

1. Introduzione

1. 1. La copertina come soglia visibile e discorso del graphic design

Come descrivere una copertina ed analizzare il rapporto che essa intrattiene con ciò che *ricopre*? Consideriamo la copertina come la *soglia visibile* di un disco, un libro, un dvd ecc, ovvero di oggetti che si ritrovano assieme in luoghi come biblioteche, edicole, librerie, negozi di dischi, per essere consultati, presi in prestito, affittati o comprati. Una volta superata la frontiera dell'immagine sulla copertina – la quale poteva averci più o meno sedotto, attirato, colpito o lasciati totalmente indifferenti – si rivelerà ai nostri sensi un'altra forma di visibilità, di leggibilità, di sonorità. La copertina si mostrerà come l'espressione visibile di un contenuto di cui fruiremo, una sorta di segno *prognostico*.

Cambiando la copertina il senso di ciò che è *ricoperto* resterebbe invariato, ma proviamo ad immaginare che cosa accadrebbe se degli allegri buontemponi *neosittuazionisti* si divertissero a sostituire l'immagine di copertina di tutti i libri presenti in una libreria, creando nuove libere connessioni: un libro sui Promessi Sposi che mostrasse in copertina la riproduzione del quadro di Gustave Courbet, *L'origine du monde*, lascerebbe forse perplessi alcuni lettori. Essi non troverebbero nel libro ciò che la copertina prometteva. In fondo, i testi stessi sono i migliori selettori delle proprie copertine.

Ciò, inevitabilmente, dimostra che le immagini sulle copertine manifestano dei rapporti più o meno forti, più o meno motivati, con ciò che ricoprono e inglobano; al contempo, però, le immagini sulla copertina mantengono una loro relativa autonomia e un senso proprio che deve essere indagato.

1.2. Copertina come elemento peritestuale o testualità di mediazione che deve essere ricostruita?

Gérard Genette (1987) nel suo libro *Soglie* parla della copertina del libro come elemento appartenente al *peritesto*², il quale, assieme agli elementi *epitestuali*³ costituiscono quello che Genette chiama *paratesto*⁴ dell'opera letteraria. Ricordiamo, però, che Genette dà una definizione di testo che coinvolge solo gli enunciati verbali⁵ e per una disciplina come la semiotica strutturale e generativa questa definizione non è adeguata, dato che essa pensa al testo come ad una costruzione di chi opera l'analisi, non limitata solo agli enunciati verbali. Il testo, per la semiotica, è un costrutto significativo dotato di senso, delimitabile e analizzabile autonomamente attraverso la ricostruzione di un percorso generativo che traduce/trasforma il senso in significazione, articolandolo su vari livelli, attraverso relazioni formali tra categorie⁶. L'opera letteraria, musicale o cinematografica non deve essere confusa con il testo inteso come oggetto dell'analisi semiotica.

Genette non prende in considerazione la copertina in



Soglie visibili e trasmissioni sonore¹ Marco De Baptistis, Giulia Bozzetto

quanto *immagine*, limitando la sua indagine a quegli elementi, quasi sempre di natura verbale (titolo, epigrafe, dedica, titolo della collana, ecc.), subordinati all'*opera letteraria*. Il senso della copertina per Genette sarebbe regolato da elementi codificati e generici come il formato, il colore della copertina che usavano i primi libri all'inizio del Novecento per differenziare il genere, ecc. Egli fornisce nel suo libro un elenco degli elementi peritestuali ed epitestuali e non si occupa di indagare in dettaglio il senso di quelle immagini concrete, che abitano la copertina, come se esse fossero elementi poco significanti o completamente subordinati all'*opera letteraria*.

Noi pensiamo, invece, che una copertina (di un disco o di un libro poco importa) metta in gioco elementi eidetici, cromatici e topologici già significanti nei loro rapporti *intratestuali*. L'immagine proposta dalla copertina può essere considerata come un testo autonomo e dotato di senso, al pari dell'opera che ricopre e avvolge e indipendentemente dal fatto che tale immagine sia stata scelta dall'editore, dal grafico o da chi ha prodotto l'opera. Anche le scritte sulla copertina sono, in un certo senso, delle immagini: esse manifestano un livello grafico, un livello plastico, che deve essere studiato, in prima battuta, in maniera indipendente dal riferimento a ciò che dicono, a ciò che indicano, nell'opera.

Proponiamo di leggere prima (A) l'immagine della copertina come un testo autonomo, significativa di per sé, e solo dopo di metterlo in relazione con (B) l'analisi semiotica dell'opera, considerata e analizzata però come *testo*, che la copertina "ricopre". Prenderemo in considerazione quindi due testi: (A) un *testo-involucro* costituito dalla copertina e (B) un *testo-contenuto*, costituito dall'opera presa in conto dall'analisi semiotica. I due testi mettono in campo due narrazioni, ovvero due percorsi di senso autonomi orientati con le proprie assiologie e le proprie valorizzazioni, il proprio livello tematico e figurativo oltre alle rispettive strategie/tattiche enuncia-

tive ed enunciazionali. Questo ci permette di pensare una terza forma testuale in gioco – quella che in questa sede ci interessa di più – costituita dal *rapporto* tra questi due testi, *involucro* e *contenuto*. Si tratta di una costruzione immanente di relazioni che il semiotico ricostruisce a partire dal confronto tra i testi analizzati.

Si può, a nostro parere, considerare l'immagine della copertina come il risultato di una *messa in relazione*: da un lato, può essere l'esito di una *condensazione*, un riassunto, del testo che la copertina *ricopre e ingloba*; dall'altro, può presentarsi anche come una *traduzione infedele* che esalta alcune proprietà semantiche a discapito di altre. La copertina diventa, in quest'ottica, una frontiera tra le relazioni interne (intratestuali) al testo-involucro, ovvero la copertina stessa come testo significante, e le relazioni esterne (intertestuali) che intrattiene con il testo-contenuto. Quest'ultimo presenta, da una parte, un senso autonomo rispetto al suo contenitore o testo-involucro, dall'altra, stabilisce con il suo involucro una serie di relazioni significanti che producono, attraverso l'immagine della copertina, un discorso sull'opera che genera spostamenti e condensazioni per manipolare l'enunciatore⁷. Tale discorso merita di essere indagato attraverso la metodologia e gli strumenti che la semiotica ci mette a disposizione⁸.

1.3. Il corpus e gli obiettivi della ricerca

Siamo interessati ad analizzare in questa sede un caso importante, a nostro avviso, in cui una copertina contribuisce a costruire l'*identità visiva*⁹ di un gruppo musicale: si tratta della copertina del primo LP del 1979 del gruppo musicale Joy Division, dal titolo *Unknown Pleasures* (fig. 1).

La copertina è stata realizzata da Peter Saville, uno dei più importanti graphic designer del Regno Unito, divenuto famoso per aver curato la grafica di molti gruppi

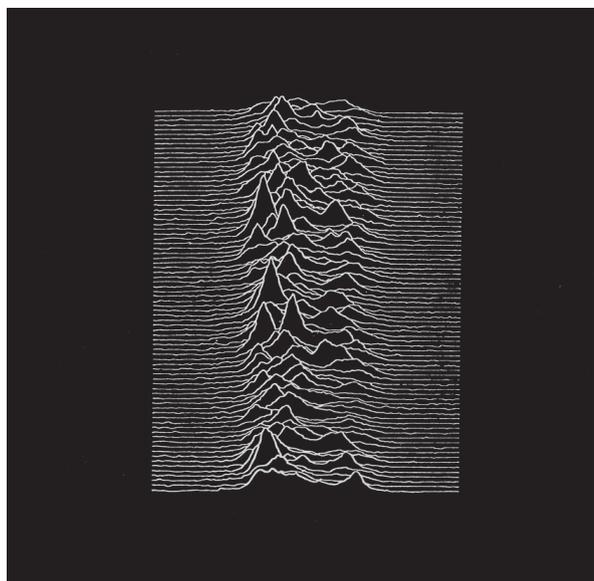


Fig. 1 – Copertina di *Unknown Pleasures*.

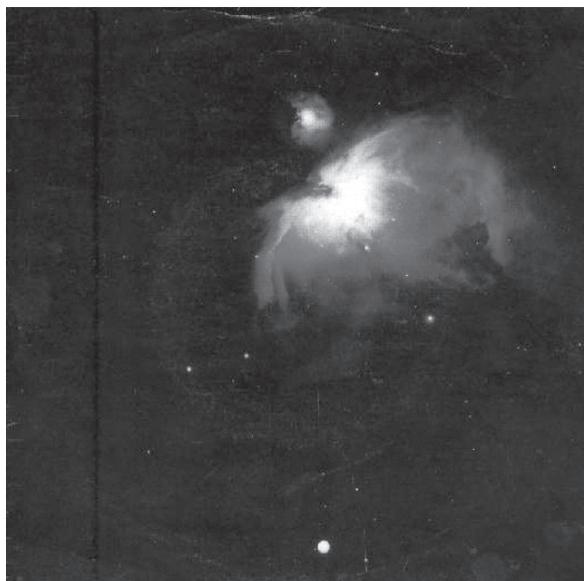


Fig. 2 – Copertina di *Transmission*.

musicali Punk e New Wave. In particolare, ci interessa capire come Saville abbia creato un discorso grafico coerente ed altamente complesso a partire da questa immagine, che fu usata per la copertina su suggerimento del gruppo musicale stesso. Andremo a vedere (§ 3) anche come questo discorso prosegue e si sviluppi attraverso altre due copertine, sempre realizzate da Saville, per i dischi dei Joy Division: una per un EP anch'esso del 1979, uscito pochi mesi dopo *Unknown Pleasures*, dal titolo *Transmission* (fig. 2); e l'altra per il secondo ed ultimo LP del gruppo *Closer* (fig. 3), realizzata un anno dopo da Saville con la collaborazione del musicista Martin Atkins.

Se una sola immagine può apparire come un elemento pretestuoso per parlare della costruzione di un'identità visiva, le relazioni intertestuali con queste tre copertine, a nostro avviso, mostrano come il discorso del graphic design, attraverso il lavoro di appropriazione, trasformazione e messa in relazione intertestuale dell'immagine, possa costruire una *rete di relazioni significative* che va descritta per essere meglio compresa nel suo *senso*, inteso come *direzione e finalità*.

Andremo a vedere come, anche dopo il tragico suicidio del cantante dei Joy Division, Ian Curtis, e il cambio di nome del gruppo in *New Order* e di "stile", sia proseguita la collaborazione con Saville. Si analizzerà, dunque, più brevemente anche il caso della copertina del disco dei New Order, *Power, Corruption and Lies* (fig. 4; § 5). Con questa copertina si prosegue un discorso grafico coerente, a livello di contenuto, che accompagna il cambiamento d'identità del gruppo, pur nella diversità di soluzioni espressive adottate in superficie.

1.4. Le ipotesi e le mosse della ricerca

Il nostro lavoro si interessa alla pratica discorsiva del graphic design, ovviamente a partire da ciò che di que-

sta pratica viene mostrato attraverso i testi. Siamo interessati a capire come il discorso del design si costruisca nelle relazioni intertestuali, ovvero attraverso un confronto sull'asse paradigmatico tra le variabili del testo-involucro e le relazioni sintagmatiche con altri testi involucri. Per questo ci chiederemo: che relazione c'è tra una copertina di un disco e le sue varianti? Quali sono le strategie adottate dalla copertina per distinguersi in un mare di altre copertine? Inoltre, pensiamo possa essere utile concentrarci su quelle che il sociologo ed epistemologo Bruno Latour definisce lo studio delle *relazioni interroggettive*, che non è banalmente lo studio delle relazioni che gli oggetti intrattengono tra loro, ma lo studio delle reti di relazioni tra umani e non umani, tra soggetti e oggetti in quanto attanti, il cui ruolo attanziale è definito da quello che fanno nelle interazioni e nelle tracce delle loro interazioni, non da identità o ruoli costituiti a priori¹⁰.

La nostra idea è che la copertina abbia due facce e sia un oggetto che costruisce una *mediazione*¹¹: da un lato costruisce il simulacro dell'enunciario, del suo sapere, delle sue azioni e passioni, dall'altro guarda all'opera, innestando su di essa un discorso che può avere diversi livelli di relazione con il testo-contenuto.

Come vedremo, la costruzione dell'identità visiva operata da Saville ci porterà a ripensare la questione della convocazione della prassi enunciativa e dell'operazione di *bricolage*, che caratterizza l'attività di un graphic designer come Saville, alla luce delle importanti considerazioni operate da Bruno Latour sulla questione dell'enunciazione e dei suoi regimi (Latour 1999b)¹².

2. Analisi di *Unknown Pleasures*

2.1. Lettura plastica e confronto intertestuale con la fonte dell'immagine

Nel 1979 Peter Saville, realizzò la copertina del disco dei Joy Division *Unknown Pleasures* (fig. 1). L'immagine della copertina era stata realizzata utilizzando un diagramma scientifico pubblicato sul libro *The Cambridge Encyclopaedia Of Astronomy* (Mitton 1977). L'immagine mostrava 100 impulsi consecutivi di una stella di neutroni, la prima pulsar scoperta, per caso, nell'estate del 1967 a Cambridge da Jocelyn Bell e Antony Hewish¹³. Si trattava della CP 1916 chiamata anche Cambridge Pulsar PSR 1919+21 (fig. 5).

L'immagine scientifica originale era il risultato di un processo tecnico di trasduzione di impulsi elettromagnetici, registrabili solo con strumenti appositamente tarati sulle frequenze della pulsar. Alcuni giornali dell'epoca parlarono addirittura di messaggi degli alieni; in realtà si trattava di una semplice registrazione della pulsazioni di una delle tante stelle collassate su se stesse che investivano la terra con il proprio campo elettromagnetico.

Saville in quanto *graphic designer* usa l'immagine scientifica per costruire l'identità visiva del gruppo esaltando alcune *isotopie* e narcotizzando altre. Si tratta di un di-

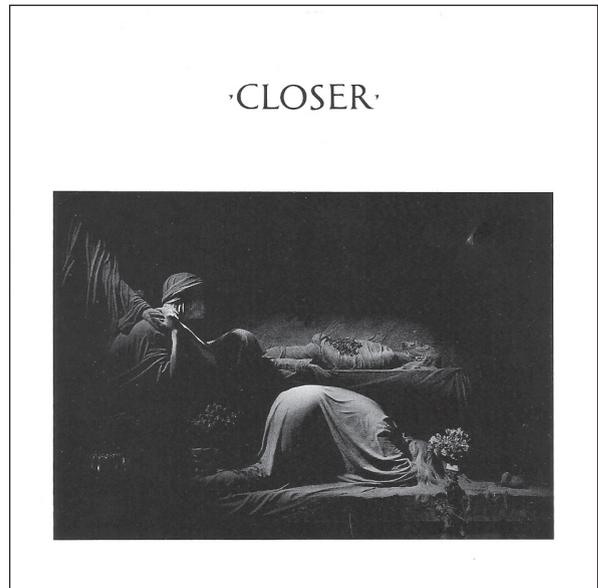


Fig. 3 – Copertina di *Closer*.



Fig. 4 – Copertina di *Power, Corruption and Lies*.

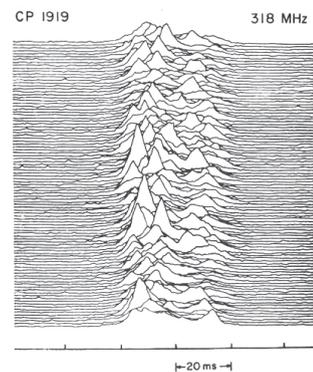


Fig. 5 – Illustrazione scientifica della CP 1916.

scorso retorico operato attraverso la scelta e l'*ostensione* di una immagine *esemplare*. È pertinente chiedersi perché proprio questa immagine e non altre? Stabilire il funzionamento di questa *esemplificazione*, del suo *sensò*, è l'oggetto del nostro studio.

Riteniamo utile partire da un confronto tra l'immagine dell'LP e la sua fonte originale per capire innanzi tutto cosa cambia a livello plastico e a livello enunciativo tra le due immagini. Si tratta di ricostruire una *iconografia* dell'immagine della copertina ma senza avere un canone di riferimento predefinito. Per fare ciò bisogna partire dallo studio delle relazioni intertestuali tra degli elementi già dotati di senso¹⁴. Il nostro studio, quindi, si occuperà anche di quegli elementi concreti e riconosciuti che divengono parte del *co-testo*, cioè di quella parte del contesto convocata dal testo involucro.

Se si confrontano le due immagini, si nota subito che l'immagine scientifica è stata invertita a livello cromatico: da nero su sfondo bianco a bianco su sfondo nero; inoltre, in quella presente sul disco non comparivano la scala numerica sottostante le linee grafiche, il nome della pulsar e la numerazione indicante la frequenza. Rimangono soltanto i segni grafici delle linee. L'LP originale non riporta nessuna scritta sulla copertina, neanche il nome del gruppo o i titoli dei brani. L'immagine è molto piccola ed isolata al centro sulla superficie topologica del disco (fig. 1). Possiamo leggere questo isolamento come "una messa tra parentesi" dell'immagine scientifica. A ben guardare, però, l'immagine della copertina non è formata solo dalle linee bianche ma anche dallo sfondo, il quale non è affatto neutro come la pagina bianca su cui si dispiegava il grafico scientifico, ma è parte dell'immagine. Come sostiene Gilles Deleuze (1968, trad. it. p. 43) in *Differenza e Ripetizione*:

Il lampo (...) non si distingue dal cielo nero, ma deve portarlo con sé, come se si distinguesse da ciò che non si distingue. Si direbbe che il fondo sale alla superficie, senza cessare di essere fondo (...) il distinto si oppone a qualcosa che non può da esso distinguersi e che continua a coniugarsi con ciò che da esso si separa.

Lo stesso accade per il fondo nero della copertina che nella sua inversione manifesta il lavoro di composizione del grafico. La prassi enunciativa grafica consiste in questo caso nel comporre due enunciazioni visuali, l'immagine del grafico scientifico e il fondo nero che l'accoglie su di uno stesso piano. In questo senso, il graphic designer si comporta come un *bricoleur* che mette insieme l'immagine scientifica preesistente con un fondo nero che cancella le scritte ed i numeri attorno all'immagine. L'inversione dal nero al bianco fa sì che le linee del grafico possano staccarsi da un fondo che non è più neutro ed invisibile come la pagina bianca su cui era posto il grafico scientifico. Il fondo della copertina acquista il valore di una *presenza*.

Nella copertina dell'album ci sono diverse opposizioni plastiche:

1. *cromatiche*: tra lo sfondo nero e le linee bianche (invertito rispetto all'immagine scientifica);

2. *eidetiche*: tra le linee piatte e orizzontali e le linee che si agitano creando delle forme (opposizione comune alle due immagini);

3. *topologiche*: tra la periferia dell'immagine e il centro in cui le linee prendono vita e si agitano (opposizione comune alle due immagini ma rinforzata nell'LP dall'isolamento delle linee bianche sulla superficie nera del disco).

Ci sono delle organizzazioni plastiche, eidetiche e topologiche, che sono comuni sia all'immagine scientifica e sia all'immagine di copertina: in questo caso tali organizzazioni sono il nocciolo duro, ciò che non cambia nella traduzione/trasformazione tra le due.

L'organizzazione plastica dell'immagine della copertina mette in gioco, a livello eidetico, linee *regolari* ed *orizzontali* che nel mezzo dell'immagine non sono *irregolari* e *né orizzontali, né verticali* per poi tornare ad essere *regolari* ed *orizzontali*. L'effetto di senso esperibile è quello di un'*increspatura in una regolarità*, quasi come dei sussulti in un encefalogramma piatto, una presenza mossa e irregolare che si trova in mezzo ad uno stato di quiete. In questo caso, leggiamo prima l'organizzazione dei formati plastici e poi ne diamo una lettura patemica: le linee si *agitano* e *sussultano*. Siamo in presenza di una narrazione plastica, per quanto elementare: da uno stato di quiete si passa ad uno stato di agitazione, differenziata nei suoi picchi, per poi tornare allo stato di quiete. Quella che abbiamo appena operato è una lettura dei contenuti plastici che sono in relazione semisimbolica con i formanti plastici delle linee:

orizzontali – non orizzontali e non verticali – orizzontali
ordine – disordine – ordine

Su questa relazione innestiamo una lettura patemica dell'immagine plastica:

calma – agitazione – calma

Un altro elemento importante è il fatto che le linee dell'immagine della copertina, come quelle dell'immagine scientifica non si intersecano, come accadrebbe in un grafico economico e fanno sì che le aeree delimitate non si sovrappongano l'una sopra l'altra. Questa stratificazione crea una relazione analogica del tipo:

alto : basso = dietro : avanti

In questo modo si crea un effetto di profondità dell'immagine che la rende virtualmente leggibile, a livello *figurale*, come un paesaggio formato da montagne che si stagliano all'orizzonte. Prolungando le linee dietro i vari strati l'immagine, essa apparirebbe completamente piatta. È bene precisare che si tratta di un effetto di profondità dovuto alla ripetizione e alla differenziazione di un motivo grafico (le linee bianche) disposto in maniera

paratattica sulla superficie, non di un vero e proprio effetto di messa in prospettiva.

La nostra ipotesi è che questa inversione positivo-negativo, la perdita di numeri e scale di riferimento, l'isolamento al centro della superficie e, soprattutto, il fatto che le linee e gli strati, disposti in maniera paratattica, non rendano visibile quello che c'è dietro, candidi l'immagine ad un suo apprezzamento per le sue qualità *plastiche* (topologiche, eidetiche e cromatiche) a discapito della sua funzione originaria di oggetto scientifico.

2.2. Cambiamento di statuto dell'immagine e regimi dell'enunciazione

Il cambiamento di statuto dell'oggetto, da elemento di conoscenza scientifica a oggetto artistico, può essere studiato a partire dalla teoria di Bruno Latour (1999b) sull'enunciazione, quella che l'autore ha definito una teoria dei delegati.

Riassumiamo brevemente la teoria dell'enunciazione di Latour. Egli riconosce diversi regimi di organizzazione strutturale tra le figure dell'enunciatore, dell'enunciataro e dell'enunciato. Latour parla di regimi come forme di organizzazione dei movimenti di delegati in quanto attanti dell'enunciazione. È bene ricordare due cose:

1. Per Latour, gli enunciati non sono solo di natura verbale ma sono semplicemente dei costrutti significanti, nel senso che sono dotati di senso. Egli chiama l'enunciato *quasi-oggetto* o *token*.

2. Le figure dell'enunciatore e dell'enunciataro non hanno necessariamente caratteri antropomorfi ma sono posizioni attanziali.

Latour distingue:

1. Tre regimi atipici: *riproduzione*, *sostituzione* e *omissione*. Nel primo regime manca la distinzione tra enunciatore, enunciato ed enunciataro. Nel secondo regime, in cui c'è un continuo passaggio di sostituzione tra gli enunciati e non si riconoscono, non si distinguono, le figure dell'enunciatore e dell'enunciataro. Nel terzo la relazione enunciativa, i rapporti tra l'enunciatore, l'enunciato e l'enunciataro, viene omessa in toto o non riconosciuta.

2. Tre regimi che si concentrano sui *quasi-oggetto*, dove si distinguono le figure dell'enunciatore, dell'enunciato e dell'enunciataro: regime della *tecnica*, della *narrativa*, della *scienza*. L'enunciazione tecnica è un regime in cui la produzione dell'enunciato come oggetto materiale stabilizza una relazione enunciativa. L'enunciato prodotto dall'enunciazione stabilizza e porta iscritto in sé la sua *agency*, la sua possibilità d'azione e le marche della sua produzione. Il regime narrativo dell'enunciazione porta a riconoscere le marche dell'enunciatore e dell'enunciataro iscritte nell'enunciato; al contempo, rende pertinenti solo le relazioni tra i simulacri dell'enunciatore e dell'enunciataro, per come essi sono ricostruibili dalle marche presenti all'interno all'enunciato. Il regime dell'enunciazione della *scienza* riconnette l'immagine ad una pratica, che ha bisogno di marche (numeri e

scale) che *allineino* l'enunciatore e l'enunciataro sullo stesso punto di vista. L'immagine scientifica depurata da quegli elementi, quelle marche dell'enunciazione, che la renderebbero riconoscibile come un oggetto della scienza, viene connessa ad un'altra rete di pratiche per cui l'immagine acquista il valore di un enunciato significante in un altro fascio di relazioni.

3. Tre regimi incentrati sui *quasi-soggetto*, dove l'enunciato serve a definire e regolare le relazioni tra enunciatori ed enunciataro: *politica*, *messa in presenza* e *diritto*. Nel primo regime si saldano le relazioni tra l'enunciatore e l'enunciataro nelle relazioni collettive; nel secondo si mette in presenza l'enunciato, in quanto delegato, con ciò che esso delega; nel terzo, infine, si riconoscono le marche del ruolo sociale e del potere nell'enunciato tramite alcune marche presenti nell'enunciato e nelle relazioni intertestuali con altri enunciati.

Tornando alla nostra analisi, notiamo che l'appropriazione dell'immagine scientifica, attraverso le procedure di inversione cromatica, messa tra parentesi a livello topologico e cancellazione delle marche enunciative del discorso scientifico, porta a negare la rete di relazioni originarie dell'immagine.

Un grafico scientifico non deve attirare l'attenzione sui suoi aspetti plastici e figurali, ma sulle operazioni e le trasformazioni che esso permette, in quanto oggetto che aiuta a costruire una competenza, a conquistare un sapere, ad *allineare sullo stesso punto di vista* l'enunciatore e l'enunciataro. L'immagine scientifica utilizzata aveva, come abbiamo detto, delle caratteristiche che la rendevano diversa da altri grafici: il particolare effetto di sovrapposizione degli strati. L'osservatore diventa un soggetto indeciso che non sa scegliere tra una lettura che riconosca la profondità dell'immagine attraverso la categoria *avanti vs dietro* o una lettura piatta che valorizzi la ripetizione in serie delle linee attraverso la categoria *alto vs basso*. Questa *imperfezione* costitutiva dell'immagine la candida ad una valorizzazione *estesica*.

Tale valorizzazione, presente solo a livello potenziale e non pertinente per l'immagine scientifica, viene resa attuale e pertinente grazie al lavoro del grafico che cancella le marche dell'enunciazione scientifica e rende attivo il fondo invertendo la relazione tra il bianco ed il nero. In questo modo l'immagine sulla copertina viene ipostatizzata e valorizzata a livello *estesico*: si fa *presenza* e contemporaneamente fa sì che l'enunciazione grafica si caratterizzi come una specie di *ostensione*. L'immagine dice: *eccomi!* L'immagine scientifica non dice *eccomi*, tutt'al più dice *ecco*, affermando che le cose stanno proprio così. L'immagine scientifica sostiene i fatti, è un suo veicolo, ma per fare vedere meglio i fatti non deve attrarre l'attenzione *su di sé*. Essa deve mostrare *attraverso di sé*.

Già Harold Garfinkel, Eric Livingston and Michael Lynch (1981) avevano mostrato nel loro studio "The Work of a Discovering Science construed with Materials from the Optically Discovered Pulsar", come la scoperta del pulsar ottico, la sua oggettivazione, fosse stata

realizzata attraverso l'attività dei ricercatori assieme ai loro strumenti, nelle relazioni tra umani e non umani. Durante il lavoro, come si evince dalle registrazioni dell'attività nel laboratorio, analizzate da Garfinkel, Livingston e Lynch, l'attenzione degli astrofisici era focalizzata non sulle qualità del *referente*, che sarebbero emerse e si sarebbero stabilizzate solo alla fine del processo di ricerca, ma sulla produzione ed il confronto dei dati, delle immagini sui monitor. Garfinkel, Livingston e Lynch hanno analizzato il discorso scientifico nel suo farsi, nel divenire nell'*io, qui e ora* attraverso i fenomeni localizzati e incarnati nelle immagini, prima della loro stabilizzazione come *fatti*.

Come ha dimostrato anche Latour attraverso la sua osservazione del lavoro di un gruppo di ricercatori scientifici sulle caratteristiche del terreno nella foresta amazzonica (Latour 1999a), l'immagine scientifica non si limita solo a mostrare i *fatti*¹⁵. Latour sostiene che i fatti arrivano solo alla fine, sono l'esito di un processo di depurazione, di cancellazione delle tappe e delle traiettorie di circolazione e produzione del referente attraverso varie incarnazioni, attraverso una catena di delegati, di strumenti e di dispositivi per far vedere e per rendere visibile.

La copertina del disco dei Joy Division ci sembra importante poiché si può considerare un oggetto teorico, un oggetto prodotto da un graphic designer che ci permette di riflettere sull'attività e la pratica di appropriazione e trasformazione di un'immagine nella sua messa in relazione intertestuale tra due pratiche: la pratica di ricerca astrofisica e la pratica di costruzione dell'identità visiva del gruppo musicale. La pratica del graphic designer consiste, in questo caso, non tanto nella produzione di un'immagine ma nella selezione e nella trasformazione di elementi in vista della costruzione di catene di senso, in cui le immagini sono dei nodi e delle giunture.

2.3. Piaceri sconosciuti (*Unknown Pleasures – No Pleasures*)

L'immagine pone l'enigma della sua lettura, gioco in cui Saville induce spesso nei suoi lavori grafici, quasi sfidando l'osservatore ad andare al di là della dimensione fenomenica dell'immagine per ricostruire una sorta di iconografia privata, o meglio un universo semantico coerente che si appropria e si serve di immagini preesistenti per creare, come vedremo anche attraverso le copertine di *Transmission* e *Closer* (fig. 2; 3), delle relazioni intertestuali significanti.

La copertina senza scritte di *Unknown Pleasures* (fig. 1) si pone in maniera paradigmatica come oggetto sconosciuto nelle relazioni sintagmatiche tra le altre copertine di un negozio di dischi. L'LP rivelerà i suoi *piaceri sconosciuti* solo al fruitore che comprenderà, aprirà ed ascolterà il disco. Si tratta di una isotopia del *segreto* che si manifesta nel titolo stesso: *Unknown Pleasures*. Il titolo evidentemente gioca sul fatto che i piaceri sconosciuti possono anche nascondere un *No Pleasures*. Ci sembra particolarmente

significativo che il titolo non si veda, non sia all'esterno dell'LP¹⁶. La copertina ci invita a cercare i *piaceri* – o i *non piaceri* – sconosciuti all'interno del disco stesso, tra i suoi solchi.

2.3.1. Identità visiva e trasduzione di isotopie sonore tra il testo involucro ed il testo contenuto

Il testo involucro della copertina intrattiene dei rapporti con il testo contenuto che sono omologhi a quelli riconosciuti da Jacques Fontanille (2004) per quanto riguarda le proprietà semiotiche dell'*involucro del corpo* in quanto oggetto semiotico. È bene precisare che la nostra idea di involucro non coinvolge soltanto il corpo antropico, ma vuole essere un modello svincolato da qualsiasi ontologia e ipostatizzazione della corporeità come elemento centrale per la semiosi. Il modello dell'involucro, che Fontanille riprende dalle ricerche dello psicanalista Didier Anzieu (1985), a noi interessa in questa sede solo per mostrare le relazioni intertestuali tra due oggetti portatori di senso: il testo involucro ed il testo contenuto.

Rispetto alle proprietà dell'involucro individuate da Fontanille, bisogna riconoscere che la copertina intrattiene dei rapporti di *connessione* con la musica e i testi del disco. Sono in gioco *identità e differenze* tra le isotopie in gioco sui più livelli dell'analisi dei due testi. Dal momento che la musica e l'immagine sono associati assieme vengono esaltate alcune isotopie e narcotizzate altre in quanto non pertinenti nelle relazioni intertestuali.

Il *contenimento* e la *preservazione*, altre qualità dell'involucro secondo Fontanille, veicolano l'attenzione sulla copertina in quanto oggetto materiale. In fondo una copertina è anche un imballaggio che deve proteggere il supporto fisico della musica, ovvero il fragile vinile¹⁷. Ma quello che qui ci interessa di più è che la copertina funziona soprattutto da *filtro*, da interfaccia tra il fruitore modello del disco e la musica. Da quest'ultimo punto di vista, la copertina va vista come elemento appartenente al packaging che veicola delle forme del contenuto messe in relazione con forme espressive e non come semplice imballaggio di una merce¹⁸.

Ascoltando la musica ed i testi dei Joy Division, un gruppo post-punk, considerati da alcuni critici musicali tra gli antesignani di un genere musicale chiamato *dark*, l'effetto di senso della copertina è *rinforzato* da diverse *isotopie*, punti di contatto tra l'immagine grafica della copertina e la musica del disco. La copertina costruisce l'identità dell'involucro attraverso il confronto/traduzione tra visibile ed udibile. Per noi la costruzione dell'identità del gruppo musicale è proprio l'effetto di una messa in relazione di isotopie visive e sonore, pur nella loro diverse sostanze espressive. La copertina e la musica del disco costruiscono assieme un testo sincretico.

I brani musicali dei Joy Division presentano una cadenza ritmica apparentemente uniforme, quasi marziale, ma soggetta a brusche accelerazioni e decelerazioni. I

colpi decisi sulla batteria creano un tappeto minimale su cui la chitarra può produrre dissonanze e cupe melodie. La voce sgraziata e non intonata del cantante è quasi sempre resa con un effetto sonoro di riverbero. Ian Curtis più che cantare parlava o urlava, oscillando tra sussurri e grida. Rispetto all'immagine della copertina, la ritmica dei brani e l'altalenante voce del cantante può essere messa in relazione con la serie improvvisa di increspature nello scorrere di linee piatte orizzontali.

In molti brani del disco sono presenti campionamenti e registrazioni che contribuiscono a creare l'effetto di presenza fantasmatica. Nel primo brano (dal titolo *Disorder*) una pulsazione sonora rimane sullo sfondo ed attraversa le casse dello stereo come una presenza. Nell'ultimo (dal titolo *I Remember Nothing*) ascoltiamo, sempre in sottofondo, dei rumori di oggetti di vetro che si rompono, porte che sbattono ecc.

Per quanto riguarda i testi dei brani musicali riteniamo significativo, rispetto alla grafica della copertina, che il primo brano si chiami *Disorder*: le linee orizzontali in effetti per contrasto fanno risaltare la zona centrale agitata e *dissettata*. Nel brano il gioco di parole tra *Unknown Pleasures* e *No Pleasures* viene attualizzato, quando Ian passa da un modo di cantare vicino al parlato, con un tono di voce non molto alto, ad urlare con rabbia nel microfono: "I've got the spirit, but lose the feeling, I've got the spirit, but lose the feeling" per poi concludere ripetendo: "Feeling, feeling, feeling, feeling, feeling, feeling, feeling" mentre il basso, la chitarra e la batteria tacciono e sopravvive solo l'effetto sonoro della pulsazione – lo spettro, più che lo spirito – che prima passa dallo sfondo al primo piano e poi si spegne gradualmente e torna nel piatto silenzio della fine dell'udibile. La copertina del disco propone un'anticipazione di quello che si troverà nel disco stesso traducendo alcune isotopie sonore attraverso le soluzioni grafiche: il nero, in quanto sfondo attivo, richiama anche lo stile musicale del gruppo (dark) e le tematiche dei testi legate alla depressione ed alla perdita del piacere nel sentire a discapito di un perverso piacere della perdita del sentire ("lose the feeling").

3. Analisi di *Transmission* e *Closer*

3.1. Il singolo *Transmission* e la rappresentazione della pulsar

Pochi mesi dopo l'uscita di *Unknown Pleasures* (fig. 1) i Joy Division fanno uscire un EP con un pezzo nuovo che dà il nome al singolo: il singolo si chiama *Transmission* (fig. 2) e mostra proprio la foto di una pulsar. Saville svela in questo modo il segreto dell'immagine misteriosa (*unknown*). Il titolo dell'EP è fatalmente appropriato, dato che una pulsar è per la fisica una *sorgente radio pulsante*, una stella di neutroni alla fine del suo ciclo di vita, che ruotando velocemente, agitandosi proprio come le linee del grafico usato per *Unknown Pleasures*, emetteva degli impulsi elettromagnetici regolari che le macchine sulla

terra possono registrare e tradurre in un'immagine diagrammatica come quella usata da Saville per la copertina del primo disco dei Joy Division (fig. 1).

3.2. Con *Closer* ci avviciniamo alla fine

Della copertina di *Closer* (fig. 3) ci sarebbero tante cose da dire, ma quello che ci interessa in questa sede è il confronto con la copertina di *Unknown Pleasures*. Innanzitutto notiamo le *differenze*, poiché riteniamo che ogni operazione di comparazione debba riconoscere che sono le differenze a *fare la differenza* producendo senso¹⁹. La prima cosa che notiamo è la presenza sul davanti della copertina del titolo del disco. Il nome del gruppo questa volta è presente ma si trova sul retro della copertina. Il nome del gruppo si trova solo alla fine, come fosse una *firma* su tutto il lavoro fatto nella loro breve carriera. Ricordiamo che il disco era il secondo ed ultimo LP dei Joy Division, uscito postumo dopo il suicidio del cantante. Anche questa volta non ci sono i titoli dei brani o altre informazioni. Siamo di nuovo in presenza di uno stile grafico minimalista.

Sotto il titolo c'è una foto in bianco e nero al posto del grafico di *Unknown Pleasures*. La foto ed il titolo sono racchiuse da una sottile linea nera che costituisce una cornice interna che duplica la forma dell'LP. Sia la cornice, sia il fatto che il nome del disco e del gruppo sono tra due piccole virgolette (' ') permettono di mettere in opera quell'effetto di messa tra parentesi con relativo effetto di messa a distanza, che avevamo individuato anche nel disco precedente.

Una riflessione è d'obbligo: *Unknown Pleasures* (fig. 1) mostrava le pulsazioni di una stella che ormai era alla fine del suo ciclo di vita e l'immagine del Cristo, compianto e deposto nel sudario come un semplice essere umano, rende esplicita l'isotopia della *morte*. Essa era rappresentata nel primo disco come un percorso che andava dalla tranquillità delle linee dritte, alla discontinuità agitata e disordinata che ritornava alla calma piatta, con una copertina tutta nera, a *lutto*. *Closer* (fig. 3) si presenta come una sorta di lapide in cui il nome è scritto alla fine. Il disco *chiama* il suo acquirente con il suo titolo *Closer* e con un'immagine luttuosa che i fans forse si aspettavano, dato che probabilmente già sapevano, dalla stampa, dalla televisione o per semplice passaparola, della dipartita di Ian Curtis. A posteriori, ci sembra molto inquietante che il primo brano "Atrocity exhibition" si apra con la voce di Curtis che ripete più volte la frase "This is the way step inside", invitando il pubblico ad entrare e ad assistere a questa *mostra delle atrocità*.

La foto usata da Saville, si pensa sotto il consiglio dello stesso Curtis, era stata realizzata dal fotografo Bernard Pierre Wolff ed apparteneva ad una serie di fotografie dei cimiteri monumentali italiani. L'illuminazione e la messa a fuoco dell'immagine rendono le forme dei volumi che appaiono dal buio. Ci sono quattro personaggi: il primo è nell'ombra ed è in parte tagliato fuori dall'inquadratura dal bordo della foto; il secondo pre-

sumibilmente è una donna che si inginocchia; il terzo, anch'essa donna probabilmente, si prostra ed i capelli sporgono dal rialzo, dal gradino in cui è posto il feretro, sporgendo in *trompe-l'oeil* verso lo spazio dell'osservatore; infine il quarto, secondo la tradizione iconografica cattolica è Gesù Cristo. Egli è in posizione orizzontale, disteso, di profilo rispetto a noi che guardiamo. I personaggi non ci guardano, c'è una *denegazione* della relazione enunciativa, siamo in presenza di una *storia* e non di un *discorso* per usare le definizioni di Louis Marin²⁰. La scena è leggibile in maniera orizzontale, da sinistra verso destra come una progressione in cui l'astante entra nell'inquadratura, si inginocchia e guarda il corpo morto e poi si prostra assumendo una posizione quasi orizzontale, proprio come quella del morto, in segno di rispetto verso la morte. Questa progressione è esaltata dalla luce che si sofferma sulla relazione tra le mani che si stringono tra la prima figura che entra con il suo braccio nella storia, poi è concentrata ovviamente sul corpo del Cristo, ma la luce è più forte sul corpo, sulla schiena piegata della compiangente. La luce è un operatore che ci mostra e ci rende visibile cosa guardare (manifesta un *poter sapere*) e cosa è importante *dover fare* di fronte al corpo morto. La foto invita gli spettatori ad entrare nell'immagine e a sfilare davanti al corpo a partire dal lato sinistro, in un percorso che va dalla posizione verticale della figura in piedi, dall'inginocchiamento ed infine alla prostrazione. Se il corpo di Cristo è rivolto verso l'alto, verso il cielo dove c'è la casa del Padre, come lo sono i corpi dei defunti, così la compiangente è rivolta verso il basso, verso la vita materiale che il corpo ha lasciato.

La cornice sottile che duplica la forma del disco crea un effetto di gradualità tra i piani dell'immagine, il titolo del disco ci invita ad andare più vicino, le prime parole del primo brano musicale ci dicono di entrare, mentre la foto ci mostra cosa fare sulla soglia visibile della copertina: onorare il morto.

3.3. Nuova inversione e trasformazione dell'immagine

In *Unknown Pleasures* (fig. 1), come abbiamo visto, prevaleva la dimensione plastica dell'immagine a discapito di una lettura figurativa che porti al riconoscimento effettivo di una qualsiasi rappresentazione di figure del mondo naturale. Come vedremo ora, una nuova trasformazione dell'immagine ha portato ad *attualizzare* una lettura *figurale* – una lettura figurativa di un'immagine con bassa densità di tratti iconici riconoscibili – che nella copertina rimaneva soltanto *potenziale*. La copertina di *Unknown Pleasures* (fig. 1) è così importante nella produzione di Saville tanto da essere stata usata per la copertina del libro *Designed by Peter Saville* (Saville 2003) (fig. 6), catalogo antologico del lavoro di Saville pubblicato nel 2003, dal gruppo Bill Holding at Morph Uk.

Il gruppo ha modificato l'immagine tramite un proces-



Fig. 6 – Copertina di *Designed* di Peter Saville

so di morphing al computer. I grafici hanno invertito nuovamente l'immagine a livello cromatico ritornando allo sfondo al bianco originale. Naturalmente il titolo del libro è presente solo sulla costoletta e non sul davanti della copertina. L'immagine (fig. 6) qui mantiene ed amplifica l'effetto di apparizione *fantasmatica*: sembra quasi coperta da un lenzuolo. Si addolciscono linee, ormai lontane dalla spigolosità e dalla durezza dell'immagine originale e si creano delle ombre nere che fanno apparire le forme eidetiche di quello che assomiglia sempre più ad un paesaggio collinare. La manipolazione dell'immagine, nella sua ennesima trasformazione fa apparire, a livello di una lettura *figurale*, un paesaggio sconosciuto. L'immagine dell'LP (fig. 1) mostrava a livello schematico dei formanti figurativi leggibili come elementi di un paesaggio naturale solo a livello potenziale. Solo l'ennesima trasformazione (da linee rigide a linee ondulate) porta ad una esaltazione e ad una attualizzazione di una lettura figurale dell'immagine non leggibile solo a livello plastico. Ciò porta alla perdita di quell'effetto di incertezza tra la duplicazione delle linee agitate sull'asse alto vs basso e la loro messa in profondità sull'asse vicino vs lontano. In effetti l'effetto *patemico* veicolato da questa trasformazione è quello di *riposo*, di *quiete*.

L'immagine realizzata per il catalogo di Saville opera una fusione delle due copertine del primo e del secondo ed ultimo LP: è come se sulla prima immagine fosse stato posto un lenzuolo, un sudario. L'agitazione che avevamo riconosciuto come l'elemento *patemico* della prima immagine ora è in stato di *quiete*. Il lenzuolo gioca sul carattere figurale dell'immagine di *Unknown Pleasures* facendo scomparire la tensione tra bidimensionalità modulare, dovuta alla ripetizione sull'asse verticale delle linee, e la tridimensionalità dell'immagine, a favore di quest'ultima.

4. Il fantasma e la voce del morto che ritorna

La copertina di *Unknown Pleasures* (fig. 1) mostrava una stella che *ci parlava*, inviandoci segnali da molto lontano. Però, la stella che emetteva quei segnali era già morta nel momento in cui le macchine degli scienziati in laboratorio ce ne mostravano l'esistenza attraverso il tracciato grafico. Si tratterebbe di un caso esemplare di indicazione di un'assenza, di una presenza del fantasma: la trasmissione delle onde magnetica tradotte in forma grafica è in effetti un delegato, un enunciato, nei termini proposti da Latour.

Il fatto che il cantante Ian Curtis si sia suicidato²¹ e che *Closer* (fig. 3) sia uscito postumo è stata sicuramente una tragica fatalità, ma troviamo una inquietante analogia con l'ascolto della voce del *morto che ritorna*, *embrayage/feedback* dovuta al regime della tecnica (*shifting down/débrayage d'ancoraggio* nei termini proposti da Latour²²) che ha fissato e stabilizzato tramite la registrazione l'io, il qui e l'ora dell'esecuzione musicale. Alla base di entrambe si pone un'enunciazione tecnica che le ha prodotte, in quanto enunciato/oggetto token, che *debrayandole* le ha stabilizzate, le ha fissate.

Il suicidio di Ian Curtis rende l'immagine ancora più significativa a posteriori, dopo il tragico evento. Viene da chiedersi se il cantante alla fine sia diventato lui stesso una stella morente; se sia lui, come il Cristo morto nella copertina di *Closer* (fig. 3), l'oggetto da compiangere e da ricoprire con un lenzuolo bianco. Questa lettura per quanto affascinante, come sanno tutti i semiologi che si rispettano, sarebbe evidentemente una *misinterpretazione*, dato che la copertina di *Unknown Pleasures* (fig. 1) è stata realizzata prima del suicidio; lo stesso dicasi per la copertina di *Closer* (fig. 3), anche se il disco è uscito postumo. Non è stato così però per la copertina del catalogo di Saville (fig. 6), un'immagine che, come abbiamo detto, elabora una sintesi tra le due copertine dei dischi dei Joy Division, proponendo un'interpretazione dell'immagine attraverso un'altra immagine. Di ciò, a nostro parere, è importante tenere conto.

È possibile dire, senza che nessuno ci prenda per matti, che già la copertina di *Unknown Pleasures* (fig. 1) mostrava già un'immagine che rafforzava le isotopie tematiche cupe e pessimistiche dei brani e della musica del gruppo. Forse a volte accadono eventi più o meno imprevisibili che rendono i testi ancor più significanti, a posteriori e per direzioni e finalità che trascendono l'intenzionalità umana e dell'opera, ma questa è materia per filosofi e/o superstiziosi e non possiamo occuparcene in questa sede. Ci preme dire, però, che anche nel primo disco, in molti brani, il tema dell'attimo fuggente e della fine imminente era messo in luce con spietata acutezza. A titolo di esempio citiamo il finale del brano *Insight*, tratto da *Unknown Pleasures*:

Tears and sadness for you
Awe of evil for you
Reflects a moment in time



Fig. 7 – T-shirt ispirata alla grafica di *Unknown Pleasures*

A special moment in time
Yeah, we wasted our time
We didn't really have time
But we remember – when we were young
And all God's angels beware
And all you judges beware
Sons of chance take good care
For all the people out there
I'm not afraid anymore

Il discorso del graphic design nella sua catena di relazioni intertestuale esalta queste isotopie producendo, non una colonna sonora, ma una *colonna visibile* per la musica ed i brani. Le immagini che fanno parte del packaging come elemento significativo (dotate di significato) e rinforzano il senso della breve, ma significativa, produzione artistica dei Joy Division.

È un fatto che questa immagine sia diventata un marchio (brand) riconoscibile e diffuso, stampato su spille, magliette (fig. 7), persino scarpe (fig. 8), diventando uno strumento per riconoscersi in una moda, in un culto laico, al di là dell'ascolto della musica del disco.

Si è creata attraverso questa immagine una sorta di *figuratività condivisa*, un'*identità visibile* che permette al gruppo di fans, in quanto attore collettivo, di riconoscersi e, al contempo, di differenziarsi da chi ascolta altri gruppi ed altra musica. Il fan dei Joy Division deve congiungersi, deve *mettersi in presenza*, con questo strano oggetto sconosciuto, questa apparizione fantasma che acquista quasi un valore testamentario, di *memento mori*. Come abbiamo detto, la mancanza di scritte sulla superficie del disco permette alla copertina di distinguersi dalle altre copertine facendone un oggetto recalcitrante rispetto al riconoscimento e all'interpretazione dell'immagine. La prassi enunciativa che ha convocato quella immagine non si è servita di uno stereotipo discorsivo immediatamente riconoscibile, per questo abbiamo dovuto ricostruire il suo senso attraverso lo studio delle relazioni intertestuali, nelle sue trasduzioni e nelle sue trasformazioni. Come sostiene Paolo Fabbri²³, se manca un canone o una regola bisogna andare a studiare le relazioni immanenti tra le immagini per capire cosa mostrano e perché, se no, si rischia di operare solo una



Fig. 8 – Scarpa New Balance ispirata alla grafica di *Unknown Pleasure*.

pura descrizione della forma espressiva dell'immagine o di subirne passivamente la fascinazione senza riuscire a dirne nulla di sensato.

Sarebbe buona cosa, a nostro parere, sapere sempre cosa significano i segni con cui ci si costruisce un'identità e forse la semiotica in questo può aiutare come speriamo di aver dimostrato. Tutto il resto è moda ed MTV: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*.

5. “New speed, new style”: la copertina di *Power, Corruption and Lies* dei New Order²⁴

Dopo il tragico suicidio del cantante dei Joy Division il gruppo si sciolse, ma la voglia di continuare a suonare assieme portò i restanti membri del gruppo a cambiare nome e a provare nuove strade in ambito musicale. In questa sede quello che ci interessa è notare come il lavoro grafico di Saville abbia accompagnato questa trasformazione/passaggio dai Joy Division ai New Order. Nella copertina dell'LP dei New Order, dal titolo *Power, Corruption and Lies* (fig. 4), realizzata da Saville, siamo ancora in presenza di uno stile minimalista che si serve di quella composizione tra gli elementi grafici eterogenei sulla superficie topologica dell'immagine, caratteristica di quella che abbiamo definito come l'attività da bricoleur del graphic designer.

A livello plastico la copertina (fig. 4) presenta delle opposizioni molto nette nelle categorie cromatiche, eidetiche e topologiche. Nella composizione possiamo riconoscere una serie di quadratini, uguali per forma e dimensione, di colore brillante posizionati nell'estremo angolo in alto a destra. I rimanenti elementi, leggibili a livello figurativo come un bouquet di fiori, possono essere letti a livello plastico come aree di forma indefinita di colore poco saturo (con un'ampia componente di bianco e nero). I due elementi sono in opposizione dal punto di vista cromatico, ma anche dal punto di vista eidetico e topologico: la posizione dell'elemento rettangolare è facilmente definibile e contribuisce a chiarire i confini dell'enunciazione ponendosi come cornice parziale, al contrario gli altri elementi non presentano degli sviluppi in direzioni chiaramente definibili né hanno una po-

sizione netta rispetto allo spazio dell'enunciazione. A partire dall'opposizione cromatica possiamo costruire la relazione semisimbolica:

saturo : non saturo = semplice: complesso

dove con semplice e complesso possiamo riferirci alla maggior e minor chiarezza con cui questi elementi si inseriscono nelle varie categorie plastiche, ma anche all'organizzazione interna dei due elementi. Infatti, l'elemento saturo è composto da elementi omogenei della stessa forma e dimensione, mentre l'elemento meno saturo presenta delle opposizioni interne come quella fra elementi più o meno brillanti e fra elementi circondati e circondanti.

Le caratteristiche plastiche dell'opera permettono di identificare a livello figurativo due componenti dell'enunciato:

1. una prova colore
2. la natura morta costituita dal bouquet di fiori

Sul piano plastico riconosciamo una serie di quadratini colorati che mostrano quali colori siano stati usati per stampare un quadro ottocentesco su un supporto cartaceo (quello che ci troviamo fra le mani). Questo elemento ci rende partecipi del processo di enunciazione creando un *embrayage* enunciazionale. Lo fa in due modi: nel primo, già emerso nell'analisi del livello plastico, la forma chiara dell'oggetto e la sua posizione lo pongono come una *cornice parziale*, questo elemento quindi partecipa alla definizione dei confini dell'enunciazione. Il secondo è legato alla nostra esperienza che ci fa riconoscere questo elemento come marca per un artefatto prodotto in serie. Sappiamo che l'oggetto è stato stampato, sappiamo quali colori sono stati usati per farlo e siamo costretti a notare che la copertina è solo una di una serie ipoteticamente infinita di artefatti identici.

2.) Il secondo componente della copertina del disco è la riproduzione di una natura morta dipinta da Henry Fantin-Latour. Il saggio di Lucia Corrain e Paolo Fabbri (2004) “La vita profonda della natura morta” analizza la natura morta sia nella sua componente paradigmatica (in cui il senso è dato dall'interoggettività degli elementi rappresentati), sia per la spazialità che tali opere pittoriche riescono a costruire. Se analizziamo l'enunciato costituito dalla natura morta ottocentesca di Fantin-Latour, ritroviamo alcuni elementi evidenziati dai due semiologi: assenza di profondità, tendenza all'aggetto e propensione ad includere lo spettatore nell'enunciato. Corrain e Fabbri, infatti, propongono di leggere ogni natura morta come l'esito di un *embrayage* enunciativo, poiché l'obiettivo della natura morta è proprio quello di creare l'illusione di una messa in presenza. È proprio il *trompe-l'oeil*, la pretesa di realtà, a smascherare la natura morta come pura illusione. La natura morta è quindi un oggetto di valore che si offre e si nega, entrando ed uscendo velocemente dalla nostra sfera di esperienza.

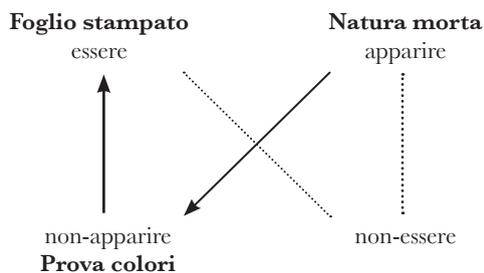
Omar Calabrese (1985) nel suo saggio “La natura morta e la nascita della pittura senza tempo”²⁵, nega che la natura morta, anche nel suo più accurato *tromp-l’oeil* possa ingannare gli occhi. Ciò che viene messo in gioco non è la verità poiché la raffigurazione si propone direttamente come duplice menzogna: una menzogna delle cose, in cui la messa in *posa* dei soggetti è una messa in scena della realtà, ed una menzogna della rappresentazione, in cui l’opera pittorica è una simulazione della messa in scena. Se vediamo la natura morta come illusione questa si presta a una smentita, se invece la consideriamo una menzogna questa entra in opposizione con qualsiasi elemento si ponga come reale.

L’unione delle due componenti dell’immagine della copertina prima descritte crea un contrasto fra *embrayage* enunciativo proposto dalla natura morta e quello *enunciazionale* creato dalla prova colore. Lo spettatore viene messo in presenza sia dell’enunciazione che dell’enunciato ed è costretto a chiedersi: quale delle due componenti è “reale”? Siamo certi di essere soggetti, ma dell’enunciato o dell’enunciazione?

La relazione principale che collega livello plastico e figurativo è quella

semplice : complesso = reale : illusorio

La prova colore, grazie anche alle sue caratteristiche plastiche si era affermata oltre che come “semplice”, anche come elemento “assoluto” e quindi “reale”. Già a livello plastico ci aveva permesso di differenziare l’enunciazione dal resto, ponendosi come “cornice parziale”. Riesce così a negare la spazialità creata dal bouquet, e diventa un mezzo per la sanzione di ciò che è e ciò che non è, *ma appare*.



Saville distrugge l’illusione di presenza creata dalla natura morta, ma ne rafforza l’atemporalità. Sempre Calabrese fa notare che nella natura morta non sono i movimenti a essere immobilizzati ma è il tempo della rappresentazione pittorica a venire bloccato. La pittura ha sempre rappresentato il movimento (e quindi il tempo) attraverso una scansione di stati, queste scansioni contengono in se ciò che le precede e ciò che consegue. Nella natura morta invece viene catturato l’istante e ne viene annullata la temporalità (venendo rese neutre l’incoatività o la terminalità dell’istante rappresentato). Già nell’opera pittorica questo costituiva un paradosso, perché questa atemporalità caratterizzava opere



Fig. 9 – Copertina di *Power, Corruption and Lies* versione CD

destinate a raffigurare l’ineluttabile scorrere del tempo e l’inevitabile corruzione (*corruption*) delle cose terrene. Qui tale paradosso viene rafforzato, l’opera non solo blocca un istante e lo isola, ma rende questo istante (che Calabrese definisce *istante durativo*) infinitamente riproducibile. Si azzerano il tempo dell’enunciato e anche quello dell’enunciazione.

La riproducibilità dell’artefatto è garantita dalla prova colore che:

- fornisce un codice per leggere l’oggetto che diventa l’accostamento di colori da parte di una macchina
- garantisce della riproducibilità potenzialmente infinita dell’artefatto

La corruzione di cui parla il titolo e di cui implicitamente parla anche la natura morta quindi entrano in opposizione con l’immortalità acquisita grazie al mezzo di riproduzione tecnica. Inoltre la menzogna propria dell’opera d’arte sussiste perché il quadro non subisce variazione, ma diventa una menzogna (un’illusione) gestibile, di cui siamo consapevoli e di cui conosciamo il codice cromatico impiegato nella stampa.

È interessante notare come queste opposizioni vengano modificate dall’introduzione di un nuovo elemento, modificando anche il senso prodotto dalla copertina. Nella versione per CD infatti viene inserito in titolo dell’album e il nome del gruppo (fig. 9).

Possiamo riconoscere, a questo punto, quattro livelli dell’enunciazione dell’immagine grafica, come se esse fossero quattro enunciazioni composte nello stesso spazio grafico/topologico dalla pratica del graphic designer:

1. La natura morta, che come abbiamo visto crea per sua natura un *embrayage* enunciativo
2. Il titolo dell’album e il nome del gruppo. Questo elemento si distacca dall’enunciazione 1 già a livello plastico (è superfluo qui descrivere il modo in cui tutte le categorie permettano di identificare questo livello



come enunciazione autonoma). La scritta nega l'*embrayage* enunciativo, oltre a negare la spazialità creata dalla natura morta, introduce il concetto di menzogna (*lies*) e di morte (*corruption*)

3. La prova colore che mette in gioco un *embrayage* enunciazionale in opposizione a quello enunciativo. Ma quest'ultimo viene negato anche dalla scritta bianca. È come se il nostro passaggio da protagonisti dell'enunciato a protagonisti dell'enunciazione sia mediato da questa nuova enunciazione.

4. Questo ci porta all'ultima enunciazione, quella che comprende l'intera composizione. Con l'introduzione del nuovo elemento il nostro passaggio da soggetti dell'enunciato a soggetti dell'enunciazione avviene per passaggi più gradualmente. Non abbiamo più due enunciazioni che si oppongono l'una all'altra ma una enunciazione, la sua negazione e l'affermazione di un nuovo *embrayage*. La prova colore perde così il suo ruolo di rivelazione della menzogna. Quest'ultima scelta, per la versione CD, toglie forza e senso al progetto di Saville realizzato per la copertina del vinile dove, nella tensione tra la prova colore/*embrayage* enunciazionale e la natura morta/*embrayage* enunciativo, si costruiva un gioco tra simulacri.

6. Conclusioni

I due LP dei Joy Division (fig. 1; 3), assieme al singolo *Transmission* (fig. 2) creavano attraverso le relazioni intertestuali tra le immagini delle copertine un discorso sulla caducità e sulla fine imminente giocando sulle ambiguità nascosta nei titoli (*Unknown Pleasures/No Pleasures*), sulle istruzioni per l'osservatore (*Closer*) e sugli indizi per mostrare la fonte dell'immagine (*Transmission*), nelle sue varie incarnazioni del referente costruito attraverso i diversi delegati.

La copertina del disco dei New Order sembra riprendere un discorso sulla caducità (*corruption*) e le menzogne (*lies*) della vita per sbarazzarsi del referente dell'immagine attraverso una procedura di negazione della rappresentazione a favore della simulazione²⁶.

Come abbiamo appena visto, l'immagine/enunciazione della natura morta viene messa in tensione rispetto all'immagine/enunciazione costituita dalla prova colore. È un'operazione che almeno in parte ricorda quella di Magritte realizzata con il quadro *Ceci ne pas une pipe* in cui, come notava Michel Foucault (1973), la tensione presente nel quadro tra l'affermazione della scritta e l'immagine della pipa metteva in scacco il gioco della rappresentazione.

Lo *still-life* della natura morta blocca il processo di corruzione dovuto alla scorrere del tempo: siamo di fronte ad un processo atemporale di replica di un'immagine su scala industriale. La natura di oggetto artistico e artigianale viene negato nella messa in serie, nella scomposizione cromatica che, come nella serie *Skull* realizzata da Andy Warhol ripete la serie del teschio, il *memento mori*, in una serie, attraverso la copia di una copia, (la prova colore è la presentazione/ostensione della possibilità della riproduzione), ed afferma che il simulacro è l'unica cosa che sopravvive alla morte ed alla fine del referente, che esso sia un mazzo di fiori, una stella alla fine del suo ciclo o un cantante suicida.

Questo studio si è focalizzato su di un caso evidentemente complesso di costruzione di un'identità visiva attraverso una serie di relazioni intertestuali. Il lavoro di Saville con i Joy Division/New Order costituisce anche, a livello di messa in discorso, una meditazione implicita sull'attività del designer. Il discorso prodotto da Saville, attraverso il suo lavoro di composizione grafica assume un carattere *metatestuale*, o forse sarebbe più corretto definirlo *metadiscorsivo*, in quanto mette in luce nella relazione tra i testi, le variabili e le trasformazioni che si attuano nella pratica del graphic designer. L'identità visiva, secondo noi, non dipende solo dalla convocazione di una prassi enunciativa da parte di chi produce e da chi interpreta l'immagine, ma è pensabile come un procedimento *immanente* di confronto/composizione e decostruzione di diverse enunciazioni sulla stessa superficie topologica attraverso l'attività del graphic designer in quanto *bricoleur*. Le immagini mantengono tra loro delle relazioni più o meno motivate, più o meno forti. La convocazione del contesto non è lasciato al libero arbitrio di chi legge l'immagine, ma è il riconoscimento concreto di relazioni co-testuali. Tali relazioni sono stabilite a partire dal lavoro di ricostruzione di una iconografia realizzata attraverso il confronto delle immagini e non dal richiamo alla tradizione ed alla storia delle loro interpretazioni. Tale lavoro di costruzione iconografica immanente può valere per tutte le immagini, siano essi diagrammi scientifici, fotografie, disegni, pitture ecc, appartenenti ai diversi domini della cultura. Per parlare di un discorso del design abbiamo incrociato altri discorsi,



che appartengono ai domini della scienza e dell'arte, ma ci è sembrato inevitabile, dato che il discorso del graphic design in certi casi, come quello che abbiamo analizzato in questa sede, si configura come un processo di messa in relazione/composizione di elementi già dotati di senso nei rispettivi domini, in vista di una riarticolazione del loro senso attraverso una nuova messa in discorso. Si è trattato di costruire traiettorie di senso attraverso descrizioni di direzione e finalità. I discorsi attraverso le immagini vanno cartografati, mappati e resi oggetto di quello che Michel Foucault (1969) chiamava archeologia: in questo la semiotica può fornire validi strumenti epistemologici, teorici e metodologici in vista di applicazioni concrete alla lettura delle immagini.

Note

¹ Marco De Baptistis ha elaborato e scritto i paragrafi dall'1 al 4, Giulia Bozzetto ha elaborato e scritto il paragrafo 5. Le conclusioni (§ 6) sono state concordate insieme e la stesura è stata effettuata da Marco De Baptistis.

² Il peritesto per Genette è l'insieme degli elementi paratestuali presenti all'interno del testo. La copertina per Genette fa parte del peritesto editoriale, ovvero di ciò che nel libro è responsabilità "diretta e principale (ma non esclusiva) dell'editore" (Genette 1987, trad. it. p. 15).

³ L'epitesto è l'insieme degli elementi del paratesto presenti all'esterno del testo. Come ad esempio le interviste dell'autore, le recensioni dell'opera ecc.

⁴ Il paratesto per Genette è l'insieme di quegli elementi peritestiari ed epitestiari che *presentano* il testo, lo accompagnano nelle pratiche di distribuzione e ricezione

⁵ Genette definisce il testo come "una serie più o meno lunga di enunciati verbali più o meno provvisti di significato" (Genette 1987, trad. it. p. 3).

⁶ Rimandiamo alla definizione di testo in Greimas (1979).

⁷ Pensiamo che in termini semiotici sia fuorviante parlare di fruitore modello, poiché questa definizione fa pensare al prodotto di una statistica. Ci sembra più appropriato parlare dell'enunciatore come di un attante dell'enunciazione le cui marche sono presenti nel testo e sono iscritte nell'interfaccia costituita dalla copertina. L'enunciatore è dunque un'entità astratta modalizzata, suscettibile di essere incarnata da uno o più attori. La posizione attanziale dell'enunciatore non è passiva, dato che l'enunciatore partecipa attivamente alla costruzione del senso dell'enunciato nelle sue tre dimensioni: pragmatica, cognitiva e patetica.

⁸ Le teorie sul funzionamento semiotico del packaging proposte da Valeria Bucchetti (1999) costituiscono un punto di partenza per la nostra indagine sul funzionamento semiotico delle copertine. La copertina da un certo punto di vista è un



elemento del packaging di una merce culturale, anche se un libro, un film o un disco sono evidentemente diversi da un paio di occhiali o da una confezione di carne in scatola: i contenuti di un libro, di un film o di un disco, al di là della loro valutazione come opere appartenenti ai diversi domini artistici, sono suscettibili di essere analizzati come testi complessi, di per sé significanti. La copertina, in effetti, è considerabile come un'interfaccia rispetto alle strategie patemiche e comunicative del testo contenuto e si può considerare a pieno titolo come un elemento appartenente al packaging inteso come involucro semiotico. La proposta di Bucchetti di distinguere due forme di messa in scena del contenuto: isotopia/ridondanza e pluri/isotopia complementarità a nostro parere può essere maggiormente articolata e sviluppata attraverso analisi semiotiche concrete di casi specifici.

⁹ Si veda a questo proposito il lavoro di Jean-Marie Floch, in particolare Floch 1995. Per una discussione critica sulla costruzione dell'identità da parte del design rimandiamo a Foster 2002. Nell'ambito della musica pop rimandiamo a Spaziant 2007, in particolare alle considerazioni sulla costruzione dell'identità sociosemiotica di David Bowie, tra copertine e videoclip.

¹⁰ Latour utilizza il concetto di attante soprattutto perché gli permette di mettere sullo stesso piano i diversi attori, siano essi oggetti tecnici, macchine, esseri umani, ecc. Per Latour le relazioni sociali non si danno quasi mai come relazioni completamente intersoggettive, come avviene, ad esempio, tra un gruppo di primati, ma sono quasi sempre relazioni ibride tra esseri umani e non-umani. Su questo si veda Latour (1994).

¹¹ La differenza tra mediazione e intermediazioni è stata messa in evidenza dagli studi sull'Action-Network Theory: la mediazione costruisce i termini della relazione in gioco, l'intermediazione, invece, opera tra i due termini già dati.

¹² Per quanto riguarda una possibile proposta di integrazione della teoria di Latour nel panorama della semiotica strutturale e generativa si veda De Baptistis (2006).

¹³ Hewish vincerà il Premio Nobel per la fisica nel 1974 per la scoperta, anche se sembra sia stata Jocelyn Bell, una delle sue studentesse, ad accorgersi per prima della presenza di una pulsazione regolare sullo sfondo nella registrazione dell'attività dei quasar che i ricercatori stavano studiando. La sorgente radio pulsante è stata poi identificata come una pulsar, una stella di neutroni rotante.

¹⁴ Si può riconoscere un'operazione di bricolage, quando alcuni elementi presenti nel testo manifestano le loro relazioni intertestuali con altri testi, la loro memoria delle passate interazioni e il loro sedimentarsi in quanto esito di una prassi enunciativa concreta di messa in relazione immanente tra oggetti. Il frammento bricolato in quest'ottica assume la funzio-

ne di un link e di una calamita che rimanda ad altri testi, ma che mantiene una sua relativa economia di senso all'interno del testo, dato che esso è sempre un elemento che partecipa alla sua struttura immanente. È proprio in questa dimensione tensiva tra il dentro ed il fuori testo che potrebbe rendere conto della costruzione di una rete di relazioni interoggettive nel senso proposto da Latour.

¹⁵ Latour propone in Latour (1996) il termine *faitiche* (faticcio) per pensare assieme, simmetricamente, in chiave antropologica, le credenze religiose e sociali e l'epistemologica dei fatti scientifici. Per Latour "fatto" e "feticcio" hanno una parentela etimologica. Nel suo libro Latour riflette sul fatto che come gli indigeni costruiscono i loro idoli, poi adorati come divinità autonome, anche gli uomini di scienza costruiscono i dispositivi, le macchine ed i delegati che rendono conto dei fenomeni naturali. Alla fine i fenomeni naturali vengono considerati *esistenti* a prescindere dal loro lavoro di costruzione, di depurazione e di mediazione operata dai dispositivi. La preoccupazione della modernità, secondo Latour, è stata sempre quella di distinguere i *fatti* dai *feticci*, mentre il *faticcio* svelerebbe la loro natura comune, non ancora depurata. Compito dell'antropologia simmetrica, proposta da Latour è quello di svelare il lavoro necessario per far diventare i fatti oggettivi, legandoli al sapere e alla natura, e i feticci soggettivi, legandoli alla fede, alla religione e al sociale. Latour non propende per una delle due posizioni, ma si pone nella posizione "agnostica" di chi vuole studiare assieme i fatti e i feticci, appunto considerandoli come *faticci*.

¹⁶ Sull'importanza del titolo come mediazione tra il testo e la figura dell'enunciatario che il testo costruisce si guardi Magli (2004). In particolare ci sembra fondamentale, come ricordato da Magli, considerare il titolo come un lessema che contiene virtualmente le possibilità narrative del testo. La scomparsa del titolo dalla "faccia" della copertina fa emergere per contrasto la sua importanza.

¹⁷ Oggi, con nostra gioia, il vinile sta tornando sempre più di moda tra i veri appassionati di musica. Una delle ragioni di questo ritorno è dovuta ad un riconoscimento dell'importanza della copertina e del packaging del disco, valorizzati dall'ampio formato dell'LP.

¹⁸ Sulla distinzione tra packaging e imballaggio e per uno studio teorico degli effetti di senso veicolati dal packaging rinviamo a Bucchetti (1999).

¹⁹ Il riferimento è alla teoria della differenza elaborata da Gilles Deleuze (1968, trad. it. p. 43) "La differenza è questo stato della determinazione come distinzione unilaterale. Della differenza, si deve dunque dire che la si fa, o che si fa, come nell'espressione 'fare la differenza'".

²⁰ Si veda sulla questione Marin (1975) e Schapiro (2002).

²¹ Probabilmente oltre che per una forte depressione, anche per abuso di psicofarmaci che il cantante prendeva per curare una grave epilessia. Per i dati biografici, di cui la nostra analisi ha fatto prudente economia essendo interessata non al contesto ma alla rete di costruzione intertestuale e contestuale, da prendere con tutte le cautele del caso, si guardi la biografia scritta da Deborah Curtis, la moglie di Ian (Curtis 1995) e il film del 2007 *Control*, realizzato dal fotografo olandese Anton Corbijn presentato alla *Quinzaine des réalisateurs*, al Festival di Cannes.

²² Latour (1988) individua due movimenti dei delegati, degli enunciati (*shifting/brayage*) definiti rispettivamente *shifting down* e *shifting up* che sono stati tradotti in italiano con i termini *débrayage d'ancoraggio* e *débrayage d'affissione* (per approfondire

Mattozzi 2006. Per Latour il movimento di *shifting down/débrayage d'ancoraggio* va “dai segni alle cose”, mentre il movimento di *shifting up/débrayage d'affissione* va “dalle cose ai segni”. Non bisogna però, a nostro parere, ontologizzare la divisione operata da Latour tra cose e segni, poiché ogni cosa è suscettibile di divenire a sua volta segno nella catena dei delegati, nei dispositivi e nelle reti.

²³ Il progetto di ricostruzione di un universo semantico a partire da un lavoro di trasduzione tra testi e modalità espressive diverse operato da Paolo Fabbri (2007) per il lavoro di De Chirico e Savinio, costituisce un'importante punto di partenza per la nostra ricerca sulla costruzione dell'identità visiva attraverso l'immagine delle copertine. Siamo convinti che le proposte di Fabbri siano generalizzabili, al di là del dominio artistico o letterario, anche in altri ambiti che si servono di immagini, come quello del graphic design e della scienza

²⁴ Contributo di Giulia Bozzetto.

²⁵ Si veda anche, sullo stesso tema della natura morte Calabrese (2006).

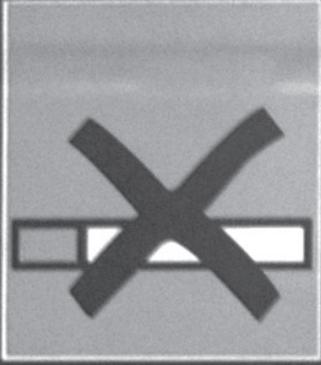
²⁶ La riflessione platonica attorno all'immagine ed alla rappresentazione pensava al simulacro come un falso pretendente, una copia che aveva reciso i suoi legami con l'Idea e con ciò che la copia doveva e poteva rappresentare sotto qualche aspetto o capacità. Nell'ambito del post-strutturalismo la questione del simulacro viene affrontata, in particolare dal filosofo francese Gilles Deleuze (1969; 1971). In Deleuze (1971, trad. it. p. 442) viene data la definizione del simulacro come “(...) il sistema in cui il differente si riferisce al differente mediante la stessa differenza”. Nelle stesse parole di Deleuze, si tratterebbe di operare un “rovesciamento del platonismo” attraverso il simulacro e la simulazione. Anche Jean Baudrillard ha parlato in molti suoi scritti della questione del simulacro e della simulazione (i lavori più significati in questo senso sono Baudrillard (1976) e Baudrillard (1977) a cui rimandiamo).



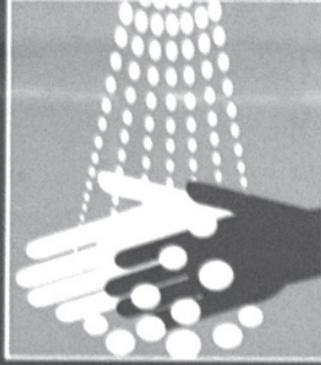
Bibliografia

- Anzieu D., 1985, *Le Moi-peau*, Parigi, Dunod; trad. it. *L'io pelle*, Roma, Borla, 1994.
- Basso P., Corrain L., a cura di, 1999, *Eloquio del senso: dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Milano, Costa & Nolan.
- Baudrillard J., 1976, *L'Échange symbolique et la mort*, Parigi, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard; trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Baudrillard J., 1977, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980.
- Bucchetti V., 1999, *La messa in scena del prodotto. Packaging: identità e consumo*, Milano, Franco Angeli
- Calabrese O., 1985, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Roma-Bari, Laterza.
- Calabrese O., 2006, *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori Università.
- Calabrese O., a cura di, 1980, *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore.
- Corrain L., a cura di, 2004, *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi.
- Curtis D., 1995, *Touching from a Distance – Ian Curtis and Joy Division*, London, Faber and Faber Limited; trad. it. *Così vicino, così lontano. La storia di Ian Curtis e dei Joy Division*, Firenze, Giunti Editore, 2005.
- De Baptistis M., 2006, *Verso una teoria dei delegati. Confronto critico tra le recenti teorie dell'enunciazione nell'ambito della semiotica strutturale e generativa*. Tesi di laurea specialistica in Discipline Semiotiche, Università degli Studi di Bologna
- Deleuze G., 1968, *Différence et répétition*, Parigi, PUF; trad. it. *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997.
- Deleuze G., 1969, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de Minuit; trad. it. *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975
- Didi-Huberman G., 2002, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Parigi, Éditions de Minuit; trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Floch J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, Puf; trad. it. *Identità visive*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Fabbri P., 1998a, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri P., 2006, “Istruzioni e pratiche istruite”, in *E/C*, rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, www.ec-aiss.it.
- Fabbri P., 2007, “Transcritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile”, in *Il Verri*, Milano, n. 33.
- Fabbri P., Corrain L., 2001, “La vita profonda delle nature morte” in P. Weirmeir, *La natura della natura morta*, Milano, Electa, 2001; ora in L. Corrain, a cura di, *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 153-168.
- Fabbri P., Marrone G., a cura di, 2001, *Semiotica in nuce, Volume II. Teoria del Discorso*, Roma, Meltemi.
- Ferraro G., a cura di, 1998, *L'emporio dei segni*, Roma, Meltemi.
- Fontanille J., 1989, *Les espaces subjectifs*, Parigi, Hachette.
- Fontanille J., 1995, *Sémiotique du visible*, Parigi, Puf.
- Fontanille J., 2004, *Figure del corpo*, Roma, Meltemi.
- Foucault M., 1969, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Foucault M., 1973, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Edition Fata Morgana; trad. it. *Questo non è una pipa*, Milano, SE, 1988
- Foster H., 2003, *Design & Crime*, Londra, Verso; trad. it. *Design*

- ☞ *Crime*, Milano, Postmedia, 2003.
- Hennion A., 1993, "La passion musicale. Une sociologie de la médiation" in *Revue de musicologie*
- Garfinkel H., Lynch M. e Livingston E., 1981, "The work of a discovering science construed with materials from the optically discovered pulsar" in *Philosophy of the Social Sciences*, 2, pp. 131-158
- Genette G., 1981, *Seuils*, Parigi, Éditions du Seuil; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Greimas A. J., Courtés J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Mondadori, 2007
- Latour B., 1987, *Science in action. How to Follow Scientist and Engineers through Society*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it. 1998 *La scienza in azione. Introduzione alla sociologia della scienza*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Latour B., 1988, "A Relativistic Account of Einstein's Relativity" in *Social Studies of Science*, Vol. 18, No. 1, pp. 3-44.
- Latour B., 1991, *Nous n'avons j'amaï été modernes*, Paris, Le Découverte; trad. it. 1995, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Milano Elèuthera.
- Latour B., 1992, "Where are the Missing Masses? The Sociology of Few Mundane Artefacts" in Bijker W. e Law J., a cura di, *Shaping Technology / Building Technology*, Cambridge, Mass, MIT Press; trad. it. "Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune", in Mattozzi 2006.
- Latour B., 1994, "Une sociologie sans objet? Note théorique sur l'interobjectivité", in *Sociologie du travail*, vol. 36.4.; trad. it. "Una sociologia senza oggetto? Note sull'interoggettività" in E. Landowski e G. Marrone, a cura di, *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi, 2002.
- Latour B., 1996, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux fatiches*, Paris, Les Empecheurs de penser en rond; trad. it. *Il culto moderno dei faticci*, Roma, Meltemi, 2005.
- Latour B., 1999a, *Pandora's hope*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- Latour B., 1999b, "Piccola filosofia dell'enunciazione" in Basso e Corrain, a cura di, 1999, ora in Fabbri e Marrone, a cura di, 2001.
- Latour B., 2005, *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Magli P., 2004, *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Venezia, Marsilio.
- Marin L., 1975, "A propos d'un carton de Le Brun", *Documents de travail et prepublication*, 41, Centro di Semiotica di Urbino; trad. it. "A proposito di un cartone di Le Brun: il quadro storico ovvero la denegazione dell'enunciazione" in Calabrese 1980.
- Mattozzi A., a cura di, 2006, *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi.
- Mitton S., 1977, *The Cambridge Encyclopaedia of Astronomy*, Londra, Jonathan Cape.
- Saville P., 2003, *Designed by Peter Saville*, Londra, Frieze.
- Schapiro M., 2002, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.
- Spaziant L., 2007, *Sociosemiotica del Pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Bologna, Carrocci.
- Warburg A., [1927-29] *Der Bilderatlas Mnemosyne*, a cura di M. Warnke e C. Brink, Berlino, Akademie-Verlag, 2000; trad. it. *Mnemosyne, Atlante delle immagini*, Torino, Aragani, 2002.



**Tuvalerde
sigara içmem eliyiz.**



**Tuvaletten
sonra ellerimizi
mutlaka sabunla yıkamalıyız.**



**Muslukları
açık bırakmamalıyız.**



**Çocuklarımıza
klozetin
üzerine
ayaklarıyla
basmayı değil
oturarak kullanmayı
öğretmeliyiz.**



**Çöplerimizi
çöp kutularına atmalıyız.**



**Aksaklıkları
"Anket
formu"muz
doldurup
şikâyet
kutusuna
atarak
bildirmeliyiz.**

sezione tre
interfacce e interazioni

