo tedesco, e nasce dalla comune idea antibellica e di libero sfogo creativo, generata dalla forte sensazione di smarrimento che il con-



Affiche del movimento Dada, anni 1910-1920

flitto Mondiale ha generato in molti giovani.

Tristan Tzara, esponente della corrente avanguardista nonché scrittore del Manifesto del Dadaismo, pubblicato nel luglio 1918, riferendosi al nome del movimento afferma:

**"Dada non significa nulla, è un prodotto della bocca, usato per designare quello che sarà, più che un movimento artistico omogeneo, è il ritorno a un'arte primitiva, è la parola senza senso che distrugge e rinnova".**

Infatti il Dadaismo in sé, non si propone di essere né uno stile né un modo unico di concepire l'arte, poiché "tutto può essere considerato arte e di conseguenza nulla è arte", è un modo per scandalizzare il pubblico, attraverso atteggiamenti sempre più irriverenti, derisori e nichilisti nei confronti dell'arte, denigrando l'atteggiamento passivo tra opera e spettatore ed esprimendo a pieno il rifiuto dadaista di ogni logica o spiegazione razionale, a favore di un ritorno all'espressione pura e spontanea. In Germania, paese uscito sconfitto dalla Grande Guerra, questo movimento viene seguito dagli artisti Tedeschi per far emergere lo spirito rivoluzionario politico-sociale, diventando oggetto propagandistico.

Caratteristico del movimento Dadaista è il concetto del ready-made, introdotto da Marcel Duchamp all'inizio del XX secolo, fa riferimento a quell'innovazione artistica caratterizzata dall'uso di oggetti comuni e quotidiani, non realizzati dall'artista, selezionati e presentati alle mostre come opere d'arte senza però apportare alcuna modifica sostanziale. Questa pratica sfida le convenzioni artistiche tradizionali, spostando l'attenzione dall'abilità manuale dell'artista all'intenzione dietro l'opera. Si distingue in puro, quando l'artista non apporta alcuna modifica all'oggetto e lo pre-



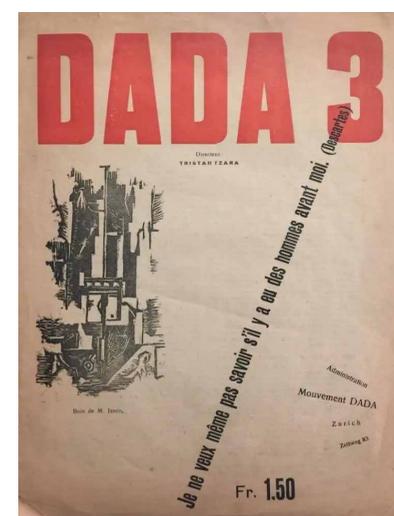
Marcel Duchamp:  
Fontana e Ruota di  
Bicicletta



Copertina e pagine interne di *La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine*, Tristan Tzara (1916)



Copertina del numero 3 della rivista *Dada* fondata da Tzara



senta per come è fatto, elevandolo ad opera d'arte per il semplice fatto di esser stato selezionato e presentato, e rettificato, quando l'artista interviene sull'oggetto con piccole modifiche che vanno ad alterare la funzione o l'aspetto originale, quali aggiunte, assemblaggi o alterazioni varie.

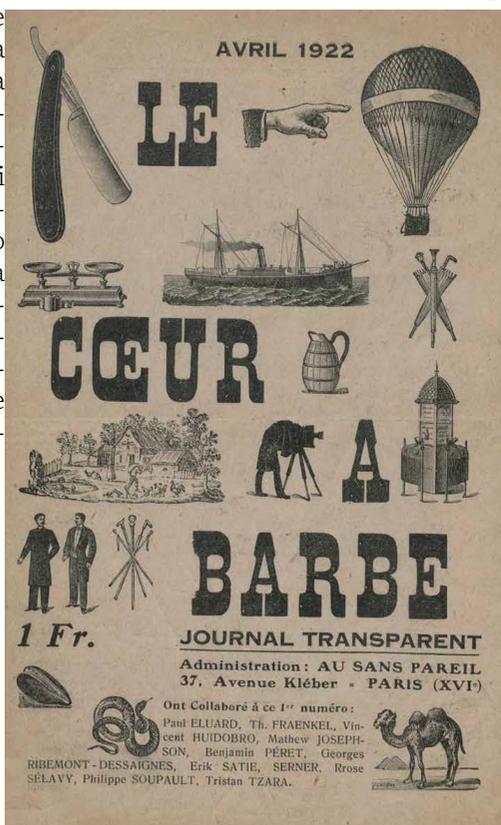
All'interno del movimento dadaista vengono quindi introdotte nuove sperimentazioni che trasformano il libro in un'opera totalmente provocatoria e anarchica. I libri dadaisti, infatti, integrano elementi come ritagli di giornale, fotografie e oggetti trovati, giocando con l'uso di collage, fotomontaggi e illustrazioni psichedeliche per sovvertire il significato tradizionale del testo attraverso linguaggi nonsensical e l'accostamento di elementi incongruenti. Un esempio significativo è il lavoro di Tristan Tzara, come "La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine" (1916), che combina testo e immagini in un assemblaggio sperimentale, riflettendo lo spirito ribelle e l'anticonformismo del movimento.

Tra le pubblicazioni di maggiore rilievo dell'editoria Dada, troviamo "Dada" fondata da Tzara nel 1917, rivista principale del dadaismo zurighese, e divenuta un punto di riferimento per la diffusione del movimento a livello internazionale. "Der Dada", è stata invece una delle principali riviste legate al movimento dadaista berlinese, pubblicata a Berlino tra il 1919 e il 1920. Fu fondata dai membri del Club Dada di Berlino e rappresentò una delle espressioni più radicali del dadaismo in Germania, caratterizzata da una forte componente politica e un'estetica provocatoria.

Sempre di Tzara invece è la rivista *Le Cœur à Barbe*, fondata a Parigi nel 1922 con il contributo di artisti e poeti come Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Jean Arp e Paul Éluard. La rivista nasce in un momento di tensione all'interno



del movimento dadaista, segnando uno degli ultimi tentativi di affermare il dadaismo in Francia prima della sua dissoluzione e della nascita del surrealismo. La pubblicazione di *Le Coeur à Barbe* segna delle ultime manifestazioni dada parigine ma della dissoluzione definitiva della nomenclatura ufficiale surrealistica nel 1924.



Nelle pagine precedenti il poster *Der Dada* numero 3

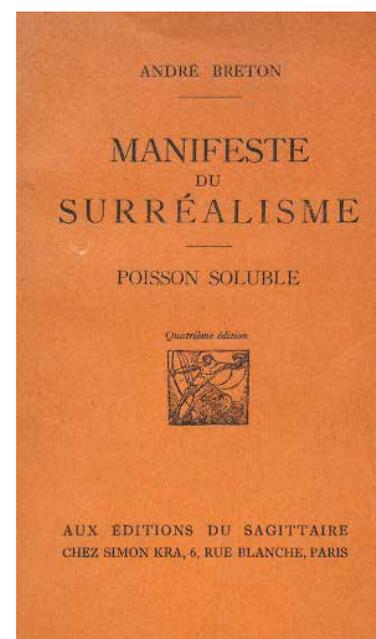
Copertina della rivista *Le Coeur à Barbe* di Tzara (1922)

## 2.3 Il Surrealismo

Il Surrealismo nasce e si sviluppa a Parigi nei primi decenni del XX secolo come evoluzione del Dadaismo, estendendosi fino a ridosso dell'inizio della Seconda Guerra Mondiale. Questo movimento avanguardista attrae artisti alla ricerca del "surreale", desiderosi di risvegliare l'inconscio, esplorare la psiche e liberarsi dalle convenzioni razionali e sociali. Il Surrealismo mira a capovolgere la razionalità, preferendo l'immaginazione e ciò che va oltre la realtà, affrontando temi come l'amore, la follia, il sogno e la liberazione dalle costrizioni razionali. I surrealisti si ispirano in particolare alle scoperte di Sigmund Freud, il cui studio dell'inconscio e dei sogni funge da fondamento per la corrente.

Il primo vero teorico del movimento è André Breton, che inizialmente prende parte al movimento dadaista. Nel 1924 scrive il *Manifesto del Surrealismo*, dove esprime l'importanza di liberarsi dalle restrizioni della razionalità e promuove un'arte spontanea, libera e casuale. L'artista surrealista deve seguire una visione immediata, accedendo a pensieri e desideri nascosti, spingendo il pubblico a entrare in contatto con il proprio inconscio. Questo approccio modifica la percezione della realtà, invitando il fruitore a scoprire elementi inconsci attraverso esperienze artistiche non convenzionali. Nel secondo *Manifesto del Surrealismo* del 1930, Breton e i suoi compagni estremizzano il concetto di liberazione,

Copertina del *Manifesto Surrealista* di André Breton



e politica, in linea con le aspirazioni del partito comunista.

Il movimento surrealista ha una grande diffusione, con mostre a Parigi, Londra e New York, dove gli artisti esplorano l'uso dell'automatismo, una tecnica che elimina il pensiero razionale e permette ai pensieri, desideri e paure inconsci di emergere liberamente. Questa pratica influenza non solo la pittura, ma anche la scultura, la fotografia e il design.



Il pittore più celebre del movimento è Salvador Dalí, celebre per l'uso di soggetti e oggetti reali che reinterpretava attraverso una visione inconscia, distorcendo la logica e il significato tradizionale per creare scene in cui i

protagonisti, solitamente animali ed elementi della natura, diventano del tutto irreali. Un esempio ne è il famoso dipinto "La persistenza della memoria" (1931), oggi esposto al MoMA di New York.

Il Surrealismo, pur essendo principalmente una corrente visiva, ha un impatto significativo sull'editoria, utilizzando il libro come mezzo per esplorare le tematiche principali della corrente, ovvero l'inconscio e il sogno. Sulla linea delle altre correnti d'avanguardia, i surrealisti si allontanano dalla visione tradizionale del libro, cercando di annullare i confini tra le diverse forme artistiche e integrando nuove modalità di espressione. Un esempio emblematico è "Nadja" di André Breton, pubblicato nel 1928, che ridefinisce il concetto di romanzo. L'opera, in cui testo e immagini si intrecciano, conferendo alla lettura una

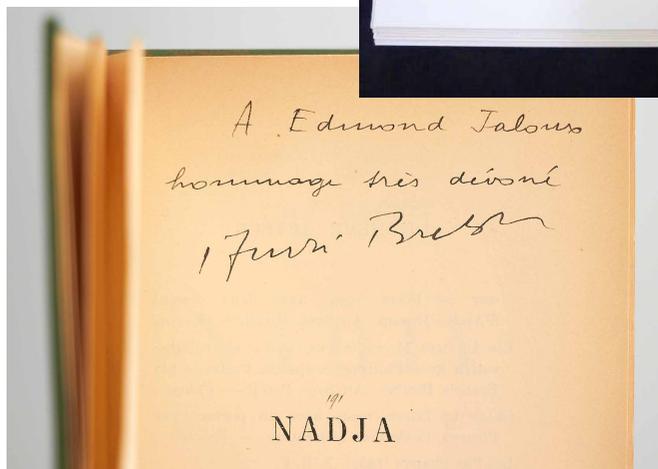
visione inconscia, distorcendo la logica e il significato tradizionale per creare scene in cui i

protagonisti, solitamente animali ed elementi della natura, diventano del tutto irreali. Un esempio ne è il famoso dipinto "La persistenza della memoria" (1931), oggi esposto al MoMA di New York.

Il Surrealismo, pur essendo principalmente una corrente visiva, ha un impatto significativo sull'editoria, utilizzando il libro come mezzo per esplorare le tematiche principali della corrente, ovvero l'inconscio e il sogno. Sulla linea delle altre correnti d'avanguardia, i surrealisti si allontanano dalla visione tradizionale del libro, cercando di annullare i confini tra le diverse forme artistiche e integrando nuove modalità di espressione. Un esempio emblematico è "Nadja" di André Breton, pubblicato nel 1928, che ridefinisce il concetto di romanzo. L'opera, in cui testo e immagini si intrecciano, conferendo alla lettura una

La persistenza della memoria, Salvador Dalí (1931)

Pagine interne del libro Nadja di André Breton (1928)



Copertina del numero 2 della rivista La Révolution Surréaliste (1925)



dimensioni - oltre la ragione, una serie che sfrutta realtà e

che i surampio come reale: l'asdi framtratti

pubblicità e altre fonti di massa, viene combinato con il testo in modo tale da creare un'esperienza di lettura interattiva e spezzettata, in cui il lettore è spinto a ricostruire il significato piuttosto che riceverlo in modo passivo. Riviste come "La Révolution surréaliste" (1924-1929), fondata da Breton, diventano piattaforme fondamentali per la diffusione delle idee surrealiste nel campo editoriale. In questi periodici, la scrittura sperimentale, la poesia automatica e le immagini artistiche si fondono perfettamente tra di loro, trasformando la rivista in un vero e proprio oggetto d'arte.

Sempre Breton nel '42 pubblica a New York la rivista "VVV", di cui sono stati pubblicati solo 4 numeri fino al 1944 ma ha incluso collaborazioni con personalità del calibro Max Ernst e Marcel Duchamp. La rivista è sperimentale sia per il formato scelto per la stampa, sia per le tematiche trattate. Al suo interno si trovano pagine ripiegate, fogli di formati differenti e carta grezza, oltre che a caratteri tipografici marcati e colori accesi. Nella copertina del volume 1 del 1942 Ernst rappresenta



Copertina del numero 1 della rivista VVV disegnata da Max Ernst

sione visiva e nativa che va semplice nar non segue una ne lineare, ma la attraverso di frammenti mano i confini e fantasia, tra follia.

Anrealisti fanno uso del collage tecnica edito-semblaggio menti visivi, da giornali,

pubblicità e altre fonti di massa, viene combinato con il testo in modo tale da creare un'esperienza di lettura interattiva e spezzettata, in cui il lettore è spinto a ricostruire il significato piuttosto che riceverlo in modo passivo. Riviste come "La Révolution surréaliste" (1924-1929), fondata da Breton, diventano piattaforme fondamentali per la diffusione delle idee surrealiste nel campo editoriale. In questi periodici, la scrittura sperimentale, la poesia automatica e le immagini artistiche si fondono perfettamente tra di loro, trasformando la rivista in un vero e proprio oggetto d'arte.

Sempre Breton nel '42 pubblica a New York la rivista "VVV", di cui sono stati pubblicati solo 4 numeri fino al 1944 ma ha incluso collaborazioni con personalità del calibro Max Ernst e Marcel Duchamp. La rivista è sperimentale sia per il formato scelto per la stampa, sia per le tematiche trattate. Al suo interno si trovano pagine ripiegate, fogli di formati differenti e carta grezza, oltre che a caratteri tipografici marcati e colori accesi. Nella copertina del volume 1 del 1942 Ernst rappresenta



una sovrapposizione di natura e logica attraverso questi segni animali e matematici, che incarnano diversi

principi surrealisti.

Nel 1953 invece viene pubblicata la rivista "Médium: Communication surréaliste" fondata da André Breton, Jean Schuster e altri membri del movimento surrealista. Fu attiva fino al 1955 e rappresentò un'importante piattaforma per la diffusione delle idee del surrealismo nel periodo postbellico.

Il concetto di "liberazione" che anima il movimento surrealista si riflette anche nella scelta dei temi e nella struttura dei libri. L'editoria surrealista non è solo una questione estetica, ma anche una scelta politica e sociale. I surrealisti cercano di liberare il lettore da un'imposizione di significato prestabilito, stimolando la sua creatività e intuizione, con un approccio che spesso sfida la logica e le aspettative. Il Surrealismo utilizza dunque il libro come strumento per entrare in contatto con l'inconscio collettivo e individuale, aprendo spazi per l'espressione di desideri nascosti, contraddizioni e ossessioni.

Diverse riviste Surrealiste tra cui:  
Minotauro, Clé e Medium

# La seconda metà del Novecento e l'editoria indipendente

## 3.1 Breve panoramica sull'editoria indipendente

L'editoria indipendente nasce come forma di dissenso politico, con l'obiettivo di opporsi alle dinamiche standardizzate e al monopolio dei grandi gruppi editoriali a favore di una totale libertà espressiva e sperimentale. La comparsa di questi spazi autogestiti, completamente scollegati dalle logiche di mercato tradizionali, può essere individuata nelle vicende editoriali delle avanguardie storiche. Fin da qui sono evidenti le due matrici che si trovano alla base del fenomeno: da un lato quella politica, provocatoria e sovversiva, dall'altro quella creativa, con la possibilità di sperimentare liberamente nuovi linguaggi espressivi.

La duplice natura che caratterizza l'editoria indipendente ha modo di emergere con forza durante l'epoca di tensioni politiche che caratterizza gli anni Sessanta e Settanta, trovando spazio nelle numerose pubblicazioni underground di quei decenni. Questi prodotti editoriali nascono come estensione alle lotte di emancipazione politica e culturale a cui si assiste a livello mondiale, amplificando le voci delle controculture dell'epoca.

È importante sottolineare il legame tra i movimenti controculturali della seconda metà del Novecento e la corrente dadaista di inizio secolo. Molti temi cardine delle culture underground derivano infatti direttamente dal movimento artistico, a partire dall'insoddisfazione nei confronti di un mondo borghese e ipocrita, fino all'assoluta condanna alla violenza. Molto più evidenti sono le somiglianze a livello grafico e comunicativo, con uno stile ironico e provocatorio, un esteso utilizzo di collages e ready-made e una forte propensione al gioco

come strumento di rivendicazione.

Un'altra importante influenza sulle controculture degli anni Sessanta e Settanta è il pensiero anarchico, da cui derivano elementi fondamentali come il totale rifiuto delle autorità, l'esigenza di un cambiamento radicale fondato su una nuova etica personale e un'aspirazione di separazione dal mondo capitalistico per costruire una nuova società.

## 3.2 Le tecniche di stampa

Prima di raccontare la storia delle pubblicazioni underground degli anni Sessanta e Settanta, è necessario sottolineare l'influenza che le varie tecniche di stampa hanno avuto sull'evoluzione e sull'impatto sociale di questi prodotti editoriali.

Grafica pubblicitaria del 1886 che raffigura il mimeografo di Edison



Un oggetto determinante per la diffusione delle prime piccole riviste indipendenti è il ciclostile, anche chiamato duplicatore stencil, un sistema di stampa meccanico brevettato da Thomas Edison nel 1876 con il nome di mimeografo, ma migliorato e commercializzato nel 1887 da Albert Black Dick.

Il suo funzionamento consiste innanzitutto nella preparazione della matrice, un foglio di carta molto sottile rivestito di cera. Questo strato viene battuto dai martelletti della macchina da scrivere, i quali rimuovono la cera e imprimono il profilo dei caratteri; è anche possibile includere delle illustrazioni incidendole con un apposito stilo. Successivamente, la matrice incerata e incisa viene inserita nella macchina e avviene un trasferimento di inchiostro, che passa unicamente nelle zone prive di cera.

Fotografia di un ciclostile di inizio Novecento

Questa tecnica ha il vantaggio di essere molto economica, rendendo accessibile la realizzazione di prodotti editoriali, anche in grandi quantità. Tuttavia, comporta una



serie di limiti estetici e pratici, in quanto necessita di una meticolosa precisione nella fase di incisione, soprattutto con l'utilizzo della macchina da scrivere: è infatti molto comune che i martelletti, se premuti con troppa forza, rompano lo strato di cera oltre i limiti desiderati, o addirittura buchino la matrice, ottenendo, una volta stampati, caratteri sporchi o illeggibili.

Proprio a causa di questi difetti, per le riviste underground più importanti si preferiscono i normali procedimenti tipografici, che richiedono però spese elevate e grandi tirature, in modo da compensare i costi di produzione.

Rivoluzionaria per l'editoria autoprodotta è la diffusione della stampa offset, una tecnica di stampa indiretta economica e più precisa del ciclostile. Con questa nuova tecnologia, il processo di composizione della pagina cambia totalmente, permettendo di creare layout molto più liberi e disposizioni grafiche prima inimmaginabili. I testi dattilografati e le immagini vengono infatti incollati manualmente su grandi fogli di carta, che sono

successivamente fotografati con il fine di produrre un negativo fotografico. Da questo si genera la matrice di stampa, la quale viene inchiostrata e

premuta su un cilindro in caucciù, che trasferisce infine l'inchiostro sul foglio. Come si può immaginare, questo processo permette di sperimentare con infinite forme e composizioni; l'impaginazione anarchica, le sovrapposizioni di scritte e immagini, i testi non giustificati, storti, curvi, colori mescolati, le cornici, diventano elementi distintivi delle pubblicazioni underground per sottolineare la distanza da quelle ufficiali.

Nelle composizioni di prova, i testi curvi si ottengono ritagliando le lettere, oppure applicando dei trasferelli sulla lastra



Controllo dei negativi fotografici per la preparazione della matrice di stampa

### 3.3 Provo e la nascita dell'editoria underground in Europa

Nel 1965 ad Amsterdam compaiono numerosi volantini provocatori di matrice anarchica. Inseriti tra le pagine dei quotidiani più venduti della città, i flyers Provo-katie hanno l'obiettivo di indirizzare la società olandese verso un superamento delle ideologie dominanti, supportando temi come l'antimilitarismo, il disarmo nucleare, la lotta al consumismo e al capitalismo, promuovendo una maggiore libertà sessuale e logiche ecologiste. Nato dall'incontro di alcuni anarchici e alcuni giovani appartenenti alla Beat Generation, il movimento di protesta alla base di questi volantini si serve della rivista Provo, ciclostilata per la prima volta il 12 luglio 1965, come principale strumento di diffusione delle proprie idee.

Un aspetto caratteristico del gruppo sono i molteplici atti di protesta che utilizzano i linguaggi dell'happening e della performance per promuovere il consumo consapevole, svincolato dai modelli capitalistici, e miglioramenti nell'ambito dei diritti civili. Ne sono un esempio i cosiddetti "Piani Bianchi", una serie di azioni di ribellione ben strutturate che propongono soluzioni pratiche ad alcuni dei problemi della società



Sesto numero di Provo, ciclostilato a gennaio 1966

del tempo e che vengono pubblicizzati tramite i prodotti editoriali dei Provos.

Il primo Piano organizzato è il “Piano delle Biciclette Bianche”, introdotto nel volantino Provo 5. Questo consiste nel lancio di una bicicletta di proprietà comune, colore bianco, messa a disposizione di chiunque ne ha bisogno. L'obiettivo è quello di aumentare gradualmente il numero di biciclette bianche per un mezzo di trasporto ecologico che porti, infine, alla scomparsa delle automobili.

L'impatto che questa protesta ha avuto non solo su Amsterdam, ma su tutti i Paesi Bassi, risulta particolarmente evidente se si pensa alla diffusione della circolazione ciclistica, ancora oggi elemento distintivo del paese.

I volantini, le riviste e i manifesti dei Provos sono caratterizzati da grafiche innovative, con tipografie ricercate, esteso utilizzo di composizioni geometriche e grande attenzione all'efficacia visiva. Proprio per questo motivo, tali linguaggi diventano presto fonte d'ispirazione per il mondo della moda e della pubblicità. Dal punto di vista cromatico, il bianco è il colore preferito dal movimento, anche nei suoi prodotti editoriali, ed è spesso utilizzato in contrapposizione con il nero; raramente si trovano altri colori.

Provo si può considerare il primo esempio di editoria underground in Europa. Le modalità di protesta del movimento e l'uso della stampa come mezzo di critica alla società verranno adottati negli anni successivi da molte altre controculture diffuse nel continente.



Settimo numero di Provo, ciclostilato a febbraio 1966

*“Provo lancia la bicicletta bianca di proprietà comune. [...] La bicicletta bianca è sempre aperta, è il primo mezzo di trasporto collettivo gratuito, è a disposizione di chiunque ne abbia bisogno, una volta che si è usata si lascia all'utente successivo. Le biciclette bianche aumenteranno di numero finché ce ne saranno per tutti ed il trasporto bianco farà scomparire la minaccia automobilistica”*

### 3.4 L'editoria underground negli Stati Uniti: il San Francisco Oracle

Un'enorme influenza per l'editoria controculturale italiana ed europea è il “San Francisco Oracle”, un periodico creato dall'editore Allen Cohen in seguito ad un sogno nel quale aveva visto un giornale dalle pagine arcobaleno. In collaborazione con l'art director Michael Bowen, il primo numero esce in California il 9 settembre 1966.

Il tema centrale dell'Oracle è la filosofia hippie, affrontata attraverso contenuti che trattano argomenti come l'uso di droghe leggere, le quali si pensa possano essere la chiave per abbandonare i vecchi schemi e far emergere la vera libertà degli individui; nel periodico sono infatti descritti i poteri suggestivi di alcune sostanze tra cui marijuana e LSD. Numerosi artisti, poeti e scrittori partecipano alla realizzazione del giornale, tra questi Allen Ginsberg e Timothy Learly.

Le droghe e la psichedelia vengono rappresentate anche visivamente, con un aspetto grafico che costituisce la caratteristica più distintiva del San Francisco Oracle. L'intento è quello di creare un'esperienza estetica intensa, che possa espandere la percezione del lettore

*“L'Oracle era un tentativo di spezzare la menzogna della nostra mentalità lineare. Era un modo per farla finita con le parole ordinate in colonna come truppe sull'attenti. Era judo in versione cartacea.”*

*- Allen Cohen*

con l'uso di forme e colori psichedelici. Il layout diventa quindi uno strumento di liberazione dagli schemi tradizionali, preferendo l'utilizzo di parole e tipografie libere ai testi rigidamente incolonnati.



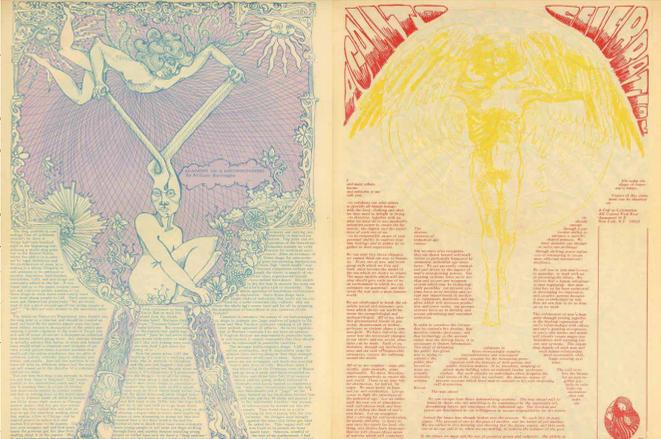
Tra le pagine della rivista si trovano illustrazioni in stile Art Nouveau, disegni barocchi o di influenza orientale, testi illeggibili, impaginazioni strane, colori vibranti e mescolati, collage visivi, creando un'esperienza di lettura immersiva e multidimensionale che coinvolge il lettore in una ricerca di significati nascosti.

L'obiettivo è sfuggire alle esigenze imposte dai canali di distribuzione tradizionali, spezzando la logica della bugia che da sempre contraddistingue il mondo dei media, come afferma Cohen stesso.

La produzione dell'Oracle avviene in maniera artigianale, con la realizzazione di una prima tiratura da distribuire a San Francisco e dintorni. Con gli incassi ottenuti si dà il via ad una seconda tiratura. La quantità di copie vendute è sempre altissima, aggirandosi intorno alle 120 mila per ogni numero, ma purtroppo le risorse economiche risultano costantemente insufficienti. Per questo motivo, Allen Cohen è costretto a concludere la pubblicazione dell'Oracolo con l'uscita del dodicesimo numero, nel febbraio 1968.

Nonostante la sua breve storia, il San Francisco Oracle lascia un'eredità non indifferente, portando l'editoria underground a massimi livelli

di bellezza e creatività, e diventando d'ispirazione per numerose testate oltreoceano.

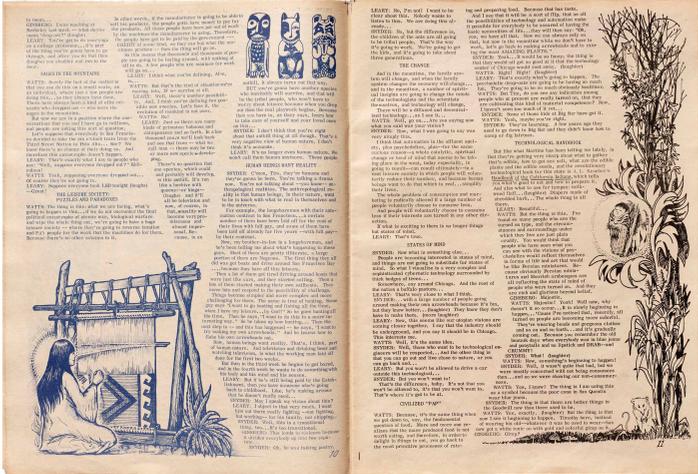


Pagine estratte dai numeri 7, 10 e 12 del San Francisco Oracle



*“Tutto è iniziato come un sogno e si è concluso come una leggenda. Una mattina nella tarda primavera del 1966 ho sognato che stavo volando attorno al mondo. Dall'alto vidi le persone che leggevano giornali con arcobaleni stampati sulle prime pagine - a Parigi sulla Torre Eiffel, a Mosca nella piazza Rossa, a Broadway, sulla Muraglia cinese - in tutto il mondo. Un giornale arcobaleno! Raccontai il sogno alla mia compagna Laurie e incamminandosi per una passeggiata dalla Panhandle of Golden Gate Park verso Haight Street, raccontò a tutti quelli che incrociava lungo la strada - artisti scrittori, musicisti, poeti, spacciatori, commercianti - il mio sogno del giornale arcobaleno. Subito dopo esplose tra quelle persone la voglia di realizzarlo.”*

- Allen Cohen



## 3.5 La stampa alternativa in Italia

Ispirate dal movimento editoriale underground americano, negli anni Sessanta compaiono le prime pubblicazioni contro-culturali italiane, utilizzate dai giovani come mezzo per condividere le proprie frustrazioni riguardo la situazione politica e sociale del tempo.

Questi giornali non hanno ambizioni grafiche né contenutistiche, infatti le risorse economiche disponibili per la loro produzione sono scarsissime. Le impaginazioni sono molto semplici e i temi vengono trattati in maniera estremamente superficiale, con l'unico scopo di sfogare le insoddisfazioni degli autori, nella maggior parte dei casi giovani senza istruzione, meridionali emigrati al Nord scontenti delle proprie condizioni di vita o figli della borghesia che vogliono distanziarsi dalla massa.

Con la crescente diffusione delle proto-riviste underground nella penisola, grazie ai giovani che le distribuiscono nei luoghi più impensabili, aumenta anche la voglia di giocare con sperimentazioni grafiche e stili visivi innovativi, simili a quelli che si possono vedere nelle pubblicazioni inglesi e americane come il San Francisco Oracle. Tuttavia, i mezzi finanziari sono ancora troppo bassi per realizzare prodotti di questo genere e solo con un ulteriore sviluppo dell'underground italiano inizieranno a comparire i primi esperimenti tipografici.

### 3.5.1 Mondo Beat

“Mondo Beat” è la prima rivista underground italiana, fondata a Milano nel 1966 da alcuni protagonisti della scena beat, Vittorio Di Russo, Melchiorre Gerbino e Umberto Tiboni. Il periodico diventa fin da subito il principale punto di riferimento per i movimenti beat e provo italiani, rappresentando le ribellioni contro-culturali che anticipano il Sessantotto.

I principali temi trattati dalla rivista riguardano i diritti civili, con particolare attenzione alla contestazione nei confronti del condizionamento esercitato dalle istituzioni familiari e scolastiche, ma anche il pacifismo, pubblicando numerosi interventi contro la guerra. Altri argomenti centrali sono la libertà sessuale e dei costumi, oltre alla ribellione contro una vita standardizzata, fondata sul lavoro e sul consumismo.

Il primo numero, chiamato “numero 0”, entra in circolazione il 15 novembre 1966 ed è ciclostilato clandestinamente con inchiostro nero, con la prima pagina stampata su carta celeste. Il secondo numero esce il 2 dicembre dello stesso anno, definito “numero 00”. Sulla copertina di questi primi due numeri compare la dicitura “numero unico” per aggirare la legge sull'autorizzazione alla stampa, e la sede della redazione è indicata sotto la statua di

Vittorio Emanuele in Piazza Duomo, comune luogo di ritrovo dei giovani beat milanesi.

Nel 1967 Gerbino ottiene l'autorizzazione del tribunale di Milano per stampare Mondo Beat in qua-

Copertina del quarto numero di Mondo Beat





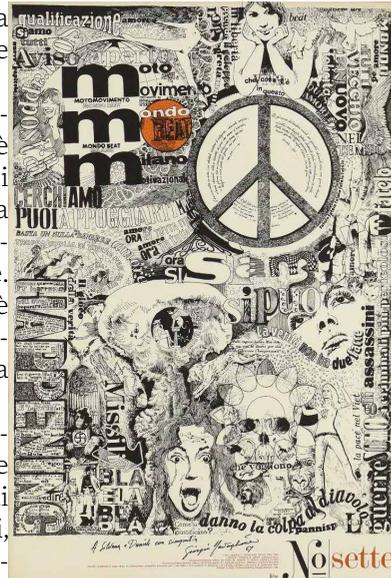
Giovani beat riuniti nella Cava

lità di rivista studentesca e il terzo numero (“numero 1”) esce il 1 marzo, per la prima volta in modo ufficiale. Questa volta la copertina contiene un collage creato da Gerbino stesso, mentre sulla quarta di coperta compare un manifesto che riporta alcune delle rivendicazioni dei beat milanesi. Parallelamente, Tiboni affitta uno scantinato in via Montenero come sede ufficiale della redazione che viene soprannominato “la Cava”, e che diventa un punto di riferimento per numerosi giovani in fuga da casa.

Il quarto numero, ufficialmente il “numero 2”, viene distribuito il 15 marzo e sulla copertina è presente un nuovo collage di Gerbino, con alcune fotografie casuali tra cui una con dei carabinieri, un'altra con dei magistrati, un'altra ancora in cui compare una donna anziana che si soffia il naso. Questi collages non hanno alcuna pretesa artistica, ma sono un semplice tentativo di cogliere il lettore di sorpresa con immagini e scritte provocatorie. A partire da questo numero, inoltre, la stampa non avviene più con il ciclostile, ma con i normali procedimenti tipografici, grazie alla tiratura del giornale decisamente maggiore rispetto alle prime, passando dalle 860 alle 3000 copie.

Un'altra uscita di Mondo Beat interessante dal punto di vista grafico e progettuale è la sesta (“il numero 4”), all'interno della quale si trova un manifesto di Giorgio Tavaglione, artista vicino al movimento beat, interamente disegnato a mano mescolando illustrazioni e tipografie. La caratteristica particolare di questo inserto è che metà delle copie contengono metà del disegno, mentre nelle altre 6000 è presente l'altra metà.

Presto gli spazi della Cava diventano insufficienti a contenere il numero di giovani che la frequentano, quindi i redattori decidono di affittare un campo nei pressi di via Ripamonti, che diventerà per alcuni mesi la sede di un campeggio noto con il soprannome di “Barbonia City”, luogo simbolo del movimento beat italiano, dove si sposterà anche la redazione di Mondo Beat, fino allo sgombrato del 12 giugno 1967.



“Manifesto di Mondo Beat” disegnato a mano da Giorgio Tavaglione

### 3.5.2 Pianeta Fresco

“Pianeta Fresco” è una delle principali riviste del movimento beat italiano, molto importante per il suo stile grafico decisamente innovativo rispetto alla scena editoriale del tempo. Viene fondata nel 1967 dalla scrittrice e giornalista Fernanda Pivano, rimasta profondamente colpita dalla grafica psichedelica di un numero del San Francisco Oracle. Sono pubblicate solamente due uscite, la seconda delle quali ne racchiude due, per un totale di tre numeri.

Il primo numero di “Pianeta Fresco”, nome ispirato dal poeta beat Allen Ginsberg, esce a dicembre dello stesso anno, finanziato privatamente dalla stessa Pivano e dal marito Ettore Sottsass, in una tiratura di sole 275 copie. Il tema centrale è quello della non-violenza, oltre a trattare argomenti come l'espansione della coscienza tramite sostanze psicoattive,

*“Nella primavera del 1967 come una bomba mi arrivò da più parti una copia di questo numero del San Francisco Oracle. La fotografia della copertina rappresentava, da sinistra verso destra, Timothy Leary, Allen Ginsberg, Alan Watts e Gary Snyder, dei quali la rivista pubblicava il famoso Dialogo di Sausalito. [...] Ma la bomba non fu soltanto questo dialogo: la bomba più grossa fu la grafica, catalizzatrice e stimolatrice di creatività latenti ma ansiose di prendere forma”.*

- Fernanda Pivano

li liberare dal controllo dell'interiore una liberazione di pensiero e di energia per preparare una nuova generazione all'avventura dello spazio. Con simili possibilità aperte davanti a loro dubito che molti giovani vorrebbero le droghe distruttrici. Ricordatevi che la droga vi tiene quaggiù nella carne intossicata su questa terra dove Boot's è aperta tutta la notte. Non ce la farete nello spazio con un respiratore di droga. Il problema di quelli che ormai sono intossicati rimane. I tossicomani hanno bisogno di cure mediche non di prigioni né di preghiere. Ho parlato spesso della cura con l'apomorfina.

**QUESTO PRIMO NUMERO**

**E' VENUTO MALE. IL PRIMO SIMO FORSE SARA' PEGGIO**



sa per la disintossicazione. I lomotil che riduce di molto il bisogno degli oppiacei senza generare abitudine, potrebbe dimostrarci utile. Con esperimenti si troverebbe certamente una cura indolore. Ciò che rende definitiva una cura è il fatto che i tossicomane guarito trovi qualcosa di meglio da fare e capisca che non potrebbe farlo con le droghe. Accademie del tipo descritto darebbero ai giovani qualcosa di meglio da fare e nello stesso tempo ridurrebbero il problema della droga a un fatto secondario.

ACCADEMIA 23 di WILLIAM BURROUGHS da THE VILLAGE

VOICE n. 38 - 6 luglio 1967. Traduzione di Giulio Saponaro.



Pagine estratte dal primo numero di Pianeta Fresco

con il gruppo di architetti Archizoom e anche un'intervista al land artist Christo. L'aspetto grafico del giornale è curato da Sotsass, che rompe le comuni regole tipografiche introducendo colori mai sperimentati prima per i giornali quali l'oro, il turchese, lo zafferano, il magenta, talvolta sovrapponendoli e creando un forte impatto visivo.

Il primo numero di Pianeta Fresco è privo di una vera e propria copertina e l'impaginazione è dinamica, con testi in verticale e a volte addirittura al contrario, obbligando il lettore a ruotare continuamente le pagine. Anche la successione delle pagine varia per ogni articolo, costringendo chi legge a scorrere il giornale avanti e indietro. La lettura si trasforma quindi in un'azione attiva, catturando l'attenzione con sorprese ed enigmi, caratteristiche che diventeranno un filo conduttore tra le varie modalità di comunicazione dell'underground.

Il testo è stampato in diversi co-

per esempio LSD, il misticismo e la spiritualità orientale, l'antimilitarismo, il disarmo degli stati, il de-condizionamento culturale. Questi temi sono affrontati con un taglio molto più intellettuale rispetto a Mondo Beat, allontanandosi quindi dalle problematiche quotidiane quali fughe da casa e aggressioni della polizia.

Grazie alle numerose amicizie coltivate da Pivano nel mondo della letteratura, Pianeta Fresco ospita reportages da luoghi allora ritenuti mistici, come Varanasi, Afghanistan e Pakistan, oltre a collaborazioni

ALTA

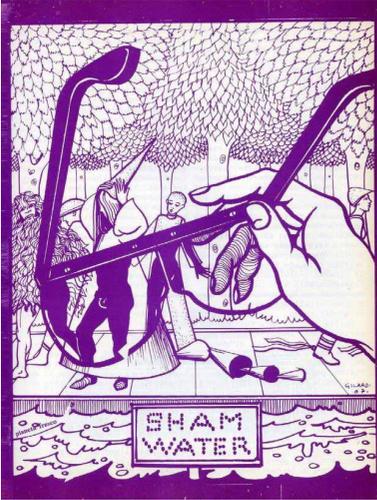
PIERO FERRECCI RUSSI

Alcune immagini di questo numero di Pianeta Fresco sono state pubblicate su una rivista di architettura e design, "L'Architettura", a cura di Pierluigi Nicolin, edita da Zanichelli. La rivista è dedicata all'architettura e al design, e presenta articoli e immagini di architetti e designer italiani e stranieri. L'immagine in alto a destra è una riproduzione di un'opera di arte contemporanea, che mostra una figura stilizzata e colorata.

PHILIP LAVANT trad. M. Simbulov

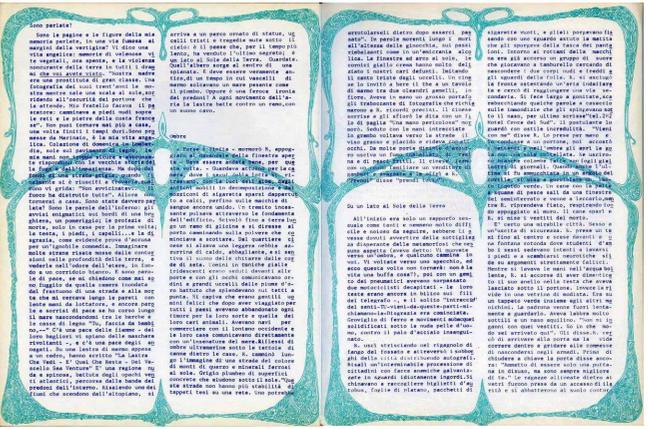
lori ed incastrato tra cornici ogni volta diverse, passando da motivi tipici dell'art nouveau a elementi grafici ripresi dall'architettura. Sono presenti inoltre illustrazioni ad opera di vari artisti, fotografie a tutta pagina, collages accompagnati da slogans, immagini contrastanti in sovrapposizione, successivamente riprese dal gruppo romano degli "Indiani Metropolitani".

La grafica, come racconta Pivano, si rifà a immagini eclettiche di civiltà antiche o recenti legate ad avventure dello spirito, al preraffaellismo, alla magia, alla favola, al sogno e alla metafisica. Sono inoltre evidenti le influenze delle avanguardie artistiche europee, in particolare del movimento Dada, visibile nei collage tipici di questo stile.

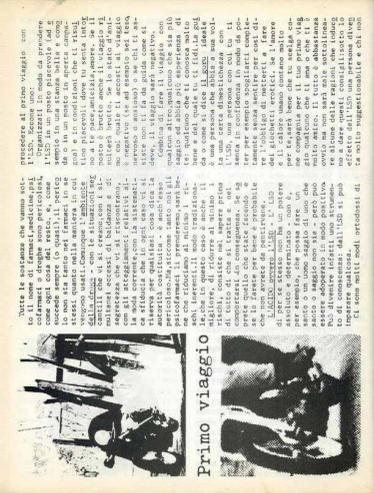


L'avvento della stampa offset offre inoltre nuove strade per i layout delle pagine e per la creazione delle immagini, consentendo di slegarsi dalle esigenze della stampa tradizionale, determinate dalla composizione tipografica e dal taglio dei clichés.

L'intento della redazione di Pianeta Fresco è proprio quello di costruire nuovi linguaggi e forme di comunicazione per favorire il de-condizionamento sociale, offrendo nuove esperienze percettive e sensoriali, rendendolo un fenomeno unico nella storia dell'editoria underground italiana.



Pagine estratte dal primo numero di Pianeta Fresco



Primo viaggio

### 3.5.3 Re Nudo

Fondata nel 1970 a Milano da Andrea Valcarenghi e Guido Vivi, "Re Nudo" è la rivista più longeva dell'editoria contro culturale italiana, ancora oggi pubblicata con cadenza trimestrale.

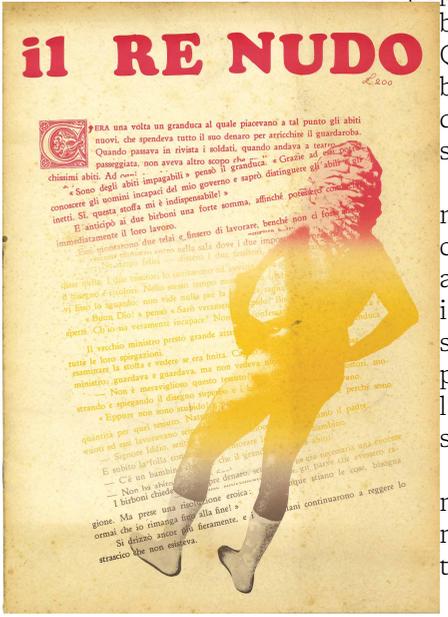
Il nome deriva da una favola di Hans Christian Andersen che racconta di un re che compare svestito davanti al popolo; nessuno osa dire nulla, finché un bambino, ingenuamente, esclama: "Il re è nudo!". Questa storia rappresenta alla perfezione l'obiettivo dei giovani redattori, che intendono denunciare tutti quegli argomenti di cui nessuno ha il coraggio di parlare.

Per anticipare l'uscita del primo numero, la redazione inventa una potente campagna pubblicitaria con il poco budget a disposizione: armati di bombolette spray, i giovani imbrattano i muri di Milano con la scritta "Re Nudo?". Questa idea funziona, in pochi giorni numerosi giornali raccontano l'episodio interrogandosi sul significato della scritta

Grazie alla campagna, il primo numero è un successo, con una tiratura di 10 mila copie, 8 mila delle quali vengono vendute solo a Milano.

Stampato in offset in un formato insolito e poco pratico, 25x35 cm, Re Nudo esce inizialmente come supplemento al numero 19 della rivista "Lotta Continua" per aggirare le leggi di controllo sulla stampa. Questa uscita conta sedici pagine cariche di illustrazioni, fotografie e colori, con una grafica influenzata dall'editoria underground americana.

Per la stampa a colori si utilizza una tecnica in-

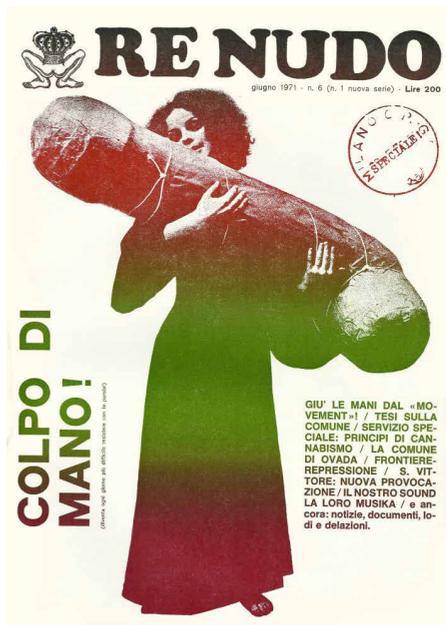
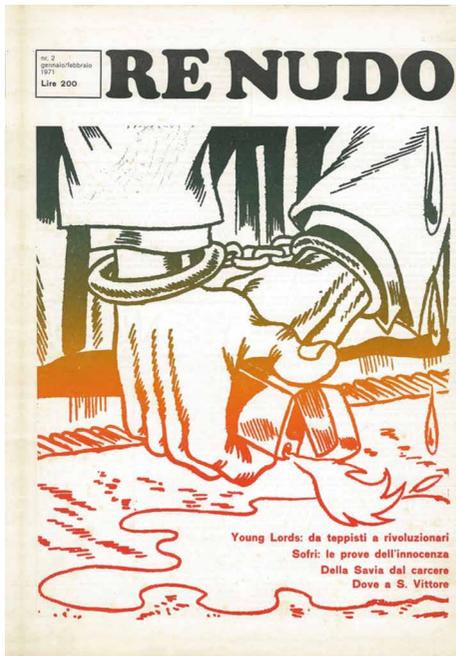


Copertina del primo numero di Re Nudo

gegnosa che consente sfruttare al massimo le scarse risorse economiche disponibili:

gli inchiostri colorati vengono posizionati su un unico rullo, come si farebbe per una stampa in bianco e nero, invece di utilizzare quattro rulli separati come prevede il classico processo di quadricromia. In questo modo, i colori si fondono nel corso della stampa, creando

diverse sfumature casuali e in continua evoluzione. Nonostante la scarsa leggibilità dei testi, il risultato ottenuto viene apprezzato notevolmente dai lettori.



Copertine dei numeri 2 e 6 di Re Nudo, dove è visibile la mescolanza di colori posizionati sul rullo di stampa

### 3.5.4 Get Ready



Pagine estratte dal primo numero di Get Ready

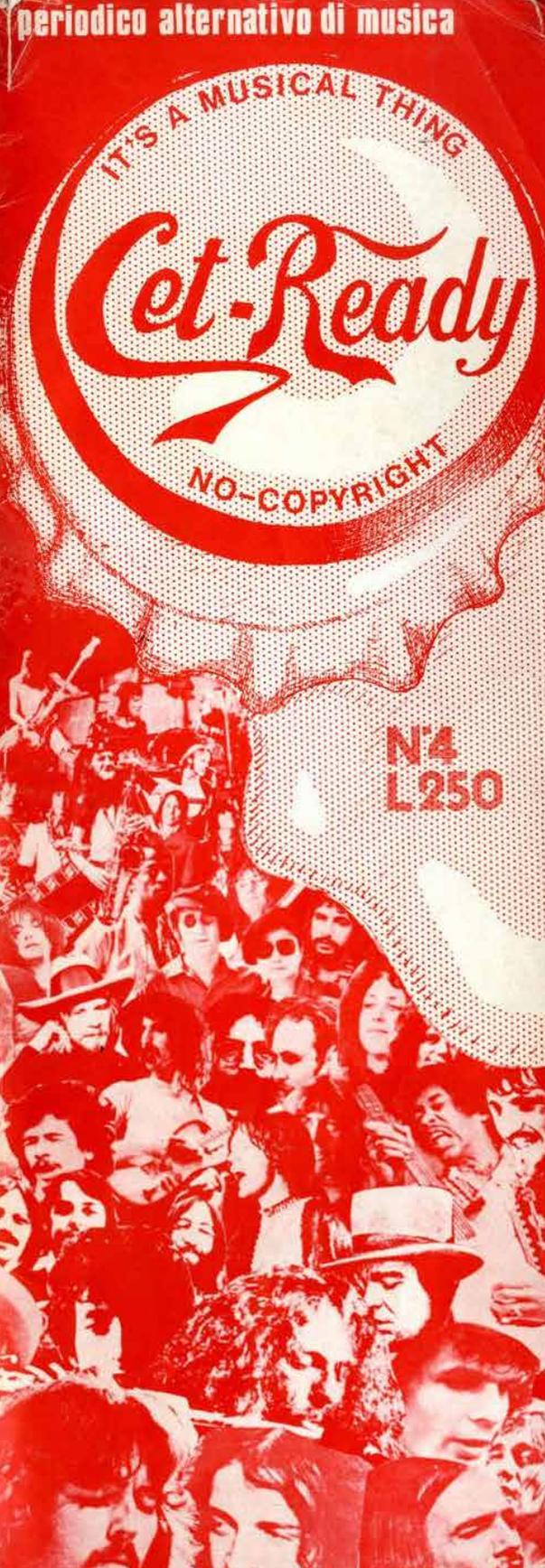
“Get Ready” è un periodico di musica e cultura underground fondato nel 1971 da Barnaba Fornasetti e diretto da Ines Curatolo, che viene venduto a Brera fino al 1974, per un totale di quattro numeri.

L’aspetto grafico gioca un ruolo fondamentale, rendendo noto Get Ready nella cultura underground degli anni ‘70, anche al di fuori dell’ambito musicale. Il primo numero è infatti sagomato come un grande spinello, con una lunghezza di circa 50 cm, influenzando natural-



mentate anche il layout delle pagine, che si devono adattare a questa forma particolare.

All’interno, il giornale è ricco di colori e soluzioni grafiche particolari, che spesso compromettono la leggibilità. Gli articoli



trattano principalmente di musica, ma anche del diritto dei giovani a spettacoli gratuiti, criticando i costi dei concerti sempre più elevati, e divagando poi sui tipici argomenti contro-culturali, come la cultura mistica, le libertà individuali e la lotta al capitalismo.

Copertina del quarto numero di Get Ready

*“Il giornale lo facevamo innanzitutto perchè ci divertivamo noi, il fatto che poi qualcuno l'avrebbe pure comprato era relativo. La redazione era assolutamente libera, ognuno ci metteva quello che voleva, quello che gli passava per la testa. Non c'era una linea editoriale, un direttore che diceva questo sì o questo no. Andavamo in giro a vendere il giornale durante i concerti.”*

*- Barnaba Fornasetti*

### 3.5.5 Gli anni Settanta e il do it yourself: A/traverso e Oask?!

Nel 1977 culmina il movimento di protesta giovanile per la libertà individuale e creativa, che influenza anche l'editoria con un'etica del do it yourself che porta allo sviluppo di tantissimi piccoli gruppi, band musicali autoprodotte e riviste indipendenti. I giornali di quel periodo sono caratterizzati dalla totale anarchia grafica, in linea con l'idea del fai-da-te.

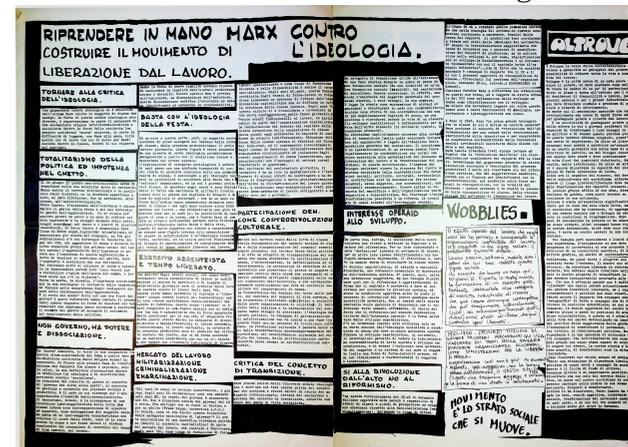
Verso la fine del decennio, la diffusione della fotocopiatrice aumenta ulteriormente l'accessibilità ai mezzi di stampa, facilitando notevolmente anche il processo produttivo, che diventa molto rapido. Questa evoluzione consente una capillare divulgazione delle idee dei movimenti del Settantasette, oltre a favorire la crescita dell'editoria punk, favorendo la libertà di espressione individuale ricercata dai giovani in quel periodo.

“A/traverso” è un giornale che esce per la prima volta a Bologna nel 1976, distribuito in mille copie. Rap-

presenta la voce del movimento spontaneista operaio, con una forte sperimentazione artistica e politica.

Il layout segue la struttura di un tabloid, ma con una maggiore libertà creativa. La composizione delle pagine viene creata artigianalmente sovrapponendo ritagli di giornale, illustrazioni satiriche, slogan scritti a mano e articoli battuti a macchina in modo disorganizzato, conferendogli un'estetica tipicamente DIY.

Pagine estratte dal numero di A/traverso di luglio 1976



"Oask?!" è invece una rivista stampata per la prima volta in offset tra il marzo e l'aprile del 1977, su un'unica pagina composta da collages di testi incollati in tutte le direzioni. L'impostazione grafica ambisce all'originalità cercando di destrutturare l'impaginazione tradizionale e le regole tipografiche convenzionali. Il messaggio che il giornale vuole diffondere è l'importanza di vivere l'attimo, dando per scontata la sconfitta che ormai sembrava essere il destino dei movimenti contro-culturali.

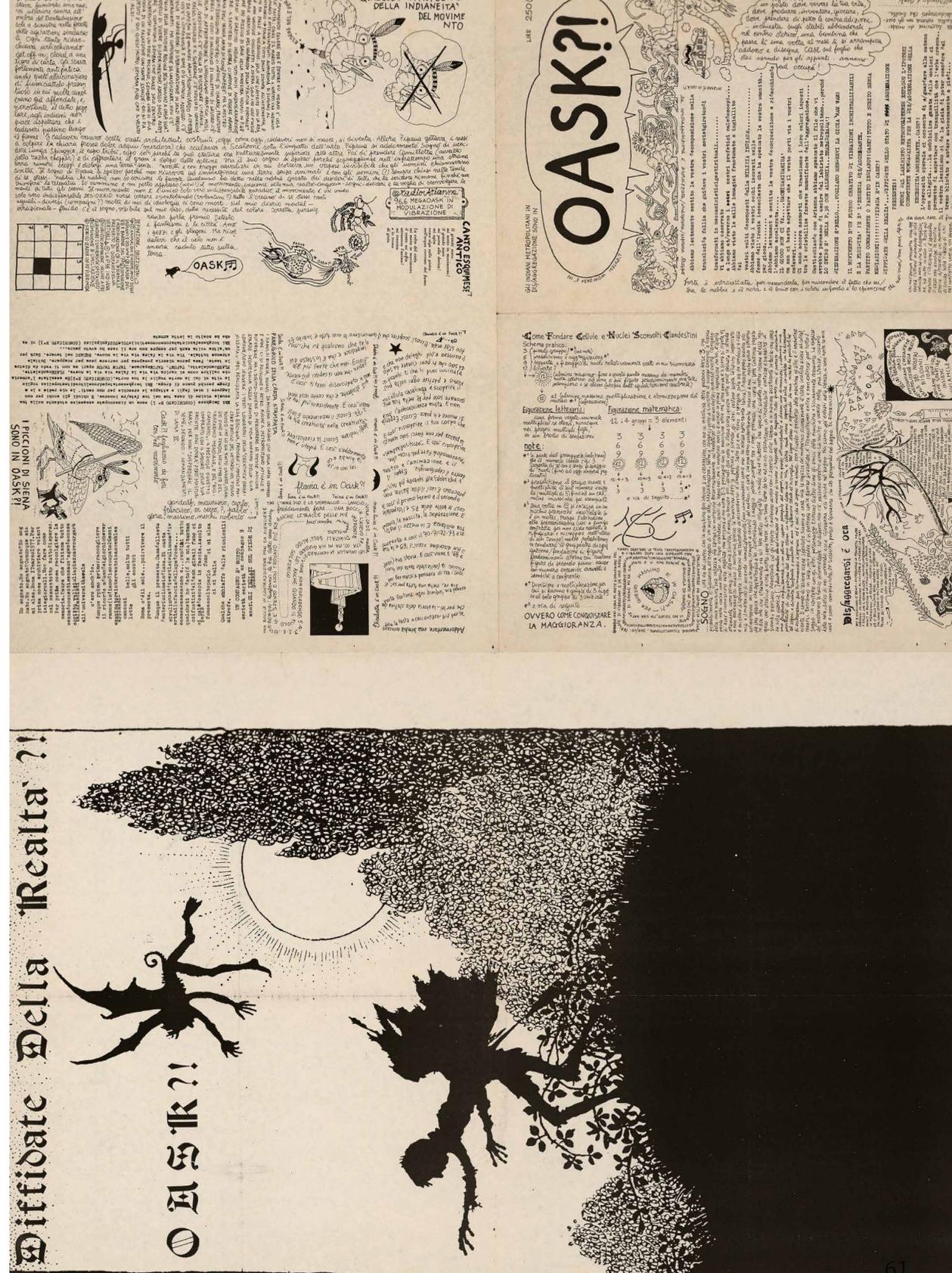
Alla base di questa pubblicazione si trova il collettivo degli "Indiani Metropolitani", uno dei principali gruppi che rappresentano le proteste del Settantasette. Il loro tratto tipico è la fusione tra arte e vita, cercando di dimostrare con ironia e provocazione che la vita quotidiana può diventare davvero gioiosa e divertente.

Il collettivo utilizza spesso nelle sue performance il non-sense, come "Vendemmia o abbronzatura totale?". Gli Indiani Metropolitani pubblicano anche altri numeri unici, caratterizzati dal rifiuto totale degli schemi tipografici tradizionali e preferendo collages con ritagli di giornali, scritte fatte a mano o fogli battuti a macchina. La priorità diventa quindi l'esperienza visiva offerta dal prodotto editoriale, utilizzato come un terreno di sperimentazione e di gioco.

*"Più originale dei contenuti e della forma utilizzata per esprimerli si rivela, negli stampati in questione, il tipo di impaginazione, l'accostamento orizzontale, verticale, diagonale di testi appartenenti a sfere diverse (il messaggio politico accanto alla poesia, alla lettera-sfogo, alla citazione famosa, al comunicato che fissa un'assemblea), l'uso sincronico di caratteri tipografici e scrittura a mano; abolita la linearità della successione delle parole, esse possono venire capovolte e costringere ad una lettura dinamica, a un movimento rotatorio del foglio che si ha tra le mani, presentarsi cancellate o piene di errori, frazionate da sbarre o lineette, deformate, ingigantite o resse pressoché illeggibili."*

- Niva Lorenzini

Fronte e retro del numero di Oask?! stampato il 15 giugno 1977



### 3.6 La scena punk e le zine

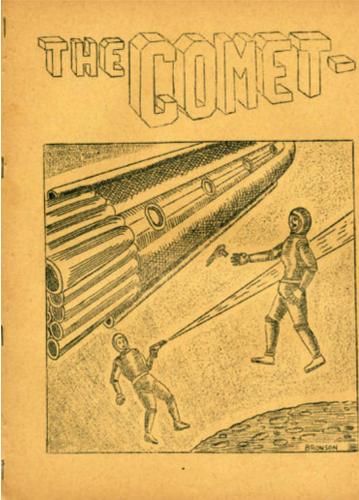
L'etica DIY degli anni Settanta raggiunge la sua massima espressione nella creazione e diffusione delle zine punk, dei piccoli giornali autoprodotti, solitamente con una bassa tiratura e distribuiti gratuitamente o a prezzi molto bassi. Le zine sono strettamente legate alla storia delle comunità marginalizzate e delle sottoculture radicali, diventando portavoce dei vari movimenti di protesta. Oltre a parlare di musica e cultura punk, trattano temi come razza e identità, femminismo, cultura queer, rappresentando i valori che caratterizzano il movimento punk, come l'anticonformismo e la libertà individuale.

La crescente accessibilità della fotocopiatrice rende possibile a chiunque realizzare una zine, anche individualmente. Tradizionalmente, il processo di creazione avviene ritagliando manualmente testi e immagini, per poi incollarli insieme creando una composizione

tipografica che viene infine fotocopiata o, in alternativa, riprodotta in stampa offset. Il prodotto di solito è rilegato con un punto metallico, una tecnica decisamente economica.

Con questo metodo di creazione, l'aspetto grafico è spesso caotico, il layout è un collage che mescola tipografie manuali a testi battuti a macchina, fotografie ritagliate, illustrazioni.

L'origine delle zine risale agli anni Trenta con la



Copertina di The Comet, 1930

pubblicazione di "The Comet", una rivista di fantascienza con una sezione dedicata alle lettere inviate dai lettori per dargli la possibilità di discutere di temi scientifici e fantascientifici, connettendo una piccola comunità.

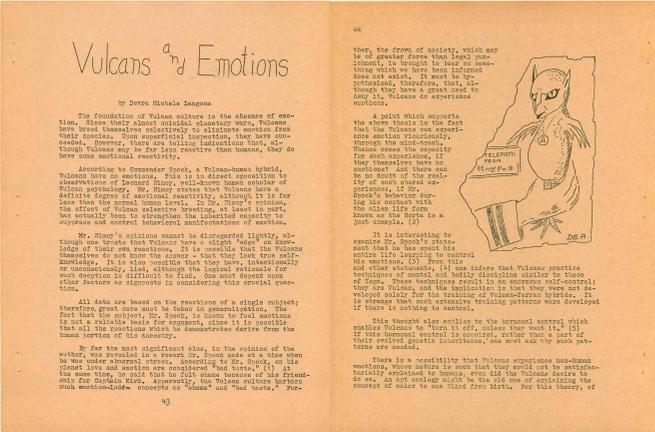
Un'altra importante uscita è "Vice Versa", una zine interamente dedicata alle donne lesbiche pubblicata per la prima volta nel 1947 da Edythe Eyde con lo pseudonimo di "Lisa Ben", anagramma di "lesbian". Eyde crea Vice Versa con la speranza di riuscire a connettersi con altre donne lesbiche in un periodo in cui la repressione sociale nei confronti delle persone gay è particolarmente elevata, forzandole a vivere in segreto.

Vice Versa contiene recensioni di libri e film, storie, poesie, lettere dei lettori, scritte da Eyde con una macchina da scrivere e replicate con carta bianca e cartoncino per ottenere alcune copie. L'estetica è estremamente minimalista, la copertina consiste infatti in un titolo scritto nel mezzo di una pagina bianca e l'interno della zine è privo di immagini.

Negli anni Cinquanta e Sessanta emergono alcune Zine incentrate sulla musica e sulla cultura folk.

Tra queste, merita una menzione "Spockanalia", una fanzine pubblicata nel 1967 completamente a tema Star Trek, con lettere da parte del cast, illustrazioni, e altri articoli relativi all'argomento. La sua capacità di riunire una comunità di fans risulta

Pagine estratte dal primo numero di Spockanalia, 1967



evidente nel 1968, quando viene annunciata la cancellazione dello show, ma gli appassionati riescono a farlo continuare per un altro anno organizzando proteste e pressioni utilizzando le zine come mezzo di comunicazione interno.

Come detto in precedenza, negli anni Settanta esplode l'etica del do it yourself e si assiste alla nascita di numerose zine legate al movimento punk che sta sorgendo in quel periodo. Tra queste, una delle prime e più importanti è "Sniffin' Glue", un mensile ideato da Mark

# SNIFFIN' GLUE MAGAZINE

SNIFFIN' GLUE AND OTHER ROCK'N'ROLL HABITS!

THE 2ND 100 CLUB PUNK FESTIVAL SPECIAL!

FEATURING:

THE BUZZCOCKS

THE SUBWAY SECT

ALTERNATIVE

TV

THE PIN-UPS

PUNK ROCK!



**NEW YORK INVASION**

Even though the New York scene was a lot lighter than what you see today, they brought a lot of fun into a scene that was becoming a little too serious with what you're getting good at rock'n'roll at it's basic... political overtone just energetic rock music.

The scene that we make a mark over here were the **RAMONES**. They came over for a couple of weeks, excitingly and then played off back to the States with their fantastic LP so well they influenced a lot of the US scene. It's a pity they didn't have someone like them that the fanatic is like would make other musicians for them. Instead of kids hopping 'em they probably have to put up with a bunch of New York posters.

With the **RAMONES** it's been different. They came over for the history in the US 'em in December and have been here ever since. They settled slowly into the scene, circuit and the signing with Track must certainly mean that they're here to stay that the history of the band. Everyone knows the **Dolls/Television** connection, so why should I repeat on about it? It's not



**SINGLES + BLONDIE L.P. REVIEWS.**

**BLONDIE - "NO MORE RAIN"** (Island) - This record has the type of sound that you want to hear and now makes good sense. Some of the songs are good, some are not. I like "No More Rain" but I don't like "I Wanna Be a Boy" and "I'm a Punk Rocker". The album is a good one, but I don't think it's as good as their previous work.

**BLONDIE - "RIPPLE EFFECT"** (Island) - This is a very good album. It's got a lot of great songs, and it's a very good listen. I like "Ripple Effect" and "I Wanna Be a Boy". The album is a good one, but I don't think it's as good as their previous work.

**BLONDIE - "THE AMERICAN LEPIDOPTERA"** (Island) - This is a very good album. It's got a lot of great songs, and it's a very good listen. I like "The American Lepidoptera" and "I Wanna Be a Boy". The album is a good one, but I don't think it's as good as their previous work.

## 13 BLONDIE

immediato



Copertina e pagine estratte da alcuni numeri di Sniffin' Glue

Copertina della zine promozionale di Anarchy in the U.K., 1976

L'obiettivo di è infatti quello di creare un'alternativa alla stampa mainstream, che genuina e in cui ni siano protagonisti. Sniffin' Glue diventa portavoce del punk inglese, con le sue pagine costituite da scritte a pennarello, testi composti a macchina e tanta colla, fotocopiate in una semplice tipografia

In poche settimane compaiono centinaia di altre fanzine e l'estetica DIY diventa sempre più diffusa, comparando su poster, copertine di album, addirittura nella moda. Un esempio è la zine pubblicata nel 1976 per promuovere il primo singolo dei Sex Pistols, "Anarchy in the U.K.", progettata da Jamie Reid, il designer alla base di tutte le grafiche della band, dalla stilista Vivienne Westwood e da Malcolm McLaren, il produttore discografico creatore dei Pistols.

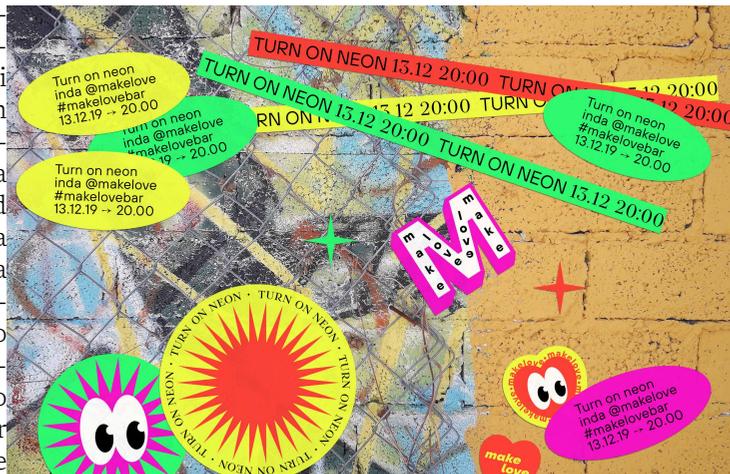
Dopo 12 numeri, la storia di Sniffin' Glue si conclude nel 1977, passando dalle 50 copie del primo numero alle 20 mila dell'ultimo e lasciando un'enorme impronta sulla scena punk e non solo.

### 3.7 L'anti-design

L'anti-design è un movimento che rifiuta le convenzioni e le regole tradizionali del design, favorendo layout innovativi e incoraggiando esplorazione e sperimentazione. Le sue origini non sono chiare, ma il radical design italiano degli anni '60 era anche conosciuto con nome, appunto, di anti-design, oltre ad avere l'analogo fine di provocazione e rifiuto delle tradizionali norme di progettazione e produzione.

L'obiettivo dell'anti-design in ambito grafico è quello di trovare delle alternative valide alle composizioni standard. In ambito visivo, oggi trova grande applicazione nel web e nell'app design. Solitamente, si preferiscono interfacce e grafiche semplici, prive di distrazioni per gli utenti, per non complicare l'esperienza di utilizzo, ma l'anti-design punta ad offrire un'esperienza memorabile, che riesca a coinvolgere e ad incuriosire, esplorando nuovi modi di navigare online. Secondo il product manager Daniel Kalick, l'essere umano non ha sempre bisogno di semplicità, ma a volte necessita di essere sfidato con compiti un po' più complessi, favorendo la memorabilità dell'esperienza; sostiene infatti che la maggior parte delle esperienze migliori che abbiamo vissuto non siano caratterizzate dalla semplicità, ma che abbiano piuttosto richiesto sforzo emoti-

Progetto grafico per TURN ON NEON di Anastasia Bashanina



vo e cognitivo da parte nostra.

Le caratteristiche principali che contraddistinguono il movimento sono l'asimmetria delle composizioni, la presenza di colori contrastanti, testi e immagini sovrapposti in modo caotico, il rifiuto della griglia e la mancanza di coerenza tra gli elementi, ma anche l'ironia e l'umorismo che spesso sono alla base delle provocazioni.

L'anti-design può risultare un approccio efficace se usato nelle giuste situazioni, per esempio con fine umoristico, oppure per attirare l'attenzione degli utenti attraverso interfacce inaspettate e provocatorie. Inoltre, può portare un senso di freschezza ma, trat-



Interfacce del sito web Weather is Happening, volutamente esagerato per ottenere un effetto ironico

tandosi di un trend, gli elementi progettati con questo stile rischiano di risultare rapidamente obsoleti.

Secondo il Nielsen Norman Group, tuttavia, il movimento non è adatto ad un'utenza "media", perché rallenta il processo di fruizione dei servizi e complica notevolmente l'esperienza di utilizzo. Può risultare efficace solamente nei casi in cui ci si rivolga a designers o artisti, in grado di comprendere le scelte stilistiche e più pratici nel gestire UI complesse, oppure se ha il fine di intrattenere l'utente.

*"I have spent so much time following the rules, and I've gotten to the point where everything just kind of looks the same."  
- Julia Tylor*

# Grafica editoriale negli anni '90 e 2000

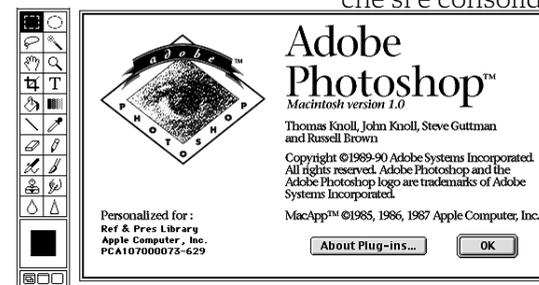
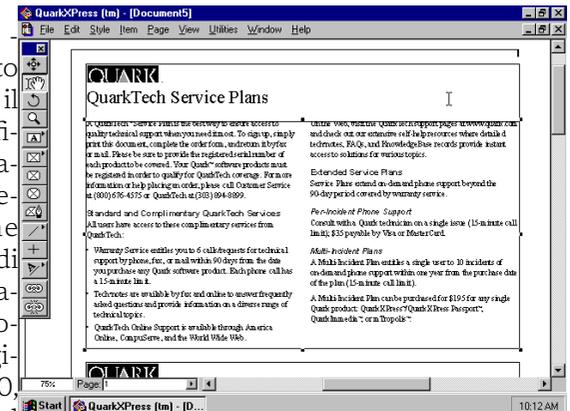
## 4.1 Il contesto storico-culturale

L'ultimo decennio del XX è stato senza dubbi un periodo di grandi trasformazioni, segnato da un forte desiderio di ribellione e cambiamento.

Influenzato dall'estetica grunge e punk, che non aveva lasciato il segno solo nel mondo della musica e della moda, ma anche in quello del design e della grafica, e che esprimeva disillusione e rifiuto delle regole tradizionali, ha creato il terreno perfetto per dare vita a un linguaggio grafico più libero, istintivo e capace di trasmettere emozioni con soluzioni visive audaci e spesso caotiche.

Un'altra tappa molto importante per il mondo della grafica editoriale è stata l'inizio della democratizzazione degli strumenti di progettazione grafica grazie all'evoluzione tecnologica degli anni '90, dando così vita al desktop publishing: pratica già avviata negli anni '80 ma che si è consolidata nel decennio successivo e che consiste nella creazione di documenti pronti per la stampa utilizzando un computer e software specifici. Tra questi ultimi sono stati sicuramente di fondamentale importanza software come Adobe Photoshop e QuarkXPress. Grazie a Photoshop i progettisti potevano ma-

Interfaccia del software Photoshop e QuarkXPress originali degli anni '90



nipolare immagini, sperimentando con texture, colori e sovrapposizioni per creare composizioni visive del tutto nuove. Allo stesso tempo, QuarkXPress ha rivoluzionato l'impaginazione, offrendo maggiore libertà nella gestione di layout complessi, testi e immagini. L'avvento del desktop publishing ha quindi rivoluzionato il mondo della progettazione editoriale non solo velocizzando e rendendo più sperimentale il processo creativo ma soprattutto rendendolo più accessibile e consentendo ai designer indipendenti e piccole realtà editoriali di competere con le grandi agenzie, senza dover dipendere dai costosi processi di stampa tradizionali. Ora chiunque possedeva un computer poteva cimentarsi nel design editoriale, sperimentando con la propria creatività e sfidando le convenzioni delle grafiche tradizionali, spingendo sempre di più il concetto di autoproduzione e autopubblicazione come diretta conseguenza del movimento DIY (Do It Yourself) nato in seguito alla diffusione della cultura punk. L'estetica degli anni '90 era quindi caratterizzata da un approccio fai da te, con l'utilizzo di materiali semplici e facilmente reperibili come cartoncini, fotografie ritagliate, collage, font amatoriali, e soluzioni grafiche irregolari, che sembrano volutamente imperfette e grezze, ma allo stesso tempo "pure" e spontanee. In questo contesto la sperimentazione grafica tenuti editoriali è stata portata avanti da figure menzionate a cadendo

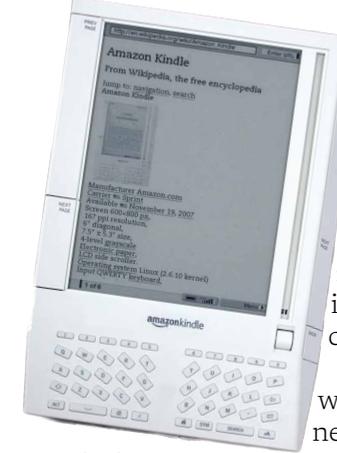


Nelle immagini: collage di foto in stile anni 2000 e copertina di una rivista del designer David Carson



stesso "pure" stane. sto contenimento della sperimentazione dei contenuti editoriali è stata avanzata verso le operazioni del secolo scorso a frutto a

nuovi modi di progettare la pagina e i suoi contenuti e dando vita a un dibattito tra i designer che sostenevano questo nuovo "gusto" e coloro che rimanevano fedeli all'estetica tradizionale.



Amazon Kindle numero 1

Con l'ingresso nel XXI secolo, la grafica editoriale si è trovata di fronte a nuove sfide e opportunità, determinate soprattutto dall'avvento di Internet, dalla diffusione dei contenuti digitali e dalla crescente globalizzazione che permette di ampliare il fenomeno delle contaminazioni culturali.

La crescente centralità del web ha richiesto una riprogettazione del linguaggio visivo, spingendo i designer a esplorare soluzioni che garantissero la leggibilità e la fruizione su dispositivi diversi, dai computer ai tablet fino agli smartphone, necessità diventata ancora più importante con l'introduzione degli ebook, nati alla fine degli anni '90 ma andati in tendenza negli anni 2000 con la nascita di Sony Reader e Amazon Kindle rispettivamente nel 2006 e 2007. A differenza della progettazione di un libro stampato, che ha un layout fisso e predefinito, gli e-book richiedono una progettazione responsiva, capace di adattarsi a schermi di dimensioni e risoluzioni variabili. Per questo motivo la leggibilità diventa un requisito chiave, spingendo i designer a semplificare le scelte tipografiche e a garantire un'esperienza di lettura confortevole su tutti i dispositivi, prediligendo dunque un approccio più minimal rispetto all'estetica sperimentale in voga nelle composizioni grafiche degli ultimi decenni.



Pagina interna di una rivista degli anni 2000

Ciò non toglie però che l'eredità delle sperimen-

tazioni non convenzionali realizzate fino a quel momento ha continuato ad evolversi grazie a figure di spicco nel mondo del design che anche nel nuovo secolo continuano a ripudiare le regole della grafica tradizionale. Il così detto Cult of the ugly rimane un'estetica molto in voga, e rappresenta il mezzo perfetto per restituire visivamente tutti gli stimoli a cui andiamo incontro in questa nuova era protagonista di una rapida globalizzazione.

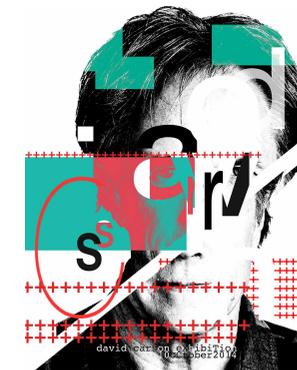
Parallelamente all'industria digitale, l'industria della stampa tradizionale non è scomparsa, ma si è adattata per rispondere a questa nuova competizione. Le case editrici iniziano infatti a puntare su edizioni di pregio, utilizzando materiali di alta qualità, design ricercati e copertine elaborate per rendere il libro fisico un oggetto unico e desiderabile, aumentando la popolarità dei libri da collezione e con valore estetico. I progettisti dimostrano così come la stampa può continuare a essere un terreno fertile per la sperimentazione creativa. I libri divennero non solo veicoli di contenuto, ma oggetti d'arte a sé stanti, celebrando l'unicità tattile e visiva che il digitale non poteva replicare, e talvolta dando vita a collaborazioni che integravano il digitale al cartaceo. Dunque nonostante un primo momento di preoccupazione, con l'introduzione degli ebook, nel corso degli anni 2000 il formato cartaceo ha comunque mantenuto il primato sul digitale sia per via dell'esperienza sensoriale completa che offre ai lettori a differenza delle edizioni digitali e sia per via della capacità di adattamento e di innovazione dei progettisti in campo editoriale che sono riusciti a trasformare il libro da un semplice oggetto a un semplice oggetto a un'esperienza tangibile e unica, valorizzando l'aspetto estetico e culturale.

## 4.2 David Carson

David Carson è universalmente riconosciuto come il padre della grunge typography, uno stile caratterizzato dall'uso di texture, collage, immagini sovrapposte e layout spezzati che sfidano le convenzioni della leggibilità. Il suo approccio al design, istintivo e lontano da regole fisse, ha influenzato profondamente la grafica editoriale, trasformandola in

universalmente riconosciuto come il padre della grunge typography, uno stile caratterizzato dall'uso di texture, collage, immagini sovrapposte e layout spezzati che sfidano le convenzioni della leggibilità. Il suo approccio al design, istintivo e lontano da regole fisse, ha influenzato profondamente la grafica editoriale, trasformandola in

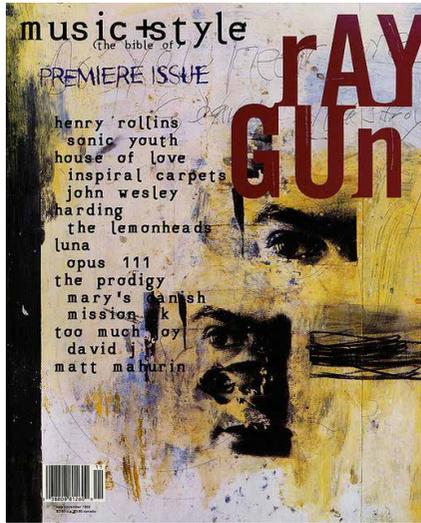
Grafica della locandina per l'esposizione di David Carson del 10 Ottobre 2014



uno strumento di espressione visiva e concettuale.

Carson entra nel mondo del design a 27 anni, dopo una formazione in sociologia e un primo lavoro come designer per magazine di surf e skate. Tuttavia, è nel 1992 che raggiunge la fama internazionale diventan-

do art director di Ray Gun, una rivista musicale che ha



ridefinito il modo di concepire il design editoriale. Qui sperimenta l'uso della tipografia come elemento puramente grafico, impiegando texture, collage, fotografie sovrapposte

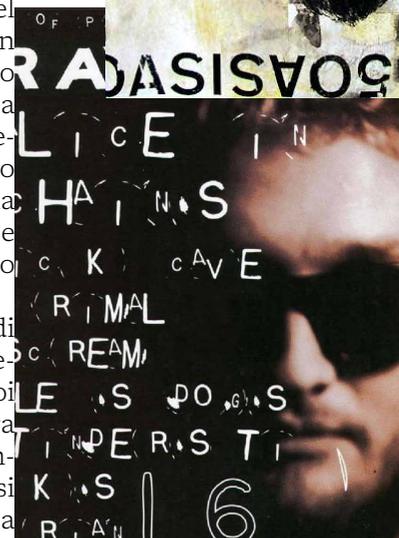
Copertine dei numeri 1, 16 e 50 della rivista RAY GUN



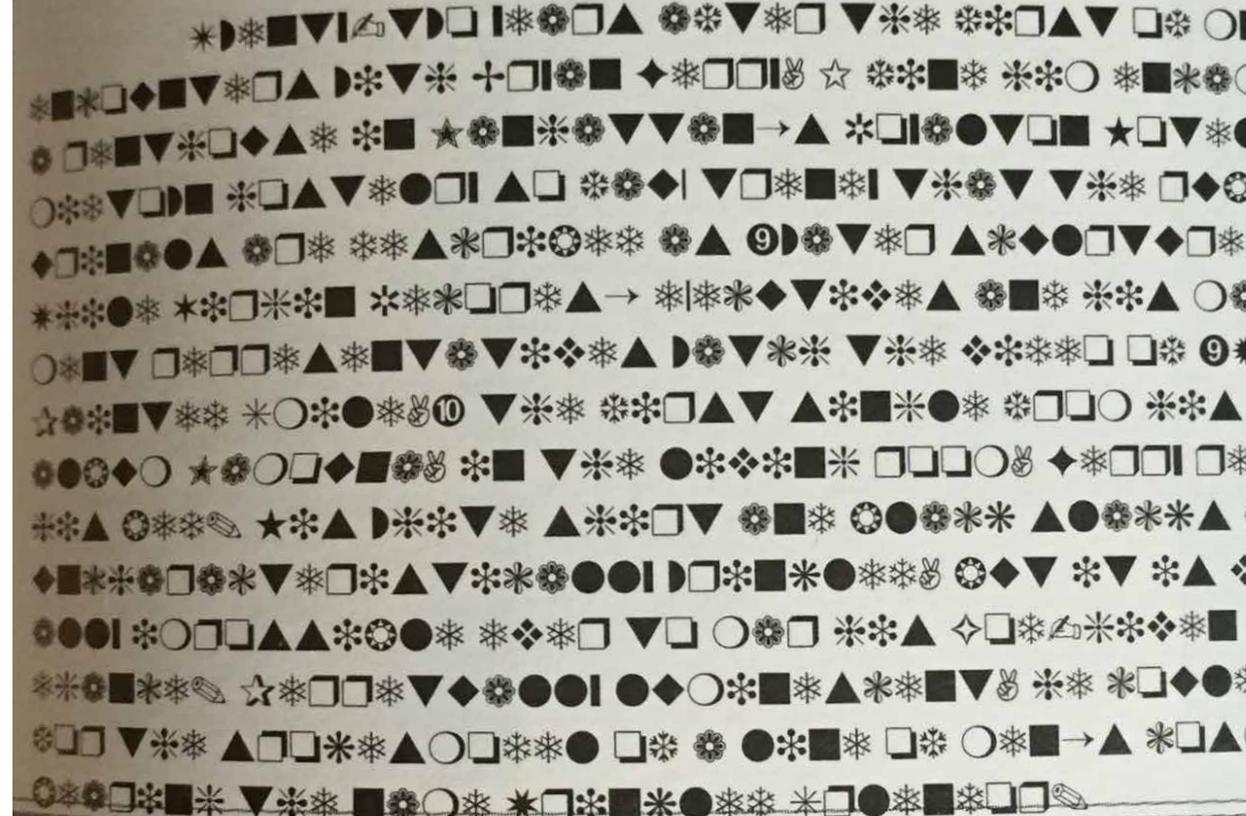
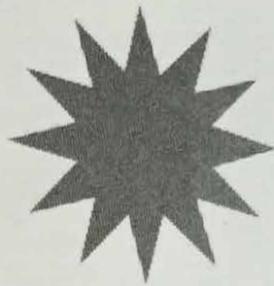
e layout destrutturati che sfidano l'ordine prestabilito.

Non tutte le sue composizioni risultano facili da decifrare, ma la sua visione ha ispirato un'intera generazione di designer e ha influenzato lo sviluppo del design decostruzionista. Un esempio estremo del suo approccio è un'intervista a Bryan Ferry pubblicata interamente nel font simbolico Zapf Dingbats, rendendola completamente illeggibile e trasformandola in un puro esercizio estetico.

La vicinanza di Carson al mondo della Street Art è evidente nei suoi lavori: la strada e la cultura underground lo hanno influenzato più di qualsiasi accademia di design. Ha portato a un livello successivo l'uso della tipografia, rendendola un elemento visivo autonomo e non solo un mezzo per trasmettere testo.



A fianco dettaglio della pagina con l'intervista a Bryan Ferry per il numero di Ray Gun del 1994



# RAYGUN.

ISSUE NUMBER 19 OF THE BIBLE OF MUSIC + STYLE AND THE END OF PRINT

# JESUS

AND MARY CHAIN

PRETEND  
BACK TO SCHOOL

WEARS  
WITH  
PAVEMENT, BAD  
RELIGION, SU-  
PERCHUNK, ETC.



0 70989 36606 0  
SEPTEMBER 94  
\$3.50 USA \$3.95 CANADA



*“I bravi designer guardano al di fuori del design per trovare influenze. Vedono qualcosa di significativo nel mondo al di là della propria cultura e lo aiutano a svilupparsi.”*

Collage di foto realizzato da David Carson



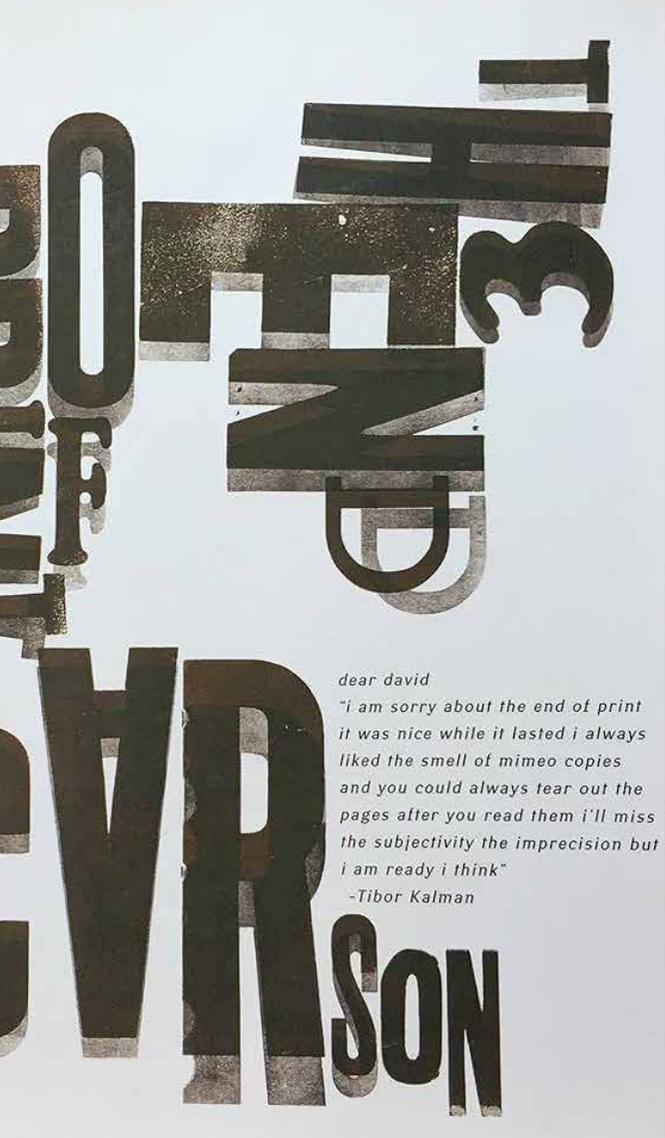
Copertina del numero 19 di Ray Gun

Questa affermazione riflette perfettamente il metodo di Carson, che ha sempre tratto ispirazione da fonti eterogenee, trasformando il design in un linguaggio vivo e in continua evoluzione.

La sua estetica tocca il limite tra ordine e caos: per lui, la ricerca della perfezione è noiosa e lascia poco spazio alla creatività. Il suo approccio, infatti, nasce dall'intuizione e dalla sensibilità. Per Carson, un designer deve saper osservare il mondo e rielaborarlo all'interno del proprio progetto grafico. La sua influenza non si limita alla grafica editoriale: il suo uso del collage e delle composizioni tipografiche destrutturate è evidente nelle copertine di album musicali, nei poster e nelle riviste. Non sempre i suoi lavori hanno una funzione esplicita, ma rappresentano frammenti di un'epoca, istantanee visive di un determinato momento storico. Nonostante la sua estetica possa risultare estrema e, in alcuni casi, illeggibile, Carson ha dimostrato che il design non

si limita alla funzione informativa, ma può diventare un'esperienza visiva e sensoriale. Ha dimostrato che la comunicazione visiva non deve per forza seguire schemi predefiniti e che la dissonanza e l'inaspettato possono essere strumenti potenti per coinvolgere il pubblico. Il suo lavoro ha inoltre influenzato il movimento della deconstructivist typography, ridefinendo il rapporto tra testo e immagine e spingendo una nuova generazione di designer a mettere in discussione le convenzioni.

Nel 1995, Carson pubblica *The End of Print*, un libro che raccoglie molte delle sue creazioni e che diventa il libro di grafica più venduto di tutti i tempi. In esso, il designer dimostra come la lettura non debba necessariamente seguire un ordine lineare: le pagine di *The End of Print* possono essere lette come dipinti o fotografie, un'intuizione che anticipa il modo in cui oggi consumiamo contenuti digitali, tra titoli, video, GIF e infografiche;



dear david

"i am sorry about the end of print  
it was nice while it lasted i always  
liked the smell of mimeo copies  
and you could always tear out the  
pages after you read them i'll miss  
the subjectivity the imprecision but  
i am ready i think"

-Tibor Kalman

Pagine interne del libro The End of Print di David Carson, in particolare nell'immagine a destra il testo si legge dal basso verso l'alto

lui stesso descrive le pagine del suo libro con le seguenti parole:

La sua visione ha portato il design editoriale a una nuova dimensione, sfidando l'idea di leggibilità e trasformando la tipografia in un linguaggio espressivo autonomo, dimostrando che il design non è solo una questione di funzionalità, ma anche di emozione, provocazione e coinvolgimento.

*"L'assenza di regole è ciò che distingue queste pagine. Molte delle strutture familiari e rassicuranti del design editoriale sono state rimosse o reinventate."*



"10" by doug allien. background, found art from L. Porter's print shop san diego, 1995

## 4.3 Neville Brody

Neville Brody è un designer e direttore artistico britannico, conosciuto soprattutto per aver rivoluzionato la grafica editoriale con il suo approccio sperimentale e provocatorio.

Copertina del libro di Neville Brody



I lavori di Brody sono stati fortemente influenzati dalla sua adesione al movimento dell'Antidesign, il quale si opponeva all'estetica tradizionale minimalista e funzionale, e che lo ha portato ad avere un approccio progettuale personale, lontano dalle convenzioni e prediligendo

Copertine di 4 numeri della rivista The Face

le emozioni.

Tra le caratteristiche principali delle sue grafiche troviamo la sostituzione della classica tipografia editoriale chiara e leggibile, con l'utilizzo di caratteri più audaci ed espressivi, talvolta non di facile lettura (ne è un esempio la sua creazione INSIGNIA), l'abbandono di delle griglie e layout rigidi tradizionali, dando spazio a composizioni fluide e spesso caotiche, che spezzano le convenzioni dell'equilibrio visivo delle pagine.

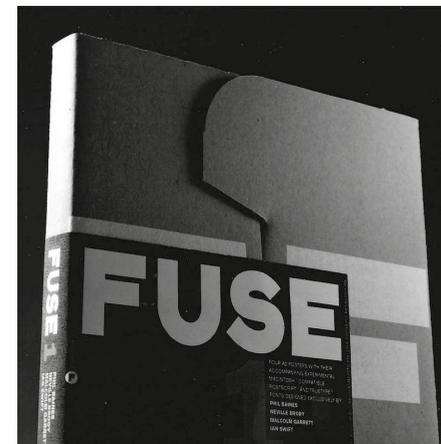
La rivista "THE FACE", di cui è stato direttore creativo, può essere considerata il suo manifesto stilistico



Numero 1 della rivista Fuse, in particolare dettagli del packaging esterno e del flopdisk all'interno contenente i font esclusivi della rivista

in cui usa la tipografia in maniera innovativa affiancandola ad immagini provocatorie, creando così un'estetica viviva che evoca emozioni piuttosto che prediligere la chiarezza.

Altra rivista di cui è stato direttore creativo è "FUSE": lanciata nel 1991 in collaborazione con Jon Wozencroft, non era una rivista tradizionale, ma un mix di pubblicazione cartacea e contenuti digitali: ogni numero includeva un set di font sperimentali su floppy disk e una serie di poster tipografici che esploravano temi culturali e artistici. I lavori di Brody stesso ha contribuito con diversi font, come Industrial, un carattere pesante e strutturato che evocava la brutalità dell'architettura industriale, e Blur, un carattere sfocato che simboleggiava la crescente fusione tra il mondo fisico e quello digitale.



L'idea alla base della rivista è quella di esplorare il potenziale creativo della tipografia e dei singoli caratteri tipografici invitando i lettori a riflettere sul ruolo della tipografia e del design nella società e in ogni numero della rivista i designer erano liberi di sperimentare con i poster tipografici, creando veri e propri

manifesti visivi dove la tipografia veniva usata per comunicare messaggi politici e culturali, spesso in modo criptico e provocatorio e dando vita a composizioni grafiche che andavano contro il concetto tradizionale di leggibilità e funzionalità associato alla tipografia.

Fuse è diventata un punto di riferimento per la grafica editoriale sperimentale degli anni '90, dimostrando che la tipografia poteva essere non solo uno strumento

di comunicazione, ma anche un'arte concettuale.



Poster tipografici all'interno di Fuse 1 con figlio di introduzione alla rivista, a destra dettaglio di uno dei poster

In basso pagine interne del numero 18 di Fuse



## 4.4 Warren Leher

Warren Leher è un autore e designer americano che ha operato soprattutto negli anni 80 e 90, conosciuto per il suo approccio innovativo nella narrazione editoriale, intersecando elementi testuali e grafici per la creazione di composizioni espressive e quasi "artistiche"

Tra i suoi lavori più conosciuti c'è sicuramente French Fries, una pubblicazione sperimentale che esplora la narrazione attraverso un approccio innovativo, narrativo e tipografico in cui le linee non strutturali e tradizionali ed è composta da frammenti di dialoghi, pensieri e situazioni che si intrecciano visivamente per rappresentare momenti di caos e connessione nelle vite dei personaggi che diventano sempre più caotiche man mano che la narrazione va avanti, così come ci suggerisce la rappresentazione grafica nelle pagine che nel corso della narrazione diventano sempre più confuse ed illeggibili.



**FRENCH  
FRIES**

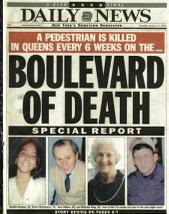
"French Fries" non è un libro che si legge passivamente. Richiede al lettore di interagire attivamente con il testo e le immagini, interpretando le

A destra dettaglio delle pagine interne di French Fries

Copertina del libro French Fries



We meet Sergie, a Romanian exile, at the Queens Burger Coffee Shop. "Crossing the BLVD! It is for me a bitch crossing that boulevard. Two or three times a day I do it. Ahh. Who cares about the boulevard? Crossing the Ocean — that's the hard thing. That's what you should call your book!"



**BOULEVARD OF DEATH**  
A PEDIESTRIAN IS KILLED IN QUEENS EVERY 6 WEEKS ON THE...  
SPECIAL REPORT  
For drivers, Queens BLVD is a ten, sometimes twelve-lane expressway. For pedestrians, it is a treacherous crosswalk. Cited as "the most dangerous road in New York," Queens BLVD was the site of 73 car related deaths and over 1500 injuries from 1993-2001.

Inside an unlocked storefront, on a desolate street in a coastal neighborhood of Queens, a Nigerian Pentecostal prophetess presides over an all night vigil of speaking in tongues and trance-dancing, 22-29. A few hundred Falun Gong practitioners, considered dangerous by the Chinese government, practice their gentle exercises in a schoolyard park on the 10th anniversary of their young but burgeoning religion, 40-51. Five nights a week, a woman from Vietnam with a New York gift of gab, works as a bar maid in a strip joint in order to support herself and her Amerasian daughter, 110-119. A former aviation lawyer from Colombia delivers food with his partner a year after they escaped anti-gay vigilante groups who were determined to "socially-cleanse" the streets of Bogota, 144-160. A once-state-sanctioned performing artist known throughout the Soviet Union, moves her dance studio out of her one bedroom apartment, into a subway station storefront in a neighborhood where 30,000 fellow Bukharan Jews have settled, 230-241. On an unsuspecting Father's Day morning, the owner of an empty lot discovers his property is being used for a Mexican Rodeo and calls the cops, triggering the pursuit of a 2,000 pound bull as it runs horns-first, past a terrified crowd on Northern Boulevard, 270-281. Enduring the frigid winter air, a Haitian exile leads a demonstration outside the white stucco home of the former leader of FRAPH, the paramilitary force allegedly responsible for the murder and torture of countless Haitian civilians, 300-309. Five nights after the September 11th attack on the World Trade Center, an Egyptian Coffee Shop in Astoria is smashed up by four young Americans at three o'clock in the morning. The police catch the perpetrators, but the café owner decides not to press charges. He says he understands their rage. An hour later, the four young men are back, 320-329. Two flights of stairs above the intersection of little India and little Colombia on Roosevelt Avenue, is a florescent-lit hall where semi-professional ping-pong players from all hemispheres of the globe — grunt, whack, and slice 40mm balls from deep inside the zone, 332-345.

# CROSSING the BLVD

documents these and other signs of migratory life, normally hidden within the seemingly mundane, sometimes hideous urban landscape of Queens. First-person narratives, culled and edited from audio-taped interviews, reveal stories of crossing — displacement, expectation and readjustment. How different are these **new immigrants** from those who came here as "foreigners" in the distant past? Is this crossroad of the world a pot where cultural identities melt? Or do they boil over, overlay, transmutate? Or simply co-exist? What compels so many to leave their homeland and come to this place of great promise and contradiction? As documentary artists and excavators of personal testimony, we look into the eyes of each of these tellers, and take their words at face value, not as the only truth, the absolute truth, but their truth as they lived it back home, in America, and in between. The 79 individuals featured in this book do not represent their ethnicities or countries of origin, but many reveal the human toll wrought by the machinations of post colonial empires, played out in the hot zones of a cold- and post-cold-war world.

Our close-to-home expedition began in the fall of 1999 and continued through the fall of 2002. The horrific events of September 11th, 2001 occurred a little past our midway point and became part of our project. For most U.S.-born citizens, 9-11 is a day that forever changed the world, but for many of the people we interviewed, it is one of several geo-political calamities that altered the course of their lives. Collectively, these strangers, neighbors, "aliens" form a group portrait of a new and not-so-new America. Crossing the BLVD focuses primarily on a wide array of new immigrants: from those who came with networks of support and sponsorship > to those who arrived like shrapnel flung from distant wars, often fueled by American foreign policy > to those who attained refugee/asylum status > to those who came as skilled professionals or remain "undocumented workers" displaced by the horns of a bullish global economy. Above all, Crossing the BLVD is a celebration of resilient, prismatic character — in search of home.

By **new immigrants**, we mean people who came to the United States after the 1965 Immigration and Nationality Act Amendments. One of the major Civil Rights Acts of the time, the '65 law mandated an end to discriminatory immigration policies that gave preference to "white," Western Europeans. That legislation vastly increased the numbers of immigrants from southern and eastern hemispheres, forever changing the make-up of the American population, particularly in the cities, undeniably in the borough of Queens. A majority of the people reflected in these pages came to the U.S. after 1990.

**EUGENE**

Indian stores carry tapes which I cannot digest as a DJ so I had to stop going. If I hear a track I like when I'm in grocery store, I say to the Indian guy behind the counter, "Come on, you know where to get it. You want to sell it to me? You can get another copy. I don't know where to get it." Usually they sell it to me. Queens has been absolute goldmine for our musical collection as well as social sidekick place. However, right now it is more of a much visited place. We might be doing our CD release concert at Bohemian Hall in Astoria. The place is great except there's a group of Neo-Nazis that comes there. Young kids in black T-shirts. I forget about that aspect in New York. Usually you hear about Neo-Nazis in Austria or England or somewhere in mid-west. This whole universal redneck thing:

**GO BACK WHERE YOU CAME FROM** exists everywhere, but it's very well developed in America. Germany too. Even Switzerland, most neutral country.

**PIROSHKA**

A couple of weeks after 9-11, I was walking at night and three young girls passed by and said, "Why don't you go take a ride on your magic carpet?"

**YURY**

A thousand and one nights. Dumb motherfuckers. Don't know the difference between a Gypsy and an Arab. They hate anyone who's different.

You can still feel that vibe if you go to Munich. If the people get the chance, they'll do it again.

**Kristallnacht!**

This is part of why the whole globalization thing leaves the public very confused. Because the same people will kill for your Gypsy background then they'll go to the store and buy your...

**EUGENE**

The first four Buddha Bar CD releases are top-selling records in the "World Music" category.

with a hip-hop beat and make a record." Like the whole Buddha Bar compilation thing. That's the most boring piece of shit I ever heard. And these Algerian Rai stars doing duets with Sting, trying to sell more records. People buy it and think, oh, I'm so culturally enlightened now.

**ON THE OTHER SIDE:**  
You have anti-globalization artists. And some people think we're about being secluded in our own culture. It's not about that.

**GO BACK WHERE YOU CAME FROM**

It's about preventing the sameness of the world!

That's what global culture is bringing — complete confusion. "Is this Brazilian or Arabic?" Eventually you won't be able tell. It'll be **THREE HUNDRED MILLION STATES OF AMERICA AROUND THE WORLD.**

MUSIC MADE FOR THE FUCKING MALL WHERE YOU CAN BUY ALL THESE IDIOTIC SOUVENIRS AND SHIRTS THAT YOU CAN'T TELL WHERE THE FUCK THEY'RE FROM EITHER. Globalization is about making everything the same. Like when you drive through America: Okay, this is Massachusetts and this is fucking Connecticut. What's the difference? I don't fucking know. Gas station, McDonald, McDonald, gas station, Shell, Esso, McDonald, Mobil. Pretty soon you'll go to Slovenia and see the same shit.

**Gogol Bordello** is not multi-cultural. We're Multi-Kontra-Cultural. That's the layer where the culture still lives and remains to be prolific. It's underground layer. People said there is no more underground. But there is underground! Everything that is not signed and is still struggling is underground. In that layer of the culture, all the best mutations are happening. That's where people are not relaxed or comfortable. Maybe some of them are struggling to get sold out. To become big rock star. Just seeing someone setting up their amplifier and electric guitar, you kind of don't want to see it already. Okay, what the fuck is going to happen now? Is this guy going to plug in his pedals and start

Pagine interne e copertina del CD di Crossing the BLVD

# CROSSING the BLVD

the speech of music the music of speech

**MUSIC COMPOSITIONS**  
scott johnson

**AUDIO COMPOSITIONS**  
judith sloan  
warren lehrer

WITH VOICES & MUSIC OF THE CROSSING THE BLVD PROJECT

gogol bordello  
christine ghezzi  
dinu ghezo  
izkhak gulkarov  
eugene hütz  
malika kolontorova  
yury lemeshev  
kingsley ogunde  
comilio pardomo  
sergey ryabtsev  
and more!

**FEATURING**  
kermit driscoll  
john ferrari  
steven gosling  
scott johnson  
michael lowenstern  
mary rowell  
tairur sullivan

strangers, neighbors, aliens in a new america

**WARREN**

As a teenager, I used to walk to Crocheron Park on the far eastern border of Queens, find the one little cluster of trees where I couldn't see a parking lot or a baseball field or a fence, and imagine that I was in the middle of a vast wilderness. Really I was near the edge of a cliff above the bumper to bumper traffic of the Cross Island Parkway. I'd sit down, close my eyes and pretend that the roar of cars below was really the sound of a restless, wild ocean, a half a world away. Neither suburb nor city, certainly not the country, the borough of Queens, marked by neatly segregated neighborhoods with endless rows of brick apartment buildings, belching factories, little box houses and postage-stamp lawns, was a nowhere land this restless kid wanted to leave as soon as possible.

After living in other parts of the country for more than a dozen years, I find myself again a resident of Queens — now the most ethnically diverse locality in the United States. [U.S. Census Bureau]

Every day, my wife Judith and I cross the twelve lane gauntlet of speed and commerce that is Queens Boulevard, along with immigrants and refugees from all parts of the globe. **There are those of course who complain** about a place whose residents speak 138 different languages. Once Irish- or Italian- or Jewish- or Greek-American enclaves have given way to neighborhoods that defy predictable accents, accents, or politics. Occasionally friendships form across cultural divides. Sometimes tensions flair between unlikely neighbors or a shopkeeper and a customer. But for the most part, the choreography of Queens is one of chaotic but polite cohabitation.

I walk five blocks from our apartment to pick up the number 7 train. In a rush, I've walked a quarter mile of asphalt and concrete, past pungent piles of plastic garbage bags, parked cars with multiple anti-theft devices, and anonymous pedestrians. An elderly Afghan woman walks, stops, and waits at each of three median islands, until she finally makes it across the 225-foot-wide boulevard, alive but worn out. After buying saffron rice and other ingredients needed to cook kabuli palau, she knows she will have to make the journey back again. A few dozen Mexican men wait on a work line, hoping they'll be picked to load

combinazioni di parole e design, trasformando la lettura in un'esplorazione visiva e intellettuale. Altro lavoro molto importante è Crossing the BLVD, che sebbene pubblicato ufficialmente nel 2003, è il risultato di anni di lavoro negli anni '90. Questo libro è un esempio di narrazione visiva che documenta le storie degli immigrati a New York, mescolando fotografie e testi all'interno di layout dinamici per creare un'esperienza immersiva in cui la struttura narrativa rispecchia l'incontro di molteplici prospettive: vicini che provengono

**JUDITH**

I used to think the aging process meant getting wrinkles and developing an accent. As a kid of the old people I knew were immigrants, Italian or Jewish. Born in Brooklyn, New York, my parents were children of immigrants, and I lived with one foot in the old world and one in the new world. They spoke Yiddish to each other and read the New York papers in our tiny house in a Connecticut town, where I spent my early childhood. We had a vegetable garden, a peach tree, and wood goey things in the swamp near the railroad track father used to take me down to the tracks to watch train go by. It calmed me in much the same way all locomotive calm my young nephews. The Russian man I called him the caboose man — would wave as the train rolled away. My dad told me, "See, the man was watching him."

From time to time, our family took the train into New York City to see plays, walk the streets, get pickles, and visit my mother's cousins. Most of my father's family perished in the Holocaust. His mother was the only grandparent I knew closest I came to having a family reunion was opening a box of my grandmother's old brown and white photographs. **Who these people I resembled?** The dark eyes, the dark hair, the tellings under the eyes. My grandmother taught me how to speak English with a Yiddish accent. "Judela, dus is a vinda." I'd around saying "vinda." I remember brushing her thick, waist-length hair. Although I have no conscious memory of it, she must have stories. Now I imagine I was brushing her secrets into my hair. She died when I was nine. When I was twelve my father died.

For twenty years I made a career of gathering stories, interviewing my grandmother's contemporaries and people who could have been her father. A migrant worker of sorts, eyeball-deep in oral history projects, looking backward to go forward, going forward to see clearly back researching, packing, flying, performing; I traveled from Canada to Hawaii to Scotland to Japan, up and down the east and west coast in towns and cities in between.

## 4.5 Stefan Sagmeister



Stefan Sagmeister è un designer e art director austriaco, noto per il suo approccio audace e provocatorio alla grafica editoriale. Il suo lavoro è stato particolarmente influente negli anni 2000, quando ha collaborato con artisti musicali di fama, come i Rolling Stones e Lou Reed, e ha creato progetti editoriali e pubblicitari di grande impatto.

I suoi progetti, vogliono spesso raccontare storie e provocare attraverso l'utilizzo di immagini molto evocative e l'utilizzo di materiali inusuali, la progettazione grafica dei suoi

lavori si intrecciano quindi ad una narrazione personale. Anche lui ha fatto uso della tipografia per usarla come mezzo espressivo creando composizioni grafiche che sfidano il concetto classico di leggibilità e che puntano a suscitare emozioni (o reazioni, a seconda dei punti di vista).

Tra i suoi lavori più emblematici nel campo dell'editoria troviamo "Things I Have Learned in My Life So Far" pubblicato nel 2008, è un libro che raccoglie una serie di riflessioni personali trasformate in esperienze visive. L'opera è suddivisa in fascicoli separati, che possono essere riorganizzati all'interno di una copertina trasparente, offrendo al lettore un'interazione fisica e concettuale con il contenuto.

Copertina del libro  
Things I Have  
Learned in My Life  
So Far combinata  
con i diversi inserti  
che si trovano al  
suo interno

dettaglio della  
Box-copertina che  
racchiude i volumi  
all'interno del libro,  
vista dall'interno



## 4.6 Irma Boom

Irma Boom è una graphic e book designer olandese conosciuta come La Regina dei Libri proprio per via dei suoi eccezionali lavori nel mondo dell'editoria per la realizzazione di più di 300 libri.

Tra i suoi lavori troviamo "SHV Think Book 1996-1896", un volume sperimentale di 2.136 pagine creato per celebrare il centenario della multinazionale SHV. Il libro si distingue per il suo design anticonvenzionale, che coinvolge ogni aspetto della progettazione, e che rappresenta una sorta di invito da parte dell'autrice a scoprire la storia in maniera non lineare, infatti per questo motivo la storia dell'azienda viene presentata in ordine cronologico inverso e inoltre vengono omessi i numeri di pagina, l'indice e la tavola dei contenuti del volume. Per di più il taglio delle pagine custodisce un piccolo tesoro nascosto, rivelando un campo di tulipani quando il volume viene sfogliato da sinistra a destra, mentre se sfogliato dal lato opposto vengono mostrati i versi di un poema olandese.

Altro lavoro degno di nota è il volume realizzato per Chanel nel 2013, "Chanel N°5" in cui la designer non utilizza inchiostro per la stampa, infatti il libro è completamente bianco



Serie di libri realizzati da Irma Boom



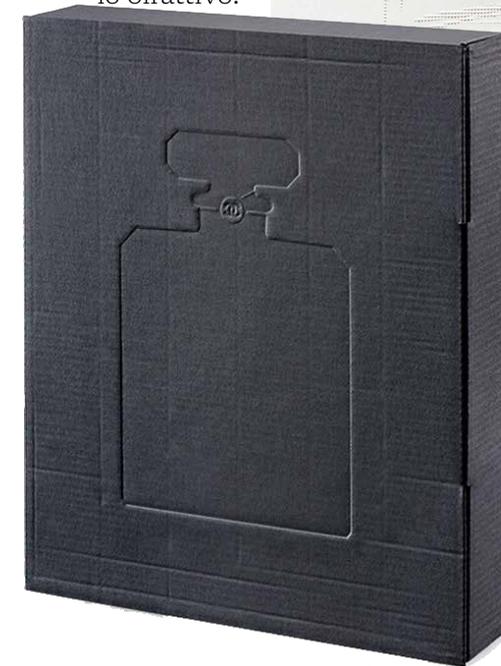
Pagine interne del libro SHV e dettaglio del taglio del libro che mostra una poesia olandese dalla parte sinistra





Pagine del libro  
Chanel N° 5 e sca-  
tola nera che con-  
tiene il volume

dalla copertina alle pagine interne, non presenta una singola macchia di colore, a primo impatto vuoto, ma in realtà ricco di rilievi realizzati embossando le 300 pagine del volume, dando così vita ad una narrazione visibile a malapena e quasi da poter definire totalmente tattile. Infatti la stessa designer ha affermato che l'ispirazione per il concept del libro è stata frutto di un analogia con la natura dei profumi, che possono essere apprezzati appieno mettendo da parte il giudizio visivo e lasciando spazio a quello olfattivo.



## 4.7 Emigre Magazine

Emigre è stata una delle riviste più influenti nel mondo del design grafico e della tipografia, nota per aver giocato un ruolo centrale nel movimento della tipografia sperimentale

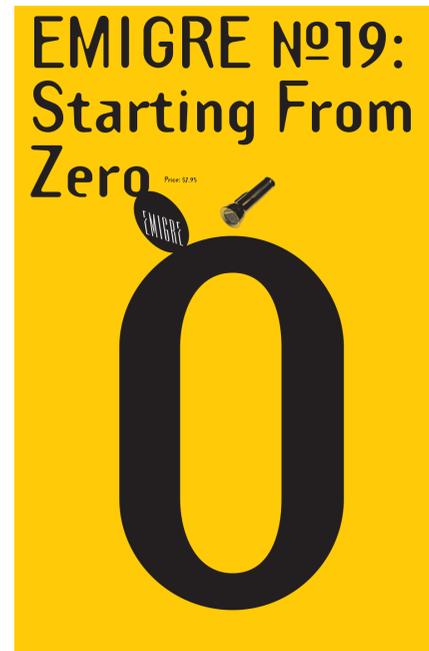
In verde, la copertina del numero 21 della rivista Emigre



Pagine interne di uno dei primi numeri della rivista

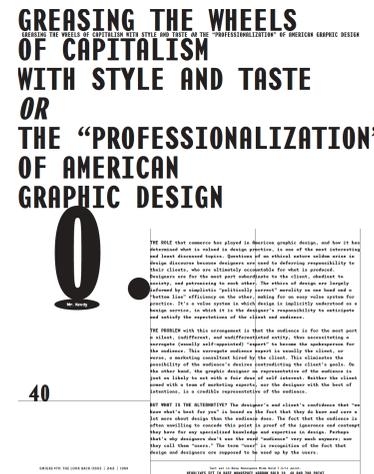
e nell'evoluzione del design editoriale negli anni '80 e '90. Fondata nel 1984 da Rudy VanderLans e Zuzana Licko, è diventata un punto di riferimento per la grafica postmoderna e per il design che sfidava le convenzioni tradizionali di leggibilità e composizione.

La rivista, affiancata dall'omonima fonderia di caratteri digitali, ha dato spazio a sostenitori e promotori della tipografia anti-modernista, così come i designer studenti che hanno sfidato le regole canoniche del modernismo, trasformando le pagine della rivista in delle composizioni quasi astratte e illeggibili, celebrando tutte le forme di sperimentazioni grafica alla quale il resto delle riviste del settore non davano invece spazio, e diven-



Copertina e pagine interne del numero 19: Starting From Zero

porta alla semplificazione della progettazione grafica?" e sempre in questo numero, intitolato "A partire da zero", ha fornito una risposta. L'intera pubblicazione è stata impostata in un solo carattere tipografico, il carattere emblematico degli anni Novanta: il Template Gothic e il testo era interamente posizionato a sinistra, riprendendo lo stile del modernismo svizzero. Diversamente dal resto delle riviste, questo sembrava essere un numero interamente incentrato sullo sfidare la tipografia e che



tando una sorta di salon de refusé della grafica editoriale.

L'idea di grafica editoriale proposta da Emigre suscita però una doppia reazione da parte della critica, se da un lato la rivista è acclamata e supportata da tutti coloro che rifiutano le regole convenzionali del design, d'altra parte riceve anche molte critiche: per i critici Emigre è disgiunta e indulgente. Massimo Vignelli, il veterano designer modernista, ha respinto la tipografia di Emigre come "spazzatura" e l'ha descritta come "un blip nel continuum della storia del design grafico". Tale antipatia non era del tutto una reazione istintiva al nuovo, ma ha comunque rivelato il crescente scisma tra giovani e vecchi, modernisti e postmodernisti.

Nel numero 19 del 1991, VanderLans ha posto la domanda: "tutta la sperimentazione nel design grafico alla fine vuole quasi fare una parodia della grafica modernista."

## 4.8 Eye Magazine

Fin dalla sua fondazione nel 1990, sotto la direzione di Rick Poynor, il magazine Eye si è distinto per il suo approccio critico e innovativo, posizionandosi come una delle pubblicazioni di riferimento per designer, studiosi e appassionati.

Non si tratta solo di un magazine dedicato a mostrare progetti e tecniche, ma di una piattaforma di dibattito e di sperimentazione. Il magazine continua ad essere pubblicato ancora oggi e sul blog online è possibile consultare numerosi articoli e interviste che esplorano il mondo della grafica in tutti i suoi aspetti, inoltre fin dagli albori la rivista ha avuto un ruolo fondamentale nella transizione al mondo digitale, diventando una guida per comprendere l'evoluzione del design grafico in

sione culturale e concettuale. Il magazine continua ad essere pubblicato ancora oggi e sul blog online è possibile consultare numerosi articoli e interviste che esplorano il mondo della grafica in tutti i suoi aspetti, inoltre fin dagli albori la rivista ha avuto un ruolo fondamentale nella transizione al mondo digitale, diventando una guida per comprendere l'evoluzione del design grafico in



Copertine di vari numeri della rivista Eye

un'epoca di rapidi cambiamenti tecnologici e culturali. Una delle caratteristiche più rivoluzionarie di Eye è stata la capacità di elevare il design editoriale al rango di disciplina teorica, attraverso articoli e saggi che andavano oltre la superficie estetica. La rivista ha approfondito temi come la tipografia, il layout, le tecniche di



Pagine interne della rivista e copertina del numero 44

stampa e il ruolo del designer nella società, creando una con-



nessione tra pratica e teoria. Dal punto di vista grafico, la rivista è giocata su layout rigorosi ma creativi e usando copertine d'impatto, spesso con composizioni tipografiche sperimentali ed espressive.

## 4.9 The Cult of the Ugly



In merito alle reazioni nel mondo della grafica suscitate da questa nuova estetica, diventata quasi una moda negli anni 90 e poi nel successivo primo decennio del XXI secolo, non si può non menzionare l'articolo *The cult of the ugly* scritto da Steven Heller per Eye Magazine issue n. 9.

Copertina del numero 9 della rivista Eye in cui è contenuto l'articolo di Heller su Cult of The Ugly

Steven Heller è un art director, critico ed editore operativo nel mondo del graphic design e nel suo articolo espone una critica articolata alla tendenza dell'estetica del brutto, così in voga alla fine del XX secolo, evidenziando come la rottura deliberata con i canoni tradizionali del buon design, se da un lato rappresenta un atto di ribellione creativa e l'esplorazione di nuovi orizzonti espressivi, dall'altro rischia di cadere in una forma di anti-design priva di sostanza e funzione. Heller sottolinea come, sebbene la sperimentazione e l'innovazione debbano essere riconosciute come motori del progresso, esse non possono prescindere dall'equilibrio tra forma e funzione; in questo senso, egli riporta la celebre affermazione secondo cui

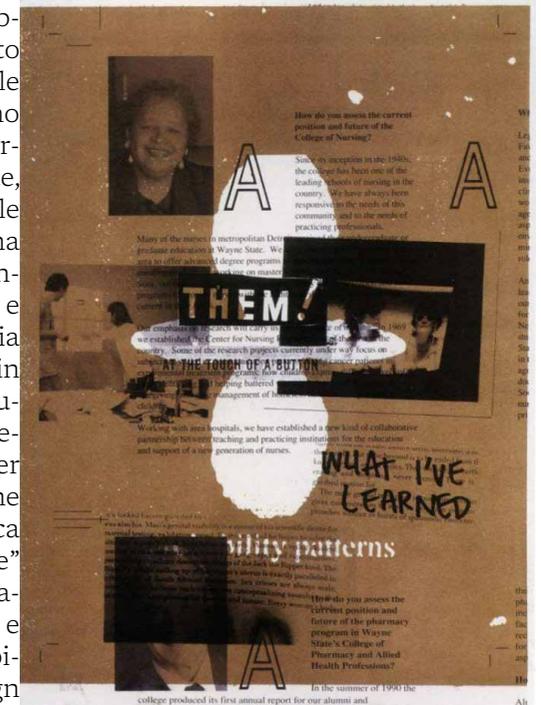
*“la separazione tra forma e funzione, tra concetto ed esecuzione, difficilmente può produrre oggetti di valore estetico”*



Articolo di Heller sulla rivista

Pagina del magazine Output della Cranbrook University a cui fa riferimento Heller nel suo articolo

mettendo in luce come la ricerca del brutto, inteso come atto di sovversione delle regole del design tradizionale, tenda a trasformarsi in un culto dell'anti-design. Secondo Heller, la tendenza a stratificare elementi grafici dissonanti, a utilizzare composizioni caotiche e a privilegiare la confusione visiva in nome di una ribellione contro il formalismo modernista, si traduce spesso in una comunicazione visiva inefficace, in cui l'innovazione estetica perde di vista la funzione primaria del design. Egli osserva inoltre che, sebbene l'esperimento sia fondamentale e i fallimenti siano passi necessari verso nuove scoperte, una rottura delle regole senza una solida base di istinto, intelligenza e disciplina rischia di degenerare in un'espressione superficiale e autoreferenziale. Heller evidenzia come l'adozione acritica di forme “brutte” – che si allontanano dall'equilibrio e dalla chiarezza tipici del buon design – non debba essere



intesa come un fine in sé, ma come un mezzo per esplorare alternative estetiche che restino, in ultima analisi, al servizio della comunicazione. In questo contesto, la sua analisi suggerisce che l'estetica del brutto, per quanto possa sembrare una risposta innovativa alle rigidità del modernismo, deve essere sempre valutata in relazione alla sua capacità di trasmettere un messaggio chiaro ed efficace, evitando così di cadere in un eccesso di artificio che impoverisce il discorso visivo; come scrive Heller, “dove finisce la bellezza è dove inizia l'artista”, un invito a non abbandonare i principi fondamentali del design anche quando si sperimenta una rottura radicale con il passato.

# 5

## La scena contemporanea

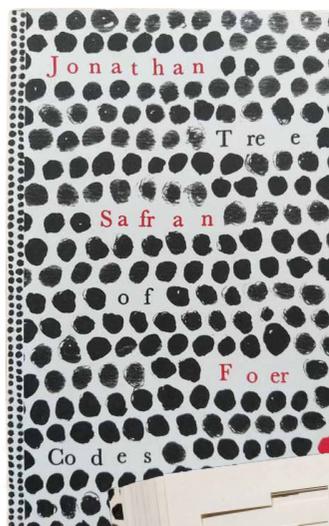
La sperimentazione e la rottura delle convenzioni nell'editoria continuano a caratterizzare il settore anche oggi, confermando quanto osservato da Heller:

*“la sperimentazione è il motore del progresso”*

I designer si dedicano a progetti editoriali che, attraverso innovazioni formali e concettuali, stanno ridefinendo i confini tra testo, immagine e interazione con il lettore. Di seguito vengono presentati alcuni casi studio particolarmente significativi, scelti per il loro contributo nel plasmare il nuovo paradigma dell'editoria, e che abbiamo ritenuto particolarmente significativi per il percorso di ricerca della nostra tesi.

## 5.1 Tree of Codes

“Tree of Codes” è un’opera editoriale sperimentale di Jonathan Safran Foer, pubblicata nel 2010 e realizzata mediante la tecnica del die-cut, che prevede il taglio in modo da selezionare le frasi. Per la realizzazione di questo volume, Foer ha letteralmente creato un nuovo romanzo codicilato estraendo elementi primari per la narrazione.



Copertina e pagine interne del libro Tree of Codes

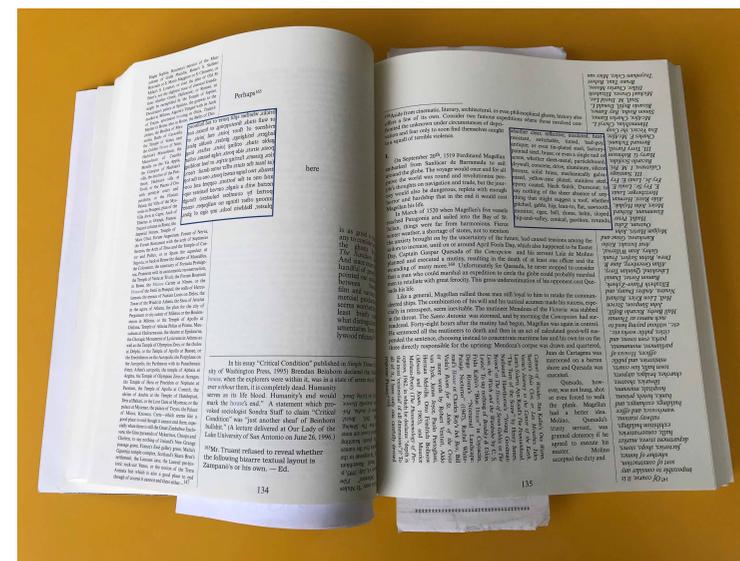


## 5.2 House of Leaves

“Casa di Foglie” di Mark Z. Danielewski, pubblicato nel 2000, è un romanzo horror che si distingue per la sua forma radicalmente sperimentale, in cui layout e testi evolvono in maniera progressivamente eccentrica, diventando parte integrante della narrazione e conferendo al racconto ulteriori strati di significato.

La struttura complessa e labirintica del romanzo, caratterizzata dall’uso innovativo di note a piè di pagina, pagine con formati variabili, immagini e un’impaginazione non convenzionale, ha rivoluzionato le modalità di lettura, offrendo un’esperienza interattiva e immersiva al lettore. Danielewski sfrutta infatti diversi livelli narra-

Pagine interne del libro House of Leaves



tivi per svelare gradualmente i misteri di una casa dalle dimensioni mutevoli, che diventa simbolo delle paure e delle ossessioni interiori dei personaggi. La tipografia è anch’essa del tutto peculiare e a volte richiede al lettore di ruotare fisicamente il libro o di distinguere tra voci narrative attraverso l’uso di colori differenti, trasformando “Casa di Foglie” in un oggetto

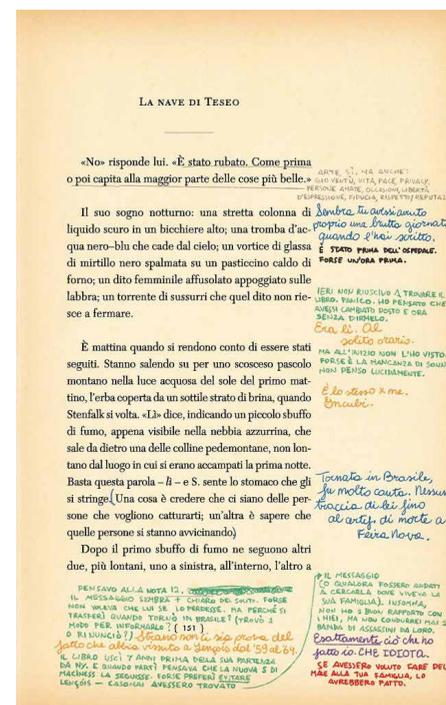
d'arte capace di sfidare le convenzioni tradizionali dello storytelling. L'opera ha riscosso un notevole successo di critica, generando un vasto seguito di appassionati e studiosi, e contribuendo a consolidarsi come un cult della letteratura postmoderna, stimolando riflessioni profonde sulla natura del testo e sulla percezione della realtà.

### 5.3 S. La nave di Teseo

S. La nave di Teseo è un romanzo del 2013 scritto da Doug Dorst e ideato da J. J. Abrams, regista e sceneggiatore statunitense che ha affermato di aver avuto l'idea dopo aver trovato un libro sulla quale era scritto: "a chi trova questo libro si prega di leggerlo e portare il libro da qualche parte e lasciarlo in modo che qualcun altro lo possa leggere"

"La nave di Teseo" è un'opera che sovverte le tradizionali aspettative del romanzo. Inizia con una trama avvincente e misteriosa, che narra di un giovane uomo in cerca di un enigmatico autore, ma si trasforma presto in qualcosa di più profondo e complesso. Questo libro è un'esperienza letteraria ricca di sfumature, un intreccio di storie che si sovrappongono. Oltre alla narrazione principale, le pagine sono arricchite da annotazioni a mano, post-it e lettere. Il lettore è coinvolto in due storie parallele: quella di Straka e quella di un gruppo di studenti che si scambiano il libro in una biblioteca, sfidando i lettori a scoprire indizi nascosti e a vivere la lettura in modi insoliti. È un'opera che richiede attenzione e impegno, offrendo una sfida intellettuale unica e un'esperienza di lettura innovativa. Questo gioco letterario esplora il potenziale della narrativa, spingendosi oltre i limiti tradizionali e portando il lettore in un viaggio che sfida ogni convenzione della lettura.

Pagina iniziale del romanzo S. La Nave di Teseo



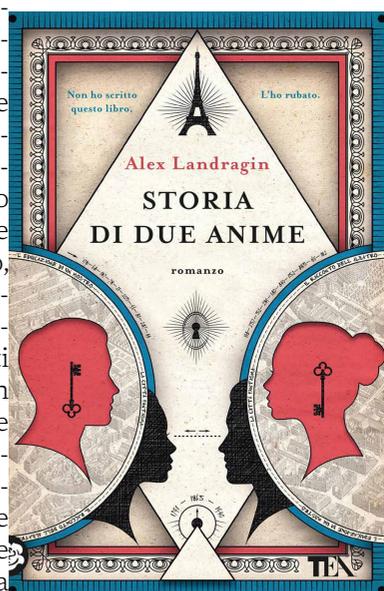
## 5.4 Storia di due anime

Storia di due anime di Alex Landragin, pubblicato nel 2019, rappresenta una delle più affascinanti innovazioni progettuali nel panorama della letteratura contemporanea. Il romanzo si configura come un “romanzo nel romanzo”, con una narrazione stratificata che sfida le convenzioni della lettura tradizionale e offre una doppia esperienza al lettore. La peculiarità del libro risiede infatti nella sua struttura, che permette due diversi modi di leggere la storia, trasformandola in un’avventura letteraria unica nel suo genere.

Da un lato, il romanzo può essere letto in modo lineare, seguendo l’ordine delle pagine dalla prima all’ultima, in cui le storie dei tre personaggi principali, pur rimanendo separate, si susseguono in una successione cronologica. Dall’altro, il lettore può intraprendere un percorso alternativo, saltando avanti e indietro tra i capitoli in un gioco di lettura che fonde le storie in un’unica trama, creando una sequenza non lineare che stimola l’interazione e la partecipazione attiva del lettore. Questo approccio non solo permette di esplorare la narrazione da angolazioni diverse, ma aggiunge anche un elemento di sor-

presa, dove ogni salto fra le pagine svela nuovi legami e connessioni tra i personaggi e gli eventi.

La struttura del libro, quindi, non è soltanto un espediente narrativo, ma diventa parte integrante dell’esperienza di lettura. La sfida del romanzo è quella di invitare il lettore a scegliere il proprio percorso, permettendo a ciascuno di vivere una storia diversa, pur rimanendo all’interno della stessa cornice narrativa. Ogni scelta di lettura, lineare o a salti, contribuisce a una comprensione più profonda e sfaccettata delle tre trame interconnesse, che solo con il gioco della lettura alternativa riescono a confluire in un unico grande racconto.



Copertina del libro Storia di Due anime

**PA**

**R**

**TE**

**2**

## Gli elementi del libro

Per la seconda parte della ricerca ci siamo soffermate sugli aspetti tecnici della progettazione, andando ad individuare in primis tutti gli elementi principali che compongono il libro e il suo layout interno. In questa fase, abbiamo analizzato con attenzione ciascun elemento, valutandone non solo la funzione principale all'interno della struttura del libro, ma anche le regole di progettazione grafica comunemente seguite e le eventuali origini storiche di ciascun elemento

Attraverso questa analisi dettagliata, abbiamo potuto ricostruire una chiara panoramica del contesto grafico e culturale in cui si collocano gli elementi delle nostre sperimentazioni e allo stesso modo farci un'idea di quali elementi si prestassero meglio per la realizzazione di un output in linea con gli obiettivi del nostro progetto.

# Colophon

## Funzione

Riporta informazioni tecniche sulla stampa e la pubblicazione del libro, spesso obbligatorie per legge, come i dati tipografici, il nome del tipografo, la data e il luogo di stampa; ma anche informazioni più tecniche come il codice ISBN, il copyright e i diritti, e – nei casi di una traduzione – il titolo originale. Vi trovano posto anche: il nome del responsabile dell'impaginazione, l'autore della copertina, lo stampatore, l'indirizzo dell'editore.

Infine se si tratta di una ristampa, vanno indicate sia la data della prima edizione – completa di mese e anno – sia la data dell'edizione corrente.

## Regole di progettazione grafica

Tradizionalmente, il colophon è collocato alla fine del volume, spesso sulla penultima o ultima pagina, anche se nei libri moderni può comparire nella pagina dei crediti tecnici, situata all'inizio o alla fine dell'opera.

La sua funzione principale è quella di fornire informazioni sul processo di produzione del libro, e i dettagli inclusi possono variare. Generalmente, esso riporta il nome dello stampatore, il luogo e la data di stampa, specifiche tipografiche come il tipo di carattere e il corpo utilizzati, dettagli sui materiali (carta, inchiostri, rilegatura) e, nel caso di edizioni limitate, il numero totale di copie stampate. Può anche attribuire il lavoro a grafici, tipografi, editori o collaboratori, e spesso include il logo o il marchio dello stampatore.

Esempio di Colophon moderno

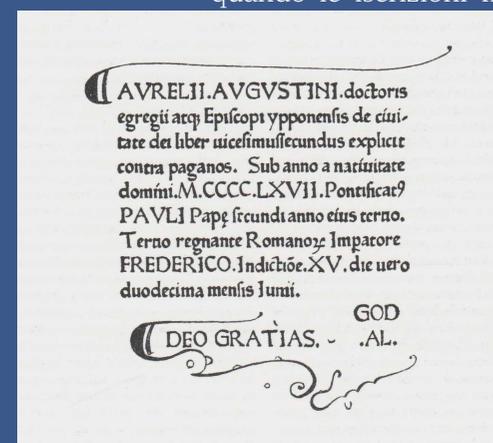


Dal punto di vista grafico, il colophon deve essere chiaro e leggibile. Si prediligono corpi di testo piccoli ma ben calibrati, in genere tra i 7 e i 9 punti, utilizzando caratteri coerenti con lo stile generale del libro. La leggibilità è essenziale, ma è altrettanto importante mantenere una coerenza visiva con l'impaginazione e il design complessivo. Gli elementi di spaziatura e disposizione nella pagina giocano un ruolo cruciale: il colophon è spesso posizionato in basso o centrato, circondato da spazi bianchi per enfatizzarne l'importanza e garantirne l'eleganza. In alcuni casi, può essere incorniciato o separato dal resto della pagina con linee o motivi decorativi, soprattutto nei libri d'arte o nelle edizioni limitate, dove il colophon diventa anche un elemento estetico.

## Origini storiche

Esempio di colophon antico

Il colophon affonda le sue radici nell'antichità, quando le iscrizioni finali nei manoscritti svolgevano



una funzione essenziale: identificare l'autore, il copista o il luogo di produzione dell'opera. Il termine stesso deriva dal greco antico kolophon, che significa "cima" o "conclusione", e riflette il suo ruolo di elemento conclusivo e di sintesi in un testo. Nei rotoli di papiro delle civiltà egiziana, greca e romana, era comune trovare brevi annotazioni alla fine del testo che fornivano informazioni sull'origine dell'opera, come il nome dell'autore o del copista, e in alcuni casi dettagli tecnici come il numero di righe o colonne.

Durante il Medioevo, con la diffusione dei codici manoscritti, il colophon acquisì un ruolo più definito e personale. Gli amanuensi, che lavoravano con cura e devozione nelle scriptorium dei monasteri, usavano il colophon per lasciare una traccia del proprio lavoro. Questi testi finali spesso riportavano il nome del copista, il luogo e la data di completamento, e a volte si arricchivano

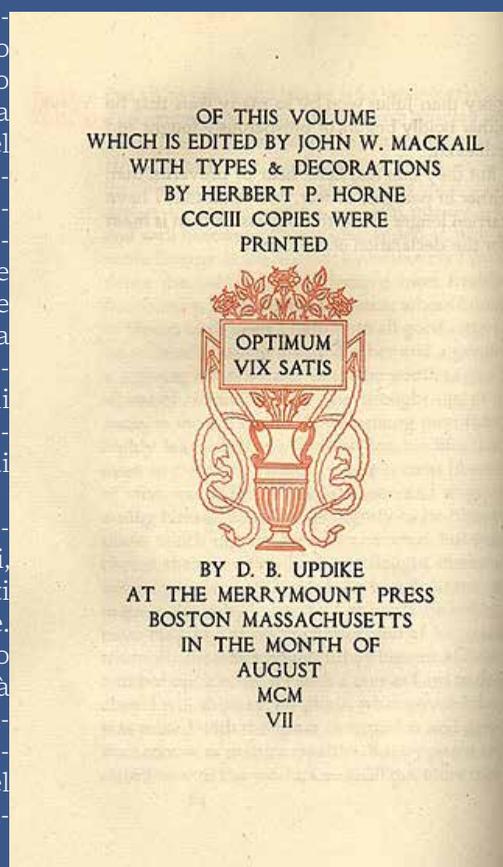
vano di commenti personali, come preghiere, invocazioni religiose o lamentele per la fatica del lavoro. Grazie a questi colophon, oggi possiamo ricostruire importanti dettagli sulla vita dei copisti medievali e sull'organizzazione della produzione libraria di quel periodo.

Con l'avvento della stampa a caratteri mobili nel XV secolo, il colophon si adattò a un nuovo contesto tecnologico. Nei primi libri stampati, noti come incunaboli, esso appariva spesso alla fine del testo e riportava il nome dello stampatore, il luogo di stampa e la data di pubblicazione. In un'epoca in cui il frontespizio non era ancora diffuso, il colophon era uno degli strumenti principali per identificare l'opera e il suo produttore. La presenza del colophon, spesso accompagnata dal marchio o dal simbolo tipografico dello stampatore, divenne una firma distintiva della qualità e dell'autenticità del libro.

Con l'affermarsi del frontespizio nel XVI secolo, molte delle informazioni tradizionalmente incluse nel colophon furono spostate all'inizio del libro, lasciando al colophon uno spazio più ridotto ma non meno significativo. Nel corso del XIX e XX secolo, grazie al movimento delle private presses, come la Kelmscott Press di William Morris, il colophon tornò a essere valorizzato come elemento artistico. Queste stamperie indipendenti riscoprirono l'importanza di celebrare l'artigianalità del libro, utilizzando il colophon per fornire dettagli sul tipo di carattere, la qualità della carta e, nelle edizioni limitate, il numero di copie stampate.

Oggi il colophon è un elemento ancora presente nei libri moderni, spesso integrato nella pagina dei crediti tecnici all'inizio o alla fine del volume. Sebbene possa sembrare un dettaglio marginale, esso rappresenta un'eredità storica che collega il libro contemporaneo ai manoscritti antichi e agli incunaboli, ricordandoci l'importanza del lavoro artigianale e della cura nella trasmissione del sapere.

Colophon in un  
libro novecentesco  
di pregio



# Guardie

## Funzione

Le guardie, o sguardie, di un libro sono le due pagine di carta che si trovano all'inizio e alla fine di un libro rilegato. Queste pagine non contengono testo, ma sono utilizzate per legare il blocco di pagine interne alla copertura del libro. Le guardie sono incollate alla parte interna della copertina (davanti e dietro) e fungono da supporto strutturale per la rilegatura.

La guardia anteriore si trova subito dopo la seconda di copertina, mentre quella posteriore subito prima la terza di copertina.

La loro funzione principale è quella di nascondere il bordo esterno della copertina, che può risultare poco gradevole alla vista, inoltre contribuiscono a proteggere le pagine del libro e a rafforzare la rilegatura, aumentando la durata del volume.

## Regole di progettazione grafica

Le guardie si trovano generalmente sulla seconda e terza pagina di copertura nei libri rilegati in modo rigido, estendendosi per circa mezzo centimetro sulla prima e l'ultima pagina interna. Possono essere di colore bianco, colorato o decorate con motivi artistici, come xilografie, e nei libri antichi erano spesso marmorizzate. Di solito, la carta delle guardie è diversa da quella utilizzata per il resto del libro.

Nei volumi di lusso antichi, si usavano spesso le doppie sguardie, che consistevano in guardie esterne decorate e sguardie interne bianche. In questi casi, una guardia decorata veniva incollata su una guardia bianca.

La funzione pratica delle guardie è particolarmente evidente nei libri rilegati in cartone, tela, pelle o

pergamena, poiché contribuiscono a mantenere salda la copertura rigida al blocco del libro. Nei libri in broccatura o negli opuscoli, le guardie sono solitamente assenti, ma può essere presente una singola pagina di guardia all'inizio e alla fine del libro, che talvolta fa parte del fascicolo

## Origini storiche

Le origini storiche delle guardie risalgono ai primi sviluppi della rilegatura dei libri, a partire dal Medioevo, quando la necessità di rinforzare e proteggere i libri rilegati iniziò a diventare evidente.

A partire dal Cinquecento, la guardia diventa una parte fondamentale del processo di rilegatura dei libri stampati, mantenendo un legame forte tra la copertura rigida e il blocco del libro. In questo periodo, le guardie divennero più decorative, specialmente nei libri di lusso, e furono utilizzate per abbellire la parte interna delle copertine.

Durante l'epoca barocca e nel Settecento, le guardie, oltre a svolgere la loro funzione strutturale, cominciarono a essere arricchite con decorazioni artistiche. La marmorizzazione delle guardie, ad esempio, era un tratto distintivo dei libri di alta qualità e si svilupparono le "doppie sguardie" nei libri di lusso: una guardia decorata esternamente e una guardia bianca o più semplice all'interno.

Nei libri antichi fino a tutto il XVIII secolo di solito le sguardie inoltre erano cucite alla piega come le segnature (si parla perciò di "sguardie cucite"), con un particolare accorgimento di imbracatura, che permetteva di utilizzare due carte anziché una carta doppia.

# Antiporta

## Funzione

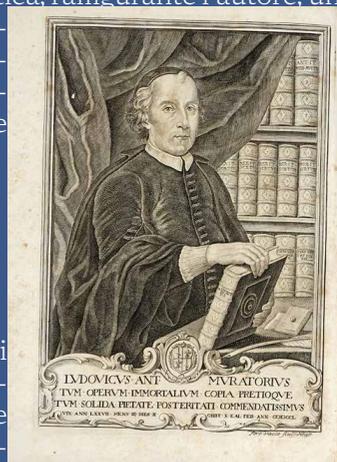
Pagina illustrata o decorativa che precede il frontespizio, con fine principalmente estetico. Tradizionalmente conteneva un'incisione, un ritratto dell'autore o un'immagine simbolica legata al libro. Oggi non è più comunemente utilizzata, ma la si può trovare talvolta



Antiporta incisa da Giovanni Antonio Bosio, che raffigura una scena allegorica con Minerva incoronata dalla Fama

## Regole di progettazione grafica

Può essere illustrata sul recto oppure sul verso della pagina, affiancando così il frontespizio. Solitamente contiene una tavola artistica, raffigurante l'autore, una scena allegorica o il contenuto del libro, ma può anche riportare il titolo abbreviato, svolgendo la funzione di occhiello.



Ritratto in antiporta di Muratori Ludovico, autore degli Annali d'Italia

## Origini storiche

Fin dai manoscritti medievali si possono trovare decorazioni o miniature nelle prime pagine, ma l'antiporta vera e propria divenne comune nei libri di pregio a partire dal XVII secolo. Il suo utilizzo iniziò a diminuire con l'avvento dell'industrializzazione e della produzione di libri economici.

# Frontespizio

## Funzione

Il frontespizio è una delle prime pagine di un libro, la quale fornisce le informazioni essenziali sul volume, come il titolo, il nome dell'autore, l'editore, e in alcuni casi il luogo e l'anno di pubblicazione. È spesso la prima pagina formale del libro e serve a identificare rapidamente l'opera.



Esempio di frontespizio moderno

## Regole di progettazione grafica

Convenzionalmente viene stampata sul recto, ossia il lato destro. I contenuti obbligatori sono: titolo, autore, editore, luogo e anno di pubblicazione.

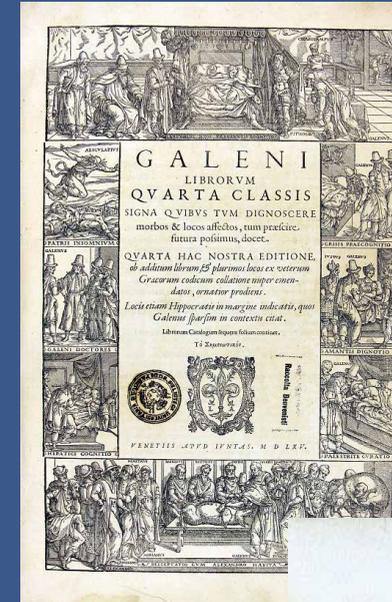
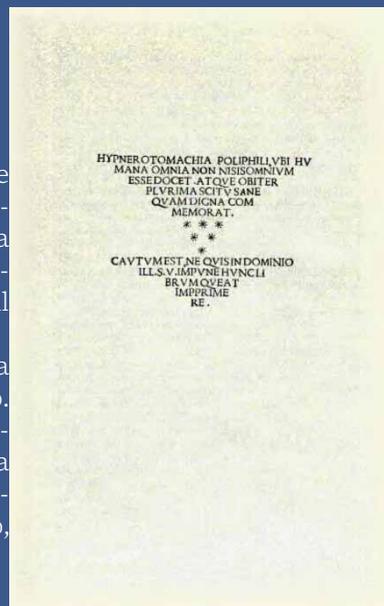
Se nella struttura del libro è presente l'occhiello, allora il frontespizio viene posizionato in terza pagina.

Frontespizio dell'Hyperotomachia Poliphili stampato nel 1499

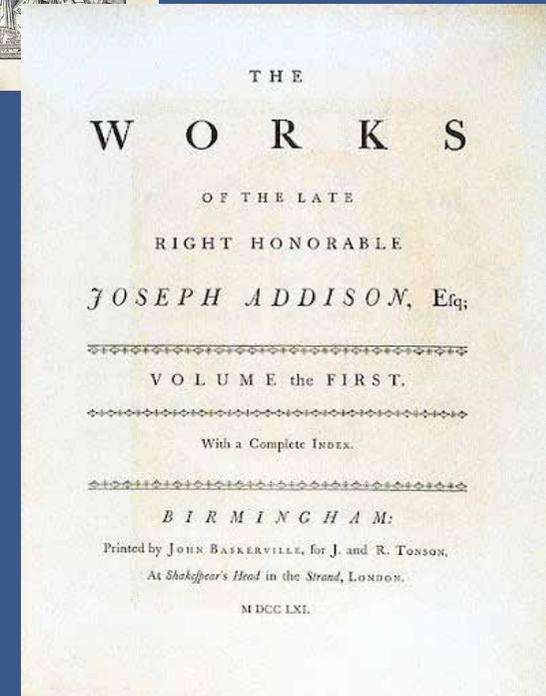
## Origini storiche

I primi libri a stampa, noti come incunaboli, non possedevano frontespizio. Il testo iniziava direttamente dalla prima pagina, e il libro veniva identificato attraverso le parole iniziali (incipit) o il colophon, posto alla fine dell'opera.

L'uso del frontespizio iniziò a diffondersi a partire dal Cinquecento. Uno dei primi esempi di pagina d'apertura assimilabile a un frontespizio si trova nell'Hyperotomachia Poliphili, stampata nel 1499 a Venezia da Aldo Manuzio,



Due esempi di frontespizi, il primo in alto è un frontespizio molto elaborato seicentesco, mentre in basso un frontespizio realizzato dal tipografo Baskerville nel Settecento



in cui al centro della pagina sono riportati il titolo e la privativa.

Nel Seicento, il frontespizio si arricchì di elementi decorativi, come illustrazioni e ornamentazioni, diventando una pagina sempre più elaborata. Tuttavia, nella seconda metà del Settecento, i tipografi neoclassici Bodoni, Baskerville e Didot avviarono una semplificazione stilistica, eliminando gli ornamenti decorativi e privilegiando un design più essenziale e lineare.

# Occhiello

## Funzione

In generale è una pagina bianca, dispari, che riporta unicamente il titolo del libro. Nel caso di libri divisi in capitoli, può precedere ogni capitolo indicandole il titolo.

## Regole di progettazione grafica

È posizionato nella pagina dispari prima del frontespizio e riporta unicamente titolo o autore del testo, se si trova all'inizio di ogni capitolo indica il titolo del capitolo corrispondente.

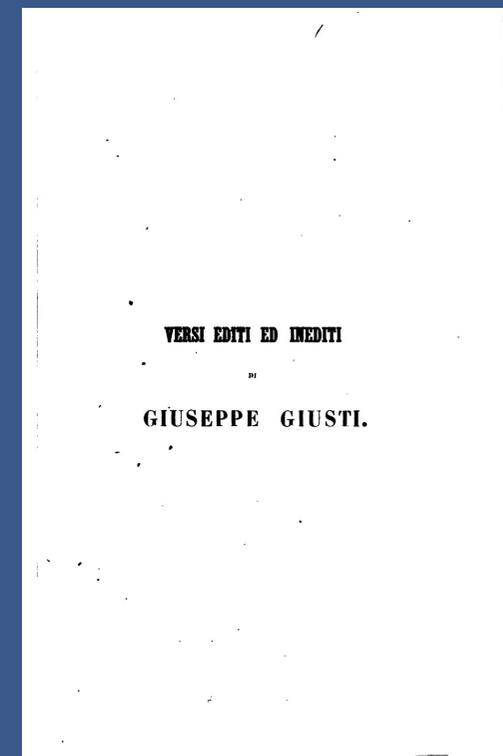
L'occhiello può essere decorato con linee sottili, bordature, o piccoli motivi grafici che ne esaltano la visibilità senza creare confusione visiva.

## Origini storiche

L'occhiello ha radici che risalgono ai primi incunaboli, prima ancora della nascita del frontespizio. Il termine deriva dalla consuetudine dei tipografi del XV secolo di racchiudere il titolo abbreviato della prima pagina in una cornice ovale, che evocava la forma di un occhio. Nel corso del XVI secolo, l'occhiello fu gradualmente sostituito dal frontespizio, mentre nel XVII secolo cedette il posto all'antiporta illustrata. Tuttavia, nel XVIII secolo, l'occhiello ritorna in uso come alternativa all'antiporta decorata, la quale, per via del suo alto costo, veniva usata solo nei libri di lusso. Nel XIX secolo,

l'occhiello divenne un elemento predominante, facendo sì che il frontespizio fosse spostato alla terza pagina. Da quel momento, l'occhiello si consolidò come una presenza costante in quasi tutti i libri, in particolare nelle edizioni in brossura, trovando spazio nella prima pagina, tra la copertina e il frontespizio.

Occhiello dei Versi editi ed inediti di Giuseppe Giusti (1852)



# Indice analitico

## Funzione

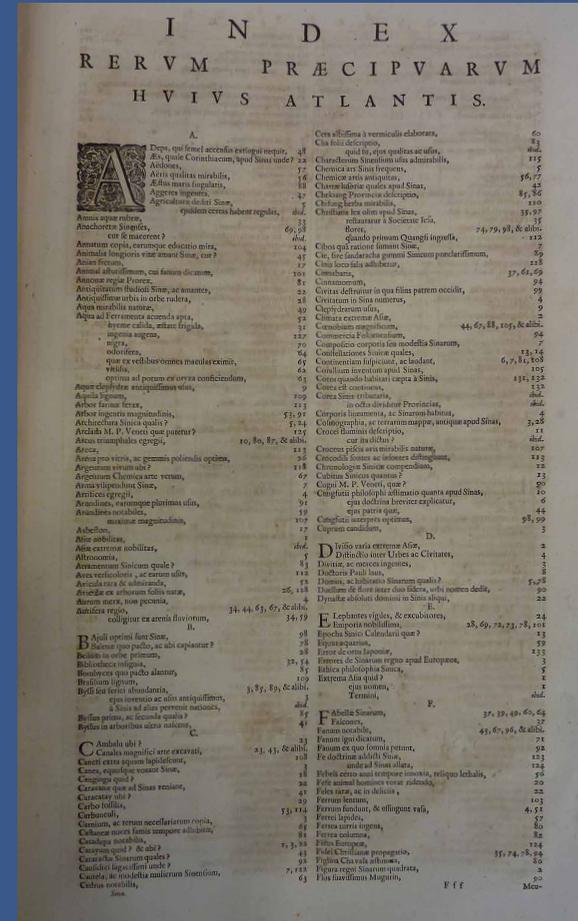
L'indice analitico è un elenco in ordine alfabetico di nomi, luoghi, concetti, eventi che ricorrono nel testo, è utile al lettore per andare a identificare in quali parti del libro si parla di un determinato argomento.

## Regole di progettazione grafica

Un indice analitico è normalmente ordinato alfabeticamente oppure, più raramente, in base al numero di occorrenze della voce all'interno del testo sottoposto a indicizzazione o spoglio lessicale; è sempre posto in fondo.

## Origini storiche

I primi indici autonomi conosciuti furono inseriti nei cartolari all'inizio del XII secolo, con lo scopo di documentare i titoli e le proprietà delle istituzioni ecclesiastiche. Questi indici organizzavano in modo sintetico e alfabetico i nomi dei terreni menzionati negli atti trascritti. Un esempio significativo di indice di quell'epoca è il Floriger Liber, redatto intorno al 1130 da Gregorio da Catino, amanuense dell'abbazia di Farfa, nel Lazio. Nel XIII secolo, le tecniche di indicizzazione dei testi si affinano, soprattutto in Francia, dove vennero creati i primi indici e concordanze di testi sacri, in particolare della Bibbia. Un passo importante fu la pubblicazione, nel 1467, di un testo su Sant'Agostino da parte di Peter



Indice analitico di un atlante del 1600

Schöffner e Johannes Fust, che includeva un indice. Nel 1614, Antonio Zara, vescovo della piccola diocesi di Pedena in Istria, inserì un indice nella sua enciclopedia Anatomia ingeniorum et scientiarum.

# Indice dei contenuti

## Funzione

L'indice dei contenuti è una sezione di un libro che fornisce un elenco strutturato dei capitoli, sezioni e sottosezioni, solitamente con le relative pagine, per permettere al lettore di navigare facilmente attraverso il testo. Questo strumento è particolarmente utile nei libri che trattano argomenti complessi o che sono divisi in molte



Esempi di indici dei contenuti moderni e classici

## Regole di progettazione grafica

Nella narrativa, l'indice è solitamente posizionato alla fine del libro, mentre in altri tipi di opere, come nei manuali, viene spesso inserito all'inizio, tra il fronte-

<b>Indice</b>	
Prefazione	ix
<b>Capitolo 1. Concetti fondamentali</b>	1
1.1. Sistemi e modelli matematici	1
1.2. Riduzione degli sistemi a blocchi	7
1.3. Condizioni di valore diretta e in retroazione	9
1.4. Modelli matematici di alcuni sistemi dinamici	16
1.5. Esercizi	23
<b>COMPLEMENTI</b>	
C1.1. I gradi di Bragg di ordine	25
C1.2. Esempi di sistemi di controllo in retroazione	30
C1.3. Esercizi	35
<b>Capitolo 2. Introduzione all'analisi dei sistemi dinamici lineari</b>	37
2.1. Equazioni differenziali lineari e trasformazione di Laplace	37
2.2. Autovalori e autofunzioni delle matrici reali	49
2.3. Risposta all'impulso e integrali di convoluzione	56
2.4. Sistemi elementari del primo e del secondo ordine	63
2.5. Esercizi	68
<b>COMPLEMENTI</b>	
C2.1. Funzioni analitiche	71
C2.2. La trasformazione di Laplace	74
C2.3. Un procedimento per il calcolo dei coefficienti degli sviluppi in serie di Fourier	78
C2.4. La matrice ortogonale in casi più generali	80
C2.5. Esercizi	82
<b>Capitolo 3. Analisi armonica</b>	87
3.1. La funzione di risposta armonica	87

## Origini storiche

L'uso dell'indice dei contenuti delle materie risale fin dall'apparizione della *Historia Naturalis* di Plinio, che già includeva questa sezione. Uno dei primi libri con un indice fu il *Noctes Atticae* di Aulo Gellio, pubblicato a Roma nel 1469 da K. Sweeney e A. Pannartz. L'indicizzazione delle pagine, invece, si rese utile solo dopo l'introduzione della numerazione progressiva delle pagine, che ne migliorò notevolmente la funzione di ricerca.

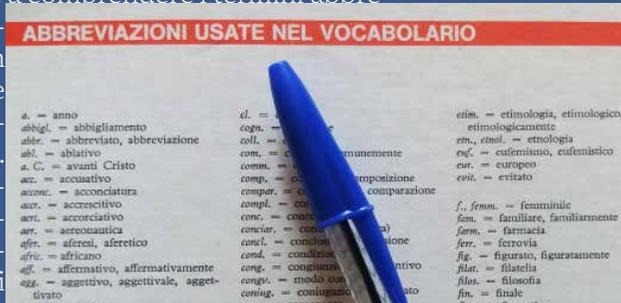
Secondo Alessandro Marzo Magno nel suo libro "L'inventore di libri: Aldo Manuzio, Venezia e il suo tempo" la nascita dell'indice è legata a un momento preciso: nel 1499 Aldo Manuzio introdusse una numerazione delle pagine rivoluzionaria. Per la prima volta, le pagine venivano numerate individualmente, e non più le carte. Questo cambiamento ebbe un impatto significativo sul mondo editoriale e Aldo ne era talmente consapevole da evidenziarlo nel frontespizio, dove parlava di un "indice abbondantissimo" come segno della novità introdotta.

# Indice delle abbreviazioni

## Funzione

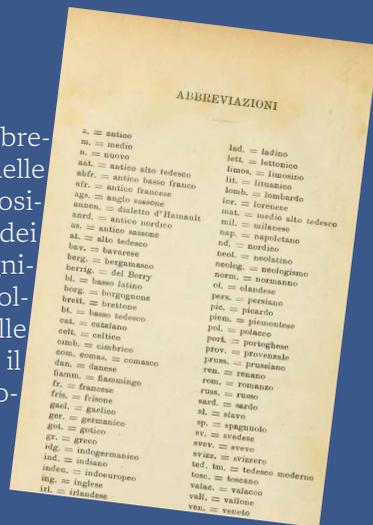
L'indice delle abbreviazioni o acronimi è una sezione dedicata alla spiegazione di acronimi, abbreviazioni o sigle utilizzate nel testo. Questo indice ha lo scopo di aiutare il lettore a comprendere i termini abbreviati che potrebbero risultare poco chiari o non familiari, specialmente in testi tecnici, scientifici, storici o specialistici. Può includere abbreviazioni di parole o espressioni comunemente usate nel libro, come sigle di istituzioni, termini latini, unità di misura o concetti specifici del campo trattato.

Indice delle abbreviazioni in un vocabolario



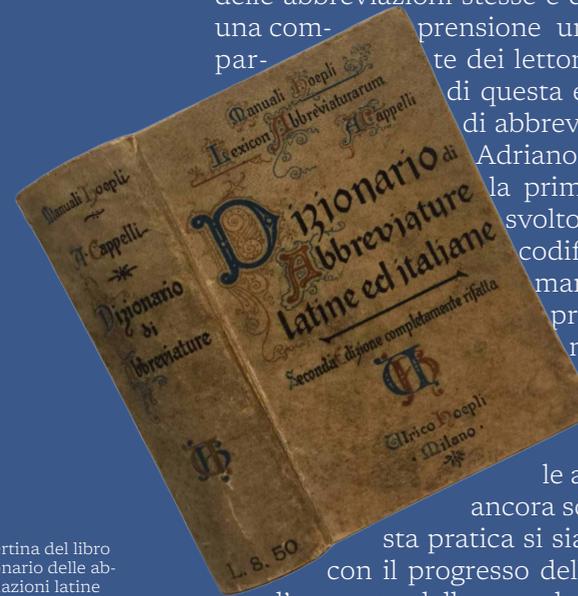
## Regole di progettazione grafica

Se nel libro si utilizzano numerose abbreviazioni tecniche, è utile includere un indice delle abbreviazioni. Questo indice dovrebbe essere posizionato all'inizio del testo, subito dopo l'indice dei contenuti, per facilitare la consultazione del significato delle abbreviazioni da parte del lettore. Inoltre, è prassi comune inserire la voce "Indice delle abbreviazioni" nell'indice generale, in modo che il lettore possa facilmente individuare questa sezione all'interno del volume.



## Origini storiche

L'uso delle abbreviazioni nei testi scritti ha origini antiche e ha visto una notevole espansione durante il Medioevo, quando i copisti adottarono sistemi complessi per ottimizzare spazio e tempo nella trascrizione dei manoscritti. Tuttavia, la consuetudine di includere un indice delle abbreviazioni all'interno dei libri è relativamente più recente, risultante dalla standardizzazione delle abbreviazioni stesse e dalla necessità di garantire una comprensione uniforme dei contenuti da parte dei lettori. Un esempio importante di questa evoluzione è il "Dizionario di abbreviazioni latine e italiane" di Adriano Cappelli, pubblicato per la prima volta nel 1899, che ha svolto un ruolo cruciale nella decodifica delle abbreviazioni nei manoscritti medievali e nei primi testi moderni. Sebbene tali risorse siano fondamentali, le informazioni riguardanti l'adozione sistematica degli indici delle abbreviazioni nei libri sono ancora scarse. È probabile che questa pratica si sia sviluppata gradualmente con il progresso delle convenzioni editoriali e l'aumento della complessità dei testi, soprattutto nei campi accademici e scientifici.



Copertina del libro Dizionario delle abbreviazioni latine ed italiane

# Prefazione, premessa e introduzione

## Funzione

La premessa, la prefazione e l'introduzione di un libro sono parti fondamentali che, pur avendo funzioni simili, si distinguono per il loro contenuto e scopo.

- La premessa, viene scritta dall'autore stesso del libro e viene utilizzata per chiarire obiettivi o scopi specifici del libro, come avvertimenti per il lettore. Può includere motivazioni personali o storiche dietro la realizzazione dell'opera, fornendo anche un contesto più ampio sul perché l'autore abbia deciso di scrivere il libro.
- La prefazione è solitamente scritta da una persona diversa dall'autore, come un esperto o un altro autore, e offre un'opinione autorevole sul valore dell'opera. Può spiegare l'importanza del libro, il suo impatto culturale o il contributo che apporta al campo di studio.
- L'introduzione, infine, è una sezione preparatoria che l'autore scrive per introdurre i temi, gli argomenti e la struttura del libro. Serve a guidare il lettore, preparandolo a comprendere meglio il contenuto che seguirà.

## Regole di progettazione grafica

Nonostante siano tre sezioni che vengono sempre posizionate nella parte iniziale del libro, la loro posizione specifica può variare.

- Premessa: Di solito si trova subito dopo la

copertina e prima della prefazione o dell'introduzione. A volte, può essere situata anche dopo l'introduzione, soprattutto se è scritta dall'autore per spiegare le motivazioni o il contesto dell'opera.

- Prefazione: Solitamente precede l'introduzione, ma può anche essere posizionata subito dopo la premessa. È spesso scritta da un'altra persona, come un esperto, e viene collocata in una sezione separata prima che inizi il corpo principale del libro.
- Introduzione: Viene generalmente collocata subito dopo la prefazione e prima di entrare nei capitoli veri e propri del libro. Serve a preparare il lettore al contenuto, fornendo una panoramica sugli argomenti trattati.

In generale l'ordine più comune per inserire queste sezioni nel volume è: Premessa, Prefazione e Introduzione.

## Origini storiche

Le prime tracce dell'uso della prefazione come elemento paratestuale risalgono alla metà del Cinquecento. In precedenza, funzioni simili venivano svolte da epistole dedicatorie, che talvolta includevano accenni alla trama e ai personaggi dell'opera. Nella tradizione classica, esisteva già una forma di introduzione integrata al testo, il proemio, che divenne una consuetudine nell'incipit delle opere epiche. A partire dall'Iliade e dall'Odissea, questa struttura venne adottata anche nell'Eneide. Nel Medioevo, anche alcune epopee e romanzi si rifacevano a questa tradizione, come nel caso del Decameron di Giovanni Boccaccio, che presenta una sorta di prefazione in cui l'autore espone le ragioni della sua scrittura e suggerisce che l'opera possa suscitare l'apprezzamento di un pubblico femminile.

Il primo esempio documentato di un libro con una prefazione vera e propria è le "Metamorfosi" di Apuleio, stampato a Roma nel 1469 da Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz.

# Dedica

## Origini storiche

Sebbene l'uso delle dediche sia ampiamente testimoniato nei codici medievali, è plausibile che queste pratiche derivino da un uso già consolidato nella tarda antichità.

## Funzione

La dedica di un libro è un breve messaggio che l'autore scrive, solitamente all'inizio del libro, per dedicare l'opera a una persona o a un gruppo di persone. È una forma di omaggio o di riconoscimento, spesso emotiva, che riflette un legame speciale con il destinatario.

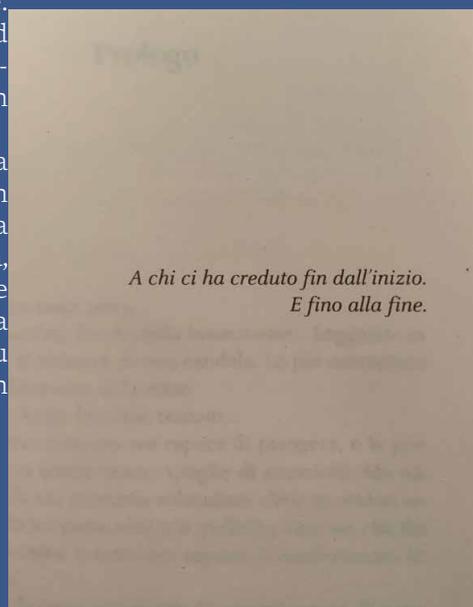
## Regole di progettazione grafica

Si posiziona dopo il frontespizio ed eventualmente il colophon, prima dell'epigrafe. Non deve mai interferire con il corpo principale del testo.

La tipografia della dedica dovrebbe essere semplice e leggibile, ma anche elegante. Di solito, si preferiscono font serif (ad esempio, Garamond, Times New Roman, Baskerville) per conferire un tono classico e raffinato.

L'allineamento della dedica all'interno della pagina può variare in base allo stile del libro: centrato è una delle scelte più comuni per la dedica, perché crea un effetto simmetrico e ben bilanciato, oppure giustificato a sinistra o a destra per una dedica più formale o per mantenere coerenza con il layout del libro.

Esempio di dedica in un libro



# Epigrafe

## Funzione

L'epigrafe o citazione è una frase che apre il libro o un capitolo, scelta dall'autore per riassumere, introdurre o riflettere il tema principale del libro. Serve a creare un legame simbolico o tematico.

## Regole di progettazione grafica

L'epigrafe viene solitamente posizionata all'inizio di un capitolo o di una sezione del libro, in una pagina separata o in alto, prima del corpo principale del testo.

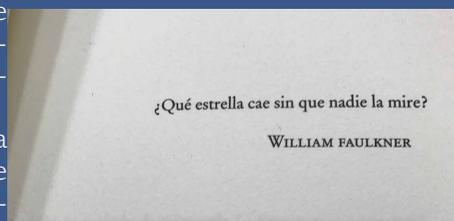
I font più comuni per le epigrafi sono serif (come Garamond, Baskerville, Times New Roman) o corsivi (per un effetto più elegante e formale).

La dimensione del carattere per l'epigrafe è di solito più piccola rispetto a quella del corpo del libro, ma non troppo per garantire che il testo sia facilmente leggibile. Di solito la dimensione è tra il 75% e l'85% di quella del corpo principale.

Viene generalmente centrata nella pagina o nella sezione, dando un senso di simmetria e di importanza al messaggio. In alcuni casi, può essere allineata a sinistra o giustificata, soprattutto in opere con un design più moderno o sobrio.

L'epigrafe è spesso circondata da ampi margini bianchi per garantire che non si confonda con il resto del testo e per darle importanza. Se è presente su una pagina separata invece, l'intero spazio può essere dedicato all'epigrafe.

Se l'epigrafe è una citazione, essa viene spesso



Esempio di epigrafe all'inizio di un libro

chiusa tra virgolette. È buona prassi includere il nome dell'autore o della fonte sotto l'epigrafe, in un carattere più piccolo o in corsivo.

Il nome dell'autore o della fonte può essere posizionato al centro sotto l'epigrafe o, talvolta, allineato a destra per differenziarlo visivamente dal testo principale.

In alcuni libri, specialmente quelli con un design più elaborato o storico, l'epigrafe può essere decorata con piccoli fregi, linee sottili o motivi grafici che accompagnano il testo

## Origini storiche

L'epigrafe, nella sua accezione di citazione o frase introduttiva, ha una lunga storia, strettamente legata alla cultura classica, medievale e rinascimentale.

Le epigrafi come concetto sono legate all'antichità classica, dove venivano utilizzate per iscrivere brevi frasi, citazioni o dichiarazioni su monumenti, templi e tombe. Le iscrizioni erano spesso di natura commemorativa o religiosa.

L'uso delle epigrafi nei libri si ha origine da tradizione. I poeti e gli scrittori romani, come Cicerone, Seneca e Orazio, usavano citazioni per riflettere sui temi morali o filosofici delle loro opere. Tuttavia, queste non erano epigrafi nel senso moderno del termine, ma più che altro frasi brevi con valore di insegnamento o riflessione.

Durante il Medioevo invece, le epigrafi cominciarono a entrare nei manoscritti religiosi e teologici come citazioni bibliche o estratti da testi sacri.

Nel Rinascimento, l'uso delle epigrafi si arricchì ulteriormente, soprattutto nei libri umanistici, infatti furono riscoperti gli autori classici, come Platone e Aristotele, e i loro scritti venivano citati frequentemente in apertura di opere filosofiche e letterarie, per arricchire il significato dei volumi.



Occhiello dei Versi editi ed inediti di Giuseppe Giusti (1852)

# Postfazione

ranei impiegano la postfazione come uno strumento per riflettere personalmente sul processo creativo che ha portato alla realizzazione del libro, per analizzare la sua ricezione nel tempo o per fare delle considerazioni sul significato più ampio del lavoro appena concluso.

## Funzione

La postfazione è un testo posizionato alla fine dell'opera, che può analizzare il libro, riflettere sull'impatto o discuterne il processo creativo. Spesso è redatto da una persona diversa dall'autore.

## Regole di progettazione grafica

La postfazione si posiziona generalmente alla fine del libro, dopo l'ultimo capitolo o sezione principale. Solitamente, viene collocata prima dell'eventuale bibliografia, indice o note finali.

## Origini storiche

L'inserimento di note e commenti finali, come le postfazioni, ha guadagnato popolarità a partire dal XIX secolo, parallelamente all'espansione dell'interesse per la critica letteraria e l'analisi approfondita delle opere. Durante l'Ottocento, molti autori, tra cui Charles Dickens e Honoré de Balzac, iniziarono a includere nelle edizioni successive delle loro opere delle sezioni in cui esprimevano le proprie intenzioni creative, rispondevano a critiche ricevute o offrivano chiarimenti su temi trattati nei romanzi. Con l'arrivo del Novecento, la pratica delle postfazioni divenne sempre più sistematica, utilizzata non solo per rispondere a lettori o critici, ma anche per esplorare in modo più approfondito le tematiche, le scelte stilistiche, e le implicazioni politiche, sociali o filosofiche dell'opera. Inoltre, alcuni autori contempo-

# Sinossi

## Funzione

La sinossi di un libro è un riassunto conciso e chiaro del contenuto principale dell'opera, che offre una panoramica generale della trama, dei temi trattati e dei personaggi principali. Solitamente, la sinossi è scritta in modo da attrarre l'interesse del lettore senza rivelare troppo della storia, mantenendo il giusto equilibrio tra dettagli e mistero. È spesso utilizzata per presentare il libro in cataloghi, siti web di librerie, copertine o nelle schede di presentazione editoriali.

## Regole di progettazione grafica

La sinossi deve essere collocata in una posizione visibile, generalmente sulla parte posteriore della copertina del libro o nelle prime pagine di un libro promozionale, o ancora sulla sovracoperta.

Deve essere breve ma informativa. Una lunghezza ideale è tra le 100 e le 250 parole, in modo da non appesantire il lettore con troppe informazioni ma allo stesso tempo fornire una panoramica completa.

Sinossi stampata sulla quarta di copertina



## Origini storiche

Nell'antichità, scrittori e autori come Plinio il Giovane e Cicerone presentavano le loro opere attraverso brevi descrizioni, ma queste non erano vere e proprie "sinossi" come le intendiamo oggi. I riassunti dell'epoca tendevano a essere più ampi e dettagliati, concentrando-

si principalmente sull'esplicitazione del contenuto piuttosto che su una sintesi breve finalizzata a invogliare alla lettura. Durante il Medioevo, invece, prologhi o prolusioni venivano scritti per fornire un contesto all'opera, ma sempre con uno scopo di approfondimento piuttosto che di sintesi. Con l'avvento della stampa industriale nel XIX secolo e l'espansione dell'editoria, in particolare durante la rivoluzione industriale, iniziarono ad apparire riassunti concisi sui volantini, sulle copertine dei libri e nei cataloghi editoriali. Questa evoluzione rifletteva un cambiamento nelle strategie di marketing, dove l'industria editoriale cominciò a vedere nella sinossi uno strumento per attrarre il pubblico in modo rapido ed efficace. I romanzi, soprattutto quelli popolari e di intrattenimento, iniziarono a includere brevi descrizioni nelle copertine o nelle prime pagine, pensate per riassumere l'argomento del libro e stimolare così l'acquisto.



Sinossi sull'aletta della sovracoperta

# Sommario

## Funzione

Il sommario in un libro è un elenco sistematico dei capitoli, sezioni o argomenti trattati nel testo, disposto generalmente nell'ordine in cui appaiono nel corpo del libro stesso.

Non è una descrizione dettagliata del contenuto di ciascuna sezione, ma piuttosto un elenco che sintetizza i principali argomenti trattati, dando un'idea generale del flusso del contenuto. Il sommario fornisce al lettore una panoramica della struttura dell'opera, aiutandolo a orientarsi e a trovare rapidamente le informazioni o le sezioni di interesse.

## Regole di progettazione grafica

Spesso viene posizionato all'inizio del libro e può includere anche numeri di pagina per ogni capitolo o sezione, facilitando ulteriormente la navigazione del testo. Nelle opere più lunghe o complesse, il sommario può essere suddiviso in sottosezioni per migliorare la chiarezza e l'accessibilità.

## Origini storiche

L'uso del sommario, nella forma che conosciamo oggi, iniziò a diffondersi nel XVII secolo, parallelamente all'affermarsi dell'editoria professionale. Durante questo periodo, l'adozione di una sezione introduttiva che elencava i titoli dei capitoli e le principali sezioni

dell'opera divenne fondamentale per facilitare la lettura e permettere al lettore un rapido accesso alle informazioni essenziali. Le opere scientifiche e filosofiche, come quelle di Isaac Newton e John Locke, furono tra le prime ad includere sommari ben strutturati, che indicavano chiaramente i contenuti trattati in ciascun capitolo. Questi sommari non solo offrivano un supporto pratico alla navigazione del testo, ma erano anche un segno tangibile dell'organizzazione metodica e della chiarezza con cui gli autori strutturavano il loro pensiero. In tal modo, il sommario si consolidò come uno strumento indispensabile, contribuendo a stabilire un rapporto più diretto e accessibile tra il lettore e l'opera, riflettendo al contempo il rigore intellettuale dell'autore.

# Bibliografia

## Funzione

La bibliografia è un elenco strutturato di libri, articoli e altre fonti che sono state consultate o citate durante la stesura di un lavoro accademico, una pubblicazione o una ricerca. Serve a conferire credibilità al testo e guidare ulteriori ricerche.

La bibliografia è un indicatore della qualità e del rigore con cui il lavoro è stato svolto. La scelta di fonti affidabili e autorevoli dimostra l'impegno nella ricerca e conferisce credibilità al contenuto. Inoltre, citare correttamente le fonti evita il rischio di plagio e sottolinea la correttezza accademica.

Esistono diversi tipi di bibliografie, ognuna con scopi specifici: la bibliografia generale elenca una vasta gamma di opere senza restrizioni tematiche, mentre quella specialistica si concentra su un argomento o una disciplina, una bibliografia annotata include brevi commenti descrittivi per ogni fonte, e la critica offre un'analisi più approfondita.

## Regole di progettazione grafica

La forma più comune e generalmente la più accessibile di bibliografia è quella in cui le fonti, come libri, articoli e tesi, sono ordinate in un'unica lista alfabetica, basata sui cognomi degli autori. Se non sono indicati autori o editori, si fa riferimento al titolo o, in assenza, a una descrizione. Di solito, la bibliografia si trova alla fine del lavoro, prima dell'indice.

In alcuni casi, può essere utile suddividere la bibliografia in sezioni, ma solo se questo facilita notevolmente la comprensione per il lettore. La suddivisio-

ne può essere necessaria quando la bibliografia include risorse particolari, come manoscritti o archivi, che non si adattano facilmente a una lista alfabetica; quando è utile distinguere tra diversi tipi di opere, come nel caso di uno studio su un autore, separando le sue opere dalle opere critiche su di lui; o quando la bibliografia è principalmente una guida per letture successive, come nel caso di manuali. In questi casi, dovrebbe essere inclusa una nota introduttiva e ogni sezione deve essere chiaramente identificata con un sottotitolo. Ogni fonte, inoltre, deve essere elencata solo in una sezione.

## Origini storiche

Alcune delle prime bibliografie esplicitamente create per elencare le fonti consultate si trovano nei libri rinascimentali. Inizialmente, queste erano ancora abbastanza informali e non seguivano regole precise, ma gradualmente si cominciò ad adottare una struttura sempre più sistematica per la loro stesura.

Nel XVII e XVIII secolo, con lo sviluppo dell'editoria moderna, le bibliografie divennero una parte essenziale delle opere scientifiche, filosofiche e letterarie, e l'uso di elencare fonti divenne fondamentale per attestare la serietà e l'affidabilità di un'opera. In questi periodi, le bibliografie cominciarono a seguire una maggiore organizzazione, con criteri più precisi per l'ordine e la presentazione delle fonti.

# — Appendice

## Funzione

Contiene materiale aggiuntivo o esplicativo che supporta il testo principale, come tabelle, documenti o approfondimenti oppure per inserire chiarimenti, errata corrige e ulteriori informazioni sul testo. Non è essenziale per la lettura principale.

## Regole di progettazione grafica

Viene aggiunta ad un testo alla fine del volume, spesso pubblicata successivamente alla prima edizione del libro, costituendo quindi un'aggiunta o un'integrazione al contenuto originale. Può essere pubblicata anche in un volume separato.

## Origini storiche

La pratica di includere nelle pubblicazioni editoriali, testi e documenti aggiuntivi in sezioni strutturate e talvolta separate dal corpo principale del libro si è consolidata nel XIX secolo, parallelamente all'evoluzione delle pubblicazioni seriali e all'espansione della stampa periodica, grazie alla quale addirittura, nasce una tipologia di racconto chiamato per l'appunto romanzo d'appendice e che, così come l'appendice che intesa oggi, si trovava nelle sezioni finali dei quotidiani, ma aveva l'obiettivo di fidelizzare i lettori e incrementare le vendite

# Glossario

## Funzione

Il glossario è una sezione del volume contenente termini tecnici o parole non comuni utilizzate nel libro, accompagnate da spiegazioni. È particolarmente utile nei testi specialistici o accademici

## Regole di progettazione grafica

Il glossario va posizionato in fondo al libro, con i termini disposti in ordine alfabetico.

Il glossario si inserisce quando in un libro sono presenti numerosi termini considerati di difficile comprensione per il pubblico comune.

Esempio di un glossario in un libro moderno



## Origini storiche

Il termine “glossario” deriva dal latino tardo glossarium, a sua volta tratto dal greco antico *glossa*, che significa “lingua”. Nel mondo latino e, ancor di più, in epoca tarda e medievale, il termine “glossa” indicava una nota esplicativa aggiunta accanto a un termine difficile da comprendere.

La tradizione dei glossari risale alla fine dell’antichità. Le prime forme di glossario compaiono con l’avvento della scrittura, come le liste lessicali mesopotamiche, inizialmente redatte in sumero e, successivamente, in forma bilingue con traduzioni in accadico.

# Testatine

## Funzione

Le testatine (o testine) sono elementi grafici o di testo posizionati nella parte superiore di una pagina di un libro o documento. Servono per fornire informazioni utili al lettore riguardo alla struttura o al contenuto del testo e aiutano il lettore a sapere in quale parte del libro si trova, indicando il titolo del capitolo, della sezione o persino l'argomento trattato.

## Regole di progettazione grafica

Le testatine sono generalmente posizionate nella parte superiore della pagina, sopra il corpo principale del testo, possono essere allineate centralmente, ai margini della pagina e talvolta possono essere poste sui margini laterali ruotate di 180 gradi.

La dimensione del carattere utilizzato per le testatine deve essere più piccolo rispetto al testo principale, ma sufficientemente leggibile e possono essere in grassetto o in corsivo.

Possono essere inoltre accompagnate da sottili linee che le separano dal testo principale.

La spaziatura attorno alle testatine dipende dal formato delle pagine, deve in ogni caso essere adeguata al layout degli elementi già presenti nella pagina. Generalmente varia tra 4 e 8 mm per una separazione visiva chiara.

## Origini storiche

Il termine "glossario" deriva dal latino tardo *glossarium*, a sua volta tratto dal greco antico *glossa*, che significa "lingua". Nel mondo latino e, ancor di più, in epoca tarda e medievale, il termine "glossa" indicava una nota esplicativa aggiunta accanto a un termine difficile da comprendere.

La tradizione dei glossari risale alla fine dell'antichità. Le prime forme di glossario compaiono con l'avvento della scrittura, come le liste lessicali mesopotamiche, inizialmente redatte in sumero e, successivamente, in forma bilingue con traduzioni in accadico.

## Note e note a piè di pagina

### Funzione

Servono per chiarire concetti, fornire fonti o approfondire.

Le note possono essere di due tipologie: esplicative oppure di approfondimento bibliografico. Le prime costituiscono di per sé delle digressioni che all'interno della trattazione porterebbero inutilmente fuori tema, le note di riferimento bibliografico sono invece molto importanti quando si menzionano altri autori o, ulteriori studi fatti sull'argomento; sono indispensabili soprattutto se vengono riportate delle citazioni. In questi casi i dati bibliografici di tutte le opere e autori consultati costituiscono uno strumento fondamentale per il lettore qualora volesse approfondire ulteriormente la tematica trattata

### Regole di progettazione grafica

Le note possono trovarsi a piè di pagina, a fine capitolo, o direttamente nella conclusione del volume.

Le note hanno una numerazione progressiva che utilizza i numeri arabi posti in apice tra parentesi tonde o quadre e che ricomincia in ogni capitolo.

Gli indicatori di nota, cioè il numero della nota corrispondente, deve essere posto immediatamente dopo la parola o il concetto di riferimento, e nel caso di nota singola, ad esempio di ringraziamento o di avvertenza, può essere collocata a piè di pagina con il simbolo \*.

La nota è convenzionalmente impaginata in corpo minore rispetto a quello usato per il testo.

Eventuali citazioni è preferibile invece inserir-

le tra virgolette basse, scrivendo tutto di seguito. Se si citano i versi di una poesia, ad esempio, non si andrà a capo a ogni verso, ma si porranno uno di seguito all'altro, separandoli con la sbarretta obliqua (/). La nota si conclude sempre con un punto fermo.

Le teorie di altri studiosi, nonché le citazioni di passi delle loro pubblicazioni, devono sempre riportare l'esatta indicazione bibliografica di riferimento.

### Origini storiche

Le origini storiche delle note risalgono ai tempi antichi, infatti già nell'antica Grecia e a Roma era abitudine annotare i testi con commenti critici, spiegazioni o richiami ad altre opere.

Questi commenti proprio per la loro posizione marginale al testo principale assunsero il nome di marginalia.

In epoca ellenistica invece si parla di Scholia, ossia annotazioni esplicative, che venivano inserite dagli studiosi che curavano le edizioni dei testi classici, anch'esse inserite al margine del testo per rendere maggiormente accessibile il significato di testi complessi.

Ancora nel Medioevo invece nascono le glosse, brevi spiegazioni o traduzioni di termini difficili, inserite nei margini o tra le righe. Le glosse aiutavano i lettori (spesso religiosi o studiosi) a interpretare testi sacri come la Bibbia.

In tutti i casi precedenti le annotazioni erano poste ai margini del testo e infatti fu solo intorno al XVII secolo che iniziarono a comparire le prime note a piè di pagina.

Sebbene non ci siano informazioni certe sulla nascita di questa usanza, si presuppone che la pratica si sviluppò in Francia durante il Seicento, anche se il primo testo in cui figurano delle annotazioni a piè di pagina risalirebbe al 1568 quando, per commentare un passaggio del Libro di Giobbe, Richard Jugge, un editore inglese,

<sup>1</sup> Josiah Child, oltre alla tendenza liberale delle sue teorie, ha un altro punto di somiglianza con Vincent. Entrambi vennero dalla mercatura, professione nella quale le idee più eronice sul commercio sogliono rifugiarsi, appunto come i più falsi principii sulle finanze appartengono quasi sempre ai ministri delle finanze. Abbiamo poche notizie sulle particolarità della sua vita; pare bensì che una rapida fortuna abbia coniato la sua carriera. In una nota del continuatore francese di Cary<sup>10</sup> si cita, come figlio del mercante Child, lord Castlemaine conte di Tilney, e come figlia la duchessa di Beaufort.  
Ecco il titolo delle due opere che ho citate, e il ragguaglio che ne ha dato Mac-Culloch:  
<sup>10</sup>. — *Nuovo discorso sul commercio*. Prima edizione 1668 (sotto il titolo di *Brevi osservazioni* ecc.); terza 1690; quinta 1751, Glasgow, in-12°.  
<sup>11</sup> « Sir Josiah Child era uno de' più cospicui e (a giudicarne dalla sua opera) de' più

(a) Il Ferrara usa indifferentemente *crise* e *crisi*.  
(b) *Essai sur l'état du commerce d'Angleterre*, 2 voll., Londres [Paris] 1755.  
« Contains much additional matter and is in all respects a more valuable work than that of Cary »: J. R. MAC CULLOCH, *The Literature of political economy*, London 1845, p. 46. Il Mac Culloch non dà il nome dell'autore della traduzione che è attribuita a Georges Marie Butel Dumont nel *Catalogue of the Keres Library of business and economics*, Harvard College, Boston 1940, n. 5424. Il Butel Dumont, oltre ad aggiornare il volume *A discourse on trade and other matters relative to it* di John Cary, ne continuò l'opera pubblicando una *Histoire du commerce des colonies anglaises dans l'Amérique septentrionale*, La Haye 1755, e una *Histoire et commerce des Antilles anglaises*, Paris 1758.

Esempio di note a piè di pagina in un libro, ciascuna con il proprio indicatore

piazzò due note – la (f) e la (g) – a fondo pagina, invece che sui margini poichè questi ultimi erano occupati da illustrazioni.

Nella letteratura occidentale storicamente sono stati utilizzati anche altri simboli come indicatori di nota: in origine gli indicatori infatti non erano numeri ma lettere e talvolta venivano usati anche simboli come †, ‡, §, ¶, ormai però caduti in disuso

Nelle opere scritte fra il XII e il XV secolo e in quelle stampate fra il XV e il XVIII secolo, veniva usato un simbolo in particolare raffigurante una mano come “un nota bene” per attirare l’attenzione del lettore su una parte importante del testo e che ancora oggi talvolta viene adoperata.

# Didascalie

## Funzione

Le didascalie nei libri sono brevi testi descrittivi che accompagnano elementi visivi come immagini, fotografie, diagrammi, grafici o illustrazioni. Il loro scopo è fornire informazioni contestuali o esplicative per aiutare il lettore a comprendere meglio il contenuto visivo e il suo legame con il testo principale.

## Regole di progettazione grafica

Generalmente collocate direttamente sotto o accanto all'immagine che descrivono. A volte possono trovarsi sopra l'immagine, ma questa posizione è meno comune.

Possono essere in carattere più piccolo rispetto al testo principale. Spesso sono scritte in corsivo, grassetto o con uno stile diverso per distinguerle.

Questa è una didascalia :)

## Origini storiche

Nei codici miniati medievali, le immagini erano spesso accompagnate da brevi testi che ne spiegavano il contenuto o fornivano riferimenti biblici.

Con l'invenzione della stampa a caratteri mobili nel XV secolo, le immagini stampate (incisioni e xilografie) iniziarono a essere accompagnate da testi esplicativi più regolari.

# — Titoli e sottotitoli

## Funzione

Il titolo è l'elemento di apertura di un testo, capitolo o sezione e serve a catturare l'attenzione del lettore, fornendo un'idea chiara e immediata del contenuto che seguirà.

Il sottotitolo invece è un elemento che si trova sotto il titolo principale e fornisce informazioni aggiuntive o specifiche, ampliando e chiarendo il significato del titolo stesso.

## Regole di progettazione grafica

I titoli sono solitamente formattati in modo prominente, con una dimensione maggiore rispetto al testo normale (spesso in grassetto o maiuscolo). Il sottotitolo ha una dimensione di carattere inferiore rispetto al titolo, ma comunque più grande rispetto al corpo del testo. Spesso è scritto in un formato più sobrio e meno accentuato. Si trova subito sotto il titolo, separato da uno spazio bianco o una linea di separazione.

# Testo principale e caratteri

## Funzione

Il testo principale di un libro è il corpo centrale dell'opera, che contiene il contenuto essenziale e più importante del libro stesso e viene stampato con uno specifico carattere tipografico.

## Regole di progettazione grafica

Il testo principale si trova dopo le sezioni introduttive (come la prefazione o l'introduzione) e prima delle sezioni finali (come la postfazione o gli indici).

È organizzato in capitoli o sezioni, che possono includere paragrafi, sottotitoli, illustrazioni, tabelle, ecc.

Per scrivere il testo principale preferire caratteri serif (es. Times New Roman, Garamond), soprattutto per i testi lunghi, perché migliorano la leggibilità, soprattutto su carta.

Usare un solo carattere per il corpo del testo principale e al massimo un secondo carattere per titoli o sottotitoli. Solitamente il corpo del principale varia tra 10 e 12 punti, in base al font scelto. Una riga di testo dovrebbe contenere idealmente 60-70 caratteri (spazi inclusi)

## Origini storiche

Le origini storiche dei caratteri tipografici utilizzati nella stampa di libri e nell'editoria affondano le

radici nell'invenzione della stampa a caratteri mobili da parte di Johannes Gutenberg intorno al 1450. Da allora, l'evoluzione della tipografia è stata influenzata da diver-



Esempio di caratteri tipografici mobili per la stampa

si stili calligrafici, dalle tecnologie di stampa e dalle esigenze editoriali.

Con l'avvento del computer e dei software di impaginazione, i caratteri tipografici si sono moltiplicati, adattandosi a nuovi supporti

digitali. Il design tipografico moderno bilancia estetica e leggibilità, con caratteri come Georgia e Verdana, progettati per la lettura su schermo, mentre le versioni digitali di Garamond, Baskerville e altri classici continuano a dominare l'editoria tradizionale.

# Capoverso

## Funzione

Il capoverso è una sezione di testo che inizia su una nuova riga e rappresenta un'unità di pensiero o di contenuto, separata dal resto del testo da uno spazio o, a volte, da un rientro all'inizio della nuova riga. La sua funzione principale è quella di organizzare e strutturare il testo per rendere più chiara la lettura e migliorare la comprensione del contenuto.

Sebbene in molti casi il termine capoverso venga usato come sinonimo di paragrafo, c'è una leggera differenza. Mentre il "capoverso" si riferisce alla struttura fisica del testo (ovvero la disposizione visiva del testo in sezioni separate), il "paragrafo" è una divisione logica del discorso, che rappresenta un'unità di significato o di pensiero. Un capoverso, quindi, è una rappresentazione grafica di un paragrafo.

## Regole di progettazione grafica

Ogni capoverso inizia da una nuova riga per segnalare al lettore che l'autore sta passando a un nuovo argomento, concetto o idea. Questo aiuta a separare visivamente i vari punti del discorso.

In molti testi, si utilizza un piccolo rientro all'inizio del capoverso (ad es. 5-7 mm) per distinguere chiaramente dove inizia il nuovo capoverso, o, tranne dopo titoli o spazi bianchi. In altri casi, si usa uno spazio maggiore tra i capoversi, senza rientro, per separare ulteriormente i paragrafi.

## Origini storiche

Le prime separazioni che possiamo considerare un precursore del capoverso si trovano nell'uso di simboli o interpunzioni, come il punto o le linee di separazione, che segnavano delle pause tra i blocchi di testo, pur non dando ancora una struttura visiva chiara come quella che avremmo in un capoverso moderno.

Nel XVII secolo, le convenzioni tipografiche continuarono a svilupparsi. Capoversi simili a quelli moderni iniziarono ad apparire in alcune edizioni di opere, ma le regole non erano ancora uniformi e i capoversi non venivano utilizzati in modo sistematico. Durante questo periodo, si faceva uso di rientri o spazi per indicare l'inizio di una nuova sezione, ma non era ancora comune l'uso del rientro del testo per indicare un nuovo paragrafo.

Durante l'epoca vittoriana e l'inizio dell'editoria di massa, i testi furono progettati per una lettura più rapida e una comprensione immediata. La divisione in capoversi divenne più sistematica, con ogni nuovo capoverso che iniziava su una nuova riga, talvolta con un piccolo rientro all'inizio del paragrafo. La tipografia si sviluppò con l'obiettivo di rendere la lettura più fluida e meno faticosa, e i capoversi, con i loro spazi bianchi, giocarono un ruolo cruciale in questa evoluzione.

# — Allineamenti e giustificazione

## Funzione

Gli allineamenti in un testo si riferiscono alla disposizione del testo rispetto ai margini e alle colonne di una pagina. L'allineamento è un aspetto fondamentale della progettazione tipografica, poiché influisce sulla leggibilità, sull'estetica e sull'organizzazione del contenuto di un libro o di un documento.

La giustificazione invece si riferisce al processo tipografico che rende il testo allineato su entrambi i margini della pagina: il margine sinistro e quello destro. In altre parole, la giustificazione rende il testo uniforme e "pulito", creando un aspetto ordinato e regolare, in cui le righe di testo si estendono fino ai margini, senza spazi vuoti o irregolarità tra le parole, tranne nei casi di intervallo tra le righe (l'interlinea).

## Regole di progettazione grafica

Esistono vari tipi di allineamento che vengono usati in base al tipo di contenuto e all'effetto desiderato.

**Bandiera a destra** Questo è l'allineamento più comune per i testi. Il testo è allineato lungo il margine sinistro della pagina, ma lascia il lato destro irregolare. È ampiamente utilizzato nella scrittura quotidiana, nei libri e nelle pagine web perché è facile da leggere.

**Bandiera a sinistra** In questo caso, il testo è allineato lungo il margine destro, ma il lato sinistro rimane irregolare. Questo tipo di allineamento è meno comune nei testi narrativi, ma può essere utilizzato per scopi particolari, come nella progettazione grafica di inviti, citazioni o titoli.

**Allineamento centrato (epigrafe)**

Il testo è centrato tra i margini sinistro e destro

sull'asse centrale della pagina. Viene utilizzato per titoli, intestazioni, citazioni o quando si vuole dare un aspetto formale ed equilibrato al testo. Tuttavia, non è indicato per il corpo del testo, poiché può risultare difficile da leggere.

**Allineamento giustificato (a blocchetto o a pacchetto)**

In questo tipo di allineamento, il testo è distribuito in modo che le linee siano allineate sia a sinistra che a destra, riempiendo completamente la larghezza della pagina o della colonna. Questo crea un aspetto molto ordinato e uniforme, ma può causare "spazi bianchi" irregolari tra le parole, specialmente se il testo è troppo stretto o se ci sono molte parole corte.

## Origini storiche

Le origini storiche della giustificazione nei libri risalgono ai primi sviluppi della tipografia e della stampa. Sebbene la pratica dell'allineamento del testo sui margini fosse comune nelle antiche iscrizioni e nei manoscritti, la giustificazione moderna come la conosciamo oggi, cioè l'allineamento del testo su entrambi i margini (sinistro e destro), si è evoluta nel contesto della stampa a caratteri mobili.

# Griglia

## Funzione

La griglia delle pagine di un libro è un modello di layout che definisce la disposizione degli elementi tipografici, grafici e delle immagini su ogni pagina del libro. È un sistema di riferimento che aiuta i progettisti a organizzare in modo coerente e armonioso il contenuto del libro, garantendo che testo, titoli, immagini, numeri di pagina, margini e altri elementi siano distribuiti in modo uniforme e proporzionato.

La griglia è composta da: margini, colonne, linea di base, ossia la linea invisibile che guida il posizionamento delle righe di testo, e la griglia tipografica, un sistema che include anche le dimensioni del carattere, l'interlinea e la spaziatura, con l'intento di creare un flusso visivo uniforme e facilmente leggibile.

## Regole di progettazione grafica

Le regole della progettazione della griglia variano a seconda della tipologia di oggetto editoriale e del suo formato, e anche dalla tipologia di griglia che viene scelta per il layout del progetto editoriale. Possiamo infatti distinguere diverse tipologie di griglie:

- Modulare: Una struttura con colonne e linee orizzontali che suddividono lo spazio in moduli proporzionali. È ideale per progetti complessi con informazioni diversificate
- Griglia gerarchica: Adatta per progetti che

richiedono flessibilità. Si basa su allineamenti intuitivi, piuttosto che su moduli regolari

- Griglie personalizzate: Costruite per rispondere a necessità specifiche, come il rapporto proporzionale delle immagini o i margini richiesti da un formato particolare

Di base il processo per la realizzazione di una griglia si può sintetizzare nei seguenti passaggi:

1. individuazione del formato della pagina
2. definizione dei margini
3. definizione della gabbia tipografica, ossia l'area all'interno della quale si inserirà il testo
4. eventuale suddivisione in colonne
5. stabilire il numero di righe di testo all'interno della gabbia tipografica e l'interlinea
6. progettare spazi dedicati ad elementi visivi come immagini o illustrazioni qualora fossero presenti
7. inserire gli elementi che si ripetono nella griglia come testatine e numeri di pagina
8. verificare che il layout sia visivamente piacevole e funzionale.



Esempio di griglia modulare

## Origini storiche

Le origini e l'evoluzione delle griglie nei layout editoriali vanno di pari passo con l'evoluzione del libro in quanto progetto editoriale.

Ovviamente nel tempo i formati su cui si sviluppavano i testi sono cambiati, passando ad esempio da rotoli di pergamene dove il testo era impaginato in maniera continua fino alla fine del rotolo seguendo una griglia che non creava sezioni distinte all'interno dell'impaginato, fino a passare ai libri moderni dove ogni pagina ha un layout distinto e definito e che è influenzato dalla tipologia di elementi al suo interno.

L'utilizzo di griglie è in particolare legato all'evento di invenzione della stampa a caratteri mobili, infatti fino a quel momento i libri erano scritti a mano e presentavano delle griglie abbastanza arbitrarie, che non

seguivano regole specifiche ma bensì il gusto di chi era addetto alla stesura e decorazione dei manoscritti e dei volumi.

Per ottimizzare la stampa, i tipografi iniziarono invece a standardizzare le dimensioni dei margini, il numero di righe per pagina e la disposizione dei caratteri, creando così degli standard per l'impostazione dei contenuti all'interno delle pagine del libro.

Gli studiosi e gli stampatori del Rinascimento, come Aldo Manuzio e Albrecht Dürer, introdussero all'interno della progettazione delle griglie regole e principi geometrici come la sezione aurea e proporzioni armoniche, per creare un equilibrio estetico, oppure ancora il Canone di Van de Graaf, uno schema sviluppato per organizzare il testo nei libri e che definiva con precisione i margini e l'area di stampa basandosi su regole geometriche.

## Griglia - Margini

### Funzione

I margini in un libro sono le aree vuote che circondano il testo stampato su ogni pagina. I quattro margini di una pagina hanno i seguenti nomi specifici:

- Margine superiore: detto anche testata.
- Margine inferiore: detto anche piede.
- Margine interno: detto anche battuta o margine di cucitura (in riferimento alla rilegatura).
- Margine esterno: detto anche taglio (perché è il margine che si avvicina al bordo tagliato della pagina).

Nei libri accademici o di studio, i margini esterni ampi possono offrire spazio per prendere appunti o aggiungere osservazioni.

### Regole di progettazione grafica

Proporzioni tipiche dei margini:

- Margine superiore: più stretto (1.5–2 cm).
- Margine inferiore: più ampio (2.5–3 cm).
- Margini laterali: bilanciati o leggermente diversi (2–2.5 cm a sinistra e 2–3 cm a destra).

# Griglia - Gabbia tipografica

## Funzione

La gabbia tipografica in un libro è lo spazio definito all'interno di una pagina che ospita il contenuto principale, come il testo, le immagini, i titoli e altri elementi grafici. È il risultato della progettazione della griglia di layout, che stabilisce i margini, le colonne e le righe per organizzare il contenuto in modo ordinato e leggibile.

## Regole di progettazione grafica

È delimitata dai margini superiori, inferiori, interni (vicino alla rilegatura) ed esterni della pagina, i quali servono come “respiro visivo” per evitare un aspetto troppo congestionato.

L'altezza e la larghezza della gabbia vengono calcolate in relazione al formato della pagina.

All'interno della gabbia si possono definire righe e colonne per organizzare contenuti come: il testo principale, titoli e sottotitoli, note a piè di pagina, immagini o grafici.

La sua disposizione segue principi di design come proporzioni armoniche (ad esempio, la sezione aurea o il canone di Van de Graaf).

# Griglia - Colonne

## Funzione

Le colonne in una griglia tipografica editoriale sono le sezioni verticali in cui viene suddivisa una pagina per organizzare e disporre il contenuto. Le colonne sono un elemento chiave nella progettazione di layout editoriali e vengono utilizzate per creare una struttura ordinata e leggibile del testo, delle immagini e degli altri elementi grafici di un libro, una rivista, un giornale o qualsiasi altro materiale editoriale.

## Regole di progettazione grafica

La larghezza di ciascuna colonna è determinata dalla dimensione della pagina, dal margine e dallo spazio tra le colonne. In alcune griglie, le colonne possono essere simmetriche (di pari larghezza), mentre in altri casi possono essere asimmetriche per aggiungere varietà e dinamicità al layout.

La larghezza di una colonna di testo non dovrebbe superare le 12-15 parole per riga, per evitare un eccessivo affaticamento visivo.

Esempio di testo incasellato in delle colonne nella griglia



## Griglia - Canali

### Funzione

I canali in una griglia tipografica sono gli spazi vuoti tra le colonne di testo o tra altre unità visive in un layout. Questi spazi, chiamati anche intercolumnni o gutter, servono a separare visivamente e fisicamente i contenuti, garantendo chiarezza e leggibilità.

### Regole di progettazione grafica

La dimensione dei canali varia in base al progetto grafico, devono essere proporzionati al corpo del testo e agli altri spazi della pagina.

## Griglia - Interlinea

### Funzione

L'interlinea è lo spazio verticale tra le righe di testo all'interno di un paragrafo. È un elemento fondamentale della tipografia e del design grafico, perché influenza direttamente la leggibilità e l'aspetto estetico di un testo.

### Regole di progettazione grafica

Nei libri, l'interlinea deve essere proporzionata alla dimensione del carattere, al tipo di font e al formato della pagina. Solitamente, per un corpo di testo di 10-12 punti, si utilizza un'interlinea compresa tra il 120% e il 150% della dimensione del carattere, garantendo così una lettura agevole e piacevole.

# Spazi “negativi”

## Funzione

Gli spazi negativi, o spazi bianchi all'interno di un libro, oltre che a garantire l'area libera attorno al testo e ai paragrafi per garantirne la leggibilità, hanno la funzione di scandire la lettura, enfatizzando la struttura della pagina e degli elementi al suo interno.

In alcuni casi lo spazio bianco può essere sfruttato per creare composizioni visive con testi e paragrafi.

## Regole di progettazione grafica

Gli spazi bianchi possono presentarsi in diverse “forme” : margini, interlinea, separazione dei paragrafi, rientri, pagine bianche...

## Origini storiche

Durante l'antichità, nei rotoli di papiro usati in Egitto, Grecia e Roma, il testo veniva scritto in lunghe colonne continue, prive di spazi tra le parole o margini ben definiti. Questo stile, conosciuto come *scriptio continua*, non prevedeva significativi spazi vuoti poiché l'obiettivo era ottimizzare l'uso del costoso materiale scrittorio. La comprensione del testo si basava sull'abilità del lettore di interpretare pause e frasi attraverso il contesto.

Con l'introduzione del *codex* e la diffusione dei manoscritti medievali, si iniziò a prestare maggiore attenzione alla gestione degli spazi. I margini divennero elementi funzionali e decorativi, utilizzati per annotazioni, glosse e commenti. Nei manoscritti miniati, gli spazi bianchi non solo separavano il testo dalle decorazioni,

ma mettevano anche in risalto le illustrazioni e le iniziali ornate. Questo rappresentò una prima consapevolezza dell'importanza degli spazi bianchi nel migliorare la leggibilità e nel creare equilibrio visivo.

Con l'invenzione della stampa a caratteri mobili nel XV secolo, i libri iniziarono a essere prodotti in serie, e gli spazi bianchi furono razionalizzati per ragioni economiche e tecniche. Tuttavia, i margini continuarono a essere fondamentali, sia per scopi estetici che funzionali, mentre i tipografi sperimentavano nuovi layout per rendere il testo più leggibile.

Nel XVII e XVIII secolo, alcune opere religiose e poetiche dimostrarono un'attenzione particolare alla disposizione del testo. Ad esempio, nei componimenti di poesia visiva, o *carmina figurata*, il testo veniva organizzato in forme grafiche evocative, utilizzando gli spazi bianchi per accentuare il valore simbolico della composizione.

Nel XIX secolo, con i movimenti simbolista e decadente, lo spazio bianco assunse un ruolo più espressivo. Poeti come Stéphane Mallarmé lo impiegarono per introdurre pause e silenzi che arricchivano l'effetto emotivo e immaginativo delle opere. La sua opera *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) è un esempio emblematico: il testo si sviluppa su un layout aperto in cui gli spazi bianchi guidano lo sguardo del lettore, creando una sensazione di ritmo e movimento.

Nel XX secolo, il ruolo degli spazi bianchi subì una trasformazione radicale grazie alle influenze del Modernismo e della Scuola di Bauhaus. Designer e tipografi come Jan Tschichold e Herbert Bayer sottolinearono l'importanza dello spazio bianco non come un vuoto passivo, ma come un elemento dinamico, capace di influenzare attivamente la composizione tipografica e l'esperienza visiva.

# Numeri di pagina

## Funzione

Permette di orientarsi con facilità all'interno del testo, facilitandone una corretta organizzazione e indicizzazione dei contenuti.

## Regole di progettazione grafica

La numerazione delle pagine si trova più frequentemente nel piede della pagina, di solito in corrispondenza dell'angolo del margine esterno, ma talvolta anche in posizione centrale rispetto alla pagina, più raramente possono trovarsi sul margine superiore o esterno delle pagine.

Convenzionalmente, la numerazione parte sempre dalla prima facciata di destra. Questo comporta che i numeri dispari si trovano sempre a destra, mentre quelli pari a sinistra.

I numeri utilizzati per numerare le pagine sono quelli arabi, ma talvolta per numerare le pagine che precedono il testo vero e proprio del volume viene utilizzata la numerazione romana.

Pagine come il frontespizio, le pagine bianche o quelle che segnano l'inizio di un capitolo spesso non mostrano numeri visibili, pur essendo incluse nella conta.

Il font del numero di pagina deve essere leggibile e coerente con quello del testo principale. Si preferiscono font sobri come serif (ad esempio, Times New Roman o Garamond) o sans-serif minimalisti. Può essere normale, grassetto o corsivo, a seconda dello stile generale del libro. In volumi di pregio, i numeri di pagina possono essere arricchiti da dettagli grafici, come ornamenti o cornici.

Generalmente il numero di pagina è più piccolo rispetto al corpo del testo, ad esempio 8-10 pt, per evitare che risalti eccessivamente.

## Origini storiche

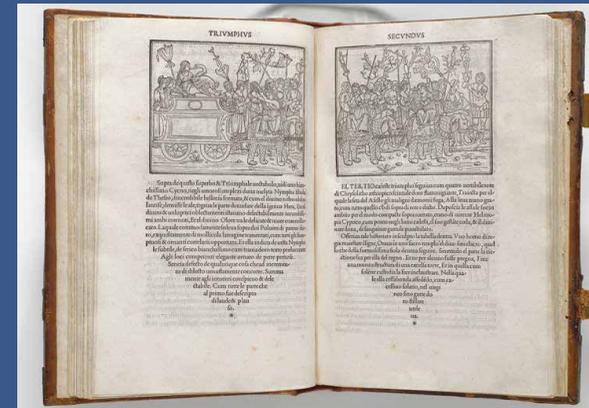
Durante l'antichità, nei rotoli di papiro usati in Egitto, Grecia e Roma, il testo veniva scritto in lunghe colonne continue, prive di spazi tra le parole o margini ben definiti. Questo stile, conosciuto come scriptio continua, non prevedeva significativi spazi vuoti poiché l'obiettivo era ottimizzare l'uso del costoso materiale scrittorio. La comprensione del testo si basava sull'abilità del lettore di interpretare pause e frasi attraverso il contesto.

Con l'introduzione del codex e la diffusione dei manoscritti medievali, si iniziò a prestare maggiore attenzione alla gestione degli spazi. I margini divennero elementi funzionali e decorativi, utilizzati per annotazioni, glosse e commenti.

Nei manoscritti miniati, gli spazi bianchi non solo separavano il testo dalle decorazioni, ma mettevano anche in risalto le illustrazioni e le iniziali ornate. Questo rappresentò una prima consapevolezza dell'importanza degli spazi bianchi nel migliorare la leggibilità e nel creare equilibrio visivo.

Con l'invenzione della stampa a caratteri mobili nel XV secolo, i libri iniziarono a essere prodotti in serie, e gli spazi bianchi furono razionalizzati per ragioni economiche e tecniche. Tuttavia, i margini continuarono a essere fondamentali, sia per scopi estetici che funzionali, mentre i tipografi sperimentavano nuovi layout per rendere il testo più leggibile.

Nel XVII e XVIII secolo, alcune opere religiose e poetiche dimostrarono un'attenzione particolare alla disposizione del testo. Ad esempio, nei componimenti



Esempio di spazi bianchi usati per arricchire le pagine di un libro

di poesia visiva, o carmina figurata, il testo veniva organizzato in forme grafiche evocative, utilizzando gli spazi bianchi per accentuare il valore simbolico della composizione.

Nel XIX secolo, con i movimenti simbolista e decadente, lo spazio bianco assunse un ruolo più espressivo. Poeti come Stéphane Mallarmé lo impiegarono per introdurre pause e silenzi che arricchivano l'effetto emotivo e immaginativo delle opere. La sua opera *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) è un esempio emblematico: il testo si sviluppa su un layout aperto in cui gli spazi bianchi guidano lo sguardo del lettore, creando una sensazione di ritmo e movimento.

Nel XX secolo, il ruolo degli spazi bianchi subì una trasformazione radicale grazie alle influenze del Modernismo e della Scuola di Bauhaus. Designer e tipografi come Jan Tschichold e Herbert Bayer sottolinearono l'importanza dello spazio bianco non come un vuoto passivo, ma come un elemento dinamico, capace di influenzare attivamente la composizione tipografica e l'esperienza visiva.

# Copertina

## Funzione

La copertina è un rivestimento con carta più spessa o in altri materiali resistenti che protegge il libro e con le sue decorazioni punta ad attrarre il lettore già dallo scaffale.

Contiene le informazioni principali del libro come titolo, autore e spesso altri elementi testuali o visivi che hanno lo scopo di incuriosire.

Si suddivide in copertina anteriore, dorso e quarta di copertina (la parte posteriore)

## Regole di progettazione grafica

Di solito include titolo, autore, casa editrice, oltre ad una grafica rappresentativa del libro. Sul retro, è presente a volte un riassunto della storia oppure recensioni che convincono all'acquisto, o altre informazioni sull'opera e l'autore.

Sulla quarta di copertina si inserisce il codice ISBN.

La copertina può essere realizzata con diversi materiali, a partire da cartoncini fino a copertine rivestite in pelle, stoffa o addirittura in legno.

La copertina deve essere progettata in maniera tale da considerare un eccesso per il taglio e la rifinitura del volume, talvolta può presentare delle piccole sporgenze sui margini rispetto alle pagine interne, in quel caso si parla di unghia della copertina e ha lo scopo di proteggere ulteriormente le pagine interne del volume.

## Origini storiche

L'invenzione delle copertine è strettamente legata allo sviluppo dell'editoria industriale. Con la diffusione della lettura a un pubblico più ampio e la stampa di libri in migliaia di copie, emerse l'esigenza di differenziare i volumi e renderli visivamente accattivanti.

Inizialmente, i libri venivano protetti avvolgendoli in brosure di carta o cartoncini leggeri dai colori pastello, come azzurro, giallo o rosa. Su queste prime copertine cominciarono a comparire fregi, cornici, il titolo del libro, il nome dell'autore e dello stampatore. Successivamente, si sperimentarono custodie in cartoncino aperte su uno o due lati, una soluzione però costosa e poco pratica, adatta solo ai volumi più corposi.

Per libri più leggeri, come almanacchi e romanzi popolari, si adottò una soluzione più economica: avvolgerli in involucri di carta usa e getta, antenati delle sovracopertine moderne, che iniziarono a diffondersi dagli anni Trenta dell'Ottocento. Questo progresso fu possibile grazie a un'innovazione tecnologica introdotta dai tipografi inglesi William Pickering e Archibald Leighton, che riuscirono a rivestire cartoni e cartoncini con tessuti leggeri come cotone e seta. Ciò permise di produrre copertine rigide industrialmente, più economiche rispetto a quelle in cuoio.

Nella seconda metà dell'Ottocento, gli editori scoprirono il potenziale comunicativo delle copertine. Lo spazio esterno del libro, inizialmente pensato solo per proteggerlo, divenne un mezzo per presentare e descrivere il contenuto, attirando l'interesse dei lettori. Per ottenere questo risultato, si ricorse a tecniche di stampa raffinate, alla collaborazione con pittori e illustratori e a titoli accattivanti.

Le prime copertine moderne sono spesso associate a *The Yellow Book*, un trimestrale inglese pubblicato nel 1894, che coinvolse artisti celebri come Aubrey Beardsley, noto anche per le sue illustrazioni della *Salomè* di Oscar Wilde. In Italia, un primo esempio significativo di copertina è la brosurina azzurra di *Storia di una capinera* di Giovanni Verga, pubblicata nel 1870, decorata con una cornice, una piccola incisione di una capinera su un albero, oltre al titolo, il nome dell'autore e dell'editore.

Dagli anni Venti del Novecento, l'editoria si affidò sempre più all'immagine, coinvolgendo artisti, grafici e illustratori. L'idea che il testo, da solo, non fosse sufficiente a catturare l'attenzione portò alla trasformazione della copertina: da semplice protezione a elemento decorativo e comunicativo.

# Sovracoperta

## Funzione

La sovracoperta è una copertura di carta o cartoncino, generalmente rimovibile, che avvolge la copertina rigida di un libro (detta anche copertina cartonata). Ha una duplice funzione: da un lato fornisce un'ulteriore copertura di protezione al volume, dall'altro invece arricchisce il suo valore estetico offrendo un ulteriore spazio per artwork o comunicazioni editoriali.

## Regole di progettazione grafica

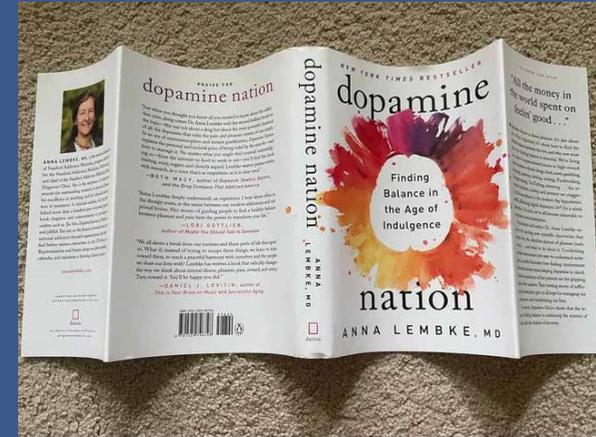
Tipicamente viene stampata su carta di grammatura intermedia, circa 200 grammi, ed è caratterizzata dalla presenza di due alette che si ripiegano, rispettivamente, sulla seconda e terza di copertina del volume.

Sul dorso sono presenti il titolo e il nome dell'autore, visibili quando il libro è posto su uno scaffale.

## Origini storiche

Le prime sovracoperte apparvero nel corso del XIX secolo, principalmente in Europa e negli Stati Uniti. Originariamente, erano concepite come una semplice protezione per i libri cartonati o rilegati in tessuto. Erano realizzate in carta semplice, spesso senza decorazioni, e servivano a proteggere i volumi dalla polvere, dai graffi e dall'usura durante il trasporto e l'acquisto.

Verso la metà del XIX secolo, con l'aumento della produzione industriale dei libri, la sovracoperta



Sovracoperta di un libro moderno

iniziò ad assumere un ruolo estetico. I dettagli grafici e le informazioni stampate (come il titolo e l'autore) cominciarono a comparire su queste coperture, rendendole anche uno strumento pubblicitario.

# Aletta

## Funzione

L'aletta, bandella o risvolto di copertina è la parte della sovraccoperta o della copertina piegata all'interno, spesso contenente informazioni sull'autore, sul libro o per testi promozionali. La sua funzione pratica è quella di proteggere il libro, rendendo la copertina più robusta e prevenendo danni agli angoli del volume, oltre a fissare la sovraccoperta alla copertina. Può anche essere utilizzata come segnalibro.

## Regole di progettazione grafica

L'aletta può essere unica o doppia, sporgendo dalla prima o dalla quarta di copertina. Quando sono presenti due alette, è comune descrivere il contenuto del libro su una e riportare le informazioni sull'autore sull'altra, in modo da distribuire equamente i contenuti e semplificare la consultazione.

Sul dorso sono presenti il titolo e il nome dell'autore, visibili quando il libro è posto su uno scaffale.



Aletta di una sovraccoperta

## Origini storiche

La storia dell'aletta è strettamente legata a quella della sovraccoperta, in quanto serve a fissare questa

alla copertina. I risvolti iniziarono a diventare comuni all'inizio del XX secolo, quando le sovraccoperte acquisirono fini promozionali. Infatti, offrivano spazio aggiuntivo per inserire informazioni.

# Fascetta

## Funzione

La fascetta di un libro è una striscia di carta o cartoncino che avvolge parzialmente la copertina, solitamente posizionata orizzontalmente o verticalmente.

Serve a sponsorizzare il libro indicandone il numero di copie vendute o quello di edizione, i premi eventualmente vinti o una frase pubblicitaria a effetto.

## Regole di progettazione grafica

La fascetta deve essere proporzionata al formato del libro e coprire una parte della copertina senza nascerla completamente. Di solito è alta 5-8 cm per libri standard.

Può essere posizionata sia orizzontalmente che verticalmente.

I colori della fascetta devono integrarsi con quelli della copertina, senza creare dissonanze visive, in alcuni casi, si utilizzano colori accesi o complementari per distinguere nettamente la fascetta dalla copertina.

In alcuni mercati, le fascette non devono nascondere il codice ISBN o le informazioni obbligatorie sulla quarta di copertina.

Esempio di fascette di libri moderni



na anteriore, sul dorso o sulla quarta di copertina di un volume, progettato per attirare l'attenzione del lettore e stimolare l'interesse verso il contenuto del libro.

L'autore a cui venne l'idea di inserirla sul proprio libro fu il poeta statunitense Walt Whitman: nel 1856 infatti stampò a sue spese un'edizione di Foglie d'erba in cui venne incisa sulla copertina la frase 'I greet you at the beginning of a great career', scritta dal filosofo Ralph Waldo Emerson.

Nel 1907 debuttò invece l'idea della sovraccoperta promozionale cartacea, antenata della nostra fascetta.

Il critico e scrittore umoristico Gelett Burgess, in quel caso per presentare il suo libro *Are You A Bromide?*, pensò di ricoprire ogni copia dell'opera con un foglio raffigurante la pubblicità di una donna urlante, dando vita così alla prima fascetta per libri.

## Origini storiche

Prima della fascetta, nacque lo strillo, una frase breve e incisiva, solitamente posizionata sulla coperti-

# Segnalibro

## Funzione

Un segnalibro è un oggetto utilizzato per segnare la pagina di un libro, permettendo al lettore di ritrovare facilmente il punto in cui ha interrotto la lettura. Di solito, si tratta di una striscia di materiale, come carta, tessuto, plastica o metallo, che viene inserita tra le pagine.



## Regole di progettazione grafica

Nei libri rilegati, specialmente quelli di lusso o antichi, il segnalibro può essere una striscia di nastro di seta o cotone che si aggancia nella rilegatura.

La lunghezza di un segnalibro incorporato di solito è limitata, giusto per estendersi dalla parte superiore del libro per facilitare l'uso. Non è mai troppo lungo per evitare che si danneggi o si agganci ad altri oggetti.

I segnalibri a sé stanti invece possono essere fatti di una varietà di materiali, come carta, cartoncino, legno, plastica, metallo o tessuto. Possono avere una forma semplice o essere personalizzati con immagini, citazioni, loghi, arte grafica o fotografie. Possono essere sottili o più spessi, a seconda della preferenza estetica.

Alcuni segnalibri sono progettati per riflettere il tema del libro o della casa editrice, mentre altri sono semplicemente decorativi o funzionali. I segnalibri che non sono già incorporati nel volume hanno dimensioni più variabili, ma di solito sono rettangolari e lunghi, circa 15-20 cm di altezza e 3-4 cm di larghezza. La lunghezza è pensata per essere abbastanza lunga da sporgere dalla parte superiore del libro.

Segnalibro realizzato non nastro in tessuto e agganciato alla rilegatura

## Origini storiche

La nascita del segnalibro è tradizionalmente attribuita al 1584, quando il tipografo Christopher Barker presentò alla regina Elisabetta I d'Inghilterra un libro che conteneva un nastro di seta cucito all'interno. Tuttavia, il segnalibro era già in uso molto prima dell'avvento della stampa. Secondo il Dictionnaire Historique de la Langue Française di Le Robert, nel 1377 venivano impiegati nastri come segnalibri all'interno dei libri liturgici. Anche l'arte fornisce testimonianze di questa pratica: nel celebre dipinto Madonna del cancelliere Rolin (1433-1434) di Jan van Eyck, conservato al Museo del Louvre, si nota un libro con una punta di segnalibro visibile nelle mani del cancelliere del duca di Borgogna, Filippo il Buono. Durante il Seicento, l'uso del segnalibro divenne sempre più comune, ma era ancora costituito principalmente da un nastro fissato alla rilegatura del libro. È solo nel XIX secolo che il segnalibro acquisì indipendenza, diventando un oggetto utilizzabile su più libri.

Dipinto Madonna del cancelliere Rolin di Jan Van Eyck



Secondo A.W. Coysh, la storia del segnalibro in Inghilterra può essere suddivisa in quattro periodi: Ribbon (dal 1850 al 1880), Victorian Advertising (dal 1880 al 1901), Pre-World War I (dal 1901 al 1914) e Publicity and Greetings (dal 1914 a oggi). In Italia invece, il segnalibro conobbe una grande diffusione durante l'epoca Liberty, spesso arricchito da immagini femminili realizzate da artisti celebri come Alphonse Mucha, e corredato da nastri di raso. Nel corso del tempo, i segnalibri divennero anche un potente mezzo pubblicitario, come dimostrato dalle figurine Liebig o dai segnalibri della fabbrica di cioccolato Perugina, molto popolari negli anni Venti e Trenta, che venivano realizzati dal noto cartellonista e illustratore Federico Seneca. Inoltre, furono utilizzati anche come strumenti di propaganda politica.

# Taglio

## Funzione

Il taglio del volume è la superficie dei tre lati del blocco libro che vengono sottoposti a rifinitura.

Singolarmente le tre superfici sono definite: taglio in testa (quello superiore), taglio anteriore (quello opposto al dorso), taglio in piede (quello inferiore).

## Regole di progettazione grafica

Tipicamente il taglio non presenta personalizzazioni, a volte però, specialmente nei libri di un certo pregio, il taglio è colorato. Più raramente, e soprattutto nei volumi antichi, sui tagli ci sono delle immagini, che possono essere visibili quando il libro è chiuso oppure che necessitano di piegare un po' il libro.

Un'altra tipologia di taglio realizzabile è quello cesellato che consiste nella scultura vera e propria delle pagine del libro.

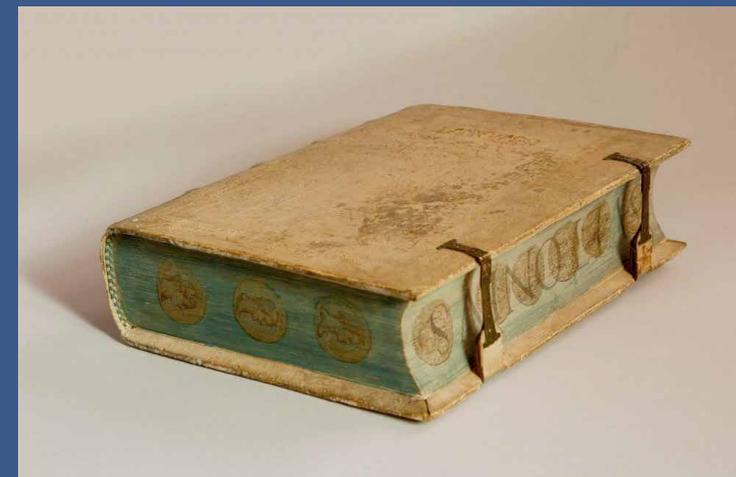
Esistono infine: il taglio goffrato se inciso a caldo con effetto di rilievo, taglio marmorizzato quando è colorato a chiazze e venature che ricordano il marmo, spruzzato quando uno o più colori sono resi a piccole macchie, all'orientale quando è marmorizzato e dorato.



Libro con taglio cesellato

## Origini storiche

L'usanza di colorare i tagli dei libri risale all'antichità, dove la pratica non era solo decorativa ma anche funzionale, proteggendo i libri dalla polvere. Gli esempi più antichi di questa tecnica si trovano nei codici del



Libro con taglio dipinto a mano

IV secolo. Tuttavia, la colorazione dei tagli divenne più diffusa dal XV secolo, in concomitanza con il cambiamento delle modalità di conservazione: i libri iniziarono a essere riposti verticalmente sugli scaffali, esponendo il taglio superiore alla polvere. Per questa ragione, il taglio in testa era spesso l'unico a essere colorato. Oltre alla semplice colorazione, i tagli venivano talvolta decorati con motivi artistici, come disegni floreali, geometrici o miniature. Con l'avvento delle decorazioni in oro sulle copertine, si diffuse anche l'uso della doratura dei tagli.

# Colori

## Funzione

I colori all'interno di un libro fanno riferimento prevalentemente all'inchiostro utilizzato per stampare il testo e gli elementi visivi all'interno del volume, ma può anche riferirsi al colore delle pagine che lo compongono

## Regole di progettazione grafica

- Testo principale: Sempre nero o grigio scuro per garantire leggibilità.
- Elementi decorativi: Usare colori solo per titoli, capitoli o elementi distintivi, evitando distrazioni.
- Colore delle pagine: preferire colori neutri e chiari per le pagine, così da non compromettere la leggibilità del testo o degli altri elementi visivi

## Origini storiche

Gli scribi nell'antico Egitto, Mesopotamia, Grecia e Roma utilizzavano inchiostri neri a base di carbone o fuliggine miscelati con sostanze liquide (come acqua o gomma arabica). Questo inchiostro era facile da produrre, durevole e offriva un forte contrasto visivo su superfici chiare come papiro, pergamena o carta.

Il nero si rivelò ideale per la leggibilità e per la sua capacità di rimanere visibile nel tempo, essendo meno soggetto a sbiadimento rispetto ad altri colori naturali.

Successivamente, durante la produzione di

manoscritti medievali, gli scribi continuarono a usare inchiostri neri per il testo principale, riservando colori più vivaci (come rosso, blu o oro) per decorazioni, iniziali ornate e rubriche. Il nero era il colore più pratico per la scrittura lunga e regolare.

Con l'introduzione della stampa a caratteri mobili da parte di Johannes Gutenberg nel XV secolo, il nero divenne il colore standard per la stampa dei libri. L'inchiostro nero utilizzato da Gutenberg era una miscela di fuliggine, olio di lino e altri leganti, progettata per aderire ai caratteri in metallo e trasferirsi efficacemente sulla carta.

Il nero offriva il massimo contrasto sulla carta bianca o avorio, rendendo il testo più leggibile e chiaro.

Inoltre l'inchiostro nero era più resistente alla luce e allo sbiadimento rispetto ad altri colori disponibili all'epoca, oltre che ad essere anche il più economico da realizzare rispetto agli inchiostri con pigmenti colorati i quali invece richiedevano spesso l'utilizzo di materiali rari e costosi.

# Macroaree

La nostra ricerca e analisi degli elementi più importanti per la progettazione di un prodotto editoriale ci ha portato a compiere una prima scrematura, mettendo da parte tutti gli elementi su cui non c'era abbastanza spazio d'azione o allo stesso tempo altri su cui erano già state fatte innumerevoli sperimentazioni tanto da sdoganare la loro progettazione "non convenzione".

Alla luce di ciò, e per facilitare il nostro lavoro di ricerca, abbiamo cercato di raggruppare in macroaree gli elementi che abbiamo ritenuto più coerenti con il nostro progetto. Ogni gruppo è formato dagli elementi di una stessa area funzionale e sono i seguenti:

## Spazi bianchi:

- Margini,
- Interlinea
- Canali

Sono tutti elementi che fanno parte della categoria di "spazi negativi", e la loro presenza è fondamentale per bilanciare il contenuto delle pagine, guidare la lettura del testo e fornire spunti creativi per layout non convenzionali.

## Struttura della pagina:

- Griglia
- Moduli
- Colonne

Raggruppa tutti gli elementi che fanno parte dello scheletro di una pagina quindi la griglia e tutti gli elementi al suo interno, la progettazione di una griglia è fondamentale per garantire una leggibilità ottimale del testo, oltre che per restituire un design pulito e ordinato, sovvertire l'ordine convenzionale della struttura di una pagina, può creare disordine ma allo stesso tempo stimolare la lettura.

## Testo:

- Caratteri
- Paragrafi
- Allineamenti

Con gli elementi del testo intendiamo tutto quello che fa parte di blocchi di testo all'interno di una pagina, partendo dunque dal carattere utilizzato per la stesura, la suddivisione in paragrafi, la spaziatura del testo e il suo allineamento e giustificazione. La formattazione di un testo può conferire stili molto diversi alle pagine pur mantenendo il contenuto invariato, il testo può infatti diventare espressivo e comunicare messaggi ben precisi che vanno al di là del significato testuale delle parole scritte.

## Approfondimenti:

- Didascalie
- Note
- Bibliografia
- Appendice

Con approfondimenti intendiamo tutti gli elementi all'interno di un libro che permettono al lettore di approfondire la propria lettura e offrono ulteriori spunti di riflessione.

## Orientamento nel libro:

- Indice
- Numeri di pagine
- Testatine
- Titoli

Gli elementi di orientamento di un libro sono tutti quegli elementi che contribuiscono alla corretta navigazione all'interno di un libro, permettendo al lettore di orientarsi tra le pagine e i capitoli di un testo. Modificare tali elementi potrebbe comportare anche la modifica della fruizione dello stesso libro, proponendo un nuovo modo per potersi orientare.

## Comunicazione:

- Copertina
- Dorso
- Fascetta
- Sovracoperta

Questi elementi sono tutti gli elementi attraverso cui il libro si fa conoscere dal lettore, dunque sono tutti elementi che si trovano al suo esterno e che hanno un ampio margine di personalizzazione

**PA**

**R**

**TE**

**3**

# 8 Introduzione alle scelte progettuali

Per la realizzazione delle nostre sperimentazioni, dopo aver analizzato le potenzialità di ogni singola macroarea di elementi, la nostra scelta è ricaduta sugli elementi legati all'orientamento del libro.

Questa scelta è motivata dal fatto che gli elementi di questa macroarea sono presenti nella maggior parte dei libri, e dunque risultano familiari a tutti gli utenti, senza dover spiegare di cosa si tratti nello specifico, inoltre hanno tutti delle convenzioni abbastanza consolidate e riconoscibili da poter provare a ribaltare, ma allo stesso tempo non troppo rigide da non lasciar spazio d'azione per le nostre sperimentazioni: sono dunque il giusto compromesso per cercare di uscire dagli schemi delle regole editoriali senza compromettere la fruizione dell'oggetto.

Per di più, essendo il tema dell'orientamento legato in particolar modo alla fruizione del libro, ci sembrava interessante indagare come delle scelte progettuali non convenzionali potessero cambiare o meno la fruizione dell'oggetto editoriale, provando anche a migliorarla e fornire nuovi spunti per la loro progettazione.

Durante la fase di analisi e selezione degli elementi, abbiamo riflettuto attentamente su quale tipologia di prodotto editoriale focalizzarci per le nostre sperimentazioni. In un primo momento, la scelta più naturale è ricaduta sui magazine, una categoria che offre ampio margine per la creatività e la provocazione. Tuttavia, proprio per questo motivo, essendo già stati oggetto di numerose sperimentazioni e interventi innovativi, spesso caratterizzati da design non convenzionali, abbiamo ritenuto che il nostro lavoro avrebbe rischiato di risultare meno significativo. Per questa ragione, abbiamo deciso di orientarci verso una tipologia di prodotti editoriali

# 9 Metodologia progettuale

più “standard”, come romanzi, saggi o testi divulgativi, con convenzioni progettuali più rigide e profondamente radicate nel contesto socio-culturale, dove la sperimentazione potesse realmente apportare un valore aggiunto.

Nell’ottica della realizzazione di un output editoriale che incorporasse le nostre sperimentazioni progettuali, ci siamo interrogate inoltre su quale testo o opera nello specifico potesse meglio rispondere alle esigenze di questo lavoro. Dopo un’attenta riflessione e dopo svariate sperimentazioni fallite, siamo giunte alla conclusione che, per garantire un processo di progettazione ottimale e per evitare che il testo scelto potesse influenzare in alcun modo sia il nostro lavoro che le successive interviste (qualora ad esempio fosse già noto o conosciuto dagli intervistati) fosse necessario e fondamentale lavorare su un testo originale. Questa decisione è stata cruciale per evitare condizionamenti sia nella fase creativa che in quella analitica. Il testo utilizzato nei volumi progettati è stato quindi concepito e scritto ex novo, prendendo come tematica centrale quella già affrontata nella parte teorica della nostra tesi: la storia del libro e la sua evoluzione tecnologica e grafica (anche se poi successivamente il focus degli argomenti affrontati della tesi si è trasformato) e per ottimizzare ulteriormente i tempi di produzione e concentrarci sull’aspetto progettuale, abbiamo scelto di usufruire dell’intelligenza artificiale per la stesura dei capitoli, così da creare in modo più rapido possibile un testo su cui poter lavorare, che fosse però abbastanza interessante da non risultare noioso agli intervistati.

Il testo generato dall’intelligenza artificiale per i volumi non è stato in alcun modo riutilizzato all’interno della tesi. È stato utilizzato esclusivamente come testo riempitivo, funzionale alle sperimentazioni progettuali.

## 9.1 Breve storia del motivo per cui ci stiamo laureando 3 mesi dopo :)

In seguito all’ampia ricerca sul contesto storico-culturale della progettazione grafica, la nostra metodologia progettuale per la realizzazione di volumi editoriali con una progettazione sperimentale non ha seguito un percorso lineare e ordinato, ma si è sviluppata in modo organico ed evolutivo, adattandosi man mano che il progetto progrediva. Inizialmente, non avevamo definito una suddivisione chiara in macroaree, e non era nemmeno stata presa in considerazione l’idea di concentrarsi sugli elementi di orientamento all’interno del libro. Le prime sperimentazioni sono state infatti più che altro degli esercizi di stile, dei tentativi di metterci alla prova, esplorando le nostre capacità e cercando di capire come le convenzioni del mondo editoriale influenzassero il nostro approccio progettuale.

All’inizio, il nostro lavoro si è infatti concentrato principalmente sulla forma in relazione al contenuto, e siamo finite per tradurre visivamente l’essenza del testo. Ad esempio questo processo è evidente nel tentativo di riprogettazione del layout del romanzo Novecento di Alessandro Baricco. In questo caso, in seguito ad una prima fase di brainstorming il nostro lavoro si è concentrato prevalentemente sulla rappresentazione grafica del contesto nel racconto: il mare, i suoni, il movimento delle onde. L’idea era di usare la tipografia e il layout per evocare l’atmosfera e le sensazioni descritte nel romanzo, rendendo la lettura un’esperienza sensoriale che si integrasse con il contenuto, ma che allo stesso tempo era influenzata proprio da quest’ultimo, perdendo dunque di vista l’obiettivo iniziale.

Un’altra esperienza che ci ha viste vittime del-

lo stesso errore è stata la progettazione grafica degli Esercizi di stile di Raymond Queneau, dove questa volta abbiamo cercato di riflettere l'ironia di ciascun testo attraverso la forma che più ci sembrava si accostasse al contenuto. Qui dunque, l'influenza del contenuto è stata ancora più evidente, e ci siamo trovate a confrontarci con l'idea di come riproporre graficamente un testo che gioca costantemente con la forma linguistica e stilistica: ad esempio, il modo in cui abbiamo impostato l'esercizio 24, Comunicato stampa, associandogli un'impostazione grafica che ricordava in tutto e per tutto quella di un comunicato tradizionale, ci ha fatto aprire gli occhi sul fatto che la strada che stavamo percorrendo era proprio l'opposto di quello che ci eravamo proposte di fare e ci siamo rese conto di come le convenzioni editoriali stessero influenzando in maniera marcata le nostre scelte progettuali.

Le convenzioni che ci eravamo proposte di sfidare erano, in realtà, quelle che ci guidavano inconsciamente nelle nostre sperimentazioni, distogliendoci dal nostro obiettivo iniziale. Ci siamo accorte che, pur cercando di lavorare in modo innovativo e fuori dagli schemi, finivamo per essere intrappolate da quelle stesse regole che volevamo ribaltare.

Per questo motivo, abbiamo riconsiderato e ridefinito le linee guida della nostra metodologia progettuale. Siamo ripartite dall'inizio, andando a rivedere uno per uno gli elementi che avevamo analizzato, ed abbiamo deciso di procedere facendo una scrematura degli elementi per poi suddividerli in aree tematiche, in base alla loro funzione. Dovevamo far chiarezza su quale aspetto della progettazione di un libro andare a sperimentare, perché fino a quel momento non eravamo riuscite a stabilire dei criteri per selezionare definitivamente uno o più elementi su cui concentrare il lavoro.

## 9.2 Metodo creativo e progettazione dei volumi sperimentali

Abbiamo deciso di approfondire le funzioni svolte da ciascuno dei gruppi di elementi individuati all'interno del prodotto editoriale, analizzando ulteriormente le caratteristiche e le convenzioni fondamentali che questi dovevano mantenere, identificando allo stesso tempo i requisiti che non rappresentavano una prerogativa essenziale per lo svolgimento della funzione. Con questo metodo, abbiamo individuato gli attributi che dovevano assolutamente essere presenti, nonostante le sperimentazioni, e quelli invece sacrificabili nel processo di progettazione. Abbiamo riportato queste considerazioni in una tabella nelle pagine seguenti.

Parallelamente all'ideazione e progettazione grafica dei volumi sperimentali, abbiamo impaginato il Libro 1 nel modo più tradizionale possibile, seguendo scrupolosamente le regole e le convenzioni individuate nella fase di ricerca con l'obiettivo di creare un libro perfettamente in linea con quelli comunemente presenti sugli scaffali e a cui siamo abituati.

Inoltre, è stato fondamentale decidere di lavorare su un testo originale, da scrivere ex-novo, così da poter neutralizzare il più possibile le influenze di un testo già letto e del contesto del suo contenuto, come era già successo con le sperimentazioni precedenti.

Dopo aver ridefinito le linee guida da seguire ed aver scelto la categoria di elementi legati all'orientamento all'interno dei libri, la prima cosa che abbiamo deciso di fare è stata quella di farci un giro tra gli scaffali di una libreria, aprire uno ad uno i libri di diverse case editrici e vedere come gli elementi scelti erano stati rappresentati nelle diverse collane, molti libri presentavano caratteri-

stiche simili, altri differivano ma sempre di poco. Prendere in mano i libri è stato fondamentale per sbloccare il nostro processo creativo e ci ha dato numerosi spunti che abbiamo successivamente rielaborato realizzando diversi brainstorming per valutare nuovi modi di progettare gli elementi, preservandone la funzione e, quando possibile, ampliarla.

Ad esempio in merito alle testatine, abbiamo riflettuto sull'uso non solo come elemento di ripetizione del titolo del capitolo e dell'autore, ma come veri e propri indicatori tematici. L'idea era quella di trasformarle in strumenti di orientamento nel volume, evidenziando i percorsi tematici affrontati nelle pagine corrispondenti, pensando dunque di strutturare le testatine come tag: ogni parola chiave avrebbe identificato un percorso tematico specifico, con la possibilità di consultare tutte le pagine correlate attraverso un indice dedicato. Questa soluzione si è tuttavia rivelata complessa da realizzare senza compromettere la chiarezza e l'orientamento all'interno del volume. Per questo motivo, abbiamo deciso di fare un passo indietro ed esplorare un'alternativa che esaltasse l'immediatezza delle testatine nel contesto di orientamento all'interno del libro. Ci siamo quindi concentrate sul concetto di accessibilità e facilità di navigazione nel testo, riflettendo su come il lettore potesse individuare rapidamente le varie sezioni di un libro anche senza il supporto diretto dei numeri di pagina.

elemento	funzioni	requisiti fondamentali	requisiti sacrificabili
testatine	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Orientamento</i>: Aiutano il lettore a capire in quale sezione, capitolo o parte del libro si trova.</li> <li>- <i>Navigazione</i>: Permettono di trovare rapidamente informazioni specifiche, specialmente in testi lunghi o complessi.</li> <li>Ad esempio, riportano il titolo del capitolo, della sezione, o del libro.</li> <li>- <i>Riferimenti rapidi</i>: In testi tecnici o accademici, facilitano il rimando a specifiche sezioni per citazioni o approfondimenti.</li> <li>- <i>Identificazione del contenuto</i>: Forniscono al lettore un contesto immediato, utile per orientarsi senza dover tornare all'indice o al sommario.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Funzionalità e orientamento</i>: Le testatine devono permettere al lettore di capire dove si trova nel libro, fornendo informazioni come il titolo del capitolo, della sezione o dell'opera. Devono essere posizionate in un punto della pagina facilmente individuabile</li> <li>- <i>Leggibilità</i></li> <li>- <i>Equilibrio con gli altri elementi della pagina</i>: Le testatine non devono disturbare il flusso della lettura né entrare in conflitto con il corpo del testo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Posizionamento e allineamento tradizionali</i></li> <li>- <i>Staticità e ripetizione uniforme</i></li> <li>- <i>Uniformità di font e colore</i></li> </ul>
numeri di pagina	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Navigazione</i>: Permette al lettore di localizzare facilmente una specifica sezione o contenuto, spesso in riferimento all'indice, al sommario o alle citazioni.</li> <li>- <i>Organizzazione</i>: Aiuta a mantenere l'ordine delle pagine durante la stampa, il montaggio e la rilegatura. (funzione editoriale)</li> <li>- <i>Riferimenti esterni</i>: Nei contesti accademici e scientifici, consente di citare con precisione una pagina specifica per riferimenti o approfondimenti.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Successione ordinata</i></li> <li>- <i>Progressione</i>: I numeri di pagina devono mostrare l'avanzamento nella lettura</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Posizionamento e allineamento tradizionali</i></li> <li>- <i>Simbologia convenzionale</i>: Si possono utilizzare simboli diversi dai numeri per indicare le pagine</li> </ul>

elemento	funzioni	requisiti fondamentali	requisiti sacrificabili
indice	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Organizzazione del contenuto</i>: Elenca i capitoli, le sezioni e le sottosezioni, mostrando la struttura del libro in modo chiaro e ordinato.</li> <li>- <i>Navigazione</i>: Permette al lettore di individuare rapidamente specifici capitoli, argomenti o sezioni grazie all'associazione di titoli e numeri di pagina.</li> <li>- <i>Accessibilità</i>: È essenziale in testi complessi o voluminosi (saggi, manuali, enciclopedie) per consultare informazioni specifiche senza dover leggere l'intero libro.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Facilità di navigazione</i></li> <li>- <i>Reperibilità all'interno del libro</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Simbologia convenzionale</i>: Si possono utilizzare simboli diversi dai numeri</li> <li>- <i>Posizione standard all'interno del libro</i></li> <li>- <i>Rappresentazione convenzionale</i></li> <li>- <i>Tipografia e colori uniformi</i></li> </ul>
titoli dei capitoli	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Titolo accattivante</i>: Può invogliare alla lettura, generando aspettativa su ciò che verrà trattato.</li> <li>- <i>Divisione del testo</i>: Aiuta il lettore a navigare nel libro.</li> <li>- <i>Ordine logico</i>: Facilita la comprensione della progressione narrativa o argomentativa.</li> <li>- <i>Reperibilità dei contenuti</i></li> <li>- <i>Costruzione dell'indice</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Gerarchia visiva chiara</i>: Il titolo deve distinguersi chiaramente dal corpo del testo e dagli altri elementi della pagina.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Allineamento e posizionamento convenzionali</i></li> <li>- <i>Leggibilità immediata</i></li> <li>- <i>Tipografia e colori uniformi</i></li> <li>- <i>Stile uniforme</i></li> </ul>

L'insero contiene alcune pagine del Libro 2 per mostrare, a dimensioni reali, la progettazione dell'indice e della suddivisione interna

## 9.2.1 Il Libro 2

Dalle considerazioni precedentemente riportate è nata la prima vera sperimentazione, applicata nel Volume 2. L'obiettivo principale era quello di rendere l'orientamento ancora più intuitivo. Per questo motivo, abbiamo progettato delle testatine visibili anche a libro chiuso, posizionandole in punti diversi a seconda delle tre macroaree in cui il testo era suddiviso. Inoltre, per agevolare ulteriormente il riconoscimento dei capitoli, a ciascuno è stato assegnato un colore specifico. Questa scelta ha consentito ai lettori di orientarsi visivamente tra le pagine, utilizzando il colore del capitolo e la testatina del sottocapitolo come riferimenti chiave, anche in assenza della numerazione delle pagine. La decisione di omettere i numeri di pagina è stata una sfida consapevole, pensata per valutare quanto la numerazione influisse realmente sull'orientamento all'interno del volume e quanto nel contesto di questa progettazione sperimentale, in cui si è cercato di rendere più intuitiva la navigazione tra le sezioni del libro, fosse percepita come un'assenza da parte degli utenti.

## 9.2.2 Il Libro 3

Per la seconda sperimentazione, inizialmente, abbiamo provato ad approcciarci in maniera diversa ad una progettazione del volume che enfatizzasse la suddivisione dei diversi capitoli. Abbiamo esplorato l'idea di rendere ogni sezione del libro riconoscibile attraverso l'uso di layout, caratteri e colori distinti. Tuttavia, ci siamo rese conto durante la realizzazione che, in un volume con molti capitoli, questo approccio avrebbe reso l'esperienza di lettura più confusa. Il lettore si sarebbe trovato di fronte a un libro frammentato, quasi come se ogni capitolo fosse un volume a sé con caratteristiche grafiche proprie. Dopo alcune prove, abbiamo quindi deciso di abbandonare questa prima idea.

A questo punto, facendo un passo indietro, siamo tornate al concetto di percorsi tematici, riflettendo su come poter progettare una lettura non lineare all'interno del volume, utilizzando il medesimo testo. L'idea era quella di offrire diversi percorsi tematici, permettendo al lettore di approfondire specifici argomenti nel volume, a seconda delle proprie esigenze o semplice curiosità. Per questo motivo abbiamo deciso di rileggere attentamente il testo, innanzitutto per capire se si potesse adattare a questa tipologia di progettazione e abbiamo individuato tre filoni principali ricorrenti nella narrazione: il primo dedicato alle innovazioni nei materiali e nelle tecniche, il secondo al contesto artistico e culturale, e il terzo agli approfondimenti su grafica e design. Per ciascuna tematica, abbiamo quindi ipotizzato un'impostazione grafica che potesse coesistere armoniosamente con le altre, soprattutto nei paragrafi in cui i temi si intrecciavano. A questo punto, abbiamo proceduto con l'impaginazione, studiando la gabbia di testo in modo che i percorsi tematici risultassero distinti ma, al tempo stesso, parte

L'inserto contiene alcune pagine del Libro 3 per mostrare, a dimensioni reali, i principali elementi sperimentali della progettazione

di una composizione visivamente coerente ed organica all'interno della griglia.

Per facilitare la comprensione della struttura del libro abbiamo inserito all'inizio del volume delle istruzioni che spiegano le due modalità di lettura possibili (quella lineare e quella per percorsi tematici), mostrando successivamente le diverse impostazioni grafiche che distinguono le aree tematiche e descrivendo i contenuti di queste.

# 10

## Metodologia e obiettivi delle interviste qualitative

In seguito alla realizzazione degli output sperimentali, abbiamo proseguito con una fase di ricerca tramite una serie di interviste qualitative per osservare come le nostre scelte progettuali non convenzionali avrebbero influito sull'esperienza di lettura degli utenti.

Le interviste sono state condotte individualmente su un campione di 12 partecipanti, divisi in due gruppi da 6 persone, ai quali abbiamo sottoposto prima il volume con l'impaginazione standard e, successivamente, una delle due sperimentazioni.

Gli intervistati sono stati selezionati in modo da garantire una rappresentatività eterogenea rispetto a variabili chiave, come età, genere, livello di istruzione e familiarità con la lettura. In particolare, il campione comprendeva 4 uomini e 8 donne, con un'età compresa tra i 14 e i 57 anni. I partecipanti sono stati scelti per rappresentare lettori abituali e occasionali, includendo sia persone con una formazione nell'ambito della progettazione grafica, sia utenti che invece sono semplici fruitori (chi più e chi meno) di tali progetti, così da avere un riscontro anche più tecnico sugli output realizzati.

Le interviste sono state strutturate in quattro fasi principali. Dopo aver consegnato il primo volume, è seguita una prima fase esplorativa, una seconda fase nella quale abbiamo chiesto agli intervistati di compiere alcune brevi task e una terza di valutazione guidata attraverso la compilazione di un differenziale semantico. Questi tre step sono stati ripetuti per il secondo prodotto editoriale, per poi passare alla quarta ed ultima fase, durante la quale abbiamo approfondito le percezioni e reazioni dei partecipanti.

## 10.1 Fasi dell'intervista

### *Fase 1: Esplorazione libera*

Nella prima parte dell'intervista, i partecipanti sono stati invitati a sfogliare liberamente un volume alla volta. Questo step è stato progettato per osservare il comportamento spontaneo di esplorazione e per raccogliere impressioni non influenzate da istruzioni specifiche. La scelta di far interagire i partecipanti con i libri in modo libero ci ha permesso di valutare come il design e la progettazione grafica influissero sull'orientamento e sul coinvolgimento iniziale con il volume.

### *Fase 2: Task pratiche*

Per far sì che i partecipanti interagissero con i libri nel modo più completo possibile, abbiamo assegnato una serie di task specifiche da svolgere sia sul libro convenzionale che su quello sperimentale. In questo modo abbiamo potuto esaminare



se gli intervistati riuscissero a fruire con la stessa facilità dei contenuti dei due libri, oppure se le scelte progettuali del volume sperimentale alterassero il suo utilizzo in modo significativo.

Per esempio, nel caso del volume 2, abbiamo proposto delle task che ci permettessero di indagare come gli intervistati reagivano all'assenza dei numeri di pagina e alla divisione cromatica delle macroaree. Abbiamo quindi chiesto di aprire la pagina dell'indice, scegliere un capitolo, trovarlo all'interno del libro e successivamente leggerlo.



Per quanto riguarda il volume 3, invece, abbiamo suggerito dei compiti per valutare come la sua maggiore complessità rispetto a quello standard influenzasse la lettura. Con questo fine, abbiamo chiesto agli intervistati di leggere un capitolo, cronometrando per valutare se i tempi di lettura di due capitoli di uguale lunghezza fossero significativamente maggiori nel terzo libro rispetto al primo. Inoltre, per analizzare se la lettura non lineare proposta attraverso i percorsi tematici fosse chiara e intuitiva, abbiamo chiesto di scegliere un'area tematica e provare a seguirla. Un'altra task assegnata è stata quella di individuare un dato argomento (per esempio l'invenzione della stampa) all'interno del testo per valutare se i partecipanti utilizzassero la divisione in percorsi tematici per reperire l'informazione.

### *Fase 3: Differenziale semantico*



Per lo svolgimento delle interviste è stata utilizzata la tecnica di valutazione attraverso differenziale semantico, una tecnica psicometrica ideata da Osgood, Suci e Tannenbaum nel 1957, che viene comunemente utilizzata negli studi sociologici e psico-sociologici per quantificare il significato connotativo del linguaggio a partire dalle reazioni suscitate da uno stimolo. Con "connotativo" si intende l'insieme di credenze ed emozioni che sono legate ad una parola in relazione al contesto e che dipendono dalla storia dell'individuo e dalle sue esperienze passate.

Lo scopo del differenziale è quello di individuare le sottili differenze nelle attitudini del campione intervistato. Ai partecipanti abbiamo chiesto di esprimere il proprio giudizio su diverse caratteristiche dei volumi, associando un valore ad una coppia di aggettivi opposti su una scala a sette gradi che va da -3 a +3.

Abbiamo strutturato la valutazione in quattro aree principali, ognuna delle quali conteneva due o più coppie di aggettivi:

sforzo cognitivo	attenzione e coinvolgimento	esperienza estetica	intenzione all'adozione
confuso - intuitivo complesso - semplice impratico - pratico impegnativo - scorrevole lento - rapido	noioso - stimolante distaccato - coinvolgente prevedibile - sorprendente distrattivo - immersivo	brutto - bello caotico - armonioso sgradevole - attraente dimenticabile - memorabile	noioso - interessante indesiderabile - desiderabile

#### *Fase 4: Approfondimenti qualitativi*

Successivamente, abbiamo proseguito con una serie di domande per approfondire le motivazioni alla base delle valutazioni espresse nei differenziali semantici. Per fare in modo che le interviste fossero il più naturale possibile, le domande che abbiamo posto ad ogni singolo partecipante si adattavano alle risposte date nel differenziale e alle osservazioni spontanee emerse nel corso delle fasi precedenti.

Le domande miravano a investigare in profondità le quattro aree individuate per far emergere riflessioni che potessero essere d'ispirazione per l'indagine svolta. Alcuni esempi di domande poste sono i seguenti:

Cosa ha reso l'esperienza confusa o intuitiva?

Come pensi che la progettazione avrebbe potuto rendere la lettura più scorrevole?

Cosa ti ha mantenuto interessato o distratto?

Cosa ti è piaciuto o non ti è piaciuto dal punto di vista estetico?

Come pensi che l'aspetto visivo abbia influito sulla tua esperienza di lettura?

Cosa ti spingerebbe ad acquistare uno dei due volumi?

Se lo vedessi in libreria, cosa catturerebbe la tua attenzione?

# Analisi e rielaborazione dei risultati

## 11.1 Schede degli intervistati

nome	età	professione	quanto legge
Tiziana	53	impiegata	tra 15 e 20 libri all'anno
Michela	22	laureata in SUISS	meno di 5 libri all'anno
Sofia	14	studentessa di Liceo Linguistico	tra 5 e 10 libri all'anno
Ilaria	22	laureata in Design e Comunicazione	meno di 5 libri all'anno
Cristina	57	insegnante di Scuola Primaria	tra 20 e 25 libri all'anno
Clara	14	studentessa di Liceo Scientifico	tra 5 e 10 libri all'anno
Grazio	23	laureato in Design e Comunicazione	meno di 5 libri all'anno (legge manga e fumetti)
Margherita	23	studentessa di Psicologia	meno di 5 libri all'anno
Carlo	25	studente di Filosofia	tra 5 e 10 libri all'anno
Stefano	25	studente di Lingue	meno di 5 libri all'anno
Chiara	23	laureata in Design e Comunicazione	meno di 5 libri all'anno (legge manga e fumetti)
Roberto	23	studente di SUIISM	0 libri all'anno

Libro 1 Libro 2 Libro 3



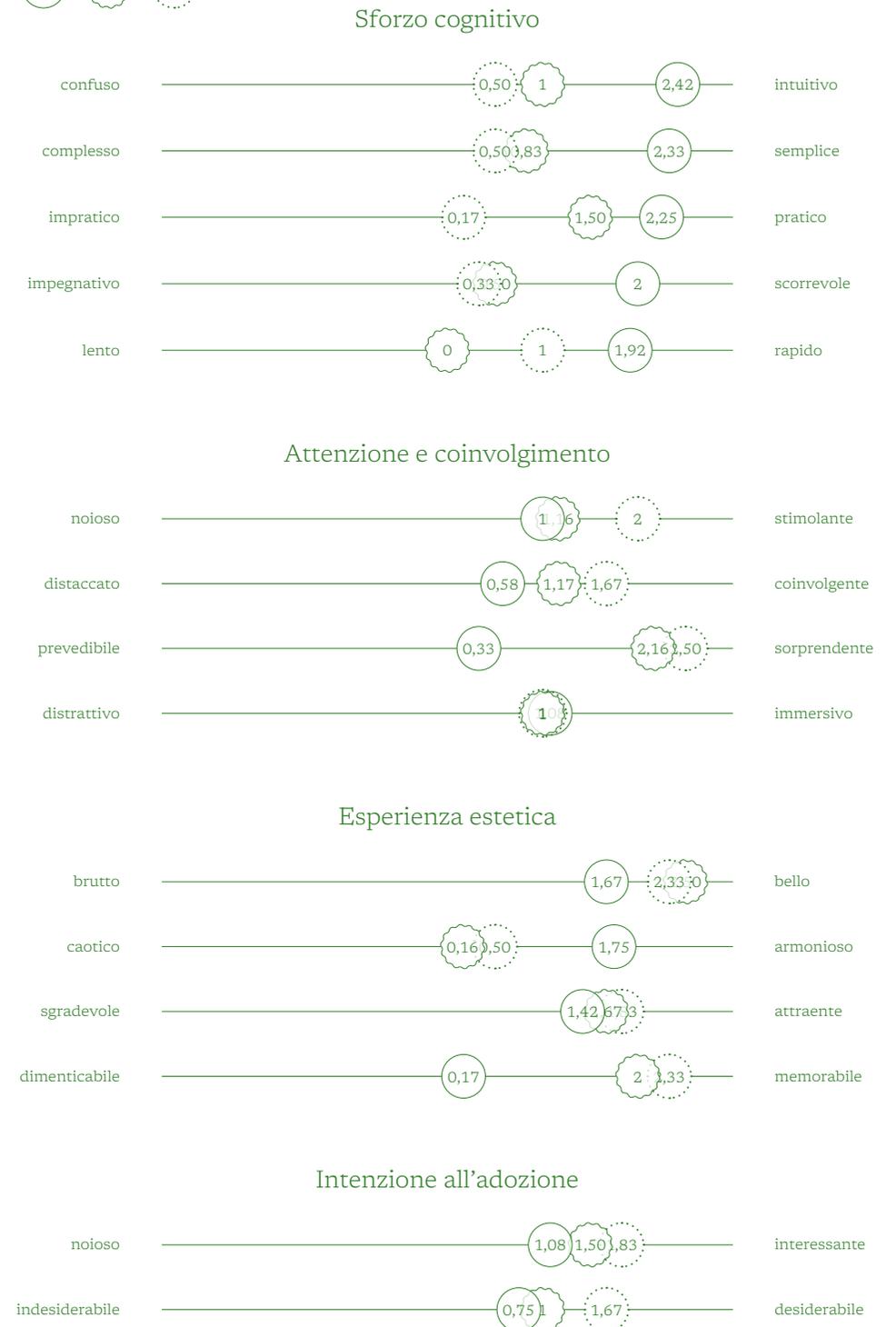
## 11.2 Risultati delle interviste

Dopo un'attenta analisi di quanto emerso dai differenziali semantici e dalle interviste con i 12 partecipanti, abbiamo raccolto e organizzato tutti i dati, selezionando quelli che abbiamo ritenuto più rilevanti e raggruppandoli in quattro aree di ricerca. Successivamente, abbiamo rappresentato i risultati dei differenziali in grafici e tabelle per evidenziare al meglio le caratteristiche principali. Nelle pagine seguenti, è possibile consultare le medie dei dati ottenuti per ciascuno dei tre libri e la tabella riassuntiva delle valutazioni.

Infine, abbiamo approfondito l'elaborazione delle quattro aree tematiche partendo dalle nostre genuine riflessioni scaturite da un libero confronto a seguito delle interviste, supportandole con studi e teorie psicologiche, alcune delle quali abbiamo incontrato durante questi anni di studio, mentre altre sono state appositamente ricercate per l'occasione.

Le aree identificate sono le seguenti:

- abitudine e fattori socio-culturali
- sforzo cognitivo
- colore: memoria e concentrazione
- estetica e contenuto



	confuso - intuitivo	comples - semplice	impratico - pratico	impegno - scorevole	lento - rapido	noioso - stimolante	distracc. - coinvolg.	preved. - sorprend.	distratt. - immers.	brutto - bello	caotico - armon.	sgradev. - attraente	dimentic. - memorab.	noioso - interess.	indesider. - desiderab.
Tiziana	3	3	3	3	3	2	2	-3	2	3	3	2	2	3	3
Michela	3	3	3	2	2	-1	1	-1	1	1	2	1	-2	-1	-1
Sofia	2	2	3	1	3	0	0	1	1	2	1	1	0	1	0
Ilaria	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	2
Christina	3	3	3	3	3	2	2	2	2	2	2	1	2	2	2
Clara	-1	1	0	1	1	0	-1	0	1	0	0	0	-1	-1	-2
Grazio	2	0	2	2	2	2	0	-1	0	1	0	2	0	3	2
Margherita	3	3	1	3	3	2	2	2	2	3	3	3	2	2	3
Carlo	3	3	3	2	2	3	2	2	2	2	2	2	1	3	2
Stefano	3	2	2	1	2	0	-1	-3	-1	0	2	1	-2	1	1
Chiara	3	3	3	1	-1	-1	-1	-1	0	1	1	0	-2	0	0
Roberto	2	2	1	2	0	0	-2	3	0	2	2	1	-1	-2	-3
<i>media</i>	<i>2,42</i>	<i>2,33</i>	<i>2,25</i>	<i>2</i>	<i>1,92</i>	<i>1</i>	<i>0,58</i>	<i>0,33</i>	<i>1,08</i>	<i>1,67</i>	<i>1,75</i>	<i>1,42</i>	<i>0,17</i>	<i>1,08</i>	<i>0,75</i>

	confuso - intuitivo	comples - semplice	impratico - pratico	impegno - scorevole	lento - rapido	noioso - stimolante	distracc. - coinvolg.	preved. - sorprend.	distratt. - immers.	brutto - bello	caotico - armon.	sgradev. - attraente	dimentic. - memorab.	noioso - interess.	indesider. - desiderab.
Michela	1	1	-1	1	1	1	1	2	-1	2	-2	1	2	2	-1
Sofia	3	2	2	1	1	2	3	1	3	3	1	2	2	2	1
Ilaria	0	0	1	-1	-1	1	1	3	-1	3	0	3	3	2	2
Christina	2	2	2	1	1	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2
Stefano	2	1	3	1	1	2	2	3	1	2	2	1	1	1	2
Roberto	-2	-1	2	-3	-3	-1	-2	2	2	2	-2	1	2	0	0
<i>media</i>	<i>1</i>	<i>0,83</i>	<i>1,50</i>	<i>0,50</i>	<i>0</i>	<i>1,16</i>	<i>1,17</i>	<i>2,16</i>	<i>1</i>	<i>2,50</i>	<i>0,16</i>	<i>1,67</i>	<i>2</i>	<i>1,50</i>	<i>1</i>

	confuso - intuitivo	comples - semplice	impratico - pratico	impegno - scorrevole	lento - rapido	noioso - stimolante	distacc. - coinvolg.	preved. - sorprend.	disratt. - immers.	brutto - bello	caotico - armon.	sgradev. - attraente	dimentic. - memorab.	noioso - interess.	indesider. - desiderab.
Tiziana	2	3	3	3	2	3	3	3	3	3	3	2	2	3	3
Clara	-2	-1	-2	-2	-1	1	1	3	-1	2	-1	1	2	1	1
Grazio	0	-2	-2	-3	0	1	1	2	0	2	-1	1	3	1	1
Mangherita	3	3	3	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Carlo	2	2	1	3	3	3	3	3	3	3	2	3	3	3	3
Chiara	-2	-2	-2	-1	-1	1	-1	1	-2	1	-3	1	1	0	-1
<i>media</i>	<i>0,50</i>	<i>0,50</i>	<i>0,17</i>	<i>0,33</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>1,67</i>	<i>2,50</i>	<i>1</i>	<i>2,33</i>	<i>0,50</i>	<i>1,83</i>	<i>2,33</i>	<i>1,83</i>	<i>1,67</i>

L'essere umano è propenso a scegliere l'opzione più familiare a causa di meccanismi evolutivi

## 11.2.1 Abitudine e fattori socio-culturali

Da quanto è emerso nelle interviste, l'abitudine e l'esperienza passata sono elementi centrali nel rapporto prodotto editoriale-lettore, influenzando non solo la fruizione dell'oggetto, ma anche la percezione e la gradevolezza dello stesso. Infatti, 8 intervistati su 12 hanno spontaneamente citato il fattore abitudine, sottolineando come il libro 1, graficamente più convenzionale, risultasse più intuitivo e di facile comprensione rispetto ai libri 2 e 3, i quali presentavano un'impaginazione e una struttura non abituali.

Di questi 8, 2 hanno affermato che il fatto che il libro 1 corrispondesse alle loro aspettative non solo facilitava la sua comprensione, ma lo faceva anche apparire più attraente, rispecchiando quelli che per loro sono i canoni estetici di un buon libro.

*“Leggerei l'altro (1), non so, lo trovo anche un po' più vecchio, più carino. [...] Se dovessi leggerlo non andrei a cercare qualcosa di complicato, di nuovo, cioè un libro è un libro. Ha le pagine bianche, le scritte nere e i numeri, punto. Secondo me. [...] Io sono più per il vecchio.”*

- *Ilaria*

Da questa citazione risulta evidente come spesso le persone siano più propense a preferire situazioni di comfort, ritenendole l'opzione migliore possibile, senza provare ad esplorare alternative, rimanendo quindi an-

*“Ho trovato più intuitivo il primo perché sono abituata, perché è nella classica disposizione editoriale, quindi quando apro un libro e c'è la classica disposizione mi aspetto quella struttura.”*

- *Tiziana*

corate ai modelli tradizionali. La nostra mente, infatti, è plasmata dall'evoluzione per garantire la sopravvivenza, portandoci a preferire schemi comportamentali e abitudini a noi familiari che possono però risultare svantaggiose, talvolta addirittura in modo consapevole. Paradossalmente, quindi, le persone spesso scelgono soluzioni meno efficaci o meno piacevoli, purché siano familiari, rispetto ad alternative migliori ma estranee.

5 intervistati, per esempio, hanno affermato che, a parità di contenuto, sceglierebbero di acquistare il libro 1 rispetto alla sua alternativa non convenzionale, nonostante trovino quest'ultima più attraente e avendogli infatti, in alcuni casi, assegnato voti più alti nella sezione “intenzione all'adozione” del differenziale semantico. Queste persone declinerebbero quindi un'opzione che ritengono esteticamente più piacevole e più funzionale per scegliere l'alternativa a cui sono abituate e che, pertanto, gli dà maggiore sicurezza, in quanto sanno già che cosa aspettarsi e come interagire con il prodotto per fruirne nella maniera corretta. In questo modo, tuttavia, abbandonerebbero a priori la possibilità di esplorare modalità di fruizione alternative rinunciando anche ai vantaggi che queste porterebbero, esclusivamente per non dover commettere il maggiore sforzo cognitivo iniziale necessario a comprendere come navigare un libro con una struttura innovativa.

L'effetto di mera esposizione studiato dallo psicologo Robert Zajonc conferma proprio come le persone tendano a preferire ciò a cui sono abituate semplicemente a causa della frequenza a cui vi sono esposte, modellando anche il loro gusto estetico.

In uno degli esperimenti condotti, Zajonc utilizzò un tachistoscopio, uno strumento in grado di mostrare una serie di immagini in rapida successione, per esporre i soggetti ad una serie di figure che cambiavano così rapidamente che era difficile individuare quali si ripetessero. Successivamente, alle persone vennero mostrate nuovamente le stesse forme, chiedendogli di selezionare quelle che ritenevano più gradevoli. Nonostante non ne fossero consapevoli, i soggetti indicarono come preferite le figure che avevano visto più frequentemente, confermando l'ipotesi secondo cui le preferenze derivanti da esposizioni ripetute non dipendano da valutazioni soggettive, ma dall'abitudine visiva a determinati stimoli.

Effetto di mera esposizione, Robert Zajonc

Questa tendenza umana è spiegata dalla nostra inclinazione alla certezza e alla fluidità, che ci portano a scegliere oggetti e situazioni familiari per evitare eventuali rischi a cui le novità potrebbero esporci, oltre a farci prediligere compiti che richiedono uno sforzo mentale ridotto.

Nell'articolo "Il senso estetico dell'abitudine", il ricercatore e filosofo Alessandro Bertinetto sostiene che tutto quello che percepiamo è regolato da abitudini percettive ed estetiche che, attraverso il riconoscimento di pattern e schemi simili, generano delle aspettative esperienziali, rendendoci allo stesso tempo restii nei confronti di forme diverse rispetto alle solite. Nella nostra mente si creano quindi degli stereotipi dei quali siamo inconsapevoli fino al momento in cui vengono violati, mettendoci di fronte a situazioni che risultano scomode e che ce li fanno apparire evidenti, come è successo nel caso degli intervistati che si trovavano disorientati ed estremamente confusi sfogliando i volumi 2 e 3, ritenendo più rassicurante il libro convenzionale.

Bertinetto afferma inoltre che le abitudini percettive derivano solitamente dalle nostre nicchie estetiche di riferimento, cioè dai contesti sociali e culturali nei quali viviamo, che formano i nostri gusti.

*"A livello di lettura era più difficile stargli dietro perché magari iniziavi a leggere in un modo, poi si spostava... Poi in alcune parti ero un po' indecisa se fosse giusto leggere prima questo, poi quello."*

- Chiara

5 partecipanti hanno dichiarato di aver riscontrato difficoltà nel dover ruotare il libro quando trovavano dei testi con orientamento verticale. Questo è stato particolarmente evidente nel volume 3, dove il cambio di direzione è fondamentale per la struttura del libro.

Inoltre, 3 persone sono state confuse dai continui cambi di orientamento del volume 3, trovando difficile riconoscere la corretta sequenza dei paragrafi; un'intervistata, infatti, ha seguito un ordine di lettura

*"La prima cosa che rende difficile la lettura è il cambio direzionale dell'orientamento. È una struttura che sembra coerente con le pagine ma che di base non segue i principi della lettura. Se io non avessi una chiara indicazione che devo leggere da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso forse non sarebbe così intuitivo."*

- Grazia

"Il senso estetico dell'abitudine", Alessandro Bertinetto

Alcuni intervistati sono stati messi in difficoltà dai testi con orientamento verticale, probabilmente per fattori di abitudine culturale

*"Ma forse è una cosa molto culturale in realtà. Nel senso, un'influenza che abbiamo, che noi conosciamo i romanzi così come sono, che sono così (indica il Libro 1), ma se fossero sempre stati così (indica il Libro 3), magari non la penserei in questo modo."*

- Grazia

"La distinzione. Critica sociale del gusto", Pierre Bourdieu

Spunti per una migliore progettazione delle istruzioni nel Libro 3

ra non corretto rispetto a quello progettato, mentre le altre due sono riuscite a individuare la giusta successione nonostante l'indecisione iniziale.

Nel corso di un'intervista è emerso che il diverso orientamento potrebbe essere stato un ostacolo a causa del contesto culturale in cui ci troviamo, proprio quello che Bertinetto definisce una nicchia estetica. Un partecipante, abituale lettore di manga e fumetti, ha infatti suggerito che il volume 3 avrebbe potuto essere percepito in modo differente se il nostro sistema di scrittura fosse più simile a quello giapponese, in quanto le convenzioni di lettura occidentali si basano su testi lineari, con orientamento orizzontale, che si sviluppano da sinistra a destra e dall'alto al basso.

A conferma di ciò, altre due intervistate hanno spiegato che la loro difficoltà nei confronti del testo ruotato derivava dal fatto che non erano abituate ad una disposizione dei paragrafi che appariva "strana", diversa da quella classica.

Come scrive il sociologo Pierre Bourdieu nel libro "La distinzione. Critica sociale del gusto.", nessun sistema di scrittura è immediatamente comprensibile senza le adeguate istruzioni e senza dedicarsi al suo apprendimento. Per questo motivo, il contenuto del libro 3, che con i suoi continui cambi di orientamento e di colore varia rispetto al sistema di scrittura tradizionale, richiede uno sforzo cognitivo superiore per essere letto rispetto alla versione standard.

Le istruzioni presenti all'inizio del volume non sono state sufficienti a rendere la lettura più intuitiva, infatti 6 persone hanno affermato di sentirsi confuse nonostante le avessero lette. Inoltre, è emerso che sarebbe stato utile specificare l'ordine di lettura dei paragrafi spiegandolo nella pagina di istruzioni oppure rappresentandolo graficamente accanto al testo con numeri o simboli.

Le istruzioni presenti all'inizio del volume non sono state sufficienti a rendere la lettura più intuitiva, infatti 6 persone hanno affermato di sentirsi confuse nonostante le avessero lette. Inoltre, è emerso che sarebbe stato utile specificare l'ordine di lettura dei paragrafi spiegandolo nella pagina di istruzioni oppure rappresentandolo graficamente accanto al testo con numeri o simboli.

Teoria del carico  
cognitivo, John  
Sweller

## 11.2.2 Sforzo cognitivo

Un aspetto interessante emerso nel corso delle interviste è quello che riguarda lo sforzo cognitivo, sul quale ci sono stati pareri piuttosto contrastanti.

5 persone hanno infatti dichiarato che la complessità dei volumi non convenzionali, in particolare del Libro 3, li ha distratti notevolmente e 2 di loro non li acquisterebbero proprio a causa della difficoltà, sentendosi anche disincentivate dal leggerli. Un'altra intervistata ha invece affermato di trovare il Libro 3 attraente, ma che lo acquisterebbe solo per motivi estetici, preferendo il Volume 1 per la lettura.

*“Di sicuro è molto più pratico quello di prima (1) che è scritto semplice che uno che è scritto tutto con sottolineature diverse, girato in modo diverso.”*

- Clara

zione in quanto, durante la lettura lineare, non si ricordavano le modalità grafiche dei percorsi e continuavano a chiedersi a quale tema corrispondessero i paragrafi che stavano leggendo, dovendosi interrompere per andare a controllare nelle prime pagine del volume.

Al contrario, 6 partecipanti hanno commentato che la struttura del terzo libro aumenterebbe la loro concentrazione e l'interesse nella lettura, in quanto sarebbero spinti a rimanere più attenti per non perdere il filo. Di questi, 5 non sono stati infastiditi dai testi scritti in verticale, sostenendo invece che rendano la lettura meno noiosa, aumentando il coinvolgimento e favorendo un'esperienza più stimolante.

Per alcuni, la divisione in aree tematiche del Libro 3 è stata un elemento di distrazione in quanto, durante la lettura lineare, non si ricordavano le modalità grafiche dei percorsi e continuavano a chiedersi a quale tema corrispondessero i paragrafi che stavano leggendo, dovendosi interrompere per andare a controllare nelle prime pagine del volume.

*“Più che altro, già magari io faccio più fatica a tenere la concentrazione, e dovendo poi sempre girare o pensare ‘Okay questo è del design, questo è dell'argomento così’.. Mi confonde.”*

- Chiara

*“Mi ha anche dato un motivo in più per leggerlo, seguire questo schema un po', diciamo, discontinuo nell'impegno e, anzi, mi ha coinvolto ancora di più. Mi ha annoiato meno proprio perché ero curioso di vedere come fosse disposto.”*

- Carlo

Secondo la Teoria del carico cognitivo di Sweller, l'apprendimento si verifica meglio in condizioni che rispecchiano l'architettura mentale umana. Lo psicologo australiano sostiene che un carico cognitivo troppo pesante può avere effetti negativi per il completamento di un'attività, sottolineando però che il livello di sforzo mentale necessario è soggettivo, quindi differente per ogni individuo, proprio come dimostrano i nostri dati. In generale, tuttavia, è consigliato evitare di sovraccaricare la memoria di lavoro, che trattiene temporaneamente le informazioni per consentirne l'elaborazione, in quanto ha capacità limitata.

Sweller individua tre tipologie di carico cognitivo: quello intrinseco, legato alla difficoltà del compito stesso, quello estraneo, che riguarda le distrazioni esterne o modalità di presentazione poco efficaci, ed infine il carico cognitivo pertinente, l'impegno necessario ad apprendere effettivamente un'informazione, organizzandola e integrandola nella memoria a lungo termine.

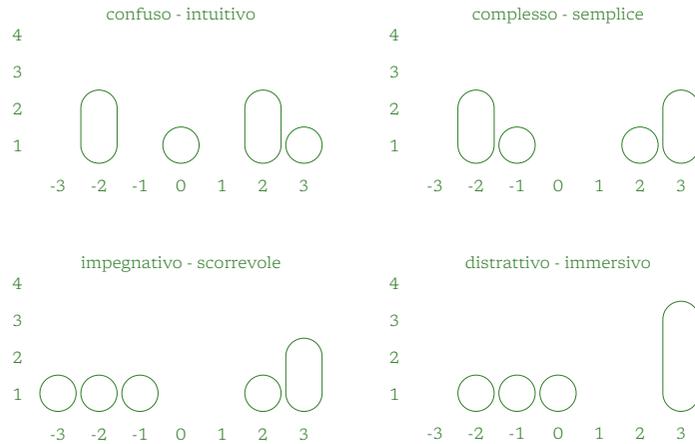
Possiamo quindi ipotizzare che alcuni intervistati abbiano trovato il Libro 3 confuso e distrattivo a causa di una modalità di presentazione non adatta alle loro strutture mentali, portando ad un carico cognitivo estraneo eccessivo. Viceversa, l'attivazione mentale richiesta dal layout del volume ha favorito il carico cognitivo pertinente delle persone che l'hanno ritenuto più immersivo rispetto al Libro 1.

*“Secondo me attiva di più l'attenzione il secondo (3). [...] Ti attiva un po' più il cervello sicuramente. Ma anche in maniera negativa, nel senso, anche solo il fatto che sto vedendo cose che normalmente non vorrei vedere attiva il cervello, poi che ti stimoli la lettura o che ti faccia allontanare dalla lettura sono due vie, però tutte e due soggettive.”*

- Grazio

Come ha spiegato Grazio, il Libro 3 ha causato in tutti gli intervistati un'elevata attivazione mentale, che su alcuni ha avuto un effetto negativo, distraendoli, mentre per altri è stata d'aiuto. Questo contrasto è evi-

dente organizzando i dati emersi dai differenziali semantici in una serie di istogrammi, consultabili di seguito.



Istogrammi che rappresentano la dispersione dei dati per alcuni parametri del differenziale semantico del Libro 3, indicando la valutazione data sull'asse orizzontale e il numero di persone su quello verticale

La Teoria della difficoltà desiderabile, elaborata da Elizabeth e Robert Bjork espone come il variare delle condizioni di apprendimento, invece che mantenerle costanti e prevedibili, porti ad una memorizzazione più profonda e duratura. Secondo questa teoria, l'introduzione di elementi che richiedono uno sforzo cognitivo maggiore può migliorare l'attenzione e il coinvolgimento, attivando nella mente dei processi di codifica dell'informazione. I ricercatori sostengono inoltre che l'apprendimento non è un processo passivo, ma che richiede un'attiva interpretazione, favorita nel nostro caso dalla struttura non convenzionale del Libro 3.

Proprio questa struttura potrebbe aver rappresentato una difficoltà desiderabile per i 6 intervistati che hanno affermato di avere mantenuto una concentrazione più alta rispetto al libro standard, incentivando un'elaborazione attiva delle informazioni che ha reso l'esperienza coinvolgente.

Gli autori della teoria sostengono inoltre che gli utenti debbano possedere le competenze necessarie per affrontare la difficoltà desiderabile, affinché questa non diventi frustrante. Le istruzioni ad inizio volume avevano proprio lo scopo di aiutare i lettori ad avere un'esperienza più fluida, ma, come abbiamo commentato in precedenza, erano organizzate in modo poco chiaro, risultando difficili da comprendere.

*“Se l'argomento non è dei più interessanti, coinvolgenti, tendi ad assopirti, passa una mosca e ti distrai. Invece, con questo sistema di scrittura in cui devi cambiare la disposizione di lettura, proprio perché devi girare il libro, [...] la mosca, se passa, non la segui più.”*  
- Tiziana

Teoria della difficoltà desiderabile, Elizabeth e Robert Bjork



### 11.2.3 Colore: memoria e concentrazione

Date le scelte stilistiche adottate per i due volumi sperimentali, il colore è stato uno degli elementi protagonisti delle nostre interviste e, nello specifico, tale aspetto ha riguardato maggiormente due aree: l'area della memoria e della concentrazione, ottenendo in entrambe pareri parecchio discordanti. Se da un lato l'utilizzo dei colori è stato valutato come elemento positivo, agevolando la comprensione della struttura del libro e facilitando la concentrazione e assimilazione dei contenuti, dall'altro ha creato confusione, appesantendo la lettura e distraendo i lettori.

È emerso infatti che 4 delle persone intervistate preferiscono le versioni sperimentali in quanto i colori, catturando maggiormente l'attenzione e spezzando la monotonia della versione monocroma, rendono il testo più stimolante e, di conseguenza, aiutano a mantenere più alti i livelli di attenzione.

Allo stesso modo, un intervistato ha ammesso di trovare il testo nero non solo più noioso e meno stimolante, ma addirittura più pesante, confessando di trovare spesso difficile leggere libri per troppo tempo, soprattutto se caratterizzati da pagine molto dense e testo di piccole grandezze, poiché ciò gli affatica la vista. Ha

trovato molto positivo, infatti, l'uso dei colori nei nostri volumi non convenzionali, riscontrando maggiore facilità nella lettura, un dato che abbiamo potuto confermare con la task che gli abbiamo assegnato in precedenza, in

L'impatto del colore sulla concentrazione

cui, leggendo un capitolo mentre veniva cronometrato, ha impiegato ben 45 secondi in meno.

*“Quello che mi ha maggiormente stupito è la difficoltà che non ho fatto a leggerlo, perché quando leggi di solito il nero ti dà quella pesantezza, e riflette anche di più, mentre questo colore non mi riflette, non mi dà fastidio all'occhio, mi dà quindi una maggiore concentrazione. [...] Il fatto che fosse colorato ed evidenziato, non lo so, è come se fosse più a flusso, quindi mi ha stancato anche meno l'occhio.”*

- Carlo

Al contrario, sono 5 gli intervistati che sostengono che i colori all'interno dei due libri siano risultati troppo pesanti, dando fastidio, rendendo la lettura più impegnativa e lenta e accusandoli di essere causa di distrazione. Di questi, però, 2 hanno proseguito affermando che la motivazione

*“Mi si incrociavano un po' gli occhi perché il verde era un po' chiarino, fosse stato un blu sarebbe stato più facile. Con il verde è stato un attimo complicato, leggere tutto un libro così diventerebbe un po' pesante.”*

- Michela

L'impatto del colore sulla memoria

principale di tale fatica visiva fosse dovuta al colore verde, troppo chiaro rispetto alla pagina, facendoci intendere dunque che basterebbe aumentare il contrasto del colore per ovviare al problema, e un'altro ha citato il fattore abitudine, spiegando che forse ha preferito la versione nera perché è quel che siamo abituati a vedere e leggere.

*“I colori mi hanno dato fastidio nel leggere, [...] non so, forse anche l'abitudine di vedere il nero sul bianco, però poi non lo so, il verde mi dava... come se fosse un po' di pesantezza nell'attenzione alla lettura.”*

- Roberto

Per quanto riguarda la memorizzazione, la maggioranza verte nettamente a favore dell'utilizzo dei colori, sono infatti 10 gli intervistati che sostengono che i colori possano aiutarli a memorizzare, soprattutto nel caso del Libro 2. In molti hanno ritenuto che la scelta di dividere cromaticamente le tre aree del libro, non solo faciliti una maggiore comprensione della struttura e dell'organizzazione dei contenuti, ma possa anche aiutare a ricordare meglio in quale delle tre aree siano state lette specifiche informazioni, rendendo più immediata l'assimilazione di concetti.

*“Preferisco il 2 perché mi aiuta a capire e a ricordare meglio le cose. [...] Anche con un libro scolastico, i colori mi aiuterebbero a distinguere le parti, almeno, secondo me che ho una memoria visiva.”*

- Sofia

la memorizzazione e l'apprendimento. Diversi studi psicologici hanno indagato a riguardo, dimostrando come il colore, soprattutto nelle persone con memoria visiva, riesca a creare un imprinting mnemonico a lungo termine più efficace rispetto ad altri elementi che riguardano il senso della vista. L'imprinting mnemonico è un processo attraverso il quale un'informazione si fissa in modo duraturo nella memoria grazie a un'associazione forte e significativa. È in questo modo che stimoli visivi forti, come l'utilizzo di colori, se presentati in modo coerente e ripetitivo, possono lasciare un'impronta più marcata nella mente, creando collegamenti visivi che aiutano il cervello a organizzare e richiamare le informazioni più rapidamente, così come ha evidenziato Stefano.

*“Magari una cosa prima era azzurra, poi era viola... Soprattutto nei paragrafi dove i temi si sovrapponevano, e quindi era sia azzurro che viola [...] era un po' più confuso, diciamo, rispetto all'altro (1) che era super semplice e lineare.”*

- Chiara

Nasce così spontanea l'associazione memoria-studio, aprendoci le porte ad una riflessione che tocca anche l'ambito scolastico e accademico. Con alcuni degli intervistati è emerso che tali strategie visive adoperate all'interno delle sperimentazioni si adatterebbero bene ad un impiego nelle scuole, con l'obiettivo di agevolare

L'imprinting mnemonico

*“Per me funziona, nella mia testa funziona, mi sento più orientato, anche quando studio e mi faccio gli schemi, li faccio di colori diversi, nella mia testa li riesco ad individuare meglio, quindi poi magari mi ricordo e associo il Medioevo al fucsia.”*

- Stefano

Tuttavia, per far sì che l'imprinting mnemonico sia efficace, è fondamentale utilizzare in modo bilanciato i colori: un eccesso di stimoli visivi può infatti sovraccaricare la memoria e ostacolare la concentrazione. È il caso di Chiara, che osservando il libro 3 ha ribadito numerose volte di sentirsi disorientata e confusa, sostenendo quindi che questa confusione andrebbe a compromettere la comprensione dei contenuti e quindi l'assimilazione degli stessi.

La percezione del colore e il suo impatto sulle reazioni emotive e cognitive

È importante sottolineare però che la scelta dei colori non può essere casuale, così come non lo è stata per noi, poiché ogni colore trasmette, inconsciamente, specifici messaggi e influenza in modo differente la percezione dell'utente. Sono numerosi gli studi sulla percezione del colore che dimostrano come determinate tonalità possano evocare specifiche reazioni emotive e cognitive. Se in alcuni casi il significato che attribuiamo ai colori è fortemente influenzato dal contesto sociale e culturale – ad esempio, il rosso, che nelle culture occidentali è spesso associato a sensazioni di pericolo e urgenza, mentre in Oriente è simbolo di prosperità – in altri casi il significato dei colori ha valenza più universale, probabilmente per motivi biologici e percettivi, suscitando reazioni simili in molte persone. Ad esempio, il blu è spesso associato alla tranquillità e alla concentrazione, forse perché richiama elementi naturali come il cielo e il mare; l'arancione dà carica ed aumenta l'entusiasmo; il viola è perfetto per stimolare la creatività e il verde, evocando la vegetazione e la natura, è comunemente legato a sensazioni di equilibrio e rilassamento, come emerso nelle interviste.

Tuttavia, un numero ristretto di intervistati ha dichiarato di non trovare utile l'utilizzo dei colori nel processo di memorizzazione, ritenendo quindi che le scelte visive apportate nei due volumi sperimentali non sarebbero efficaci in ambito scolastico. In particolare, 2 intervistate hanno riconosciuto l'utilità del colore per schematizzare e facilitare la comprensione dei contenuti, ma hanno ammesso di preferire il testo standard rispetto alle versioni non convenzionali perché, quando studiano, sono solite evidenziare le frasi e, trovandosi di fronte a un testo già colorato, non potrebbero fare uso di tale pratica.

*“Il colore del titolo dei capitoli ci sta, mi aiuterebbe a fare una divisione prima che sia io a doverla fare, però il testo in sé no, [...] lo preferisco nero e poi magari sono io che sottolineo con colori diversi. Preferisco fare il gesto io.”*

- Michela

## 11.2.4 Estetica e contenuto

Tra le osservazioni emerse dalle interviste, una da noi ritenuta tra le più notevoli riguarda la diversa percezione dello stesso contenuto nei due volumi analizzati. Nello specifico, è emerso che 3 partecipanti non solo hanno ritenuto che le versioni sperimentali fossero esteticamente più accattivanti, coinvolgenti e attraenti -dato sicuramente interessante ma in linea con quelle che erano le nostre aspettative- ma anche di aver percepito in modo diverso i contenuti presenti all'interno dei volumi, sostenendo che l'estetica del Libro 2 o 3 abbia influito sulla loro esperienza di lettura al punto da rendere il testo più interessante.

*“Il fatto che sia più interessante esteticamente (3) fa sì che anche il contenuto mi sembri più interessante rispetto al primo, lo leggo con più voglia.”*

- Sofia

La citazione di Sofia potrebbe essere riconducibile alla Teoria della Ricompensa Estetica, secondo la quale l'esperienza di piacere estetico non è solo un fenomeno soggettivo, ma coinvolge specifici circuiti neurali legati alla gratificazione e alla motivazione. Studi di neuroimaging (Kawabata & Zeki, 2004) hanno dimostrato che l'esperienza estetica è strettamente legata all'attivazione delle aree cerebrali coinvolte nel sistema della ricompensa, come lo striatum ventrale e la corteccia orbitofrontale. In particolare, Kawabata e Zeki hanno evidenziato come la fruizione di opere d'arte, musica, design e altri stimoli estetici coinvolga le aree cerebrali legate alla dopamina, come quelle derivanti dal cibo o dalle sostanze. Di conseguenza, l'interazione con un oggetto esteticamente stimolante non solo genera piacere, ma può anche avere un impatto sulle emozioni, sulla memoria e sul comportamento del fruitore, aumentando la sua motivazione ad approfondire il contenuto e a cercare, in futuro, esperienze simili.

La Teoria della Ricompensa Estetica, Hideaki Kawabata e Semir Zeki

Un'intervistata ha percepito il testo del Libro 3 come più ricco a causa della sua impostazione grafica

Possiamo dunque ipotizzare che il fatto che alcuni intervistati abbiano percepito il contenuto come più interessante, pur sapendo fosse identico a quello della versione convenzionale, dipenda proprio dall'impatto che l'aspetto estetico riesce ad avere sul nostro cervello, e che abbia quindi stimolato quelle aree legate alla gratificazione, facendo sì che l'estetica dei volumi sperimentali influisse concretamente sulla percezione del contenuto di essi, rendendo la lettura più coinvolgente e stimolante.

In alcuni casi, invece, la struttura non convenzionale ha fatto sì che il volume sperimentale venisse addirittura percepito come più ricco di contenuti, come per Tiziana, che durante l'intervista ha affermato che il Libro 3 contenesse più informazioni, nonostante prima di iniziare le avessimo *“Ogni tanto ritornavo, spiegato che il contenuto che avrebbe letto nei due libri sarebbe stato esattamente lo stesso. Qui è evidente come l'aspetto estetico e la diversa organizzazione visiva dei contenuti abbiano giocato un ruolo attivo nella percezione e assimilazione delle informazioni. Questo effetto potrebbe derivare dal fatto che la struttura non convenzionale sia riuscita a catturare maggiormente l'attenzione del lettore e a guidarlo nell'esplorazione del contenuto, rendendo più evidenti connessioni o dettagli che, in una presentazione più convenzionale, sono risultati meno immediati.”*

- Tiziana

Alessandro Bertinetto, nel suo saggio *“Esegui- re l'inatteso: Ontologia della musica e improvvisazione”*, propone una riflessione analoga, sebbene nel suo caso il centro degli studi sia la musica, e nello specifico la musica improvvisata, e non la grafica editoriale. Egli esplora, infatti, come l'improvvisazione non sia semplicemente un'esecuzione estemporanea, ma un vero e proprio processo creativo che prende forma nel momento stesso della performance. Il fattore dell'imprevedibilità diventa quindi un elemento essenziale, capace di coinvolgere il

“Esegui- re l'inatteso: Ontologia della musica e improvvisazione”, Alessandro Bertinetto

pubblico in modo attivo: l'ascoltatore non si limita a riconoscere una struttura predefinita, ma segue lo sviluppo dell'opera in tempo reale, vivendo un'esperienza più immersiva e partecipata.

Un principio simile può essere applicato al modo in cui alcuni partecipanti alle nostre interviste hanno percepito i contenuti dei libri sperimentali rispetto a quelli impaginati in modo convenzionale. Così come nell'improvvisazione musicale il pubblico, stimolato da un processo creativo non rigidamente strutturato, si sente più coinvolto nella performance e presta maggiore attenzione ad ogni stimolo che riceve, immergendosi totalmente nella situazione che percepisce dunque come più arricchente, nel nostro caso la grafica editoriale non convenzionale sembra aver innescato nei lettori una percezione di maggiore abbondanza contenutistica.

Parlando sempre del potere che ha l'estetica sulla percezione del contenuto, si può fare una riflessione interessante su un aspetto che autori ed editori dovrebbero tenere sempre a mente e assicurarsi di non trascurare mai, anche nel caso di edizioni meno importanti o più economiche:

***“A livello di stesso contenuto, a prescindere dal fatto che mi interessi o non mi interessi, se apro un libro e lo vedo tutto nero, è tutto nero... Se apro un libro e lo vedo colorato dico ‘Wow figo, magari c’è qualcosa di interessante dentro.’”***

**- Michela**

La citazione di Michela evidenzia, infatti, un aspetto essenziale del rapporto tra lettore e libro: l'impatto iniziale che l'elemento visivo ha sulla percezione del contenuto. Il suo commento suggerisce infatti che la presentazione grafica non è solo un'aggiunta estetica, ma un vero e proprio criterio attraverso il quale il lettore valuta l'interesse e il valore di un testo. Se un libro si presenta in modo visivamente accattivante, l'utente è più propenso a esplorarlo con curiosità e apertura, mentre un volume più tradizionale o monocromatico può apparire meno attraente e, di conseguenza, esser meno invogliato ad esplorarlo in profondità.

Questo fenomeno rimanda a studi sulla psicologia della percezione e sull'influenza del design nella fru-

L'estetica influisce notevolmente sull'interesse nei confronti di un prodotto

La Teoria dell'estetica predittiva

zione dei contenuti. L'aspetto visivo funge da forma di priming cognitivo, un meccanismo di regolazione in base al quale l'elaborazione precedente delle informazioni influenza l'elaborazione delle informazioni successive, stabilendo aspettative, orientando l'attenzione e influenzando persino sulla memoria e sulla comprensione. Secondo la Teoria dell'estetica predittiva il nostro cervello non si limita a elaborare passivamente le informazioni visive, ma cerca costantemente di predire ciò che vedrà, basandosi su schemi appresi ed esperienze pregresse. Quando un'immagine, un'opera d'arte o un oggetto estetico riesce a bilanciare prevedibilità e sorpresa, genera una risposta positiva nel fruitore, poiché il cervello trova piacere nell'aggiornare i propri modelli interni.

Questa teoria si basa sui principi della codifica predittiva, secondo cui la nostra mente confronta continuamente le nuove informazioni con le aspettative interne: se una stimolazione visiva è troppo prevedibile, rischia di risultare noiosa ma, al contrario, se è troppo complessa o imprevedibile, può risultare difficile da processare e frustrante. Il massimo coinvolgimento estetico avviene quando un'opera offre una giusta dose di novità, mantenendo una struttura riconoscibile ma introducendo elementi di sorpresa che stimolano l'attenzione e l'esplorazione.

Sebbene non sia ancora un ambito ampiamente studiato, come dimostra la scarsa documentazione scientifica in merito, l'attenzione all'estetica della struttura interna di un libro – riferendoci qui a volumi di natura convenzionale, come romanzi e saggi, ed escludendo invece prodotti editoriali più sperimentali o non convenzionali, come riviste, libri di design, d'arte e altri – è un aspetto che meriterebbe maggiore considerazione. Al contrario, sono numerosi gli studi effettuati sulla capacità della copertina di aumentare l'attrattività di un libro e attirare acquirenti. Da questa consapevolezza deriva il detto “Non giudicare un libro dalla copertina” il quale, spesso interpretato come un'esortazione a non farsi ingannare da pregiudizi, è in realtà un principio su cui si basa gran parte dell'industria editoriale.

# 12 Conclusioni e sviluppi futuri

Arrivate a questo punto, possiamo affermare che, lungo tutto il percorso, lo scoglio più difficile da superare è stato proprio quello iniziale: la definizione dell'argomento e, soprattutto, delle modalità progettuali con cui lo avremmo affrontato. Trovarci a operare in un ambito sperimentale e di ricerca non è stato affatto semplice, poiché si discostava in parte da quanto studiato nei nostri tre anni universitari.

Le interviste sono state di grande aiuto, sia per il progetto che per noi stesse. Abbiamo visto le nostre aspettative iniziali ribaltarsi in molti casi e confermarsi in altri, permettendoci di ottenere un riscontro concreto sul mondo dell'editoria, nonché sulle abitudini e preferenze dei lettori, sebbene nel piccolo campione selezionato. Per esempio, non ci saremmo mai aspettate che il Libro 1 risultasse così apprezzato, in alcuni casi persino più dei volumi sperimentali. Questo ci ha permesso di condurre una profonda riflessione su quanto effettivamente l'abitudine e i fattori socio-culturali influenzino le nostre scelte, su quanto potere abbiano su di noi e su quanto, invece, sarebbe positivo imparare ad ampliare il nostro sguardo e ad abbracciare il "diverso".

In un possibile sviluppo futuro, il passo successivo sarebbe sicuramente la creazione di un terzo volume sperimentale, il Libro 4, che racchiuderebbe le migliori scelte progettuali dei tre volumi precedenti, alla luce dei suggerimenti degli intervistati e delle nostre riflessioni elaborate nella fase finale. Detto tra noi, sarebbe un po' la Moka dell'editoria (e questo esempio non ci è venuto in mente perché, per riuscire a portare a termine la tesi, abbiamo sviluppato una dipendenza da caffeina).

Successivamente, sottoporremmo nuovamente i volumi a un campione di intervistati, questa volta più

ampio, conducendo interviste qualitative più approfondite e strutturate, utilizzando tecniche scientifiche quali l'eye tracking e indagando maggiormente l'ambito della memoria, per verificare quali supposizioni degli intervistati fossero basate sulla loro esperienza personale e quali, invece, su reali processi di apprendimento. In questo caso, gestiremmo dunque le interviste su tempi più lunghi, permettendo ai partecipanti di assimilare effettivamente le informazioni lette.

Tuttavia, ora possiamo dire di essere estremamente orgogliose del lavoro svolto e del risultato finale, e che in fin dei conti:

*“È solo un modo diverso di leggere”  
- Tiziana*

# Parte 1

Achilli, Franco. *Fare grafica editoriale: progettare il libro: storia, teorie, tecniche e processi*. Prima edizione, Editrice Bibliografica, 2018.

Baroni, Daniele. *Un oggetto chiamato libro: breve trattato di cultura del progetto*. Longanesi, 2017.

La storia del libro spiegata in breve - Edigho. <https://formazioneditoriale.it/storia-del-libro-spiegata-in-breve/>.

«Libro». Wikipedia, 9 dicembre 2024. Wikipedia, <https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Libro&oldid=142521097>.

«Libro - Enciclopedia». Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/libro\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/libro_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/).

Redazione. «La storia del libro: un viaggio attraverso i secoli di conoscenza». RomaIT, 19 maggio 2023, <https://www.romait.it/la-storia-del-libro-un-viaggio-attraverso-i-secoli-di-conoscenza.html>.

undefined. «Storia del libro: nascita ed evoluzione di un mezzo rivoluzionario | Pixartprinting». Il blog di Pixartprinting, <https://www.pixartprinting.it/blog/storia-del-libro/>.

Dadaismo. Origini, sviluppo e principali esponenti del movimento d'avanguardia. <https://www.finestre-sullarte.info/arte-base/dadaismo-origini-sviluppo-principali-esponenti-movimento-avanguardia>.

«Dal Manifesto alle opere degli artisti più iconici del movimento surrealista». ELLE Decor, 25 novembre 2021, <https://www.elledecor.com/it/arte/a38347007/surrealismo-origini-filosofia-artisti-opere-maggiori/>.

«Futurismo e Libri-oggetto: la rivoluzione tipografica | Pixartprinting». Il blog di Pixartprinting, <https://www.pixartprinting.it/blog/futurismo-libri-oggetto/>.

«LIBRI D'ARTISTA /LIBRI-OGGETTO». Anna Boschi, <https://www.annaboschi.it/libri-dartista-libri-oggetto/>.

Puelli, Silvia. «Duchamp e il ready-made: un nuovo inizio per l'arte». Travel On Art - Blog di viaggi e arte contemporanea, 29 ottobre 2017, <https://www.travelonart.com/arte-contemporanea/duchamp-ready-made-nuovo-inizio-per-arte/>.

«Storia del dadaismo, il movimento che rifiutava gli standard e le convenzioni». ELLE Decor, 8 febbraio 2022, <https://www.elledecor.com/it/lifestyle/a39009826/dadaismo-storia/>.

Surrealismo. Origini, stili e principali esponenti del movimento d'avanguardia. <https://www.finestresullarte.info/arte-base/surrealismo-origini-sviluppi-stile-movimento>.

A Brief History of Punk Zine Sniffin' Glue - Noah. <https://noahny.com/blogs/news/a-brief-history-of-punk-zine-sniffin-glue>.

«Anarchy in the U.K. (1976)». Galerie Babylone, <https://galeriebabylone.com/shop/anarchy-in-the-u-k-1976-fanzine-1976/>.

«Anti-Design Is Intentionally Loud and Messy». Built In, <https://builtin.com/articles/anti-design>.

«Behind the Display: Punk Zines - Iniva». Institute of International Visual Arts, 6 maggio 2022, <https://iniva.org/behind-the-display-punk-zines/>.

Bonassi, Giovanni. *Quaderno di ricerche sulla grafica punk*. 2020.

«Brutalism and Antidesign». Nielsen Norman Group, <https://www.nngroup.com/articles/brutalism-antidesign/>.

Ciaponi, Francesco. *Underground: ascesa e declino di un'altra editoria*. Costa & Nolan, 2007.

Controcultura. <https://dlib.biblhertz.it/PE>.

CULTURE DEL DISSENSO | CULTURES OF DISSENT AND THE DEFINITION OF A EUROPEAN IDENTITY IN ITALY, FRANCE AND URSS. <https://www.culturedeldissenso.com/>.

«GRAFICA, INDUSTRIA - Enciclopedia». Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/industria-grafica\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/industria-grafica_(Enciclopedia-Italiana)/).

Internet Archive: Digital Library of Free & Borrowable Texts, Movies, Music & Wayback Machine. <https://archive.org/>.

Kero, River H. «A History of Zines». BOOK RIOT, 2 dicembre 2021, <https://bookriot.com/history-of-zines/>.

La ciclostile negli anni 60 - 70. 7 marzo 2022, <https://lanostrastoria.ch/entries/EDknO4VwAp2>.

Latimer, Henry C. *Advertising Production Planning and Copy Preparation for Offset Printing*. 3d ed., Art Direction Book Co., 1974.

Le somiglianze tra Dada e Controcultura | Artribune. 10 ottobre 2020, <https://www.artribune.com/arti-visive/2020/10/dada-controcultura/>.

Levanier, Johnny. «Anti-Design: The Anti-Rule Book Redefining Digital Design». 99designs, 1 aprile 2022, <https://blog.99cluster.com/blog/design-history-movements/anti-design/>.

Novaro, Federico. «The City of San Francisco Oracle / Pietro Grandi». FN, 8 settembre 2016, <https://federiconovaro.eu/the-city-of-san-francisco-oracle-pietro-grandi/>.

Pane, Stefano. *L'editoria fotografica indipendente in Italia*. 2022.

Per una storia delle fanzines. [http://stampamusicale.altervista.org/Le\\_fanzine/Storia\\_fanzines/index.htm](http://stampamusicale.altervista.org/Le_fanzine/Storia_fanzines/index.htm).

Re Nudo: la rivista underground di cultura alternativa. <https://renudo.org/>.

«Risograph: dal ciclostile ai giorni nostri». FAVINI, <https://www.favini.com/news/risograph-dal-ciclostile-ai-giorni-nostri/>.

Rivista «A/traverso». [https://www.comune.bologna.it/iperbole/asnsmp/rivista\\_a\\_traverso.html](https://www.comune.bologna.it/iperbole/asnsmp/rivista_a_traverso.html).

«TO MAKE A BOOK (CIRCA 1960)». Stanford University Press Blog, 2014, <https://stanfordpress.typepad.com/blog/2014/11/to-make-a-book-circa-1960.html>.

uberbrand20stg. «Anti-Design... Is It a Flash in the Pan or Can It Be a Long-Term Design Language?» Award-Winning Creative Branding Agency in Sydney, 3 aprile 2024, <https://uberbrand.com.au/anti-design-is-it-a-flash-in-the-pan-or-can-it-be-a-long-term-design-language/>.

«Vice Versa: America's Gayest Magazine». Messy Nessy Chic, 31 agosto 2022, <https://www.messynessychic.com/2022/08/25/vice-versa-americas-gayest-magazine/>.

ZineWiki. <https://zinewiki.com/>.

«8. Il progetto grafico negli anni '20 del XXI secolo». Mitogram, 11 marzo 2020, <http://www.mitogram.com/progetto-grafico-primi-anni-xxi-secolo/>.

«90's Graphic Design Inspiration with Real Examples from the 90s». Really Good Designs, 27 febbraio 2023, <https://reallygooddesigns.com/90s-graphic-design/>.

Bernstein, Dennis, e Warren Lehrer. *French Fries: A New Play*. 1984.

Blackwell, Lewis, e David Carson. *The End of Print: The Grafik Design of David Carson*. 2nd, rev. ed ed., Laurence King Publishing, 2012.

bruine, Chris de. «French Fries, 1984». Warren Lehrer, 30 agosto 2017, <https://warrenlehrer.com/french-fries-1984/>.

Emigre: About. <https://www.emigre.com/About>.

Emigre: Essays - An Interview with Edward Fella. <https://www.emigre.com/Essays/Magazine/AnInterviewwithEdwardFella>.

Emigre: Essays - Legibile? <https://www.emigre.com/Essays/Magazine/Legibile>.

Emigre: Essays - Radical Commodities. <https://www.emigre.com/Essays/Magazine/RadicalCommodities>.

Emigre: Magazine. <https://www.emigre.com/Magazine>.

«Emigre (Magazine)». Wikipedia, 3 maggio 2024. Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Emigre\\_magazine&oldid=1222095120](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Emigre_magazine&oldid=1222095120).

«Eye (Magazine)». Wikipedia, 16 dicembre 2024. Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Eye\\_magazine&oldid=1263341307](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Eye_magazine&oldid=1263341307).

«Eye Magazine | Blog | Classic Collections – Back to the 90s». Eye Magazine, <https://www.eyemagazine.com/blog/post/classic-collectionsback-to-the-90s>.

«Eye Magazine | Feature | Cult of the Ugly». Eye Magazine, <https://www.eyemagazine.com/feature/article/cult-of-the-ugly>.

«Eye Magazine | Opinion | Output Explained». Eye Magazine, <https://www.eyemagazine.com/opinion/article/output-explained>.

Fussell, Grace. «From Raves to Ray Gun: A Walk Through 90s Design Culture». The Shutterstock Blog, 24 febbraio 2021, <https://www.shutterstock.com/blog/90s-design-culture>.

Goslin , Emily. «Neville Brody on Navigating Graphic Design's Shifting Identity». Aiga Eye on Design , marzo 2021, <https://eyeondesign.aiga.org/neville-brody-on-navigating-the-shifting-identity-of-graphic-design/>.

Graphic Design in the 1990s, The Mill@Johnson U. 20 marzo 2020, <http://www.themillatju.online/media-history/graphic-design-in-the-1990s/>.

«Irma Boom». Wikipedia, 11 ottobre 2024. Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Irma\\_Boom&oldid=1250580446](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Irma_Boom&oldid=1250580446).

«Irma Boom SHV Think Book 1996-1896». Moma, Irma Boom SHV Think Book 1996-1896.

magazine | david carson design. <https://www.davidcarsondesign.com/t/tag/magazine/page/8/>.

Massimi, Fabiano. «“Storia di due anime”: il piacere di immergersi in un libro inclassificabile». ilLibraio.it, 16 settembre 2020, <https://www.illibraio.it/news/dautore/storia-di-due-anime-1387209/>.

«Neville Brody». Issuu, [https://issuu.com/dithongkong/docs/greatbritishdesign\\_2020/s/11427559](https://issuu.com/dithongkong/docs/greatbritishdesign_2020/s/11427559).

«S. La nave di Teseo». Wikipedia, 17 gennaio 2024. Wikipedia, [https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=S.\\_La\\_nave\\_di\\_Teseo&oldid=137401787](https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=S._La_nave_di_Teseo&oldid=137401787).

Stinson, Liz. «A Genius of Book Design Creates a Tome With No Ink». Wired. [www.wired.com](http://www.wired.com), <https://www.wired.com/2013/11/a-beautiful-book-printed-without-ink/>.

«The Prime of Mr. Neville Brody». Magazeum, <https://magazeum.co/content/neville-brody>.

Things I Have Learned In My Life So Far - Stefan Sagmeister. <https://sagmeister.com/work/things-i-have-learned-in-my-life-so-far/>.

«Tree of Codes». Wikipedia, 18 dicembre 2024. Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Tree\\_of\\_Codes&oldid=1263781135](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Tree_of_Codes&oldid=1263781135).

Tree of codes, Jonathan Safran Foer, Visual Editions - Design Playground. 19 novembre 2010, <http://www.designplayground.it/2010/11/tree-of-codes-visual-editions/>.

undefined. «Riviste di Grafica imperdibili | Pixartprinting». Il blog di Pixartprinting, <https://www.pixartprinting.it/blog/riviste-grafica-imperdibili/>.

Willson, Sarah. «House of Leaves [Book Review]». Room Escape Artist, 30 ottobre 2022, <https://roomescapeartist.com/2022/10/30/house-of-leaves-book-review/>.

## Parte 2

Alessandro Marzo Magno, L'inventore di libri: Aldo Manuzio, Venezia e il suo tempo, Laterza, 2013.

Adriano Cappelli, Dizionario di abbreviazioni latine e italiane, Ulrico Hoepli, Milano, 1899.

Anthony Grafton, Nota a piè di pagina: storia di un'idea erudita, Carocci, 2000. [https://moodle2.units.it/pluginfile.php/334129/mod\\_resource/content/3/Grafton\\_Nota%20a%20pi%C3%A8%20di%20pagina\\_2000.pdf](https://moodle2.units.it/pluginfile.php/334129/mod_resource/content/3/Grafton_Nota%20a%20pi%C3%A8%20di%20pagina_2000.pdf)

Jan Tschichold, La forma del libro: saggi sulla tipografia, Sylvestre Bonnard, Milano, 2009.

Robert Bringhurst, The Elements of Typographic Style, Hartley & Marks, Vancouver, 1992.

Archivio di Stato di Torino, Dizionario delle abbreviazioni italiane. <https://archiviodistatorino.cultura.gov.it/strumenti/dizionario-abbreviature-italiane/>

Treccani, Enciclopedia dell'italiano. [https://www.treccani.it/enciclopedia/abbreviazioni\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29](https://www.treccani.it/enciclopedia/abbreviazioni_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29)

Il Post, Storia delle copertine, 2017. <https://www.ilpost.it/2017/02/06/storia-delle-copertine/>

Pennablu, Spazi bianchi nella tipografia e nel design, 2021. <https://pennablu.it/spazi-vuoti/#:~:text=Spazi%20vuoti%20attivi%3A%20sono%20usati,strutturare%20le%20informazioni%20della%20pagina>

Lupton, Ellen. Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students. Second, Revised and Expanded edition, Princeton Architectural Press, 2010.

Samara, Timothy. Making and Breaking the Grid: A Graphic Design Layout Workshop. 1st paperback ed, Rockport Publishers, 2005.

Indice analitico. [https://it.wikipedia.org/wiki/Indice\\_analitico](https://it.wikipedia.org/wiki/Indice_analitico)

Frontespizio. <https://it.wikipedia.org/wiki/Frontespizio>

Segnalibro. <https://it.wikipedia.org/wiki/Segnalibro>

Il Post, Note sui romanzi con le note, 2016. <https://www.ilpost.it/2016/05/24/note-sui-romanzi-con-le-note/>

Formazione Editoriale, Cos'è la fascetta di un libro. <https://formazioneeditoriale.it/cosa-e-fascetta-libro/>

Frizzifrizzi, L'arte di dipingere il taglio dei libri, 2018. <https://www.frizzifrizzi.it/2018/07/24/larte-di-dipingere-il-taglio-dei-libri/>

editoriale, ESC-studio. «Come nascono le copertine». ESC, 21 novembre 2022, <https://www.esc-studioeditoriale.com/2022/11/21/come-nascono-le-copertine-editoriale-esc-studioeditoriale-com/>.

Fascetta libro: cos'è? Tutto quello che c'è da sapere - Edigho. <https://formazioneeditoriale.it/cosa-e-fascetta-libro/>.

«ILMIOLIBRO - Le note: a cosa servono e dove inserirle - Corso di editing». ILMIOLIBRO: Pubblicare libri, e-book - Stampare, leggere libri online, <https://ilmiolibro.kataweb.it/articolo/scrivere/290208/le-note-a-cosa-servono-e-dove-inserirle/>.

imag. «Taglio colorato, Taglio dorato, Taglio cesellato». IMAG - Legatoria Industriale Artigianale, 7 gennaio 2019, <http://www.imagspa.it/taglio-colorato-taglio-dorato-taglio-cesellato/>.

«La struttura di un libro: come funziona? | Pixartprinting». Il blog di Pixartprinting, <https://www.pixartprinting.it/blog/struttura-libro-come-funziona/>.

Risguardi - Wikiwand. <https://www.wikiwand.com/it/articles/Risguardi>.

User, Super. Il nutrito glossario della legatura del libro, in collaborazione con l'Antica Legatoria Viali di Viterbo (Quinta e ultima parte). 29 gennaio 2018, <https://www.lacitta.eu/storia/34312-il-nutrito-glossario-della-legatura-del-libro-in-collaborazione-con-l-antica-legatoria-viali-di-viterbo-quinta-e-ultima-parte.html>.

## Parte 3

Bertinetto, Alessandro. Il senso estetico dell'abitudine. 2023, [https://iris.unito.it/retrieve/df86ffa2-298f-4e9d-9079-88e88632ca27/3\\_BERTINETTO\\_tema\\_ICDY\\_2023.pdf](https://iris.unito.it/retrieve/df86ffa2-298f-4e9d-9079-88e88632ca27/3_BERTINETTO_tema_ICDY_2023.pdf).

Bjork, Elizabeth Ligon, e Robert A. Bjork. Making things hard on yourself, but in a good way: Creating desirable difficulties to enhance learning. Gennaio 2011.

Bourdieu, Pierre, e Pierre Bourdieu. La distinzione: critica sociale del gusto. Il Mulino, 2007.

«Carico cognitivo e attenzione Comprendere il carico cognitivo e il suo impatto sull'attenzione». Faster Capital, 2024, <https://fastercapital.com/it/contenuto/Carico-cognitivo-e-attenzione-Comprendere-il-carico-cognitivo-e-il-suo-impatto-sull-attenzione.html#Tipi-di-carico-cognitivo>.

«Differenziale semantico». Survio, <https://www.survio.com/it/supporto/solutions/articles/43000259355-differenziale-semantico>. Consultato 10 febbraio 2025.

«La teoria del carico cognitivo di John Sweller». La Mente è Meravigliosa, 14 gennaio 2019, <https://lamenteemeravigliosa.it/teoria-del-carico-cognitivo/>.

Loveless, Becton. «Cognitive Load Theory - The Definitive Guide». Education Corner, 10 marzo 2022, <https://www.educationcorner.com/cognitive-load-theory/>.

Meloni, Fabio. «Cos'è la teoria della mera esposizione». Psicologo Roma - Dott. Fabio Meloni, 27 marzo 2024, <https://fabiomeloni.com/cose-la-teoria-della-mera-esposizione/>.

Psicologia dei colori: cos'è e perché è utile conoscerla. <https://psiche.santagostino.it/colori-psicologia>.

«Università del Salento». Unisalento.it, <https://www.unisalento.it>. Consultato 10 febbraio 2025.

University, Info iMemo. «Il colore nei processi di memorizzazione. Usa quello giusto! - iMeMo University %». iMeMo University, 28 aprile 2021, <https://www.imemouniversity.it/il-colore-nei-processi-di-memorizzazione-usa-quello-giusto/>.

<https://g.co/kgs/1GCuiTY>

&

SITO

GRA

FIA

