

# L'ARTISTA IN VEIRINA



BROADWAY

FRANCESCA TANCINI

STRATEGIE DI  
AUTOPROMOZIONE  
NELL'EDITORIA  
SERIALE D'AUTORE  
WALTER CRANE,  
UN CASO DI STUDIO

BROADWAY



IS IS THE HOUSE







Inghilterra vittoriana, seconda metà del XIX secolo. È il momento in cui l'editoria da elitaria si fa popolare con la meccanizzazione dei processi di stampa e la comparsa di nuovi canali attraverso i quali commercializzare e distribuire i prodotti editoriali.

Tra masse di lavoratori che ogni giorno si muovono in treno per recarsi al lavoro nasce un diverso pubblico di lettori che acquista libri e giornali alla ricerca di un facile svago nel viaggio da e verso casa (Freeman 1999). Le esigenze di tascabilità (nascono ora i *pocket books*), e quindi di protezione, legate alla nuova fruizione "portatile" del libro sono alla base dello sviluppo della copertina moderna: le necessità di mercato uniscono alla funzione protettiva la ricerca di una valenza informativa, pubblicitaria e di richiamo, di accattivante presentazione del contenuto del volume.

### 1. Umili origini

Mentre fino all'inizio dell'Ottocento i materiali da rilegatura più utilizzati sono il cuoio e la carta (muta o con semplice apposizione tipografica di titolo e autore, per quei volumi che, una volta acquistati, vengono dotati dall'acquirente di una copertina uniforme rispetto agli altri libri della propria biblioteca), dai primi anni Venti viene introdotto l'uso della stoffa decorata con grane differenti e con fregi a secco o in oro.

Al formarsi di una nuova tipologia di pubblico, meno attenta al valore materiale dell'oggetto libro, si somma la difficile reperibilità del cotone durante gli anni della guerra civile americana, con un conseguente sempre più diffuso impiego del cartone e della carta, parzialmente o per nulla rivestiti di stoffa, soprattutto per ristampe e per prodotti editoriali meno pregiati (Ball 1985, p. 50).

I libri di buona fattura sono costosi e inaccessibili alle classi medie, le stesse che invece acquistano riviste, periodici e fascicoli ai quali collaborano i principali scrittori dell'epoca. Un esempio per tutti: *The Pickwick Papers* di Charles Dickens (fig. 1).

I periodici sono i primi oggetti editoriali ad avere una copertina illustrata: *newspapers* e *magazines* inglesi presentano una testata figurata già dagli albori della loro storia, come sulle copie settecentesche del mensile "The Gentleman's Magazine" (1731-1922), con vignetta xilografica che raffigura la sede dell'editore. In questi prodotti si assiste all'abolizione del confine tra copertina, frontespizio, antiporta, colophon e indice: la prima pagina, recante intestazione, data, numero e riferimenti relativi alla copia, propone spesso in apertura nome del direttore, immagini accattivanti e firme principali. Grazie alla natura ibrida della copertina dei periodici è dunque possibile unificare

quello spazio che siamo soliti identificare col nome di frontespizio per il periodo più antico e di copertina per quello contemporaneo, uno spazio che in età barocca fu spesso raddoppiato dall'antiporta e oggi lo è dalla sopraccoperta; uno spazio che gli editori hanno saputo nell'ultimo secolo



## L'artista in vetrina Strategie di autopromozione nell'editoria seriale d'autore. Walter Crane, un caso di studio

Francesca Tancini

via via estendere e moltiplicare, occupando con loro propri messaggi tutte le superfici esposte o esponibili offerte dal libro, e perciò anche l'esterno del piatto posteriore della copertura e persino le alette della sopraccoperta (Nardelli Petrucci 1989, p. 13).

Non è un caso che proprio i periodici (con cadenza seriale, pubblico fisso, ricorsività di autori e artisti) siano luoghi di incubazione di un meccanismo che si ritrova poi nelle prime pubblicazioni con copertine illustrate (copertine che coincidono con il frontespizio o con la *title page*), come almanacchi e *chapbooks*, produzioni fragili dal carattere liminale distribuite da venditori ambulanti (Neuburg 1964).

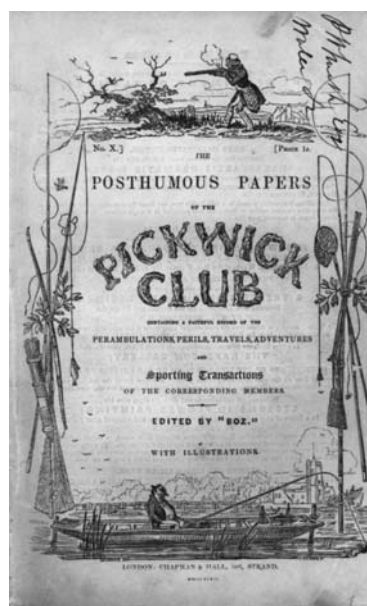


Fig. 1 – Charles Dickens, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, London, Chapman and Hall, 1836, Part X, December; calcografia di John Jackson su disegno di Robert Seymour

Tra i libri, sono i volumi noti come *mustard plasters*, *yellow-backs* o *yellow-back railway novels* a utilizzare per primi copertine stampate su carta, di una qualità grossolana ottenuta dalla macerazione della paglia o di altri materiali poveri, verniciata con copale o rivestita con una leggera sopraccoperta: “the Trade required a toned paper so that the covers should not soil so quickly – yellow enamelled paper” (Evans 1967, p. 26). Il viraggio conferito dalla patina protettiva (senape, appunto, ma anche salvia, lavanda, arancio, oliva) funge da base per vignette xilografiche non firmate, stampate a colori e spesso di riuso (Sadleir 1935).

The break-through in cheap fiction publishing seems to have started in February 1846, with the publication of complete novels, in cloth, at 2s.6d., or in wrappers at 2s., by Simms & McIntyre of Belfast, followed a year later by novels in paper boards at one shilling. The idea caught on quickly and was soon copied by Routledge and others in London (McLean 1972, p. 23).

Si tratta di prodotti dozzinali tanto per i testi (anonimi o ristampe non sempre autorizzate di grandi successi letterari), quanto per i materiali e la confezione (carte, legatura, caratteri, inchiostri, illustrazioni). Sono questi i primi casi in cui l'editore si affida alla copertina per attrarre il passante, lusingarlo come acquirente e trasformarlo in lettore. Su questo banco di prova vengono affinate le prime tecniche di seduzione e richiamo messe a punto dall'editoria.

Letteratura periodica a parte, i soli libri abordabili dalle classi medie e medio-basse sono questi, color mostarda, spesso acquistati riunendo le forze di ampi gruppi di lettori (Carpenter 1983, p. 6). Queste pubblicazioni economiche condividono molte caratteristiche estetiche e identitarie con i periodici e ciò è probabilmente uno dei motivi alla base del fatto che i *mustard plasters* siano anche i primi a prevedere una copertina illustrata: dalla serialità delle uscite (i titoli hanno numeri progressivi e regolare cadenza di pubblicazione) all'appartenenza a una collana editoriale (le *series* hanno molto in comune con le testate periodiche), dall'aspetto tascabile alla natura transitoria ed effimera, fino ai luoghi di commercializzazione (edicole e *bookstalls*). Comune a entrambi, soprattutto, è la volontà di costruire un legame con il lettore, un sentimento di appartenenza e un rapporto di fidelizzazione.

## 2. Gli artefici

Pressoché tutti gli editori di *mustard plasters* fanno riferimento, per la stampa, a Edmund Evans (1826-1905), artefice di una rivoluzionaria svolta nella produzione ad alte tirature di libri illustrati a colori e protagonista indiscusso dell'editoria tascabile. Questo stampatore giunge a produrre, nel decennio 1855-1865, oltre l'80% delle copertine degli *yellow-backs* e allo stesso tempo diviene, negli anni successivi, il più fine creatore di libri stenna per la ricca borghesia e la classe dirigente (Evans 1967,

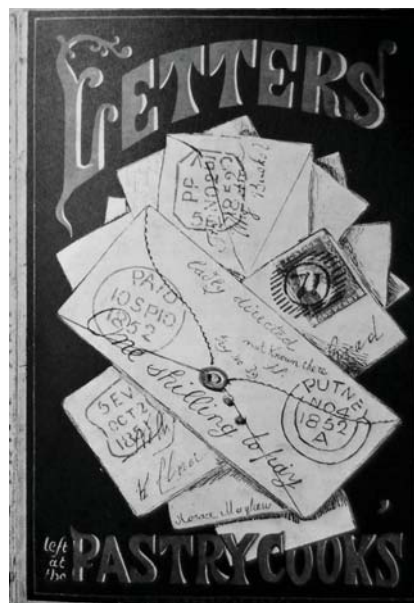


Fig. 2 – Horace Mayew, *Letters Left at the Pastrycook's*, London, Ingram, Cooke, and Co., 1853 (ma 1852); cromoxilografia di Evans su disegno anonimo.

Muir 1954).

A Evans, vero e proprio inventore, se così si può dire, degli *yellow-backs*, si deve il brevetto della ricetta per ottenere la vernice necessaria a conferire al supporto il caratteristico color mostarda. Sempre a lui si deve la prima copertina a colori mai prodotta nella storia dell'editoria, realizzata in blu, rosso e nero su carta bianca virata senape per il volume *Letters Left at the Pastrycook's* (fig. 2).

The result was both new and striking. The publishers of the various cheap *Railway Libraries* quickly realised its possibilities. Soon the first real picture covers, in yellow and two contrasting colours, began to flood the station bookstalls. The *yellow-back* stood out among its rivals here and, as the object was to catch the hasty traveller's eye, this was all important. Evans found himself in great demand (Walbank 1959, p. 67).

Fondamentale, qui, la funzione del colore nell'attrarre l'occhio del passante, tanto colpito dal technicolor cartaceo inventato da Evans da non potersi opporre all'acquisto.

La produzione di questi volumi è massiccia, tanto che nel catalogo della collana *Railway Library* dell'editore Routledge vengono pubblicizzati, in un solo anno, oltre trecento titoli. La fortuna di pubblico e gli ampi guadagni resi possibili dalle vendite, a poco prezzo, di un numero esorbitante di esemplari, favorisce l'arruolamento dei più importanti artisti per la realizzazione di copertine che siano veri e propri dispositivi di adesamento<sup>1</sup>. Non a caso, la maggior parte dei volumi porta sul retro, proprio come avviene da anni sui periodici, le pubblicità di altri titoli dell'editore, o quelle di prodotti commerciali come il *Pearl's Soap* o il *Fry's Cocoa*.



Fig. 3 – *The Adventures of Puffy*, London, George Routledge and Sons, [1870]; *The Fairy Ship*, London, George Routledge and Sons, [1870]; *King Luckieboy's Party*, London, George Routledge and Sons, [1871]; copertine; cromoxilografie di Evans su disegno di Crane.

Dall'inizio degli anni Sessanta Evans firma le sue opere al piede della quarta di copertina con la dicitura “Edmund Evans, Engraver and Printer, Raquet [o Racquet] Court, Fleet Street”: una dichiarazione di paternità che mette sullo stesso piano l'autore dei testi, l'editore e lo stampatore che è, tra l'altro, anche il co-detentore dei diritti di riproduzione (Tancini 2011, p. 108). Il successo commerciale di Evans e la sua lungimiranza lo rendono consulente unico delle principali case editrici londinesi, per le quali opera da agente, selezionatore dei testi e degli artisti, oltre che da direttore editoriale (Muir 1954, p. 184).

Manca ancora, sulle copertine, l'indicazione del nome dell'illustratore, figura che è, a sua volta, di fondamentale importanza nella vendita dei volumi, soprattutto quando questi siano figurati.

Una decina di anni più tardi questa prassi diviene invece abitudine diffusa soprattutto grazie all'opera di Walter Crane (1845-1915), uno dei più importanti illustratori che l'Inghilterra abbia mai conosciuto. Primo artista a essere pubblicizzato con frequenza considerevole sulle copertine dei volumi, Crane include sempre il proprio monogramma sul fronte dei sedici fascicoli pubblicati per Routledge tra il 1865 e il 1872 (fig. 3).

E nel 1873 inaugura una collana editoriale illustrata che porta il suo nome: la *Walter Crane's Toy Books, New Series*, tredici opuscoli “labelled with my name by Messrs. Routledge” (Crane 1907, p. 76), ai quali ne seguono altri otto, sempre recanti il nome in copertina.

Apparently the publishers, who did not show much appreciation of the improvement of the style in my books, at length became aware of an increasing demand, and the books designed by me were placed in a separate list, as they had grown sufficiently numerous (Crane 1913, p. 83).

Questo inserimento è legato al risarcimento chiesto

dall'artista all'editore che aveva ripubblicato senza permesso una serie di albi, approfittando dell'assenza di Crane, in viaggio di nozze in Italia: pur pubblicizzandone il nome, l'illustratore non ne condivide l'impaginazione, il formato e la copertina; ma soprattutto non trae alcun beneficio economico dal ricavato delle vendite. Come indennizzo l'artista chiede dunque di avere una serie con il proprio nome in copertina (Hearn 1981, p. 10)<sup>2</sup>.

Per questa serie Crane realizza una copertina di collana unica, stampata a colori da Evans, veicolo di attrazione e strumento di fidelizzazione (fig. 4)<sup>3</sup>.

Per la verità non si tratta della prima copertina di collana per questo genere di pubblicazioni, anticipata infatti da quella tracciata da Henry Stacy Marks (1829-1898) per la *Routledge's Shilling Toy Books*, nel 1865 (fig. 5).

Noto soprattutto come pittore animalista, con opere esposte alla Royal Academy e alla Old Water Colour Society, Marks appone la sua sigla in modo timido e impercettibile nell'angolo inferiore destro dell'immagine, popolata dai personaggi delle più celebri fiabe e filastrocche. La copertina non introduce fascicoli illustrati dall'artista che l'ha prodotta, né è unica per la serie (che alterna questa a copertine editoriali con disegni geometrici), né raffigura dettagli che abbiano alcuna relazione con i titoli pubblicati (Masaki 2006, I, pp. 116-130).

Con Crane invece si assiste, per la prima volta nella storia dell'editoria, alla creazione di una vera e propria immagine coordinata, caratteristica di un prodotto che attraverso la propria serialità instaura un meccanismo di adesione e attesa: un *brand* che vede nell'icona autorappresentativa dell'artista la marca identitaria della serie.

L'elemento determinante per la riconoscibilità del prodotto e per la sua commercializzazione è dunque l'illustratore e la sua immagine.

Il nome di questo artista, come d'altronde quello di al-



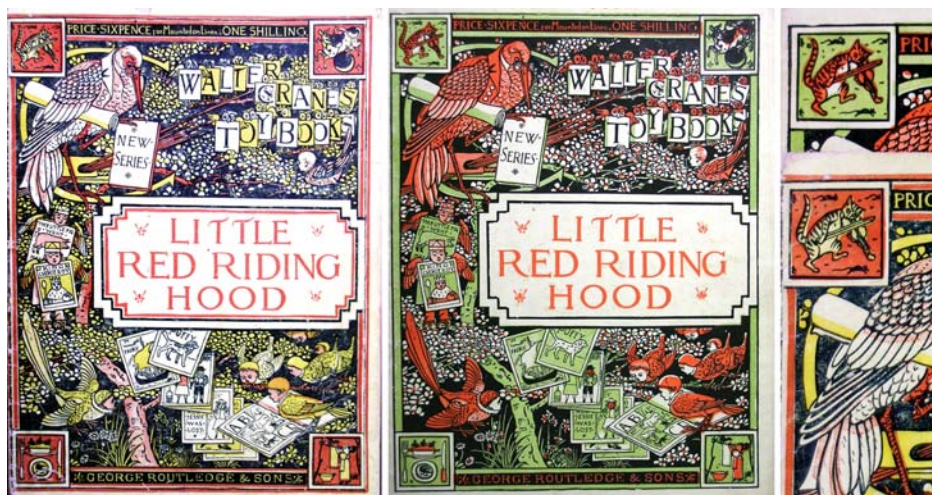


Fig. 4 – *Little Red Riding Hood*, London, George Routledge and Sons, [1875]; *Little Red Riding Hood*, London, George Routledge and Sons, [1882]; dettagli dalle immagini precedenti dai quali emergono alcune delle differenze tra prime edizioni e ristampe successive; cromoxilografie di Evans su disegno di Crane.

tri colleghi, era già apparso in frontespizio dal 1863 in luogo del generico “With illustrations”<sup>4</sup>, pubblicizzato su riviste specialistiche dal 1865<sup>5</sup>, elencato in quarta di copertina dal 1866<sup>6</sup>.

Tuttavia mai prima d’ora il nome di un illustratore era stato inserito con questa frequenza su una copertina illustrata né era andato a costituire parte del titolo di una serie. L’unico antecedente, sebbene non caratterizzato dalla medesima sistematicità, è la *George Cruikshank’s Fairy Library*, quattro titoli illustrati dall’umorista dickensiano con copertina calcografica dello stesso Cruikshank, ripetuta identica sui quattro volumi pubblicati: un gruppo di bambini attorno a un’anziana narratrice (fig. 6). L’affidamento a un unico artista di una serie autonoma organizzata su molti titoli e il privilegio di inserire il nome dell’illustratore in copertina sono due fatti senza precedenti nell’editoria vittoriana. Solo in seguito al caso di Crane e al conseguente innalzamento dello status del disegnatore nel processo di realizzazione, commercializzazione e distribuzione del libro, altri illustratori si sentono (o vengono) legittimati ad apporre la propria firma in modo evidente sulla copertina dei volumi (Masaki 2006, I, pp. 112-113).

Crane esordisce dunque nel 1873 con la *Walter Crane’s Toy Books, New Series*; inaugura poi, un anno più tardi, la *Walter Crane’s Toy Books, Shilling Series*. E, in seguito all’interruzione dell’esperienza dei *toy books* (a causa del rifiuto dell’editore a rivedere il contratto e le modalità di pagamento), continua a titolare con il proprio nome anche altre collane, come la *Walter Crane’s New Series of Picture Books* per Marcus Ward and Co. (1885-1886), *The Walter Crane’s Readers* (1898-1907), o le riedizioni per John Lane, nelle collane *Walter Crane’s Picture Books, Re-issue* (1895-1899) e *Walter Crane’s Picture Books, Re-issue, Large Series* (1900-1910).

In particolare, le ragioni alla base della scelta delle *covers* di Walter Crane come caso di studio ideale per la comprensione delle vicende legate alla nascita della co-

pertina seriale illustrata stanno nell’unicità della figura di questo illustratore, nell’epoca d’oro della moderna editoria europea. Crane è:

- artefice unico di un prodotto editoriale (egli redige, spesso con l’aiuto della sorella Lucy, la maggior parte dei testi, rielaborando fiabe classiche e racconti popolari; l’autore dei testi originali, come Perrault o i fratelli Grimm, non è mai riportato; oltre al nome di Crane compare soltanto l’editore, sulla copertina anteriore, e lo stampatore, su quella posteriore)
- ideatore esclusivo delle copertine delle serie che porta il suo nome (egli è direttore editoriale e artistico della collana, coadiuvato dallo stampatore; elabora autonomamente strategie pubblicitarie e di promozione commerciale)
- promotore di un prodotto editoriale attraverso l’auto-raffigurazione (egli adotta la sua firma come *brand*)
- creatore di un catalogo editoriale per immagini (egli mette a punto una copertina fissa e invariabile per titoli differenti, 13 per la *Walter Crane’s Toy Books, New Series*, 8 per la *Walter Crane’s Toy Books, Shilling Series*, e lo fa fornendone un catalogo visivo attraente e sintetico).

### 3. Firma

Questo artista ha un cognome parlante (*crane*, in inglese, significa infatti gru, nella doppia accezione di uccello palustre e di argano), fatto che lo facilita nel gioco enigmistico di associare la propria firma a elementi figurativi. Crane si distingue infatti per la scelta di una sigla caratteristica e unica, traduzione visiva del proprio nome: l’iniziale scissa nelle sue due componenti (la coppia divisa nelle unità singole), racchiuse, insieme alla figura della gru, dall’iniziale del cognome (fig. 7)<sup>7</sup>.

L’uso del monogramma emblematico è prassi non infrequente tra gli operatori della stampa (Crane 1896, p. 96). Ugualmente, l’enigmistica è spesso adottata da illustratori politici o satirici abituati a giocare con l’am-

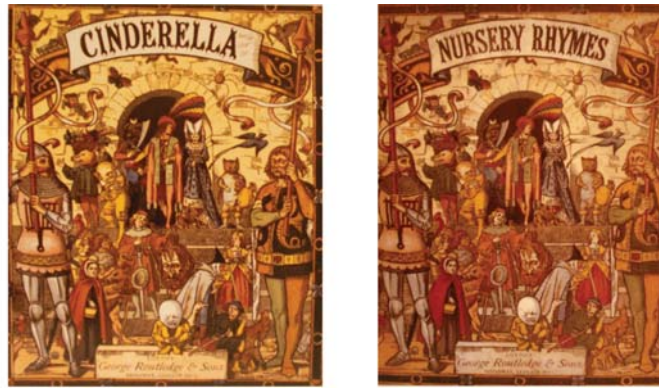


Fig. 5 – *Cinderella*, London, George Routledge and Sons, [1865]; *Nursery Rhymes*, London, George Routledge and Sons, [1865]; cromoxilografie di Vincent Brooks su disegno di Henry Stacy Marks.



Fig. 6 – *George Cruikshank's Fairy Library*, London, David Bogue, [1853-1854], voll. I-III; Routledge, Warne, and Routledge [1864], vol. IV; calcografie di George Cruikshank.



Fig. 7 – Firme e monogrammi: 1862, 1869, 1870, 1875, 1877; xilografia di Gilbert Dalziel (1862) e cromoxilografie di Evans su disegno di Crane.

bivalenza della parola e bisogni di tutelarsi con l'anonimato (si pensi a George Augustus Sala, disegnatore e giornalista satirico inglese che si firma con l'acronimo G.A.S. coronato da un lume a gas: *The Great Exhibition, "Wot is to be", Or Probable Results of the Industry of All Nations in the Year '51*, London, The Committee of the Society for Keeping Things in Their Places, 1850). Il monogramma di Crane si presenta dunque come un rebus, o ancor meglio come un "iconologema":

una ipoicona [...] in cui soggetti, cose o persone dovrebbero (per stimoli surrogati) essere riconosciuti per quel che appaiono e per le azioni che compiono. Alcuni di questi soggetti (che chiameremo *iconologemi*) sono marcati da una *etichetta* alfabetica, così che dalla catena "definizione verbale degli iconologemi + suono o nome alfabetico delle etichette (una L può suonare o come *l* o come *elle*)" ne derivi una frase,

tale che le lettere alfabetiche che la compongono, riunite in un modo diverso, diano origine a una nuova frase con parole di un numero di lettere corrispondente alle indicazioni numeriche poste tra parentesi sopra l'immagine (Eco 2005 (1997), p. 346).

Qui la gru si configura propriamente come pittogramma, data la perfetta equipollenza visiva con il termine linguistico che ne costituisce la soluzione; a sua volta, l'iniziale del nome, lettera complessa scissa nella sua unità base, include nel suo meccanismo l'intera frase. Questa viene, per un breve periodo, sostituita da una geometrica W orientata verticalmente che, sotto le sembianze di lettera maiuscola nasconde evidente nel suo carattere criptato la silhouette di un uccello in volo, configurandosi dunque come una sorta di *doodle* (Price 1953).





Fig. 8 – Walter Crane, “Lancelot’s Levities”, *Little Folks*, XXVII, London 1888, da taccuino [1885 ca.], Cambridge (Mass.), Houghton Library, Harvard University (Typ 8302.88.10).

E in questi giochi di specchi e analogie, l’ambiguità non si ferma a mere declinazioni ornitologiche: l’illustratore rappresenta più volte se stesso come argano portuale, e talvolta la metamorfosi da uccello a macchina avviene attraverso un’equivalenza che da visiva si fa verbale e viceversa: l’aspetto esile ed elegante di una cicogna (“stork”) accomuna questo uccello, per analogia formale, a una gru; questa, a sua volta, condivide per omografia la propria etichetta verbale con un argano sul quale, a chiudere il cerchio di suggestioni visive, sta una gru piumata. Dalla comune attività peschereccia alla somiglianza fisica, l’equivalenza tra entità diverse viene da sé e il lettore è trascinato da associazioni visive ad associazioni mentali verso non immediate parodie del mondo reale (fig. 8).

#### 4. Trademark

Sul fronte e sul retro delle copertine, sulla sopraccoperta, in frontespizio, in antiporta, in carta di guardia o nell’occhietto, sempre Crane inserisce la propria firma: la gru. Che identifica immediatamente e agli occhi di tutti le illustrazioni del suo omonimo, spesso travestito da uccello palustre, con becco, zampe, piedi palmati, ali.

La presenza del volatile è distintiva e sistematica. Mano a mano che, con la concorrenza di artisti come Kate Greenaway e Randolph Caldecott, questo illustratore perde l’iniziale posizione di preminenza nell’editoria per l’infanzia, l’apposizione della gru diviene sempre più maniacale e forsennata.

La si ritrova ad esempio sulla quarta di copertina di *The Baby’s Opera* (London, George Routledge and Sons, 1877), l’albo che segna la sua consacrazione, sul frontespizio xilografico inciso da Joseph Swain per *Household Stories* from the Collection of the Brothers Grimm (London, Macmillan and Co., 1882) e su *Pan Pipes, A Book of Old Songs* (London, George Routledge and Sons, 1883; London, Novello and Co., [1885]) dove compare sulla prima e quarta di copertina

(con una penna nella zampa sollevata e un pesce nel becco a comporre l’iniziale del nome), sulla spina, in carta di guardia anteriore e posteriore, sul frontespizio della riedizione (per ben due volte), e nella prefazione. Così, l’uccello appare duplicato sul fronte e il retro di copertina in *The Baby’s Own Aesop* (London, George Routledge and Sons, 1887 [ma 1886]), in frontespizio (con pennello in resta, in equilibrio sotto a una tavolozza con inciso il monogramma) e nella prefazione; identica coppia di gru compare sulla copertina di *Art and the Formation of Taste* (London, Macmillan and Co., 1882) e su quella di *Household Stories*. Di nuovo, è presente in volo con uno stilo nel becco sul fronte, sul retro e sulla spina di *A Wonder Book for Girls and Boys* (Boston-London, Houghton, Mifflin and Co.-McIlvaine and Co., 1892), dove la forma circonflessa assunta dalla gru rimanda ancora una volta al nome dell’illustratore; sulla tela della copertina di *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, con il *breviarium pictoris* tra le zampe; nascosta, quasi figura enigmistica, tra i nodi del tronco dell’albero inciso sul frontespizio di *A Floral Fantasy in an Old English Garden* (London, Harper and Brothers, 1899); nelle raffigurazioni allegoriche delle monografie di Alan Victor Sugden, *The Work of Walter Crane* (*The Art Journal*, *Easter Art Annual*, London 1898) e di Paul G. Konody *The Art of Walter Crane* (London, George Bell and Son, 1902); e così via (fig. 9).

Lo stesso avviene nella serie di albi realizzati per Marcus Ward and Co., e dedicati all’apprendimento infantile. Il titolo della serie nella quale escono questi volumi varia, negli anni di progettazione, tra *Shortcuts for Shortcomers* (*Scorciatoie per Principianti*), e *First Steps, or Toddler Rounds the Three Rs* (*Primi Passi, o Il poppante raggiunge le tre R*), ma alla fine l’illustratore opta per la soluzione ormai abituale, ovvero quella di dare alla collana il proprio nome: *Walter Crane’s New Series of Toy Books*<sup>8</sup>. Sulle copertine delle tre uscite, Crane inserisce una gru che tiene nel becco un medaglione sul quale è riportato il titolo





Fig. 9 – Lucy Crane, *Art and the Formation of Taste*, London, Macmillan and Co., 1882; disegno preparatorio per *Household Stories from the Collection of the Brothers Grimm*, Manchester, Whitworth Art Gallery (WCA.1.1.1.5.1); Nathaniel Hawthorne, *A Wonder Book for Girls and Boys*, Boston-London, Houghton, Mifflin and Co.-McIlvaine and Co., 1892; disegno preparatorio per *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, Londra, Victoria and Albert Museum (E.2350-1920).



Fig. 10 – *The Baby's Opera*, London, George Routledge and Sons, 1877; cromoxilografia di Evans su disegno di Crane; Walter Crane, *Household Stories*, London, Macmillan and Co., 1882; xilografia di Joseph Swain su disegno di Crane.

della serie e il numero del fascicolo.

La consapevolezza di questo illustratore circa il ruolo pubblicitario della copertina non può in nessun modo essere sottovalutata. Nel suo testo sull'illustrazione libraria egli si occupa soltanto dell'interno dell'oggetto libro e non della sua apparenza esteriore ("we are not now concerned with the various forms of the book itself, as such, or with the treatment of its exterior case, cover, or binding. It is the open book I wish to dwell on", Crane 1896, p. 6). Ciò nondimeno, Crane equipara la copertina al frontespizio, e di quest'ultimo sottolinea la valenza architettonica e di presentazione, quasi facciata di un palazzo o porta attraverso la quale il lettore entra nel libro.

A book may be the home of both thought and vision. [People] would look at a frontispiece like a façade; they would take hospitable encouragement from the title-page as from a friendly inscription over the porch; they would hang a votive wreath at the dedication, and so pass on into the hall of welcome, take the author by the hand and be led by him and his artist from room to room, as page after page is turned, fairly decked and adorned with picture, and ornament, and device (Crane 1896, p. 184).

Spesso, nei volumi illustrati da Crane, come ad accogliere il visitatore ai cancelli che affacciano sul prospetto di un palazzo, la gru riceve il lettore ai limiti esterni del libro, scosta la co(p)ertina che copre la vista, lo invita a entrare e lo introduce all'interno: la gru che apre una serratura sul fronte di *Walter Crane's New Toy Book*





Fig. 11 – Walter Crane, disegno per *Ridiculous Rhymes*, Manchester, Manchester Art Gallery (1947.286/31); Walter Crane, disegno per *The Three Bears*, Manchester, Manchester Art Gallery (1947.286/62b); *The Three Bears*, London, George Routledge and Sons, 1873, cromoxilografia di Evans su disegno di Crane.

(il medesimo chiavistello appare sulla copertina di *The Bluebeard's Picture Book*), la gru che fa capolino dietro a un sipario sul frontespizio di *The Baby's Opera*, la gru che attende l'ospite fuori da un palazzo, nell'antiporta di *Household Stories*, o ai lati di un portone, sulla copertina di *The Baby's Own Aesop* (fig. 10).

Per promuovere questi prodotti (e con essi il proprio nome) l'artista, più che l'immagine generica dalla gru, che pure egli impiega decine di volte, utilizza più volentieri la propria stessa firma tanto sapientemente distillata e collocata al punto di innesto tra parola e immagine, tra dichiarazione poetica e gioco infantile.

## 5. Serie d'autore

La scelta di inserire il monogramma sulla copertina della *Walter Crane's Toy Books, New Series*, e di renderlo protagonista unico e assoluto assume dunque ancor maggior peso alla luce delle convinzioni teoriche espresse nel saggio del 1896.

La firma viene utilizzata in modo inatteso e originale: Crane la trasforma in un personaggio antropomorfo, la anima sul fronte anteriore dei fascicoli, narrativizzandola e privandola dell'aspetto rigido e immutabile proprio della marca. Sulla copertina della *Walter Crane's Toy Books, New Series*, lo si è detto, compare una gru animata disposta in modo da replicare il monogramma dell'artista: sulla parte più alta dell'albero da frutto che occupa tutta la copertina (le radici al piede della pagina, la folta chioma fiorita a riempirne la parte superiore), i rami si intrecciano alla grande iniziale sulla quale, quasi fosse un trespolo, trova posto un'enorme gru in marsina e *pince-nez*. L'animale ha ai suoi piedi una tavolozza da pittore, stringe sotto l'ala un rotolo di carta da disegno e tiene sollevata con una zampa un'insegna con l'indicazione *New Series*. Il nome dell'illustratore, inserito nella copertina, lettera dopo lettera, all'interno di tabelle che compongono il corpo di pulcini di civetta (simbolo

spesso utilizzato da Crane con riferimento agli attributi di Pallade Atena, dea della sapienza (Tancini 2008a)), replica ancora una volta il monogramma enigmatico.

Quanto al resto della copertina, una cornice con dettagli tratti da *nursery rhymes* (*Hey Diddle Diddle, Sing a Song of Sixpence*), inquadra un arbusto popolato da uccelli con volti infantili intenti alla lettura dei *toy books* della *Routledge's New Sixpenny Toy Books* illustrati da Crane negli anni precedenti, alcuni dei quali retti da uomini-sandwich bambini, ibridi dalle ali pennute con il berretto degli stampatori.

Ecco il primo dei cataloghi per immagini ideati da Crane: tra i fascicoli si individuano distintamente i titoli delle uscite illustrate tra il 1868 e il 1872 (*This Little Pig Went to Market, King Luckieboy's Party, The Fairy Ship, The Adventures of Puffy, Annie and Jack to London, How Jessie Was Lost, 1 2 Buckle My Shoe e Noah's Ark Alphabet*), quando ancora l'artista non aveva una serie intitolata a suo nome. Questo espediente, oltre a costituire una lista delle uscite, analoga a quella che compare nella quarta di copertina, annette alla serie titoli che non ne fanno parte, pur essendo di mano del medesimo artista<sup>9</sup>.

Crane giunge all'elaborazione di questa copertina traendone alcuni motivi da un disegno realizzato qualche anno prima dove a essere raffigurato è l'iter di stampa di un volume (dal disegno delle illustrazioni alla composizione della pagina con caratteri mobili, dal trasferimento dei disegni su matrice, all'impressione, alla piegatura dei fogli, alla loro legatura, fino alla commercializzazione del volume)<sup>10</sup>. In primo piano vi è una gru antropomorfa con cappello e marsina nell'atto di tracciare una figura umana su un blocco di legno, il medesimo personaggio che ricompare, oltre tre anni più tardi, sul disegno preparatorio per la copertina della serie: identica la giacca, la tavolozza e i pennelli, uguale il gesto orgoglioso di ostensione della matrice. A ricreare il monogramma dell'illustratore, nel disegno per





Fig. 12 – *Beauty and the Beast*, London, George Routledge and Sons, [1874]; [post 1876]; dettagli dalle immagini precedenti; cromoxilografie di Evans su disegno di Crane.

*Ridiculous Rhymes*, manca soltanto l’iniziale del nome, che figura però completo (C maiuscola e gru inserita al centro) nelle versioni del 1873 (fig. 11).

Un anno più tardi rispetto all’inaugurazione della prima serie, Crane dà avvio a una collana di *toy books* in vendita a uno scellino, gli *Shilling Toy Books* (quelli della serie precedente, *Sixpenny Toy Books*, costano la metà), con un numero minore di illustrazioni (sei anziché otto), stampate con una più ampia gamma di tinte (sette matrici colorate oltre al blocco chiave in luogo delle cinque della serie antecedente), di dimensione maggiore (260 x 220 mm anziché 250 x 170), e con il testo stampato su fogli separati (incluso nell’illustrazione nei *Sixpenny*). Anche qui l’illustratore elabora una copertina unica per tutta la serie, con varianti a seconda dell’anno di pubblicazione (fig. 12).

Nella parte sinistra della copertina, nel medesimo luogo in cui nella serie precedente si trova il trespolo e, su di esso, l’uccello, sta una linguetta con il nome della serie, applicata sulla carta con ombreggiatura trompe-l’oeil, e una grande gru su una zampa sola che regge in equilibrio il monogramma dell’illustratore nella versione a *doodle* alla quale si è già fatto riferimento. Risulta evidente che, in questa copertina quanto in quella della serie precedente, ad essere protagonista assoluta del *format* messo a punto da Crane è non tanto la figura della gru tout-court, ma il monogramma stesso, dispiegato sul fronte anteriore in una forma antropomorfa, narrativa e animata. Sotto il braccio della bambina con la mano protesa verso i frutti del grande arancio al centro dell’immagine, ancora una volta con un ripetuto gioco di *mise en abîme*, è ben leggibile la quarta di copertina della *Routledge’s New Sixpenny Toy Books*.

Ed ecco un secondo catalogo per immagini, che si dispiega allo stesso modo degli uccelli-bambino con le copertine illustrate della *Walter Crane’s Toy Books, New Series*. Dal grande albero pendono frutti nei quali l’artista ha inserito icone che fanno riferimento alle uscite della se-

rie (*The Alphabet of Old Friends, Beauty and the Beast, Goody Two Shoes, The Frog Prince, The Yellow Dwarf, Aladdin, Or, The Wonderful Lamp*)<sup>11</sup>.

## 6. L’artista in vetrina

Della copertina di questa seconda serie è sopravvissuto un disegno preparatorio, mai pubblicato e finora ignoto alla critica, che data a un momento precedente l’elaborazione definitiva della copertina poi adottata per tutta la collana.

Una coppia di bambini, personaggi di una celebre filastrocca inglese, si reca presso il negozio dell’editore George Routledge and Sons, in 7 Broadway, Ludgate Hill per comprare un libro illustrato (fig. 13)<sup>12</sup>. Sullo sfondo, la cattedrale di St Paul e il treno della District Railway che passa all’orizzonte; in primo piano, la vetrina molata divisa in piccole finestrelle, ognuna contenente pupazzi e figurine corrispondenti ai fascicoli pubblicati nella serie (*Goody Two Shoes, Beauty and the Beast, The Frog Prince, e The Alphabet of Old Friends*)<sup>13</sup>.

Nel momento dell’elaborazione di un meccanismo ostensivo che pubblicizza una nuova collana, Crane fa riferimento deliberato alla vetrina di un negozio, la bottega di un librario, che mostra gli emblemi dei fascicoli inclusi nella serie. Come si vede, sempre egli adotta, per la *Walter Crane’s Toy Books, New Series*, per la *Walter Crane’s Toy Books, Shilling Series* e per la versione provvisoria della stessa, l’esposizione seriale delle uscite in un catalogo visivo per icone di quanto pubblicato nella serie illustrata. Occorre non dimenticare che proprio questi sono gli anni di nascita della moderna società di massa e dei consumi. Nelle vetrine dei negozi di Oxford Street e dello Strand i colori delle merci, il riverbero delle lampade, quella “luce elettrica che sconfigge la penombra Biedermeier” (Praz 1981 (1993), p. 373), e le grandi, piatte vetrate introducono meraviglie ignote e desideri irraggiungibili, materializzando nel mondo reale, davanti allo sguardo inebetito dei passanti, magici bagliori



Fig. 13 – Walter Crane, disegno per *Goody Two Shoes*, Cambridge (Mass.), Houghton Library, Harvard University (MS Eng 1145).

e banchetti teatrali (Booth 1981). Proprio nei confronti delle pratiche pubblicitarie Crane, che realizza poster per grandi magazzini, disegna targhe per botteghe ed elabora la totalità dell'iconografia socialista britannica, mostra un grande interesse, considerandole come il pronipote (plebeo ma non per questo trascurabile) della augusta tradizione emblematica occidentale.

It is true we find emblematic art in a very stiff and degraded forms, and applied to quite humdrum purposes. It is largely used in commerce, for instance, and one may find classical fable and symbolism reduced to a trade mark or a poster. Still trade marks, after all, fill the place, in our modern commercial war, of the old knightly heraldry – shorn of its splendour and romance, certainly – and given trade marks and posters they might as well be designed, and would serve their purpose more effectively if they were treated more according to the principles of mediaeval heraldry, since they would gain at once character, distinctness, and decorative effect. Allegorical art has, too, a modern popular form in the region of political satire and caricatures, often potent to stir or to concentrate political feeling (Crane 1898, pp. 248-249).

A queste stesse modalità promozionali Crane si riferisce nel progettare la veste con la quale decorare i propri fascicoli, figli e frutti del loro autore, nell'immagine che egli ne dà sulla copertina della prima serie (uccelli-bambini, filiazioni dirette della grande gru pittrice), o della seconda (frutti dell'albero della conoscenza del bene e del male).

Nessuno degli elementi utilizzati in questo disegno, tuttavia, viene conservato nella versione definitiva se non la dominante cromatica celeste. L'unico dettaglio salvato è la striscia, applicata illusionisticamente sulla copertina, con la gru e il monogramma, che non è più possibile ritrovare nell'acquerello di Harvard, dal quale è stato tagliato via, forse per essere applicato su una versione definitiva dello studio per la copertina (fig. 14)<sup>14</sup>.

Il monogramma è dunque il vero protagonista delle soluzioni illustrative messe a punto da Crane per le sue serie di *toy books*: non un semplice disegno legato al contenuto dei fascicoli, né un lineare rimando alla figura dell'uccello acquatico con il quale l'illustratore condivide l'etichetta verbale, ma la narrativizzazione del monogramma stesso, tridimensionale, animato, in carne ed ossa, incastonato in simbologie legate al biblico albero della conoscenza.

E la potenza di questo marchio è tale da non rendere più necessaria l'adozione dei simboli del commercio e della promozione: il *brand* è tanto forte da non aver bisogno di vetrine di negozi o altri luoghi deputati ad attribuirgli un senso, la sua forza di richiamo e autodefinizione lo rende autosufficiente.

#### Note

- 1 Primi esempi noti di libri corredati da copertine illustrate, i *mustard plasters* (e i reimpieghi dei medesimi legni e disegni su editori e titoli differenti) sarebbero un ottimo caso di studio, non ancora approfondito come meriterebbe per quanto riguarda il comparto grafico e illustrativo, a differenza di quanto è avvenuto per quello letterario e collezionistico (Sadleir 1935; Topp 1993-2006). Lo stesso Walter Crane contribuisce all'elaborazione delle copertine di questi volumi in modo massiccio e significativo, per quanto non ancora studiato. Decine sono le pubblicazioni che gli possono essere attribuite, tanto per concordanze stilistiche quanto grazie al rinvenimento di disegni preparatori firmati. Tra i titoli che necessitano di essere inseriti nel corpus di Crane si segnalano ad esempio: J. Payn, *Lost Sir Massingberd*, London, Sampson Low, Son, and Marston, [1865], C. Lever, *Sir Jasper Carew*, London, Chapman & Hall, 1865, S. C. Hall, *The Whiteboy*, London, Chapman & Hall, 1867, G. Dyce, *Bella Donna*, London, Chapman & Hall, [1868], A. Edwards, *Archie Lovell*, London, Chapman & Hall, 1868, J. Grant, *The White Cockade*, London, George Routledge and Sons, 1868, M. Reid, *The Wild Huntress*, London, C. H. Clarke, [1868], W. S.



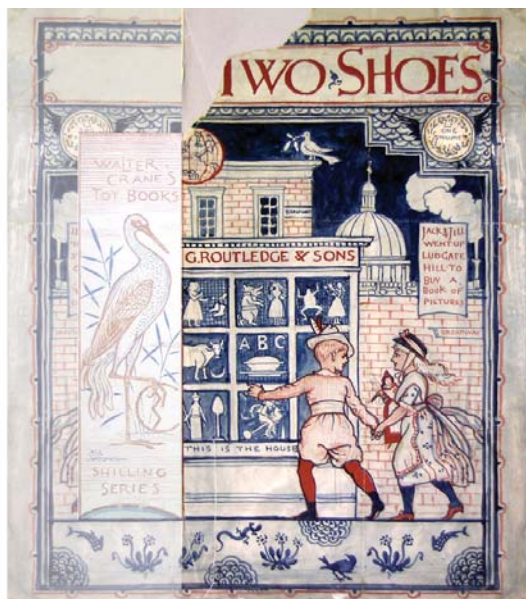


Fig. 14 – ricostruzione, Walter Crane, disegno per *Goody Two Shoes* e “etichetta” utilizzata sulla versione definitiva.

Hayward, *Eulalie*, London, Ward, Lock, & Tyler, [1869], J. G. Wood, *The Fresh and Salt-Water Aquarium*, London, George Routledge and Sons, [1869], W. M. Johnston, *Nightshade*, London, Ward, Lock, & Tyler, [1869], C. L. H. Dempster, *Véra*, London, Smith, Elder & Co., 1872, S. Richardson, *Pamela*, London, George Routledge and Sons, [1873], ecc.

2 Si confrontino le due edizioni: *Walter Crane's Picture Book*, London, George Routledge and Sons, [1873] (copertina con riproduzione di un frammento da *Chattering Jack* in nero, bianco e oro su stoffa verde), e *Chattering Jack's Picture Book*, London, George Routledge and Sons, [1876] (copertina con riproduzione di un frammento da *Chattering Jack* in oro su stoffa blu o rossa).

3 La *Walter Crane's Toy Books, New Series* presenta sempre il medesimo disegno (invariato fino al 1876), ma sono riscontrabili differenze tra le diverse annate nell'inchiostatura delle matrici, nel colore delle carte e nella presenza o meno del numero di serie.

4 "With 63 illustrations, Drawn by Walter Crane": John R. de Capel Wise, *The New Forest, Its History and its Scenery*, London, Smith, Elder, and Co., 1863. Sulla spina della copertina, disegnata da John Leighton, è raffigurata una gru. Casualità?

5 "With five illustrations by Crane": *The Bookseller*, September 30, London, 1865 p. 632.

6 "Warne's New Series of Alphabets [...], With entirely new designs by Crane": *Aunt Louisa's London Toy Books*, London, Frederick Warne and Co., [1866].

7 Sulla problematica della firma di Walter Crane si rimanda a Tancini, in stampa.

8 Si vedano il disegno e la nota in taccuino conservati a Cambridge (Mass.), Houghton Library, Harvard University (Typ 8302.85.5, Typ 8300.81).

9 Sul disegno preparatorio di Manchester (1947.286/62b), in luogo del cartello con la scritta la gru regge una matrice lignea sulla quale l'artista ha tracciato una bozza della copertina stessa (una sfilata di uccelli bambini), con un meccanismo

di *mise en abîme* frequente in Crane e legato alla fidelizzazione del lettore (Tancini 2008b). Per gli antecedenti delle formelle decorative si veda la copertina, non firmata e fino ad ora mai inclusa nel *corpus* delle opere dell'artista, di *Tales for Tiny Tots, With Six Illustrations by Warwick Brookes*, Edinburgh, Edmonston and Douglas 1870, e il disegno preparatorio conservato alla Whitworth Art Gallery (WCA.1.1.2.1.183): nei quattro angoli dettagli tratti da *nursery rhymes* (*Hey Diddle Diddle, Little Three Mice, The Frog that Would A-Whoing-Go e Cock Robin and Jennie Wren*).

10 *Ridiculous Rhymes*, disegno per copertina (della quale non sono noti esiti a stampa) conservato a Manchester, Manchester Art Gallery (1947.286/31). La sola copia a stampa rinvenuta (London, George Routledge and Sons, 1869), presso la British Library (1758.a.26), presenta illustrazioni di Henry Stacy Marks e non riproduce in copertina il disegno di Crane.

11 A differenza di quanto finora riscontrato dalla critica, la copertina della *Walter Crane's Toy Books, Shilling Series* presenta una variante nella decorazione delle sfere arancio con elementi che rimandano ai testi dei singoli fascicoli. Nelle uscite del 1874 i tre frutti della parte superiore sono vuoti, con linee che suggeriscono un'antropomorfizzazione del frutto; in quelle del 1875 vengono inserite scene relative a *Aladdin e The Yellow Dwarf*; gli albi del 1876 e tutte le riedizioni successive hanno traccia invariata rispetto a quest'ultima.

12 Il testo imita quello della *nursery rhyme* alla quale rimandano anche i due personaggi: in luogo di "Jack and Jill went up the hill / To fetch a pail of water" Crane scrive "Jack and Jill went up Ludgate Hill / To buy a book of pictures" (Opie, Opie 1985 (1951), 224-226).

13 Altri riferimenti al corpus fiabesco e folklorico sono presenti, oltre che per *Jack and Jill*, anche nella scritta al piede della vetrina (*This is The House [That Jack Built]*) e nel merlo con corpo di scellino tracciato nel riquadro in alto a destra (*[Sing a Song of] One Shilling [= Sixpence]*).

14 L'operazione di ritaglio è intuibile dalla sagoma decurtata dal terzo sinistro, mancante, del foglio americano riutilizzata identica nei disegni definitivi.

## Bibliografia

- Ball, D., 1985, *Victorian Publishers' Bindings*, London, The Library Association.
- Booth, M. R., 1981, *Victorian Spectacular Theatre, 1850-1910*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Carpenter, K., ed., 1983, *Penny Dreadfuls and Comics, English Periodicals for Children from Victorian Times to the Present Day*, cat. exh. (London, Bethnal Green Museum of Childhood, 2 June-2 October 1983), London, Victoria and Albert Museum.
- Crane, W., 1896, *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, London, George Bell and Sons.
- Crane, W., 1898, *The Bases of Design*, London, George Bell and Sons.
- Crane, W., 1907, *An Artist's Reminiscences*, London, Methuen and Co.
- Crane, W., 1913, "Notes on My Own Books for Children", in "The Imprint", I, London, pp. 81-86.

- Eco, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- Evans, E., 1967, *The Reminiscences of Edmund Evans*, McLean Ruari, ed., Oxford, Clarendon Press.
- Freeman, M. J., 1999, *Railways and the Victorian Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- Hearn, M. P., 1981, "Nursery Aesthetics: Walter Crane and His Picture Books for Children", in "American Book Collector", vol. 2, n. 3, pp. 2-12.
- Masaki, T., 2006, *A History of the Toy Books, The Aesthetic, Creative and Technological Aspects of Victorian Popular Picture Books through the Firm of Routledge 1851-1893*, Tokyo, Kazamashobo.
- McLean, R., 1972, *Victorian Book Design and Colour Printing*, London, Faber and Faber.
- Muir, P., 1954, *English Children's Books, 1600-1900*, London, B. T. Batsford.
- Nardelli Petrucci, F., 1989, *La legatura italiana, Storia, descrizione, tecniche, XV-XIX secolo*, Roma, NIS.
- Neuburg, V. E., 1964, *Chapbooks, A Bibliography of References to English and American Chapbook Literature of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, London, Vine Press.
- Opie, I., Opie, P., eds., 1951, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford, Oxford University Press.
- Praz, M., 1981, *La filosofia dell'arredamento, I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, Milano, Longanesi.
- Price, R., 1953, *Doodles*, New York, Simon and Schuster.
- Sadleir, M., 1935, "Yellow-Backs, Origins and Rise to Power of the Yellow-Backs, Fact and Phases of the Yellow-Back Period, Why Collect Yellow-Backs?", in Carter John, ed., *New Paths in Book Collecting*, London, Constable and Co, pp. 127-161.
- Tancini, F., 2008a, *A Ladder to Learning, Walter Crane e l'albo illustrato vittoriano tra pedagogia, socialismo e utopia sociale*, Siena, Università degli Studi di Siena (tesi dottorato).
- Tancini, F., 2008b, *L'abbonato e lo specchio, Le copertine autoreferenziali del Giornalino della Domenica*, in Pallottino, P., a cura, *L'irripetibile stagione de Il giornalino della Domenica*, cat. mostra (Bologna, Casa Saraceni, 1 ottobre-2 novembre 2008), Bologna, Bononia University Press.
- Tancini, F., 2011, "Outline is the Alpha and Omega of Art'. Eredità naturalistiche e anticipazioni simboliste nell'opera di Walter Crane", in *Annuario della Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici dell'Università di Bologna*, n. 8, Bologna, BUP - Bononia University Press.
- Tancini, F., in stampa, "Grafema, pittogramma, immagine... e ritorno, Walter Crane e le illustrazioni vittoriane per l'infanzia", in Faietti, M., Wolf, G., a cura, *Aesthetics and Techniques of Lines between Drawing and Writing*, atti del convegno presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz, 30 giugno-2 luglio 2011.
- Topp, C. W., 1993-2006, *Victorian Yellowbacks and Paperbacks, 1849-1905*, Denver, Hermitage Antiquarian Bookshop, 6 voll.
- Walbank, A., 1959, "Railway Libraries", in "The Private Library", vol. 2, n. 5, pp. 65-70.