

9.1 *Premessa*

*Body*, in inglese, vuol dire tante cose: dalla carrozzeria al corpo. *Body shop* è l'officina del carrozziere. Sembra un titolo adatto per parlare della grafica dei libri, perché questa non attiene solo alla forma, all'apparenza, ma anche al corpo stesso del libro. Forse, e fino a un certo punto, alla grafica si sottrae il contenuto in senso stretto (come la testa non fa parte del *body*, inteso come «tronco»)<sup>1</sup>.

«[Il] posto che il grafico deve occupare nel processo di produzione del libro: un crocevia di operazioni e di esigenze diverse, tra gli autori, gli illustratori, i direttori editoriali e i redattori a monte, gli uffici produzione, i tipografi, gli zincografi e i legatori a valle. Con il compito di dare a tante voci una forma unitaria, ma anche di far sentire tra quelle la propria voce, convergente con le altre allo scopo comune, e insieme espressione di un contributo autonomo, cui doveva essere riconosciuta la dignità, almeno, di un alto artigiano. Questo non era per nulla scontato quando Steiner cominciava la sua attività: il grafico editoriale era un mestiere in gran parte da inventare, il suo posto nel processo produttivo non era chiaro e non sembrava per nulla necessario». Sono le parole con cui Delfino Insolera iniziò un ricordo di Albe Steiner<sup>2</sup>.

Il grafico, come figura a sé, alla Zanichelli è comparso alla fine degli anni Cinquanta, all'interno dell'ufficio produzione.

<sup>1</sup> Anche in inglese si chiama *body* il corpo di un carattere a stampa, un elemento che resta al cuore delle soluzioni grafiche.

<sup>2</sup> D. Insolera, *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, Firenze, Fratelli Alinari, 1977, in *Come spiegare il mondo. Raccolta di scritti di Delfino Insolera*, Bologna, Zanichelli, 1997, p. 311. Da queste pagine è tratta anche la scheda su Steiner alle pagine seguenti.

Solo più tardi si è reso autonomo, per poi rientrare nell'alveo editoriale<sup>3</sup>.

Oltre a migliorare la fruizione dell'opera, il grafico cerca di rendere distinguibile la linea produttiva (il marchio, ma non solo in senso stretto) dell'editore. Anticipando in parte la conclusione di questo capitolo, si deve ammettere che raramente, ad eccezione di alcune collane, un libro Zanichelli è distinguibile in quanto tale, senza leggere il nome dell'editore in copertina. Peraltro, con la sua evoluzione, la grafica rende facilmente distinguibili i libri prodotti nel tempo: sia guardando le copertine sia le aperture di pagina non è difficile, anche senza leggere la data di pubblicazione, collocare lungo la linea del tempo i libri pubblicati. Molti sono gli elementi che si sono evoluti. Il formato e l'uso del colore sono un indice di immediata applicazione per datare i libri di scuola: un po' come avviene per i quotidiani, con l'avvertenza che, nel nostro caso, i formati crescono, mentre nei quotidiani tendono a diminuire<sup>4</sup>. Una collocazione nel tempo può essere più problematica per i libri di narrativa o saggistica.

## 9.2 *Fattori esterni dei cambiamenti grafici*

Veramente rivoluzionari, gli ultimi cinquant'anni, per la grafica editoriale:

- si è imposta la figura specifica del grafico;
- sono cambiate le tecnologie di composizione e stampa;
- le illustrazioni e il colore sono diventati, da «lusso», elementi di uso quotidiano;
- il computer ha rivoluzionato il modo di fare i libri<sup>5</sup>.

Il cinquantennio potrebbe essere paragonato al Cinquecento italiano. Inizia con gli ultimi bagliori della tipografia classica, seguiti da una sorta di «sacco di Roma»: l'arrivo del breve ma buio periodo iniziale della fotocomposizione, con un improvviso

<sup>3</sup> Alla Loescher, ad esempio, il grafico è tuttora all'interno dell'ufficio produzione.

<sup>4</sup> Per vero vi fu una fase di lieve diminuzione dei formati, a seguito della crisi della carta del 1974/1975, con passaggi di molti volumi dal 17 × 24 al 15,5 × 24: cfr. par. 3.3.

<sup>5</sup> Già nel 1990 negli Usa il 68% dei grafici usava il computer e il 26% aveva intenzione di acquistarlo (L. Blackwell, *Caratteri e tipografia del XX secolo*, Bologna, Zanichelli, 1995).

peggioramento della qualità grafica, soprattutto per l'uso di caratteri «brutti», dozzinali. Segue una fioritura non lontana da certi aspetti del barocco: saltano i confini fra testo e immagine, tutto è immagine, così come il barocco fece saltare i confini fra scultura, pittura e architettura. I cambiamenti sono rapidi, e non è ancora chiaro in quale direzione si sta andando.

### 9.3 *I protagonisti*

Alla fine degli anni Cinquanta lavorava in casa editrice Walter Hergenröther, che portò una ventata di gusto moderno, ancorché solidamente ancorato a un'impostazione classica<sup>6</sup>.

Insolera e Giovanni Enriques chiamarono a rinnovare l'immagine Albe Steiner. Steiner era già un grafico molto noto, che aveva lavorato, tra l'altro, al giornale «l'Unità» e alla Feltrinelli. Viveva a Milano e veniva a Bologna uno o due giorni la settimana per collaborare con Insolera a impostare i nuovi testi scolastici e le collane di varia. Le sue copertine erano caratterizzate da grande semplicità: un'immagine cercava di convogliare il senso principale del libro. Favorì, specialmente nei libri di materie non umanistiche, l'uso del carattere Helvetica. Fu Steiner a fare iniziare, nella costa, i titoli in alto: fino ad allora per lo più i titoli, nelle coste dei libri Zanichelli, si leggevano dal basso verso l'alto (l'attuale soluzione è quella seguita dalla maggior parte degli editori). Teorizzava standard di collana coerenti ma non rigidi: riteneva che la regola di collana andasse adattata a ogni libro (sia in copertina che all'interno)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. par. 1.3. Ricorda Umberto Tasca: *Ho conosciuto Hergenröther, su suggerimento di Dogliotti, nel 1979, quando già da molti anni non aveva più un rapporto di lavoro con la Zanichelli. Gli affidai il progetto grafico e l'impaginazione di Milano. Guida all'architettura moderna. Da lui ho imparato alcune regole fondamentali, come l'appendere testi e immagini per linee orizzontali. A Hergenröther affidai poi la prima edizione del testo di educazione tecnica di Paci. Anche Paci fu molto colpito dal rigore di Hergenröther: credo che sia stato l'unico grafico a imporsi, in qualche misura, con questo autore.*

<sup>7</sup> Si ripetono qui, per comodità del lettore, alcune righe dall'Appendice 2: «La forma grafica (i.e. dei libri per la nuova scuola media) era al servizio di una impostazione pedagogica: niente neretti, niente sottolineature, niente esercitazioni fiscali o incentivi ad uno studio mnemonico, ma, al loro posto, un'attenzione vera (di sostanza, non di forma) a interessare e coinvolgere i ragazzi».

Furono assunti due giovani grafici: Duilio Leonardi, che rimarrà in casa editrice fino alla metà degli anni Novanta, e Paolo Sala, che lascerà l'azienda dopo pochi anni.

Successivamente, negli anni Settanta, la responsabilità grafica fu assunta da Raimondo Biscaretti, che la mantenne fino al 1988. Biscaretti aveva attinto dalla sua esperienza di studio-lavoro a Losanna un gusto classico, elegante, lontano da ogni soluzione vistosa. Abile fotografo, appassionato della natura, conservò una linea classica, promovendo un uso ampio della fotografia come elemento principale di molte copertine. Sua fu l'idea della cornice attorno all'immagine principale delle copertine della serie universitaria: una soluzione che, con piccoli aggiustamenti, ha resistito per oltre vent'anni. Biscaretti si avvale, oltre che di Leonardi, della collaborazione di Giovanna Fiorillo e di un grafico esterno, Anna Maria Zamboni, che tra l'altro contribuì alla creazione della linea dei dizionari. Zamboni<sup>8</sup> avrebbe poi seguito anche i cataloghi e parte della pubblicità.

Quando, soprattutto per ragioni organizzative, si decise di accorpare le funzioni grafiche e redazionali in linee editoriali che andavano rendendosi progressivamente autonome<sup>9</sup>, Dogliotti tenne le fila anche della parte grafica: non aveva un'esperienza specifica e si affidò a grafici esterni, in particolare alla giovanissima Elena Gaiani, a cui si deve la maggior parte delle variopinte copertine di quegli anni.

Nel 1993 sembrò del tutto naturale che Tasca ereditasse, insieme alla direzione editoriale, anche la direzione artistica: del resto aveva impostato in piena autonomia i libri della redazione milanese e a Milano era appunto iniziata la collaborazione con Editta Gelsomini<sup>10</sup>.

Anche a Bologna Tasca assegnò a Gelsomini i libri più importanti, definendo con lei alcune linee guida e una tavolozza di colori che sarebbero poi stati utilizzati per molti libri di successo,

<sup>8</sup> Cfr. nota 1 della testimonianza di Laura Lisci.

<sup>9</sup> Cfr. più ampiamente sul punto il par. seguente.

<sup>10</sup> Fu sempre nel periodo milanese, su indicazione di Consolandi, che Giorgio Fioravanti iniziò la sua collaborazione con Zanichelli come autore di manuali di grafica. Fioravanti impostò graficamente anche alcuni libri scolastici, tra cui la seconda edizione del Paci.

*La lezione di Albe*  
di Delfino Insolera

[...] Al grafico si cominciò a riconoscere una competenza specifica sugli aspetti esteriori, di facciata, del libro, e innanzi tutto sulle copertine; credo che ancor oggi per molti il grafico sia essenzialmente l'uomo delle copertine. Steiner accettò questo ruolo, sforzandosi poi costantemente di mostrare con i fatti che il suo mestiere aveva qualcosa da dire in un campo ben più vasto, che abbracciava tutti i particolari di quel messaggio composito, che è il libro.

Questa è una delle linee di sviluppo più coerenti attraverso tutta la sua opera: dimostrare che l'attenzione deve spostarsi da ciò che è ornamentale a ciò che è significativo, che al grafico spetta dare una forma ottimale a ciò che può essere significativo e che tutto nel libro può essere significativo.

Intanto, nelle sue copertine, Steiner introdusse in modo personale novità linguistiche e tecniche elaborate tra le due guerre, operando una trasposizione grafica delle esperienze pittoriche a lui più care.

Due linee di ispirazione costanti mi sembrano affiancarsi e alternarsi: un rigoroso astrattismo geometrico che può venire da Kandinskij, da Mondrian, dai costruttivisti, ma che certo sentiva vicini soprattutto i grafici della Russia Rivoluzionaria, e tra questi il prediletto El Lissitzky; un disegno lineare, di puri contorni con poco o niente chiaroscuro, cordiale e raffinementamente ingenuo, che fa pensare un po' a Picasso, un po' al Gruppo di Corrente, un po' a Diego Rivera. Esperienze pittoriche che Steiner coltivava di persona, come sua espressione privata, e che a volte trasportò direttamente nel suo lavoro grafico. [...] Come spiegherà poi tante volte a chi lavorava con lui, nessun particolare gli sembrava troppo umile per non meritare attenzione, perché tutto, se curato e non trasandato, poteva essere significativo.

Anche qui lo sorreggeva un interesse culturale profondo, che guardava come riferimento ai grafici progettisti del Bauhaus, soprattutto del secondo Bauhaus, di Hannes Meyer, con il suo amore per il rigore scientifico, la sua partecipazione appassionata ai problemi sociali, la sua avversione per il formalismo.

Negli anni Sessanta, la collaborazione con la casa editrice Zanichelli gli diede l'occasione di affrontare un nuovo campo di esperienze: il libro scolastico. Credo che il suo contributo sia stato fondamentale nel determinare una nuova immagine del libro scolastico italiano, apparsa dopo la riforma della scuola media: più vicina al gusto moderno e agli altri libri di cultura,

*La lezione di Albe. (2)*

più chiara e più utile per uno strumento di studio; anche più gradevole, ma naturalmente questo era sempre un sottoprodotto gradito dell'attenzione dedicata a tanti altri problemi interni al libro e alla sua funzione didattica.

Ricordo certe sedute in cui si esaminavano insieme bozze di pagine, indici o tabelle composte secondo vecchie abitudini. Steiner domandava: «a cosa servono questi puntini? queste virgolette? sono proprio necessarie tante differenze di caratteri?». E la sua matita cancellava implacabilmente un numero incredibile di segni inutili, che erano lì soltanto perché si era fatto sempre così.

Su un fatto vorrei richiamare l'attenzione: le innovazioni introdotte da Steiner non comportavano mai un maggior lavoro per redattori o tipografi, ma sempre qualche semplificazione o l'eliminazione di operazioni superflue. Mirando a una maggiore chiarezza del messaggio visivo otteneva nello stesso tempo due sottoprodotti non trascurabili: una riduzione di costi e una pagina che, possiamo dirlo a distanza di tempo, risultava più «bella». Ultimamente era diventata per lui assillante su ogni altra la preoccupazione di non concedere nulla al compiacimento formale.

Mi diceva che non gli piacevano più certi titoli «urlanti»: il suo sogno era un unico carattere, un unico corpo, entro un unico schema di pagina. La realizzazione più spinta di questi austeri principi si trova nel corso di cartellonistica interamente realizzato da lui e da Lica Steiner per l'Istituto «Accademia» di Roma. Una frase di quest'opera riassume bene la sua idea della grafica: «strumento visivo che aggiunge chiarezza all'esposizione». Questa concezione modesta e strumentale del suo lavoro è stata da lui vissuta con estrema tensione e inflessibile rigore senza mai sconfinare, però, nell'ossessione e nemmeno nella pedanteria: il lavoro con lui era veloce, fluido, disteso, quasi sempre allegro; le sue idee erano precise ma non rigide e chiuse; cercava di evitare rifacimenti che pesassero sui collaboratori, per i quali aveva molto rispetto; si fermava quando ulteriori correzioni potevano rappresentare pignolerie o sprechi e l'ho sentito dire che qualche imperfezione non dovuta a pigrizia, o a cattiva volontà, rende più umano il risultato del lavoro.

(D. Insolera, *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, Firenze, Fratelli Alinari, 1977, da *Come spiegare il mondo. Raccolta di scritti di Delfino Insolera*, Bologna, Zanichelli, 1997, pp. 311-314.

progettati anche da altri grafici<sup>11</sup>. Come già a Milano, Tasca si «prese» invece le copertine scolastiche, impostandole in una serie di progetti paralleli e intercambiabili, che furono forse il segno più distinguibile della grafica Zanichelli di quegli anni<sup>12</sup>.

Nel 2007 un nuovo grande cambiamento: inizia la collaborazione organica con Miguel Sal, grafico e architetto di origine argentina, da tempo collaboratore del Mulino. Sal, su indicazione di Irene Enriques, inizia un programma di immagine aziendale coordinata: dai libri ai biglietti da visita, per arrivare alle strutture architettoniche di accoglienza<sup>13</sup>. Di particolare rilievo la nuova serie di copertine delle opere di consultazione. Sal si è impegnato con successo anche nel progetto grafico di alcuni libri di lingue straniere.

#### 9.4 Organizzazione interna

I grafici, come abbiamo accennato, sono arrivati in Zanichelli alla fine degli anni Cinquanta, inseriti nell'ufficio produzione; sono poi passati alla direzione editoriale (con una forte presenza «esterna», quella di Steiner). Dalla metà degli anni

<sup>11</sup> Si devono a Editta Gelsomini, tra i tanti, i progetti grafici di tutte le edizioni dei libri di Paci dal 1994, del Paolucci dal 1995, dell'Amaldi dal 1991, del Lupia Palmieri dal 2001, oltre alle prime due edizioni del Mariani *Choices*. Molti altri grafici hanno realizzato per Zanichelli importanti progetti, all'interno delle indicazioni grafiche della casa editrice ma anche con interessanti contributi personali. Se ne ricordano qui i principali (in ordine alfabetico), con l'indicazione, per ciascuno di loro, di un progetto particolarmente significativo: Remo Boscarin (Spiazzi Tavella, *Lit&Lab*, 2004), Beppe Chia (Iarrera Pilotti, *Facciamo geografia*, 2006), Deborah Di Leo e Teresa Doria (D'Amico, *Il manuale del vivere civile*, terza edizione, 1991), Elena Gaiani (Dinucci, *Geograficamente*, 2008), Anna Huwyler (Cricco Di Teodoro, *Itinerario nell'arte*, 1996), Auro Lecci (Sada Iantorno, *Nouvelle Interaction*, 2000), Roberto Marchetti (Campbell, *Immagini della biologia*, 2000), Lamberto Menghi (Catani Greiner Pedrelli Deling, *Wie bitte?*, 1997), Sergio Salaroli (Iantorno Papa, *Communication Tasks*, 1982), Silvia Sfligiotti e Paola Lenarduzzi (Tibone, *Facciamo scienze*, 2004), Anna Maria Zamboni (Armellini Colombo, *Dalla parte del lettore*, 1989).

<sup>12</sup> Tasca peraltro è spesso sembrato non gradire una sua sovraesposizione nel campo della grafica. In un suo appunto per questo libro ha scritto: *Non vorrei che in una storia della Zanichelli il mio ruolo venisse evidenziato soprattutto per il contributo grafico o, peggio ancora, per le copertine. Non sono mai stato un vero grafico e le copertine sono state solo un hobby.*

<sup>13</sup> Per la ristrutturazione dell'ingresso cfr. par. 23.3.

Ottanta lavoro editoriale e lavoro grafico si sono concentrati in una sola persona: si trattò di vera fusione di due funzioni, non di quelle «unioni personali» fra regni, frequenti nella storia moderna, spesso determinate da vicende dinastiche private, come matrimoni e successioni, che non comportavano amalgama fra i sudditi dei rispettivi stati. A questo proposito sono interessanti queste osservazioni di Tasca, in un promemoria interno in fase di discussione di questo libro: *Negli anni Ottanta l'ufficio grafico viene smantellato e i grafici riconvertiti in redattori: un'operazione assolutamente unica per una casa editrice scolastica. Credo che da Bruno Mondadori, in quegli anni, il rapporto redattori-grafici fosse quasi di 1:1. La cosa va spiegata. Alla base c'è la convinzione che i contenuti testuali e le scelte iconografiche siano talmente connessi con l'impostazione grafica e il lavoro di impaginazione da rendere necessaria una competenza globale da parte del redattore. Così, negli anni Novanta, direzione editoriale e direzione artistica confluiscono in un'unica persona. Certo questo è dovuto anche ai profili professionali di quel periodo (spesso mi è capitato di dire che gli organigrammi non vanno costruiti in modo astratto, ma devono tener conto delle risorse umane a disposizione<sup>14</sup>).*

L'affermazione «gli organigrammi non vanno costruiti in modo astratto» potrebbe non essere condivisa da un esperto di organizzazione; certo non è affatto alla base dell'organizzazione della pubblica amministrazione. Forse anche le grandi strutture private devono avere un certo grado di assolutezza. Indubbiamente però bene esprime una prassi costante in Zanichelli, quasi una filosofia di vita aziendale. Il nuovo assetto organizzativo ha favorito un lavoro di *équipe*, un canto corale in un concerto che ha sempre lasciato poco spazio agli «a solo». Come ricorda la scheda su Steiner al paragrafo 9.3, la cifra umana del grafico che ha lavorato per Zanichelli è stata sempre quella della «simpatia», cioè della capacità di affrontare con grande disponibilità, assieme a redattori, autori e altri, i vari problemi. La lavorazione di un libro è un'attività lunga, che spesso mette a dura prova rapporti personali: il triangolo autore-redattore-grafico spesso crea dinamiche psicologiche complesse, non raramente sdrammatizzate dal direttore editoriale e/o dal responsabile della produzione (un intervento oggettivamente più difficile quando c'era un'autonoma direzione artistica).

<sup>14</sup> Cfr. par. 8.2.



## 9.5 *Le copertine*

Per i libri di narrativa o di saggistica la copertina è il principale terreno di lavoro del grafico editoriale: all'interno i libri sono simili l'uno all'altro. Non è così – lo si è visto nei paragrafi precedenti – per i libri scolastici. Tuttavia qualcosa sulle copertine Zanichelli e dello scolastico in genere bisogna pur dirla.

La copertina del libro di varia ha una grande importanza nell'influenzare la scelta dell'acquirente. L'acquisto del libro di testo, invece, è spesso determinato dall'adozione, e la copertina è al più un elemento che fa ricordare al docente un libro, quando decide di esaminare i vari volumi che gli sono stati inviati in saggio: quasi sempre la decisione si fonda non sulla copertina, ma su altri elementi. Quindi la copertina deve fare ricordare il libro, non cercare di convincere, anche se la differenza può apparire sottile. Siccome il libro di testo, una volta acquistato, è usato a lungo, la copertina deve essere riposante, non aggressiva. Le copertine della varia sono come fiori che durano poco, che cercano di attirare l'attenzione degli insetti durante la loro breve vita, quelle di un libro scolastico sono come quei fiori meno vivaci, che stanno più a lungo fioriti.

C'è un'altra grande differenza. Pensate come è facile fare una bella copertina di un libro che si chiama: «Omero, Iliade». Quale possibilità, per un grafico, di giocare con il colore più importante della sua tavolozza: il bianco, il vuoto. Aggiungeteci soltanto, per arrivare all'edizione scolastica, «Traduzione di Mario Rossi, commento a cura di Luigi Bianchi e Antonio Verdi»: ecco che il gioco si fa più difficile, gli spazi si riducono, le praterie del vuoto si riempiono dei capannoni della strumentazione didattica. Infatti di solito una copertina scolastica contiene – deve contenere – molte più informazioni. Gli autori spesso sono più di uno, il titolo è frequentemente accompagnato da un sottotitolo, dall'indicazione delle parti contenute nel volume, dal tipo di scuola a cui è indirizzato (raramente nei libri Zanichelli), dal numero dell'edizione, dal numero e dal titolo del volume, nel caso di corsi su più anni. Spesso compaiono degli elementi grafici che ricordano una linea editoriale (per esempio il marchio «piuma»<sup>15</sup>).

<sup>15</sup> Cfr. par. 5.4.

La quarta di copertina è sempre di grande importanza, quanto ai contenuti: oltre a descrivere l'opera, ne chiarisce i rapporti con altri elementi dello stesso progetto. Sempre in quarta compaiono, oltre al prezzo, indicazioni richieste da regole di burocrazia editoriale o fiscale (per esempio il cosiddetto «talloncino saggi»). Chi fa la copertina dello scolastico è come un alpinista sull'Himalaya: gli manca l'ossigeno dello spazio.

Sono rare le copertine Zanichelli meramente grafiche: vi sono quasi sempre delle illustrazioni, per lo più in relazione al testo. L'ideale è quello di scegliere un'immagine «bella» ma anche in grado di rappresentare bene le caratteristiche del libro. Se un corso è in più volumi, le illustrazioni saranno correlate con ciascun volume, e molto differenti l'una dall'altra, per evitare che un docente, al momento di entrare in classe, si confonda. Ecco alcune direttrici dell'evoluzione delle copertine Zanichelli degli ultimi cinquant'anni:

- uso dei quattro colori, che da eccezione è diventata regola (con qualche eccezione)<sup>16</sup>;
- fondo bianco;
- allineamento a sinistra (inizialmente prevaleva il titolo centrato; l'allineamento a destra è rimasto del tutto eccezionale);
- graduale abbandono della cornice e passaggio più frequente alle campiture e a immagini a piena pagina (delimitate nei dizionari da righe orizzontali, spesso scontornate nei libri scolastici).

Negli anni Novanta, come già accennato, vennero definiti 4-5 progetti di copertine, studiati in modo da poter accogliere le molteplici casistiche di testo; venne aggiunto circa un progetto all'anno, alcuni realizzati da grafici esterni<sup>17</sup>. Si faceva in modo che libri della stessa materia, pubblicati nello stesso anno, utilizzassero progetti di copertina diversi. Le copertine delle

<sup>16</sup> Del resto il colore ha invaso tutto il microambiente scolastico: si pensi ai quaderni, un tempo con la copertina nera: perfino le lavagne, quando non elettroniche, non sono più sempre nere e anche la superficie del banco si è colorata.

<sup>17</sup> Guardando i libri nel loro insieme sarebbe difficile cogliere la differenza fra la prassi di Tasca e quella precedente, nel senso che anche prima vi erano serie di copertine strutturalmente simili anche per materie diverse. La differenza sta nel fatto che le serie di Tasca erano aperte, pensate a priori per una pluralità di copertine, mentre in precedenza c'era la tendenza a

medie, invece, hanno spesso avuto, per alcuni anni consecutivi, un filo conduttore comune (per esempio un grande oggetto)<sup>18</sup>. Al di fuori dello scolastico si sono affermate, nell'universitario, nel giuridico e soprattutto nei dizionari, linee di copertina durature, che hanno resistito per più anni favorendo, in quei settori, una riconoscibilità ampia.

Negli anni Settanta il colore di fondo indicava la materia (fisica: blu; lingue: arancione). Ma il colore è stato poi sempre più spesso usato per differenziare linee o configurazioni diverse all'interno di uno stesso progetto editoriale (ad esempio nel corso di matematica di Bergamini e Trifone il blu è usato per i corsi di livello più elevato). La delicatezza della partita delle nuove edizioni, nelle quali si devono bilanciare continuità e novità, si gioca anche sul terreno della copertina: talvolta l'immagine dell'edizione precedente si usa in una nuova struttura grafica (e/o colore di fondo), talvolta invece è il contrario: si sottolinea la continuità con la struttura e la novità con la scelta dell'immagine<sup>19</sup>.

utilizzare, dopo, una copertina precedente: certi libri facevano come quegli animali che si mettono a vivere nella conchiglia o nel nido di un altro, di un'altra specie. Ad esempio, la copertina del corso di francese di Frérot, fu «clonata» da quella dell'inglese di Alexander e Evangelisti, complice, in quel caso, un errore di programmazione: al momento della stampa, la copertina vera non c'era. A un'osservazione attenta, l'innovazione di Tasca si coglie dal fatto che prima un tipo di copertina era usato negli anni successivi, dopo si trovano più utilizzazioni già dal primo anno.

<sup>18</sup> Tasca inventò anche, per il Gori Giorgi di scienze, le copertine di corso componibili: ogni volume preso a sé ha una copertina con un suo disegno. Messi l'uno accanto all'altro, i tre volumi compongono un'immagine unica: una sorta di politico monotematico.

<sup>19</sup> Non sono mancate copertine per così dire «d'artista», del resto non estranee alla tradizione del primo secolo di vita: basti pensare a Augusto Majani e Adolfo De Carolis. Ricordiamo a questo proposito le copertine di Concetto Pozzati per la serie dei saggi, quelle di Wolfango per alcuni testi scolastici (casualmente Wolfango aveva sposato la sorella di Pozzati). Devono essere ricordate anche le collane di Munari, che peraltro, nella geografia del catalogo, furono un'isola anche geologicamente separata dalla terraferma (come la Sardegna, non come la Sicilia). Si consulti l'Agenda Zanichelli 2008/09, edizione speciale pubblicata in occasione del 150° della casa editrice, dove è riprodotta una serie di copertine. Il catalogo storico *on-line* contiene oltre 300 riproduzioni di copertine.

## 9.6 *Il marchio*

Nella copertina c'è anche il marchio, che è cambiato assai spesso nella storia della casa editrice. In questo Zanichelli si differenzia da altri editori rigorosamente monomarchio. È difficile dire se il cambiamento del marchio sia stata la causa o l'effetto della discontinuità grafica. Difficile anche capire in che misura la tecnologia del piombo favorisse questa variazione, o meglio rendesse più difficile seguire una rigorosa fedeltà al marchio unico<sup>20</sup> o quanto, nel primo secolo di storia, abbiano pesato i profondi cambiamenti di dirigenti e anche degli assetti proprietari. Certo, alla fine degli anni Cinquanta il libertinismo in tema di marchio era dentro la tradizione della casa editrice: non stupisce quindi che si sia operato anche di recente un nuovo cambiamento.

## 9.7 *Sotto il vestito il più*

Abbiamo visto, già nel primo paragrafo di questo capitolo, che il vero banco di prova del grafico editoriale scolastico è l'interno del libro: la pagina (o meglio le pagine), non la copertina. La ragione è ovvia: rispetto a un comune libro di narrativa o saggistica, in un libro di testo ci sono molte più cose diverse, perché serve a cose diverse, in tempi diversi e modi diversi. Innanzitutto l'illustrazione c'è quasi sempre, di vario tipo: grafico, disegno, foto. Il testo vero e proprio è su piani diversi: testo, note, schede, esercizi, definizioni, approfondimenti, rubriche. Questa complessità è cresciuta negli anni, anche grazie alla flessibilità consentita dalle nuove tecnologie.

Un romanzo, un saggio si leggono per lo più in ordine cursorio; non così un libro di testo, in cui spesso si fanno salti, avanti e indietro, si consulta a casa o a scuola. Si deve ritrovare a casa quello che si è fatto, o è stato assegnato, a scuola. Insomma un libro di testo, come una metropolitana o una clinica, ha bisogno

<sup>20</sup> Oggi il logo, digitalizzato, viaggia in tempo reale dalla casa editrice a tutti i fornitori che lo calano su carta senza alcun problema: era diverso quando si dovevano muovere piombi o *cliché*. È probabile che ogni fornitore avesse un suo marchio Zanichelli.

di un'ottima segnaletica<sup>21</sup>. Un libro di testo deve innanzitutto far capire al lettore dove si trova, in quale fase del capitolo o in quale unità didattica e poi, in molti casi, ha bisogno di graduare, ampiamente gerarchizzare le informazioni. Nell'*Anatomia del Gray*, nel capitolo sulle ossa, vi sono sette diversi gradi di importanza dei titoli, non per capriccio dell'autore e/o del grafico ma, verrebbe da dire, per scelta strategica dell'evoluzione dell'uomo. Il lettore di un romanzo legge una storia. Chi usa il libro di testo legge per capire, memorizzare, ripassare, ricercare rapidamente un'informazione<sup>22</sup>. Poi ci sono esercizi da svolgere e così via. Un libro di testo sta a un romanzo come un iPhone sta a un cellulare di prima generazione.

L'andamento di un libro può essere a trazione disciplinare o a trazione didattica, anche se talvolta le due trazioni si fondono.

– Trazione disciplinare vuol dire che la scansione e la lunghezza dei capitoli è dettata dalla disciplina nella sua oggettività: il capitolo o paragrafo sulla Lombardia, in un libro di geografia regionale, sarà, verosimilmente, più esteso di quello sul Molise.

– Trazione didattica vuol dire che struttura e dimensione delle parti sono modellate sui tempi della lezione e/o dell'apprendimento. Il libro è scandito fundamentalmente secondo il calendario scolastico: l'ora, il laboratorio, la settimana, il trimestre o quadrimestre (e l'anno, naturalmente). I grafici amano la scansione didattica, che consente strutture uniformi e pagine bloccate: spesso la considerano una cosa buona in sé, dimenticandone la genesi funzionale.

La struttura della pagina (cioè la sua «gabbia») ha subito negli anni una profonda trasformazione, dovuta anche a un progressivo aumento del formato.

Negli anni Sessanta un libro della scuola media aveva, in genere, un formato 17×24 cm. Si può descriverne facilmente

<sup>21</sup> Gli altri libri di questa collana del Mulino non contengono – perché in fondo non ne hanno bisogno – i titoli correnti (le testatine) e, all'interno dei capitoli, prevedono un solo grado di sottotitoli (quelli di paragrafo). Questo libro, forse perché scritto da chi ha dimestichezza con i libri di scuola, qualche eccezione alle regole di collana le fa: ci sono le testatine per i capitoli e le schede, paragrafi e sottoparagrafi.

<sup>22</sup> È quanto avviene nei dizionari e nelle altre opere di consultazione che hanno, proprio per questo motivo, problemi di ingegneria editoriale peculiari.

l'architettura della pagina: testo su una sola colonna, illustrazione in alto (con a fianco la didascalia), note in basso.

Negli anni Settanta il formato cresce a 19,7×26,6 cm, soprattutto per sfruttare meglio le macchine da stampa. Già a queste dimensioni la larghezza della pagina è eccessiva per una sola colonna di testo a piena giustezza. La soluzione più frequente è quella di suddividere la gabbia verticalmente in quattro moduli, tre dei quali utilizzati per il testo e il quarto per un cosiddetto «colonnino di servizio». Spesso questa gabbia è stata utilizzata anche per un'impaginazione del testo su due colonne.

Il formato è poi cresciuto ulteriormente, e oggi molti libri Zanichelli per la scuola media misurano 23×28,5 cm, il che significa un aumento della superficie della pagina di oltre il 60% rispetto a cinquant'anni fa. Per queste dimensioni vengono disegnate gabbie molto più articolate, fino a nove moduli verticali, per impaginazioni a due o tre colonne del testo principale e fino a sei colonne del testo delle schede. La presenza nella stessa pagina di testi con valori diversi (testo principale, box di approfondimento, esercizi di verifica, colonnino di servizio) e di molte immagini si traduce spesso in un'impaginazione che ricorda quella di un settimanale, se non proprio di un quotidiano.

Più la pagina ha un'articolazione complessa e minore rischia di essere la facilità di lettura, soprattutto per un ragazzo della scuola media: spesso gli studenti si confondono nel passaggio da un fine colonna alla parola successiva, soprattutto quando nella pagina sono presenti cambi di giustezza o suddivisioni orizzontali. Si capisce come il grafico, che sempre deve usare inventiva e senso dell'ordine, debba fare soprattutto appello a quest'ultimo.

*Il Gori Giorgi*  
di Umberto Tasca

Il *Corso di scienze* di Claudio Gori Giorgi, pubblicato nel 1989, è stato per molti aspetti un libro che ha segnato una svolta nel modo di progettare e realizzare un libro scolastico in Zanichelli. Se ne parlerà al paragrafo 10.7 per quanto riguarda i contenuti. Qui interessa vedere quali sono state le innovazioni grafiche (benché questo sia proprio un libro in cui contenuti e forma, motore e telaio, sono strettamente connessi).

Gori Giorgi utilizzò, nella preparazione del «dattiloscritto», uno dei primi Macintosh circolanti in Italia. Aveva le idee estremamente chiare su come voleva che fosse realizzato il suo libro: i *file* arrivarono in redazione impaginati dall'autore in PageMaker, con dei rettangoli o dei tondi grigi che simulavano gli ingombri delle immagini da trovare.

In molti casi queste immagini erano pensate con dei *blow-up* (ad esempio: un albero e i particolari delle sue foglie e dei suoi frutti), da impaginare sovrapponendo parzialmente le foto: un'operazione complicatissima se realizzata con tecnologie tradizionali.

Il progetto grafico venne assegnato a Editta Gelsomini, che razionalizzò ciò che già l'autore aveva ipotizzato: una fascia superiore con due colonne di testo e una fascia inferiore con le immagini, più una fascia di servizio al piede. Gori Giorgi aveva scandito i contenuti in paragrafi brevi: fu dunque molto facile realizzare un libro a pagine bloccate, dove paragrafi, schede, esercizi occupavano sempre delle pagine intere. I colori marcatori erano il rosso, il giallo e una tonalità di grigio: sarebbero diventati, insieme al blu, la tavolozza standard di molti libri Zanichelli.

La pagina era caratterizzata da una titolazione molto evidente. Anche le immagini avevano grandi titoli, che di fatto eliminavano la didascalia tradizionale: ulteriori approfondimenti della didascalia erano realizzati a blocchetto, con filetti rossi che «entravano» nell'immagine (un altro elemento usato qui per la prima volta in modo sistematico).

Il fatto curioso è che Gori Giorgi era tecnologicamente più avanti rispetto ai tipografi: i compositori erano sì in grado di produrre un testo impaginato, ma non esisteva ancora la possibilità di integrare testo e immagini su un'unica pellicola. Le immagini vennero pertanto lavorate con metodi tradizionali e i montaggi foto su foto (e filetti su foto) vennero tutti eseguiti manualmente: si può supporre che certe pagine vennero realizzate montando a mano più di cinquanta pezzetti di pellicole.

## 9.8 *La grafica dell'editoria elettronica*

Un titolo di paragrafo con uno svolgimento quasi inesistente, come un promemoria per una prossima edizione. È infatti presto per fare un bilancio.

La grafica della pagina elettronica, in genere e anche nel caso di Zanichelli, oscilla tra l'autonomia (tesa a valorizzare le funzioni dello strumento elettronico: tesa, si potrebbe dire, a facilitare non solo la navigazione dell'occhio, ma anche quella dell'arto superiore che maneggia il mouse<sup>23</sup>) e la ripetizione di modelli librari (e talvolta televisivi). È naturale che un editore tradizionale tenda, sia pure cercando di evitare gli appiattimenti, verso la seconda soluzione<sup>24</sup>.

## 9.9 *Conclusione*

Abbiamo iniziato questo capitolo quasi con una confessione: non esiste, neppure a livello di marchio, uno stile, un'immagine della Zanichelli tale da renderne distinguibili le opere da quelle di altri editori, sempre, a prima vista. Il motivo principale è che, negli ultimi vent'anni, sono stati utilizzati grafici *free-lance* che lavorano – salvo qualche eccezione – anche per altri editori scolastici. Le varie linee editoriali, inoltre, hanno gestito le scelte grafiche con una certa autonomia: il controllo centrale (anche quando le figure del direttore editoriale e del direttore artistico sono confluite in un'unica persona) è sempre stato leggero, non coercitivo. Si è pensato, insomma, che in un catalogo con molti titoli per ciascuna materia la varietà premiasse più di una forte omologazione grafica.

<sup>23</sup> Peraltro la grafica del libro pensa anche alle mani, o meglio alle dita che sfogliano: la dimensione dei margini laterali non è casuale; la stessa dimensione del libro è in qualche maniera correlata con quella delle braccia e delle mani.

<sup>24</sup> La traduzione su schermo delle voci di un dizionario è un buon esempio. Già sulla pagina di carta il grafico tende a rendere ben visibili le cose che si vanno a cercare, evidenziando in primo luogo il lemma rispetto alla definizione. Altro nodo difficile da risolvere è quello della scansione delle accezioni. Nella pagina elettronica, dove lo spazio costa meno che nel cartaceo, si può andare a capo tra un'accezione e l'altra.



Il tutto entro certi limiti: nel 2006 è stato redatto un decalogo (v. scheda qui di seguito) di istruzioni grafiche che suona molto simile alle tavole mosaiche (le quali, come sappiamo, non hanno peraltro eliminato i peccatori). Nel decalogo si insiste soprattutto su un uso limitato di varietà di caratteri, una gamma limitata di colori, un controllo della qualità della composizione del testo, una valorizzazione delle immagini.

Potremmo dunque, in conclusione, provare a rovesciare l'affermazione iniziale: se si prendono cento libri scolastici a caso, è molto facile individuare subito quelli che *non sono* Zanichelli, di cui potremmo quindi definire in negativo l'immagine ricorrente.

Sono assenti o quasi, nei libri Zanichelli, gli elementi vistosi e inutili, i grafismi fini a se stessi, le esagerazioni, le promesse non mantenute: una grafica che si muove tra le righe della stampa, cercando di non occupare gli spazi sopra le righe. Il grafico Zanichelli fa parte della squadra e, come tutta la squadra, lavora – o cerca di lavorare – pensando all'utente. Anche la grafica conferma una vocazione, quella dell'editoria di servizio, dell'editoria come (piccola) parte del servizio educativo della nazione. Esiste un comune denominatore: pulizia, ordine, leggerezza, equilibrio fra rispetto dei costi e ricerca della gradevolezza, che si produce nel mantenimento di giusti spazi vuoti. Non si distingue (salvo specifiche collane) un libro Zanichelli da lontano: ma molti libri si capisce subito che non sono («non avrebbero mai potuto essere») libri Zanichelli.

*Un decalogo di istruzioni grafiche*  
di Umberto Tasca

**Prima del decalogo:  
Come deve essere un progetto grafico**

*Un progetto grafico dovrebbe sempre essere subordinato ai tre protagonisti del libro: il testo, le immagini e il lettore. Dovrebbe cioè essere concepito come un partner che consenta la massima possibilità espressiva al testo e alle immagini, e contemporaneamente la massima semplicità di approccio al lettore. Un partner, dunque, che sappia aiutare senza mai prevalicare, paradossalmente quasi senza farsi notare. Un accorto diplomatico, non un chiassoso condottiero.*

**1. Chiarirsi le finalità**

Nell'assegnare un progetto a un grafico, chiedetevi anzitutto che risultato volete ottenere e a quale segmento di lettori intendete rivolgervi. Definire con il grafico le finalità e il livello di impatto è prioritario rispetto alla puntuale descrizione della struttura del libro, in genere meno originale (cioè più standardizzata) di quanto si pensi.

**2. Navigazione**

Il sistema di navigazione è costituito dalla gerarchia dei titoli e da tutto ciò che è «extra-gabbia»: testatine e numeri di pagina. Il lettore deve poter navigare all'interno del libro con la stessa facilità di chi guida l'automobile, senza mai aver dubbi sul luogo in cui si trova. Gli *optional* sono graditi, ma non devono creare ostacoli. I comandi principali devono essere posizionati dove il lettore se li aspetta. Il significato di simboli e icone deve essere facilmente compreso.

**3. Ordine**

La sensazione di ordine nella pagina è data essenzialmente da tre fattori:

- Misura. Non ci deve essere sovrabbondanza di decori. Per ogni soluzione grafica chiedetevi se non ci sono ridondanze, e se lo stesso risultato non si possa ottenere con meno variabili. Procedete per asciugature, non per aggiunte.
- Equilibrio. Non è necessario «ingessare» l'impaginato secondo criteri di simmetria; l'equilibrio è in genere ottenuto con un bilanciamento dinamico degli spazi. La sensazione generale deve però essere riposante.
- Allineamenti. Una buona gabbia deve prevedere degli

*Un decalogo di istruzioni grafiche. (2)*

allineamenti orizzontali. Questi allineamenti devono correre sulla doppia pagina. Agli allineamenti orizzontali vanno «appesi» i testi, le immagini e le didascalie.

#### 4. Colori

Non è necessario utilizzare molti colori. Grigio, nero e rosso sono alla base dei migliori progetti grafici (si pensi anche ad alcuni dei principali *magazine*). Molti libri Zanichelli di successo si basano su una tavolozza costituita dai colori primari (giallo, blu, rosso), variamente declinati e affiancati da grigi colorati. Grigi, rossi e buona parte dei blu non confliggono, in genere, con la cromia delle illustrazioni. Al contrario, i colori complementari (aranci, verdi e violetti), specie se usati insieme ai primari, creano confusione e disordine nella pagina: sono dunque da evitare, e comunque mai da usare più di uno per volta.

#### 5. Font

Le font vanno scelte all'interno di un gruppo limitato, altamente collaudato. Una font «storica» è sempre di più facile lettura. Il nostro processo di lettura è infatti simile a quello di un programma OCR: come uno scanner, l'occhio analizza, uno dopo l'altro, dei segni e li decodifica come elementi di una frase. A ogni segno insolito o sconosciuto corrisponde una micropausa, una leggera frattura nel ritmo di lettura: in definitiva, una lettura più faticosa e un conseguente peggior apprendimento dei contenuti.

Meglio evitare font con tratti molto sottili (ad esempio ITC Garamond) soprattutto in testi molto illustrati, dove ci sono più probabilità che in stampa si verifichi una carica insufficiente dell'inchiostro nero.

Non consentite al grafico di utilizzare il progetto di un testo scolastico come palestra per sperimentare font nuove o insolite.

Per lo stesso motivo non deve essere consentita la compressione o la deformazione dei caratteri (*tracking* e scala orizzontale) per valori superiori a un 2%.

L'approccio del lettore a un libro scolastico deve essere simile a quello che ha con un quotidiano, un settimanale o un romanzo: tutti strumenti che utilizzano quasi esclusivamente caratteri aggraziati. L'uso dei caratteri lineari deve dunque essere limitato a registri di lettura secondari. È buona norma che i caratteri lineari siano presenti in una percentuale decisamente minoritaria nel *corpus* del libro: non più del 25%, in generale, e ancora meno in testi di materie letterarie.

*Un decalogo di istruzioni grafiche. (3)*

## **6. Controllo della composizione**

I parametri di composizione del testo fanno parte delle regole generali della casa editrice, esattamente come alcune norme redazionali. Non è compito né del grafico né del compositore modificarli. Ricordo i principali:

- Utilizzo del rientro di capoverso in tutti i casi in cui l'inizio del periodo non è già evidenziato da un altro elemento grafico (dunque non nel primo periodo sotto un titolo né dopo una riga bianca)\*.

- Elencazioni rientrate dello stesso valore del rientro di capoverso.

- Inibizione degli spazi tra le lettere in un testo giustificato.

È buona norma inoltre:

- Controllare gli «a capo» di un testo a bandiera, modificandoli manualmente in modo da non avere righe che si concludono con articoli, congiunzioni o preposizioni.

- Evitare righe isolate a inizio pagina o a inizio colonna («vedove»). Utilizzare numeri maiuscoli (non i maiuscoletti, tanto graditi dai grafici) in tutti i testi che prevedono elencazioni, legende e numerazione degli esercizi.

- Verificare, con l'ufficio produzione, che il compositore adotti una tabella di valori di sillabazione e giustificazione appropriata.

Ricordo che l'ufficio produzione deve far rispettare ai compositori i parametri di XPress a suo tempo assegnati. Un elenco di controlli della composizione è inoltre presente nelle norme ISO9000.

## **7. Assegnazione degli spazi**

A ciascuna componente della pagina deve essere assegnato uno spazio riconoscibile e adeguato. Non ci devono essere ambiguità e il senso di lettura del testo principale, anche se su più colonne, deve essere inequivocabile.

Un colonnino di servizio, ripetuto in tutte le pagine, è la soluzione migliore per ospitare una serie di componenti che richiedono uno spazio limitato, anche variabile; la maggior parte dei libri Zanichelli di successo dispone di un colonnino di servizio.

Un colonnino di servizio non deve necessariamente essere previsto solo nell'ipotesi di un suo intenso sfruttamento. Al contrario, colonnini parzialmente vuoti danno respiro alla pagina e consen-

\* Questa regola non è seguita in questo libro, che disciplinatamente segue le regole del suo editore. Cfr. nota 21.

*Un decalogo di istruzioni grafiche. (4)*

tono al lettore di prendere appunti. In linea generale, è meglio una pagina con caratteri piccoli e aree non stampate piuttosto di una pagina con caratteri più grandi ma completamente riempita.

Nell'assegnazione degli spazi, prevedete uno spazio preciso, ben individuabile e mai ambiguo, per le didascalie. Le didascalie non devono vagare per la pagina, posizionate dove fa più comodo a chi impagina; il lettore deve individuarle come qualsiasi altro strumento di navigazione (v. anche punto 2).

### **8. Caratterizzare le rubriche**

Pagine di apertura, testo principale, schede, apparati didattici devono essere differenziati all'interno di un progetto grafico unitario. Le caratteristiche di differenziazione devono essere stabilite tenendo come base i parametri di giudizio del lettore, non quelli del grafico: la diversità di due pagine composte su un numero differente di colonne, ad esempio, viene percepita dal lettore più facilmente della diversità di due pagine composte con due differenti caratteri.

La caratterizzazione delle rubriche non dipende solo da varianti grafiche: più importante ancora è la selezione dei registri iconografici. Applicate il principio della selezione soprattutto in un testo a pagine bloccate, dove ciascuna unità è composta da una sequenza regolare di rubriche.

Rubriche di riferimento o a cui comunque si deve poter accedere secondo un ordine non sequenziale (ad esempio gli esercizi di fine modulo) devono essere facilmente riconoscibili a uno sfoglio veloce del libro, o meglio ancora a libro chiuso.

### **9. Valorizzare le immagini**

Le immagini sono l'elemento principale che dà sostanza alla pagina. Non vanno trattate come semplici rettangoli grigi da posizionare all'interno della gabbia secondo un puro criterio di equilibrio dei «pesi». Un trattamento indifferenziato o, peggio, indiscriminato delle immagini attutisce l'interesse del lettore e crea un effetto soporifero. Per evitarlo:

- Non mischiate su tutte le pagine i più disparati registri iconografici.
- Non utilizzate differenti mani di disegnatori se non per illustrazioni di generi completamente differenti.
- Alternate immagini grandi a immagini piccole: dovendo disporre quattro immagini in uno spazio di 240 cm<sup>2</sup> la soluzione (120+40+40+40) è migliore della soluzione (60+60+60+60).

*Un decalogo di istruzioni grafiche. (5)*

– Prevedete immagini scontornate o altre soluzioni grafiche che consentano un dimensionamento maggiore rispetto a quello di un'immagine squadrata.

– In definitiva, create un «ritmo» iconografico, conformemente a quanto indicato al precedente punto 8.

**10. Valutare l'«oggetto» cartaceo**

La carta, il formato, la rifilatura e lo spessore finale del libro sono fattori da valutare a monte, prioritariamente all'approvazione del progetto grafico.

Sotto una certa grammatura ci sarà trasparenza. In questi casi vanno usati fondini con colori pallidi, nessuna riga con spessore superiore a 0,3 pt né scritte in negativo. Un'impaginazione specchiata ridurrà inoltre l'effetto di trasparenze delle immagini.

L'effetto delle smarginature deve essere tenuto sotto controllo. È positivo se, a libro chiuso, consente di individuare una rubrica; è negativo quando smarginature di colori diversi si mischiano creando solo confusione. Tacche sfalsate in smarginatura sono più utili rispetto ad una alternanza di molti colori in un'unica posizione.

C'è una notevole differenza percettiva tra le pagine finali rilegate e le doppie pagine distese su cui viene articolato il progetto grafico. Valutate dunque subito i reali margini bianchi e, soprattutto, l'area attigua alla linea di cucitura, dove non si devono trovare informazioni importanti.

11 gennaio 2006