

Serie speciale della rivista  
on-line dell'Associazione  
Italiana di Studi Semiotici  
www.ec-aiss.it

Direttore responsabile  
Gianfranco Marrone

Anno VII, n. 13 - 2013  
ISSN (on-line): 1970-7452  
ISSN (print): 1973-2716



# Il peritesto visivo

## copertine e altre strategie di presentazione

n13



a cura di Luca Acquarelli, Michele Cogo, Francesca Tancini

contributi di:

Luca Acquarelli

Jan Baetens

Alessandro Catania

Michele Cogo

Pierre Fresnault-Deruelle

Giovanni Guagnelini

Massimo Leone

Benjamin E. Niehaus

Valentina Re

Steven Surdiacourt

Francesca Tancini

Didier Tsala Effa



Numeri pubblicati:

n. 11/12

**Passioni collettive. Cultura, politica, società. Laboratori**

a cura di Dario Mangano e Bianca Terracciano

n. 10

**A. J. Greimas - Ventesimo anniversario della morte**

n. 9

**Viaggio nei social network**

a cura di Nicola Bigi e Elena Codeluppi

nn. 7/8

**La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale.**

**Atti del XXXVIII Congresso AISS - Laboratori**

a cura di Maria Claudia Brucculeri, Dario Mangano, Ilaria Ventura

n. 6

**Guide turistiche.**

**Spazi, percorsi, sguardi**

a cura di Alice Giannitrapani e Ruggero Ragonese

n. 5

**Computer Games.**

**Between Text and Practice**

a cura di Dario Compagno e Patrick Coppock

nn. 3/4

**Il discorso del design.**

**Pratiche di progetto e saper-fare semiotico**

a cura di Dario Mangano e Alvise Mattozzi

n. 2

**Riscrivere lo spazio.**

**Pratiche e performance urbane**

a cura di Elena Codeluppi, Nicola Dusi, Tommazo Granelli

n. 1

**Mutazioni sonore.**

**Sociosemiotica delle pratiche musicali**

a cura di Patrizia Calefato, Gianfranco Marrone, Romana Rutelli

**EIC - Serie Speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici**  
**www.ec-aiss.it**

**Direttore responsabile**

Gianfranco Marrone, Università di Palermo.

**Comitato Scientifico**

Nicola Dusi, Università di Reggio Emilia.

Guido Ferraro, Università di Torino.

Isabella Pezzini, Università di Roma, La Sapienza.

Maria Pia Pozzato, Università di Bologna

**Redazione**

Maria Claudia Brucculeri, Alice Giannitrapani, Dario Mangano, Francesco Mangiapane, Ilaria Ventura

**Metodi e criteri di valutazione**

La rivista adotta un sistema di valutazione dei testi basato sulla revisione paritaria e anonima (*peer-review*).

Testata registrata presso il Tribunale di Palermo, n. 2 del 17.1.2005,

ISSN (print): 1973-2716, ISSN (on-line): 1970-7452

Progetto grafico: Dario Mangano

**Il peritesto visivo**  
copertine e altre strategie di presentazione



a cura di Luca Acquarelli, Michele Cogo, Francesca Tancini



## Il peritesto visivo: copertine e altre strategie di presentazione visiva

a cura di Luca Acquarelli, Michele Cogo, Francesca Tancini

- |       |  |        |   |
|-------|--|--------|---|
| p. 9  | <b>Book of abstract</b>  | p. 69  | <b>Steven Surdiacourt</b><br>Changing Covers, The paratextual transformations of René Burri's <i>Die Deutschen</i>                      |
| p. 13 | <b>Introduzione</b><br>di Luca Acquarelli, Michele Cogo, Francesca Tancini                                   | p. 79  | <b>Alessandro Catania</b><br>Nelle puntate precedenti... Il recap come peritesto televisivo tra narrazione e promozione                 |
| p. 19 | <b>Jan Baetens</b><br>La livraison versus le livre. Une réédition singulière de <i>Terry et les pirates</i>  | p. 87  | <b>Valentina Re</b><br>C'era tre volte...Copertine, menù e titoli di testa.   |
| p. 21 | <b>Didier Tsala Effa</b><br>Victor Hugo en couvertures. Jeux plastiques et conversion eidétique              | p. 99  | <b>Massimo Leone</b><br>Semiotica dell'inglobamento: il caso dei reliquiari   |
| p. 39 | <b>Francesca Tancini</b><br>L'artista in vetrina: Strategie di autopromozione nell'editoria seriale d'autore | p. 111 | <b>Luca Acquarelli</b><br>Dai dispositivi di sacralizzazione al "bagno di folla". Peritesti della separazione dello spazio carismatico. |
| p. 53 | <b>Pierre Fresnault-Deruelle</b><br>Les couvertures des albums d'Hergé                                       | p. 121 | <b>Giovanni Guagnellini</b><br>Soglie. Immanenza e trascendenza   |
| p. 61 | <b>Benjamin E. Niehaus</b><br>Gauguin's <i>AVANT et après</i> , a case study in editorial peritext           | p. 131 | <b>Michele Cogo</b><br>Un po' come la faccia. Intervista a Carlo Lucarelli  |



**book of abstracts** .....



**The issue versus the book**  
**A peculiar edition of *Terry and the Pirates***  
Jan Baetens

This article offers a close reading of a particular edition of *Terry and the Pirates*, an adventure strip by Milton Caniff that ran as an installment strip from 1934 to 1936.

The rediscovery of the Golden Age comics in the 1960s created a new market for these works, which were reissued in book format, with completely new peritexts that illustrate the often tremendous creativity of the new designers.

The analysis of the cover of one of these book, the 1981 Slatkine reprint of the sequence built around the *femme fatale* Nestor Burma, demonstrates how the typographers have managed to establish a fruitful dialogue between the constraints of the single illustrative cover image and the multipanel structure of the daily strips gathered in the book.

Cover by *Luca Lattuga*

**Victor Hugo through covers**  
**Plastic configurations and eidetic conversion**  
Didier Tsala Effa

The analysis is based on the various modalities of the structuring forms of Victor Hugo book covers: the topological distribution of the present elements on the covers, the degree of meaning saturation, the representational processes, the figurative genres, the signifying forms, the diegetic forms, the informative genres, etc. On the semiotic plan, book covers, for what they allow, would moreover be the product of what Jacques Fontanille, borrowing from the philosophy of ideas, calls «an eidetic conversion.» If they create meaning, it would no longer be due to their simple and immediate existence, which corresponds to their substance, their manifested structure, but rather it would be due to their nature as perceptible objects, that is meaningful objects. The configurations that they show are not decisive in and of themselves, but only in that they are anticipated in the perspective of a possible perception. This corresponds to one of the definitions of eidetic intentionality as it is proposed by Jean-François Bordron.

Cover by *Emiliano Properzi*

**The artist in showcase.**  
**Self-promotion strategies in art serial publishing. Walter Crane, a case-study**  
Francesca Tancini

In the second half of the 19th century, books and serials become truly popular and front cover acquires its modern advertising function “to catch the hasty traveller’s eye”. Coloured illustrated covers spread then around the market.

All the same, the indication of the illustrator’s name is still waiting to be included beside the author’s and publisher’s quotations among editorial notes on front or back cover or on colophon.

This article follows the fortunes of what is probably to be considered the first illustrator ever to have been mentioned massively on front cover and to have been given a series named after his own name, that of Walter Crane. A hitherto unheard of case of Victorian corporate identity designed by the artist in the shape of a representation of the artist himself.

Cover by *Roberto Malpensa*

**The covers of Hergé’s comic books**  
Pierre Fresnault-Deruelle

This article tries to show how covers of Hergé’s comic books are programs and summaries, metaphors and metonymies.

They tease the reader and lead him to reconsider his first impression: is the cover I am looking at a good introduction to reading (with its part of suspense) or is it just a deceptive image? Generally speaking (there are some exceptions) Hergé’s covers are at the same time enlarged panels and small “paintings”, something which is dealing with both storytelling and illustration; that is to say that they are the only signs of story.

From a certain point of view, we gather that the covers focus on the poetic of the author who tells us stories because he is first keen of what we could call the “rhetoric of visual drama”.

Cover by *Massimo Pastore*

**Gauguin’s AVANT et après: A case study in editorial peritext**  
Benjamin E. Niehaus

Gauguin’s 1903 text, *AVANT et après*, provides a unique opportunity to examine the paratextual framework established by Gerard Genette, most notably in regards to the question of the cover as an element of visual peritext.

As Gauguin himself designed the original cover, this work serves as a fitting case-study in that an examination of its editorial evolution allows us to see how changes in the cover have fundamentally altered the relationship between this peritextual location and the prospective reader, as well as modifying the link between the text and the world and time in which it was written.

Through an examination of various editions, spanning from the original of 1914 to 21st century editions, we shall observe how editorial manipulations have created a certain brand of Gauguin to be sold to the public, going so far as to deny this work’s literary autonomy and to relegate it to the status of epitext in relation to Gauguin’s career as an artist.

Cover by *Emiliano Properzi*

## Changing Covers

### The paratextual transformations of René Burri's *Die Deutschen*.

Steven Surdiacourt

Ultimately, the growing scholarly interest in the photobook as a material object requires the close examination of the changing form of individual books. The goal of this kind of research is to investigate the reasons, the contexts and the consequences of their formal transformations.

Book covers are important markers for this kind of editorial transformations. Since a book cover is a liminal space negotiating between a textual and an extratextual reality, its design is both a sign of the book's content and a way of positioning the book in a larger cultural context. A book cover could then be described as a reading device, as it orients (or reorients) subjective readings of individual books in specific cultural contexts.

By retracing the publication genealogy of René Burri's photographic reportage *Die Deutschen* I want to show that the cover's textual and socio-cultural functions are strongly intertwined.

Cover by Roberto Malpensa

## Previously on...

### Recap as a television peritext between narration and promotion

Alessandro Catania

Using Genette's textual theory about literature on audiovisual paratexts, this paper explores the logics, functions and structure of recaps – the 'Previously On...' segment – to illustrate similarities between this type of audiovisual introduction and other more traditional forms of textual thresholds such as book covers.

The paper furthers the exploration of different types of visual introductions and similar (peri)textual manifestations beyond the notion of paratext. In particular, the analysis of the televisual recaps from *Heroes* (NBC 2006-2010) is used to highlight the different textual reconfiguration operated within recaps (and covers) for different and often times contrasting narrative and/or promotional ends. Such model of analysis thus helps unveil and discern the multiple logics lying behind the recap and understand how their framing of the text and its experience relates to pragmatic and industrial issues such as branding, serialization and promotion.

Cover by Heric Abramo

## Once upon three times...

### Covers, menu and opening title sequence

Valentina Re

While in recent years DVD editions of film have garnered academic attention as an autonomous research field, the main features of the DVD regarded as "pub-

lisher's peritext" have been generally overlooked. Thus, a little attention has been paid to the cover and the menu, and to the role they play in film (and extras) consumption and interpretation. Therefore, this essay seeks to outline the topic's boundaries, basically focusing on two issues. On the one hand, the article seeks to investigate how different covers and menus of different DVD editions of the "same" film construct and negotiate different film's identities; on the other hand, it seeks to analyze the discursive strategies adopted by DVD's covers and menus in the wider context of peritextual and epitextual strategies, for instance by comparing the particular features of the DVD edition to the film's opening title sequence or posters.

Cover by Riccardo Spina

## Semiotics of the *englobement*: the case of reliquaries

Massimo Leone

Cultures are replete with gestures and practices of wrapping and unwrapping. The semiotic perspective on such gestures and practices reveals a common thread, which can be analyzed taking as a point of departure Greimas's plastic category englobing/englobed [*englobant/englobé*]. The first part of the article theoretically explores this category, claiming that it consists in a topological manifestation of the way in which a text constructs the desire of its observing actant [*actant observateur*]. A tensive diagram is proposed in order to visualize the articulation of this category depending on the dialectics between the transparency of the englobing entity and the perceptibility of the englobed one, conceived as alteration of its chromatic, morphologic, and topologic characteristics. After situating the semiotic functioning of "covers", including book covers, in this theoretical framework, the article develops an in-depth analysis of a particular englobing/englobed dialectics: the one between relics and reliquaries. Whereas the purpose of other covers, including book covers, is often that of bestowing an erotic aura upon their symbolic and/or iconic content, the main purpose of reliquaries is, on the contrary, that of downplaying the potentially idolatrous indexicality of relics by framing them within a complex anagogic network of words and images. The silver reliquary of Saint Francis Xavier in Goa is adopted as final case-study of the article.

Cover by Luca Lattuga

## From the machinery of sacralization to the politician's "walkabout". Peritexts of separation of the charismatic space.

Luca Acquarelli

This article use the conceptual articulation text/peritext in order to analyse the relation between the charismatic subject, in the domain of political power, and his

closer spatial organization as represented during public events. I'm trying to suggest that the elements (objects or social actors) that are disposed around the subject of power work as a peritext, presenting this very subject as a text, perpetuating his charisma. Starting from the "figures of the frame" theorized by Louis Marin on the images of the Louis XIV monarchy, the article makes a general hypothesis on one of the represented rituals of the current democracies' politicians: to go for a "walk-about" surrounded by security staff. The article will show also how this peritextual elements (as represented in the images) define an almost permeable frontier of separation between the charismatic space and the space of admiration.

*Cover by Riccardo Spina*

### **Paratexts**

#### **Immanence and Transcendence**

Giovanni Guagnellini

This paper focuses on two of the five features which define the status of a paratextual element: its mode of existence and its function.

While being explicitly and deliberately eluded in *Paratexts*, the modes of existence of a paratextual element are deeply investigated in a subsequent essay by Genette, *The Work of Art*.

Thus, I think that re-reading the notion of paratext by going beyond the limits of *Paratexts* and taking into consideration *The Work of Art* can be useful to re-define the notion and deal with those elements of the publisher's peritext (such as covers, formats, typographical choices, etc.) which are overlooked or even ignored in *Paratexts*.

Furthermore, the functional aspect, which makes the paratext "an instrument of adaptation", can be discussed on the basis of the studies concerning intersemiotic translation. Adopting this perspective can be useful to identify the role played by the paratext in the relationship between text and work.

*Cover by Roberto Malpensa*

#### **A bit like the face.**

#### **Interview with Carlo Lucarelli on faces, covers and visual identity**

Michele Cogo

In this interview Carlo Lucarelli (well-known writer and television presenter) argues that the cover of a book is a bit like the face of an individual: it can intrigue us, attract our attention, and make us want to get closer and start up a conversation, and through that one begins to get to know the person who lies behind the face.

In the same way, a cover attracts the attention of potential readers, leading them to discover the book's content, which is often different from that suggested by the cover. In his experience indeed Lucarelli feels that, in spite of having had some wonderful covers, none of

them has ever truly captured the *essence* of his texts. Yet perhaps that is precisely what a cover – or a face – is for: attracting attention, then changing the topic of conversation.

Lucarelli ends the interview with some ideas on the "construction" of our own face/cover. Drawing on the thirteen years he has spent presenting *Blu notte*, a popular programme on the RAI television network, he talks about the ways in which he has been "forced", in some respects, to think about the consistency of his own image with the content of the programme, and the continuity of his own public identity over the years.

*Cover by Massimo Pastore*



Questo numero monografico di E|C parte da un'idea tanto semplice quanto, a nostro avviso, alla base di un ragionamento molto ampio che riguarda, in generale, la significazione dei testi a partire dagli elementi collocati nei pressi dei loro limiti, delle loro "frontiere", delle loro cornici, delle loro soglie inglobanti. Si tratta quindi di indagare problemi topologici della significazione e conseguenti strategie di aspettualizzazione che un elemento periferico o ai margini della centralità del testo può avere sul testo stesso e sui suoi modi di esistenza. Abbiamo voluto chiamare genericamente tali problemi strategie di presentazione e, così facendo, abbiamo ritenuto pertinente riprendere la sintassi di Gerard Genette che proponeva un'articolazione tra testo, peritesto e paratesto, forzando gli ambiti originari più strettamente propri a questa terminologia

A più riprese questa articolazione, elemento teorico centrale di questo numero di E|C, verrà richiamata attraverso le citazioni dell'autore francese lungo la maggior parte degli scritti che seguiranno. Ci sembra comunque opportuno riportare sin d'ora alcuni passaggi per chiarire questi tre termini e, in particolare, quello di peritesto che è alla base di questa proposta di indagine. Con il termine *paratesto*, riferendo le sue categorie all'opera letteraria, Genette, nella sua opera *Soglie*, indica generalmente tutto l'insieme delle produzioni che contornano e prolungano il testo, per "renderlo presente". Il paratesto più esattamente corrisponde alla somma dell'*epitesto* e del *peritesto*: il primo è definito come "qualsiasi elemento paratestuale che non si trovi annesso al testo nello stesso volume, ma che circoli in qualche modo in libertà, in uno spazio fisico e sociale virtualmente illimitato" (Genette 1987, p. 337). L'autore francese chiama invece *peritesto* quella parte del paratesto che si situa "intorno al testo, nello spazio del volume del testo, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo" (*ivi*, p. 6).

Uno dei primi obiettivi del *call* era allora quello di gettare le basi della nostra riflessione su uno degli elementi peritestiuali "di confine" (più esterni, direbbe sempre Genette) propri dell'ambito editoriale che era al centro della ricerca genettiana: la copertina, testo sincretico per eccellenza, nonché pratica sociale di grande valore comunicativo, storicamente determinata. Ci sembra allora doveroso dedicare una nota introduttiva di carattere storico a questo elemento, che in qualche modo abbiamo assunto a dispositivo semiotico paradigmatico della nostra indagine.

La copertina libraria, in origine, è un semplice foglio esterno di carta o cartone che protegge il volume; solitamente "muto", talvolta presenta il titolo calligrafato, manoscritto, stampato o apposto su etichetta applicata al piatto superiore. Già dalla fine del Quattrocento, con l'affermarsi della stampa a caratteri mobili si riscontra l'uso di copertine che riproducono il titolo, ma il veicolo principale delle notizie relative al contenuto è il *colophon*, poi il frontespizio, al quale si aggiunge, dal Seicento, l'antiporta (o controfrontespizio).



## Introduzione

Luca Acquarelli  
Michele Cogo  
Francesca Tancini

È solo nell'Ottocento che la copertina assume sistematicamente la funzione di presentazione, spesso figurata, del contenuto del volume. Fino all'inizio del secolo i libri, "nudi", vengono consegnati dagli stampatori ai venditori in fascicoli e fogli sciolti, coperti soltanto da un leggero foglio di carta protettiva; solo in un secondo tempo vengono rilegati, a mano e in piccoli lotti, sulla base delle richieste del singolo acquirente o del libraio, con copertine che hanno la funzione di distinguere il proprietario e uniformare tra loro i volumi componenti la sua biblioteca o la sua impresa commerciale. Il materiale principale da legatura è la pelle.

Nei primi anni Venti dell'Ottocento viene introdotta un'innovazione destinata a influenzare potentemente le sorti dell'editoria moderna: parte della copertina viene rivestita con della tela. D'ora in poi la legatura editoriale, coeva, realizzata in molte identiche copie al momento dell'immissione del libro sul mercato, diviene lo standard. Alla pelle si affianca dunque, sempre più spesso, il cartone rivestito di stoffa. La difficile reperibilità del cotone negli anni della guerra civile americana e il formarsi di un pubblico interessato a un utilizzo immediato, momentaneo e vorace del libro, più che al culto dell'oggetto prezioso e da collezione, portano a un sempre più diffuso impiego del cartone e della carta (brossura), al posto della tela. Con la sorprendente novità che il cartoncino, nato come soluzione temporanea nell'attesa di una legatura più resistente, diviene invece il vestito definitivo del libro moderno, tipografico, illustrato, pubblicitario.

Così, circa alla metà dell'Ottocento, con la rivoluzione industriale e la nascita della società dei consumi, le nuove esigenze di lettura legate al pendolarismo e al trasporto ferroviario di massa (ora è possibile comprare libri dai tabaccai e nei *bookstalls* delle grandi stazioni) impongono nuove esigenze d'uso: alla funzione protettiva della copertina si unisce la ricerca di un'ac-

cattivante presentazione del contenuto del volume. Se l'iniziale scopo di protezione accomuna la copertina alla sopraccoperta, è soprattutto la valenza informativa, pubblicitaria e di richiamo, tradizionalmente ricoperta dal frontespizio, a caratterizzare la copertina moderna. Sempre maggiori sono le professionalità coinvolte nella produzione dell'oggetto libro, nella sua distribuzione e nella sua fruizione, una volta commercializzato. La ragione primaria alla base della nascita della copertina moderna e del proliferare di elementi paratestuali è infatti l'"allargamento del numero dei soggetti interessati al testo" (Puglisi 2003, p. 73). In altre parole: "un invito al consumo" (Colonetti 1988, p. 20).

La copertina diviene allora "simbolica" e la sua decorazione rimanda in modo strettissimo, seppur sintetico, al contenuto del libro. In particolare con la Kelmscott Press di William Morris e con le opere di Walter Crane, con l'ornamentazione Liberty e Déco, risorge l'antica pratica della legatura d'arte nella sua essenza preindustriale, medievaleggiante e neogotica prima, decorativa, stilizzata e geometrica poi. Sulle copertine ritorna il cuoio e la stoffa (in particolare la seta), poi soppiantati nel periodo futurista da materiali come il ferro e la latta (tra gli altri, il "libro imbullonato" di Depero e le litolatte di Farfa, D'Albisola e Munari).

Dal *colophon* al frontespizio (*title page, page de titre*), dall'antiporta (*frontispiece, frontispice*) alla sopraccoperta, dalle alette alle fascette, lo spazio destinato alla componente informativa relativa al testo viene espanso e ampliato per seguire le necessità del mercato.

Occorre non dimenticare che la copertina è di competenza dell'editore, che ne è committente e che, dai primi messaggi pubblicitari sul piatto inferiore o sulle alette, giunge a sottomettere al proprio comune denominatore visivo tutti i titoli. Se è vero che "la copertina giusta è quella che assomiglia al suo editore" (Falcinelli in la Repubblica, 2009), risulta particolarmente emblematica la vicenda dei Penguin Books di Allen Lane che dal 1935 impongono l'identità dell'editore su quella del titolo e dello scrittore. Un fatto particolarmente significativo questo, perché in Inghilterra e negli Stati Uniti il nome dell'editore appare molto raramente in copertina. Al contrario di quanto avviene in Italia.

In simile direzione si colloca la rivoluzione grafica degli anni Sessanta, con i progetti di Bruno Munari per Einaudi (dal 1957), ma anche per Editori Riuniti (1965-1972), Bompiani (1953-1978) e Rizzoli (1967-1969), di Max Huber per Einaudi (dal 1945), di Albe Steiner per Feltrinelli (dal 1955) e Zanichelli (dal 1964), di Bob Noorda per Feltrinelli e Mondadori, di Leonardo Mattioli per Sansoni (fino al 1969), di Enzo Mari per Bollati Boringhieri (1968). Fino a mettere, nel 1964, il testo in copertina. Una copertina totalmente tipografica, quella della einaudiana Collezione di Poesia, dove l'apparato per così dire iconico viene totalmente soppiantato da quello testuale, il cui equilibrio è tuttavia assicurato da un sottile filetto nero, lieve separazione

tra testo e paratesto. Assume dunque importanza fondamentale la copertina di collana, quella in grado di identificare, tra i tanti, un solo editore e, tra i suoi tanti prodotti, quelli accomunati dalle medesime caratteristiche distintive.

Ci sono anche esempi in cui è l'autore a definire quali caratteristiche iconiche debba avere la copertina di un proprio testo. Significativa in questi termini la clausola posta da J.D. Salinger agli editori: i suoi libri, anche successivamente alla prima edizione, non devono riportare in copertina altro che il titolo e il nome dell'autore, non sono concessi elementi grafici, illustrazioni, o testi di accompagnamento. Cionondimeno, *The Catcher in the Rye* apparve sul mercato nel 1951 per la Little, Brown and Co. di Boston, con una sopraccoperta illustrata da Michael Mitchell e la fotografia dell'autore sul piatto posteriore. La stessa vicenda legata alla pubblicazione italiana per Einaudi, e alla ben nota copertina bianca, è nient'affatto piana: il libro era uscito sul mercato nazionale a un solo anno di distanza dall'edizione americana, nel 1952, dopo un primo rifiuto di Einaudi, per i tipi romani di Gherardo Casini, sotto il titolo *Vita da uomo*. Solo nel 1961 l'editore torinese, su suggerimento di Carlo Fruttero, lo ripubblica con un nuovo titolo e con una copertina illustrata a colori da Ben Shahn.

Il libro fu stampato e mandato in libreria. E contemporaneamente ne venne mandata una copia, con tanto di saluti e omaggi, all'autore [...]. Salinger, ricorda Roberto Cerati, memoria storica della Einaudi, fece sapere attraverso il suo agente italiano, Eric Lindner, che era furioso, altro che Ben Schahn, la copertina doveva essere bianca. Bianca e punto (la Repubblica, 2002).

Vestiti sgargianti invece per il polo opposto della grafica editoriale: la copertina illustrata, colorata, affollata. Esempio in questo senso è la vicenda Mondadori: dal 1929 un'illustrazione inserita in un cerchio rosso identifica i Gialli (è proprio il colore di queste copertine a dare il nome al genere letterario) con i nomi di Edwin Austin Abbey, Giorgio Tabet e, dal dopoguerra, Carlo Jacono; dal 1937 è ancora Tabet a fasciare le sopraccoperte degli Omnibus Mondadori; e, ancora, le tempere di Ferenc Pintér si sposano agli Oscar e quelle di Jacono e poi di Karel Thole alla fantascienza di Urania. Lo stile dell'illustratore identifica la collana, e l'editore. Similmente, dagli anni Novanta i ritratti e i disegni di Tullio Pericoli identificano gli Einaudi Stile Libero, le ombre di Guido Scarabottolo le copertine di Guanda, i collage di Gianluigi Toccafondo quelle di Fandango Libri. E proprio con l'immagine dell'editore e della collana, con la riconoscibilità nell'individuazione dell'uno e dell'altra, si devono rapportare coloro che, a distanza di anni, si trovano a rinfrescarne l'immagine senza perderne l'identità. Tra gli interventi di *restyling* e *re-branding* per marchi storici dell'editoria italiana si segnalano quelli di Mucca Design per Rizzoli, di Riccardo Falcinelli per Einaudi Stile Libero e per Newton

Compton (si noti tra l'altro il frontespizio "spalmato su più pagine" della collana I Quindici di Minimum Fax), quelli di Mario Piazza e 46xy per Einaudi Tascabili, di Giacomo Callo per Giallo Mondadori e di Polystudio per Bompiani.

Se ci siamo dilungati su questa nota storico-tipologica è anche perché, come accennavamo, gran parte degli articoli di questo numero di E|C sono volti ad indagare lo statuto della copertina editoriale e il suo rapporto con l'opera letteraria, fumettistica, fotografica o di altro genere. Tuttavia, la nostra intenzione era anche quella di spingerci ad esaminare quello che potremmo chiamare lo "statuto di copertinità", il paradigma del peritesto in altre forme di manifestazione semiotica rispetto a quelle analizzate nello scritto genettiano. Abbiamo così invitato i partecipanti a questo numero monografico di E|C a forzare il concetto di peritesto per metterlo alla prova in altri ambiti che non avessero a che fare con l'editoria; pur tenendo fermo il criterio che il peritesto è tutto ciò che sta fisicamente intorno al testo, nelle sue immediate vicinanze, e che serve per presentarlo e prolungarlo.

Se infatti possiamo considerare testo un qualsiasi costruito articolabile in piano del contenuto e in piano dell'espressione, indipendentemente dalle diverse sostanze espressive, probabilmente possiamo anche pensare di rintracciare diverse forme di peritestualità. Così ci siamo chiesti se possiamo considerare peritesto anche le confezioni, le etichette e i packaging dei vari prodotti che troviamo in un supermercato, dato che servono sia per raccontare un prodotto sia per identificare immediatamente una marca. In fondo, come osserva Bruno Munari "la copertina di un libro è un piccolo manifesto e ha lo scopo di comunicare all'osservatore che, in quel libro, c'è qualcosa d'interessante per lui [...] come le etichette delle bottiglie di acqua minerale" (Munari 1987, p. 62).

Ci sono poi quegli oggetti che – a differenza di quelli "da supermercato" – non hanno bisogno di confezione perché la propria copertina se la portano addosso. Pensiamo a quella speciale e ricercata categoria che sono gli oggetti di design, che hanno forme particolari, originali e che spesso giocano con la loro funzionalità. Sono oggetti-copertina, pensati per "funzionare" soprattutto da fermi, ad esempio la gran parte degli oggetti prodotti dalla Alessi, come il cavatappi *Anna G.* o il *Jucy Salif* di Philippe Starck. Possiamo considerare che questo "velo decorativo" che si portano addosso – come lo chiama l'antropologo francese Leroi-Gourhan – possa svolgere anche una funzione peritestuale? Oppure questo è da considerarsi puramente parte del testo? Allo stesso modo, le facciate e le decorazioni di alcuni edifici possono essere considerate come copertine degli edifici stessi? Si pensi ad esempio al blu dei magazzini Ikea oppure alla serie di edifici/scultura creati dai SITE per la catena di grandi magazzini Best. Se si considera il corpo come un testo analizzabile semioticamente (per quanto riguarda il volto, si veda ad esempio Magli

1995), è possibile considerare peritesto di esso l'abbigliamento? Ovvero quella particolare configurazione visiva che un singolo soggetto si costruisce per rappresentarsi agli altri. Possiamo considerare nello stesso modo anche l'uso del trucco e la realizzazione di tatuaggi o di altre forme di modificazione del proprio corpo?

Se, inoltre, la copertina è un peritesto che potremmo definire intenzionale, costruito apposta per rappresentare un determinato testo, una disciplina come la semiotica ci dà la possibilità di rendere conto delle forme di manifestazione del senso indipendentemente dall'intenzionalità di colui o di coloro che le hanno realizzate, definendole naturali o inintenzionali (cfr. Eco 1975, pp. 30-32). Per questo, forzando ulteriormente il concetto genettiano, ci siamo chiesti se mantenendo inalterata la condizione principale della peritestualità – ovvero la contiguità fisica con il testo rappresentato, senza diventarne parte integrante – possiamo considerare parte della categoria peritestuale tutte le produzioni che svolgono questo tipo di funzione nei confronti di un testo, indipendentemente dal fatto che siano state pensate appositamente per questo.

Non tutte le piste tracciate dal nostro *call* sono state esplorate ma la rete degli interventi ci ha permesso di formulare alcune "buone domande" alla relazione tra testo e peritesto intesa in senso largo come descritto in questa introduzione.

Questo numero di E|C si apre dunque con una serie di articoli sulle copertine editoriali i cui temi qui avanziamo sommariamente. Lo scritto di Jan Baetens descrive con dettaglio semiotico come una delle riedizioni in volume della serie fumettistica *Terry and the pirates* del celebre *cartoonist* americano Milton Caniff si doti di copertine che attivano precisi percorsi semantici e di genere. Baetens mostra come una di queste copertine, lungi dall'essere una semplice citazione di una vignetta, come in apparenza è, funga da vero e proprio dispositivo narrativo di trasformazione, nel passaggio dal genere *feuilleton* (la serie usciva in originale a puntate su una rivista periodica) a quello di libro, permettendo, allo stesso tempo, di conservare in quest'ultimo le caratteristiche stesse del *feuilleton* e di rendere in una condensazione visiva le innovazioni che lo stesso Caniff porta alla narrazione seriale. L'opera di un grande fumettista è pure al centro di un altro articolo di questo numero: Pierre Fresanult-Deruelle, con piglio più iconologico, offre un inventario dei titoli del belga Hergé che contribuisce a costruire una cronologia di stilemi introducendo l'argomento della copertina come "oggetto prefigurativo" in relazione al sistema delle attese dello spettatore.

La copertina che agisce come dispositivo sulla competenza del lettore e sul suo sistema d'attesa è un tema ripreso con altri strumenti e su altri materiali da Didier Tsala-Effa che, attraverso un'analisi delle copertine di alcuni romanzi di Victor Hugo, introduce importanti nozioni della recente semiotica francese quali "conversione eidetica" (Fontanille) e "intenzionalità eidetica"

(Bordron): le forme, che hanno una loro intenzione, operano un processo di “conversione” sull’osservatore. La copertina, cioè, come molti altri oggetti ma in modo particolare per la sua natura di tramite comunicativo fisicamente congiunto al testo di riferimento, modalizza l’osservatore, disponendolo come soggetto più o meno competente alla lettura del romanzo.

Alcuni approcci più storici presentano l’importanza della copertina in quanto oggetto socialmente determinato. Benjamin Niehaus analizza un caso emblematico per l’importanza del peritesto nella significazione globale di un’opera: la copertina dello scritto di Paul Gauguin *AVANT et Après*, inizialmente disegnata dallo stesso autore e poi riprogettata dagli editori nelle numerose edizioni successive. Steven Surdiacourt ripropone la centralità del peritesto in uno studio su un caso editoriale specifico, i cosiddetti *photobooks* e in particolare si sofferma sulle copertine che si sono susseguite negli anni e nelle svariate traduzioni di *Die Deutschen* di René Burri. A partire da un accuratissimo approccio filologico che permette di rilevare la nascita dei meccanismi della copertina seriale illustrata, Francesca Tancini, analizzando le illustrazioni di Walter Crane, apre infine il discorso all’efficacia e all’autonomia comunicativa dell’immagine di copertina. Le copertine di Crane diventano così un vero e proprio caso di studio di *brand* editoriale nel contesto della cultura visiva del secondo Ottocento.

Una problematizzazione alle nozioni genettiane, alla luce degli scritti più recenti del saggista francese, è fornita invece da Valentina Re, che sottolinea come tutto ciò che è paratesto “si configurerebbe come strumento per impedire una deflagrazione della pluralità operale”. Una riflessione necessaria tanto più se si pensa all’oggetto specifico proposto da Re, il complesso e articolato apparato peritestiuale dell’edizione DVD di alcuni film. Alessandro Catania invita invece a ragionare sulle strategie narrative del *recap*, il “riassunto delle puntate precedenti”, un segmento che funziona da “copertina” della puntata corrente della serie che, nel caso di studio specifico, è il prodotto televisivo americano *Heroes*. Catania mostra come i vari regimi di enunciazione narrativa imbricati nel *recap* (informativa, “artistica” e promozionale) convergano in forme indistinte dove le soglie sono sempre meno marcate.

Una seconda serie di articoli, come accennavamo, considera i concetti già indicati in ambito editoriale (pur nelle sue diverse derivazioni) in settori di indagine più ampi, forzando le categorie in altre organizzazioni visive e spaziali. Massimo Leone propone un peritesto “eccentrico” ma del tutto convincente, il reliquiario della tradizione cattolica che, inglobando la reliquia, la qualifica come tale. Seppur l’autore arrivi a delle conclusioni che invece difendono l’autonomia semantica della reliquia stessa attraverso la disamina di testi sacri dei primi padri della chiesa cristiana, vale la pena di anticipare l’interessante tipologia del peritesto come inglo-

bamento che Leone propone attraverso una semiotica tensiva, indagando il passaggio graduale da un effetto di copertura a un effetto di svelamento. Anche Luca Acquarelli esporta le categorie genettiane in un ambito “sperimentale” ipotizzando un peritesto proprio agli spazi carismatici: l’articolo formula delle equivalenze strutturali fra le dinamiche soggiacenti alla monarchia (riprendendo gli studi di Louis Marin sulle figure patetiche della cornice e sullo spettatore delegato) e alle democrazie odierne nel caso del soggetto di potere e del suo “contorno”, partendo dalle immagini che dispongono e costruiscono tali organizzazioni sceniche. In questo caso il peritesto serve da confine di ostensione del soggetto carismatico, consustanziale alla routinizzazione del carisma, elemento fondamentale anche nelle democrazie avanzate del mondo occidentale.

Il saggio di Giovanni Guagnellini invita infine a ritornare sulle copertine (in particolare sulla difficile genesi di quella de *La Metamorfofi* di Kafka) per approfondire il discorso genettiano sui “modi di esistenza” e i “modi di azione” di un’opera d’arte, riprendendo la questione di immanenza e trascendenza di un’opera trattata dallo stesso Genette nei due volumi de *L’Opera dell’arte*. Un problema che ritorna, tradotto nel racconto di un’importante esperienza autoriale-editoriale del panorama letterario italiano, nell’intervista che chiude il numero. Lo scrittore Carlo Lucarelli confida a Michele Cogo il suo punto di vista sulle copertine dei suoi libri e, tra le righe, profila un interessante parallelo tra la copertina e il volto nello studio dell’identità visiva di un libro e del suo autore.

Il numero quindi offre un inventario abbastanza ampio di casi di studio nei quali poter adottare un’articolazione fra testo e peritesto più o meno “ortodossa” alle definizioni così come date da Genette nel suo *Soglie*. Un numero che ha messo a confronto una serie di approcci (studi semiotici, letterari, iconologici, politici e storici) volti a descrivere i meccanismi di significazione delle relazioni che si instaurano fra testo e peritesto, centro e margine, soggetto/oggetto “presentato” e dispositivi di presentazione ma anche, come abbiamo visto, fra immanenza di un’opera d’arte e sua manifestazione. Una tematica complessa e generale che spesso si incrocia con un importante problema teorico che lo affianca, quello proprio allo spazio liminale fra area testuale e extratestuale che ci fa pensare il peritesto come tramite/confine fra forme testuali e “forme della vita”. Uno spazio di cornice che funziona, allo stesso tempo, da frontiera di congiunzione ma anche da elemento di separazione, per quanto con gradi diversi di permeabilità.

Questa ricerca collettiva e di ampio respiro internazionale tenta dunque di proporre, più in generale, un’indagine di particolari forme di relazioni intertestuali poiché gerarchizzate contenutisticamente o culturalmente. Un modo per uscire e rientrare nel testo o, meglio, per indagare il testo da qualcosa ad esso periferico ma ad esso indissolubilmente legato.

L'interdisciplinarietà nell'analisi degli oggetti visivi che guida questa pubblicazione è frutto dell'approccio che noi curatori abbiamo fatto nostro a partire dai non lontani anni di dottorato senese che ci hanno visto felicemente colleghi. Un dottorato, quello in "Studi sulla rappresentazione visiva", ideato, ispirato, quotidianamente curato con indiscutibile rigore scientifico e passione intellettuale da Omar Calabrese, alla cui memoria questo lavoro è dedicato. Per continuare a pensare, in quel luogo da lui così coraggiosamente esplorato, le soglie di confine tra le discipline delle scienze umane e sociali.

*La diversità di approcci di cui questo numero monografico vuole rendere conto si rifrange in un tentativo di ampliare ulteriormente ad altri ambiti, non necessariamente teorici, l'interdisciplinarietà dell'impostazione generale. Abbiamo dunque coinvolto alcuni grafici che da anni lavorano nel campo dell'editoria e della stampa ai quali abbiamo chiesto di progettare, per ogni intervento, una copertina, di fornire una loro personale interpretazione del contenuto dei saggi, senza alcun briefing specifico e senza limitazioni estetiche di sorta, se non quelle imposte al mezzo e dalle modalità di pubblicazione del numero stesso.*

*Heric Abramo, Luca Lattuga, Roberto Malpensa, Massimo Pastore, Emiliano Properzi, Marcello Signorile e Riccardo Spina ne hanno dato una loro traduzione visiva. Ne hanno offerto un volto nel quale l'autore può (o meno) riconoscersi. Una presentazione del contenuto che guida (o meno) il fruitore nella lettura e nell'approfondimento.*

---

## Bibliografia

---

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina di riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Colonetti, A., et al., a cura, 1988, *Disegnare il libro, Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, Milano, Libri Scheiwiller.
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it. *Soglie, I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Genette, G., 1994, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil; trad. it. *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, Bologna, Clueb, 1999.
- Genette, G., 1997, *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil; trad. it. *L'opera dell'arte. La relazione estetica*, Bologna, Clueb, 1998.
- la Repubblica, 2002, Bignardi, I., "Copertina zen obbligatoria", 4 ottobre.
- la Repubblica, 2009, Marietti, B., "Cover story, La prevalenza della copertina", 16 luglio.
- Magli, P., 1995, *Il volto e l'anima, Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani.
- Munari, B., 1987, "Perché dev'essere un piccolo manifesto", in "Millelibri", 1, 1.
- Puglisi, P., 2003, *Sopraccoperta*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche.



LA LIVRAISON VERSUS LE LIVRE  
UNE RÉÉDITION SINGULIÈRE DE

# TERRY

ET LES PIRATES

Jan Baetens



## 1. Terry, du feuilleton au livre

*Terry et les Pirates* est une des bandes dessinées d'aventures les plus célèbres de l'histoire du médium. Créée par Milton Caniff, cette série commence à paraître le 22 octobre 1934, d'abord sous forme de strips quotidiens, puis, dès le 9 décembre de la même année, sous forme de planches du dimanche en couleur. À partir du 26 août 1936, les deux récits, celui de la semaine et celui du dimanche, sont réunis en une seule et même histoire, que Caniff va continuer jusqu'au 29 décembre 1946. À ce moment, il décide d'abandonner une série sur laquelle il n'a aucun droit pour se lancer dans la production d'une autre série en noir et blanc, *Steve Canyon*, qu'il contrôle complètement et dont on sait par ailleurs l'importance pour la théorie naissante de la bande dessinée dans le domaine sémiotique, cette œuvre ayant fait l'objet d'une célèbre analyse d'Umberto Eco qui compte toujours parmi les très grandes réussites du genre (Eco 1964, pp. 130-183).

Comme beaucoup d'autres séries de cette époque, *Terry et les Pirates* vivait au rythme, quotidien à la fois qu'hebdomadaire, de la presse. L'horizon de ce genre de feuilletons n'était nullement le livre ou l'album, même si, aujourd'hui, c'est bien sous forme de livres que l'œuvre survit (on sait que, là encore à l'instar de bien d'autres bandes dessinées des années trente, *Terry et les Pirates* a donné lieu également à un feuilleton radiophonique, de 1937 à 1948, à une adaptation cinématographique, en 1940, et à un feuilleton télévisé, il est vrai très court, en 1953, mais ces avatars ne sont pas révélés décisifs pour la postérité de la série). Lancé dans les années 80, le mouvement des rééditions a connu des hauts et des bas : en 1986, la maison NBM a sorti, dans sa filiale spécialisée Flying Buttress Comics Line, plusieurs versions, en de très nombreux volumes, de l'œuvre complète ; la maison plus alternative Kitchen Sink Press, qui a essayé de faire de même, a toutefois dû s'interrompre après deux volumes ; la version actuellement sur le marché anglophone est celle en six gros volumes, publiés entre 2007 et 2009, de IDW Publishing. En français, toutes les tentatives de produire une édition complète se sont révélées infructueuses : Slatkine (de 1980 à 1982), Futuropolis (de 1985 à 1989) et Zenda (en 1990-1991) n'ont pu sortir que des collections incomplètes.

Pour "curieuse" qu'elle soit, l'édition Slatkine présente un réel intérêt pour quiconque s'intéresse aux aspects visuels d'une couverture de livre. Peu de rééditions imposent en effet une rupture aussi brutale entre le feuilleton original et la réédition sous forme de livre. Cette cassure se manifeste à trois niveaux.

Tout d'abord, l'édition Slatkine, antérieure aux grandes rééditions américaines, est une manière d'OVNI : l'origine du livre n'est nulle part mentionnée et le lecteur ne sait pas si l'édition française a été faite à partir des originaux de la presse ou d'un livre déjà existant. Ensuite, débutant *in medias res*, elle ne respecte nullement l'ordre chronologique : la collection qui compte quatre vo-



## La livraison versus le livre Une réédition singulière de *Terry et les Pirates*

Jan Baetens

lumes, procède à la fois à rebours et dans le désordre (le premier tome 1980 : *Dragon Lady* va du 28/08/1936 au 02/1937, le second, *Rencontre avec Burma*, du 20/12/1935 au 27/08/1936, le troisième, *La mine d'or perdue*, du 24/10/1934 au 8/06/1935, et le quatrième, *Une dangereuse passion*, du 10/06/1935 au 19/12/1935). Enfin, dans chacun de ces ouvrages, la présentation péritextuelle reste lacunaire et chaotique : dans le cas du premier album, la série est à peine située ; dans les trois autres, la confusion est loin d'être levée).

Ces trois caractéristiques – l'occultation de l'origine, le bouleversement de l'ordre des épisodes, le déficit péritextuel – ont en commun de faire des albums des œuvres *indépendantes*, détachées en quelque sorte de l'ensemble qui leur donne sens, et de transformer les livres en des objets *sui generis*, qui créent une structure propre plus qu'ils ne reflètent un ordre antérieur. Le travail sur la couverture proprement dite renforce encore cette autonomie, tout en se révélant fort instructif sur ce qui se passe (ou peut se passer) lors d'une réédition. Cette autonomie injecte dans l'œuvre (provisoirement) finale une dose certaine d'anachronisme, qui naît ici d'un double décalage : dans le temps d'abord, car la nouvelle version se sépare fortement des canons de publication de l'original, et au niveau de l'intentionnalité ensuite, car il est clair que la couverture de l'album n'a pu être ni pensée, ni programmée par les créateurs originaux. Cela ne signifie nullement, toutefois, que l'on "force" le sens des images et des péritextes en se concentrant sur ces formes ultérieures et, dans une certaine mesure, "non voulues" : la réinterprétation qui sera examinée et analysée n'est pas arbitraire, elle met même à nu certains éléments restés implicites dans la première occurrence de l'œuvre et fait comprendre à quel point les images "pensent", c'est-à-dire peuvent devenir le lieu d'une réflexion supplémentaire qui rend la première signification plus complexe et plus riche.

Tel d'autres feuilletons du même type, *Terry et les Pirates* est une aventure en principe sans début ni fin : le récit démarre sans véritable introduction, un peu comme s'il ne faisait que continuer une histoire déjà entamée, et il n'évolue pas vers quelque fin annoncée ou programmée, la survie de ce genre d'histoires dépendant surtout de l'engouement ou de l'humeur, imprévisibles l'un et l'autre, du public. Une narration de ce type se prolonge tant qu'il y a des lecteurs intéressés (en tout cas suffisamment de lecteurs aux yeux de ceux qui payent pour la série) et son rythme fondamental n'est pas celui du récit avec son début, son milieu et sa fin, mais celui du feuilleton : l'unité de base est la livraison du jour, qui comprend un bref rappel de celle de la veille tout en anticipant déjà sur celle du lendemain, mais au-delà de cet horizon par définition mobile les effets narratifs sont réduits. Ce qui compte, c'est que le feuilleton existe, c'est-à-dire qu'il installe une durée, une permanence, une manière de stabilité dans un univers sans cesse changeant et toujours éphémère (Chute 2007). Dans une telle perspective, l'opposition entre feuilleton (ouvert) et livre (fermé) est patente : il n'y a pas ce correspondance terme à terme entre telle ou telle séquence de strips quotidiens d'un feuilleton virtuellement infini et tel ou tel livre par définition fini. Quelles que soient l'intelligence ou l'adresse avec lesquelles on procède à la mise en livre des livraisons successives, le volume fait violence au feuilleton. Structurellement, le feuilleton peut et doit aussi être vu comme ce qui *résiste* au livre.

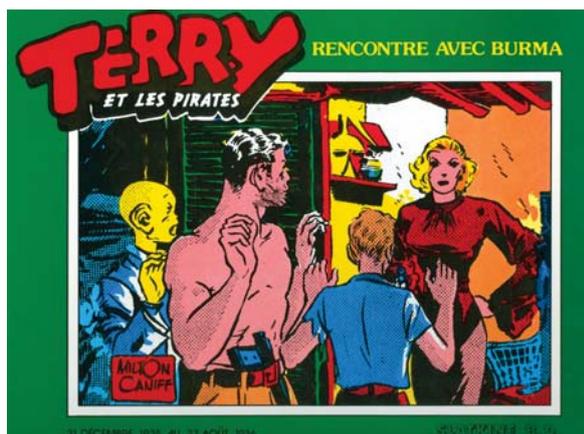


Fig. 1 – Couverture du livre

jugé utile de garder autant que possible le périphrase de chaque livraison, en l'occurrence le bandeau qui, sur toute la longueur du strip, propose un commentaire auctorial d'une ironie souvent très appuyée (et s'appuyant toujours sur la sagesse des nations) des événements du jour. L'humour mi-mièvre, mi-dur à cuire de la voix narrative qui accompagne le récit en modulant des dictons ou des expressions populaires aide à comprendre que le lecteur-cible de la série n'a pas du tout le même âge que le petit garçon qui est le héros éponyme de la série (on peut donner à Terry une douzaine d'années, mais pas beaucoup plus). Le bandeau quotidien de *Terry et les Pirates* montre que le lecteur supposé est moins adolescent qu'adulte et qu'il est capable d'apprécier les clin d'œil que lui passe, jour après jour, le narrateur omniscient de la série. Dans l'album qu'on utilisera ici pour notre microlecture (*Rencontre avec Burma*), ces commentaires sont restés bizarrement en anglais, sans doute parce qu'il eût été trop difficile, c'est-à-dire trop coûteux, de les traduire avec la même verve que l'original. Toutefois, pareille négligence en dit déjà très long sur la réorientation de l'œuvre même. L'incertitude éditoriale que manifeste la non-traduction de la voix du narrateur, alors que les énoncés des personnages sont quant à eux traduits du début à la fin, laisse entendre que l'édition Slatkine se détourne du lectorat adulte au profit du seul lecteur adolescent. Dans les trois albums de la série, l'intervention est plus radicale encore : *Dragon Lady* est tout simplement privé de bandeau, *La mine d'or perdue* et *Une passion dangereuse* troquent le bandeau-commentaire contre un banal bandeau-titre, qui répète jour après jour le titre général de la série : *Terry and the Pirates*.

En troisième lieu, il convient d'attirer l'attention sur quelques autres décisions périphrétiques peut-être moins voyantes (encore que...), mais dont l'importance est elle aussi considérable quand il s'agit de mesurer la part d'autonomie donnée ou non à la réédition d'un feuilleton BD sous forme de livre. Prenons par exemple le format du livre, qui est oblong, alors qu'au moment de la réédition Slatkine l'hégémonie du format A4 était loin d'être contestée (comme elle l'est aujourd'hui, à



Fig. 2 – strip de l'intérieur ayant servi de “réservoir”

l'époque du roman graphique). Ce format crée un effet de *distinction* tout à fait paradoxale, puisqu'elle souligne visiblement le caractère patrimonial et partant le plus grand prestige de la collection, que casse pourtant le manque de soin apporté à la publication. Par ailleurs, le format de publication, qui fait primer l'unité du strip sur l'unité de la page, est une manière de rehausser le caractère feuilletonesque de la publication, mais, une fois encore, sans aller jusqu'au bout de sa logique, puisque le regroupement des strips deux par deux entraîne une segmentation certes plus proche du feuilleton que du livre mais peu fidèle du rythme de la publication originale.

### 3. La couverture comme symptôme du livre

À côté de la question du format, il faut analyser aussi la manière très particulière dont les responsables du livre ont décidé d'investir les divers lieux péritextuels, à commencer bien entendu par la couverture, qui apparaît clairement comme un symptôme et une annonce des mécanismes déjà signalés (fig. 1).

Comment la couverture est-elle intégrée à la stratégie fondamentale qui tente de préserver, à l'intérieur du livre, la version antérieure du feuilleton ? La chose en soi n'est pas évidente, car de prime abord la manipulation de l'image, qui reprend une case que l'on retrouvera plus loin dans le livre, est assez poussée. Certaines modifications portent sur la *couleur* (la vignette qui est en noir et blanc dans l'œuvre originale est ici colorée), d'autres sur le *format* (la vignette originale a été recadrée), d'autres encore touchent le *contenu* même (l'image de couverture se trouve privée du phylactère accueillant un énoncé de Burma, la blonde fatale de l'histoire que nos héros naufragés découvrent sur une île qu'ils croyaient déserte : “Tiens, mais c'est Robinson Crusoe et ses amis Vendredi et Samedi !... Alors racontez-moi !. Même si c'est faux, ça me fera plaisir d'entendre parler anglais !”, n. p.) (fig. 2).

La leçon paraît claire : l'image de couverture assume vraiment sa fonction, qui est autre chose que de répéter simplement une image du feuilleton même. Toutefois, à mieux y regarder, des enseignements plus riches s'imposent à l'attention.

S'il est vrai que l'image de couverture, qui reproduit une scène clé du livre (lequel se voit ainsi condensé en une seule vignette) tout en se présentant comme un *instant prégnant*, c'est-à-dire un moment qui éveille dans l'esprit du lecteur une idée de ce qui le précède ou le suit immédiatement (et en ce sens l'image n'est pas seulement un miroir statique du livre, mais une forme concentrée de sa dynamique narrative), force est aussi de constater que l'illustration en première de couverture, loin de n'être qu'une illustration unique, ressemble en fait beaucoup à un véritable... strip, ou si l'on préfère à une *bande dessinée en une seule image*.

Comment s'opère cette métamorphose structurelle, incontestablement liée à la force durable du format feuilletonesque ? Plusieurs techniques, dont l'impact est renforcé par leurs effets convergents, se combinent ici. Premièrement, il y a lieu de souligner le compartimentage vertical très radical du dessin. Les contrastes chromatiques aidant, l'image se divise nettement en quatre parties, coïncidant chacune avec l'espace imparti à (ou occupé par) un des quatre personnages. Or ces diverses parties sont moins imbriquées que juxtaposées : on passe d'un personnage à l'autre comme s'ils étaient séparés par une cloison invisible. Malgré l'opposition entre le premier plan (à l'extérieur de la maison) et le second plan (à l'intérieur, où se trouve Burma), c'est bien l'alignement des personnages qui frappe l'attention. On voit quatre personnages l'un à côté de l'autre davantage que quatre personnages unifiés par la même action (ce qui est bien entendu aussi le cas). Qui plus est, le découpage vertical de l'image en quatre parties – organisation qui n'est pas sans rapport avec la structure classique des strips de *Terry et les Pirates* qui comprennent eux aussi généralement quatre vignettes – se voit renforcé par une multiplication d'adjuvants visuels. D'une part, la verticalisation de l'espace est violemment thématisée : après tout, ce que font trois personnages sur quatre, c'est *lever les mains en l'air*, ce qui accroît encore davantage leur isolement dans l'espace. D'autre part, la segmentation verticale est soutenue aussi par un jeu extrêmement savant des alternances : d'abord de *couleur* (on passe d'un bleu mélangé de blanc et de noir à une

variante du rouge clair, à savoir le rose, puis d'un autre bleu à un rouge foncé) ; ensuite de *rôle* (la répartition des âges est parlante : enfant, adulte, enfant, adulte) ; enfin de *morphologie* (le groupe des personnages se présente en dents de scie : petit, grand, petit, grand).

En second lieu, et pour refaire la synthèse dynamique de cet ensemble si rudement mis en morceaux juxtaposés, l'image subit également un très lisible effet de balayage. S'il est possible de percevoir l'image en un seul coup d'œil, on la lit seulement de gauche à droite. Deux mécanismes sont ici mobilisés par le dessinateur, que la personne responsable du choix de l'image d'illustration a fort bien captés<sup>2</sup>. D'un côté, la division de l'espace selon un axe gauche/droite va de pair avec la répartition des types de personnage selon un critère d'importance croissante : on commence à gauche par le comparse comique, on continue par un des héros de la série, puis par le personnage qui donne son nom à la série, pour terminer enfin par le point d'exclamation que représente l'apparition du anti-héros (en l'occurrence de l'anti-héroïne, que les clichés de la culture populaire permettent d'identifier sans l'ombre d'un doute). De manière plus intéressante encore, la succession des quatre personnages, qui provoque l'effet de balayage tout en étant sans doute programmée par lui, trouve un écho saisissant dans la variation très calculée des positions par rapport au point de vue de l'observateur fictif : l'ensemble commence à se décliner par un personnage vu de profil, on poursuit par un personnage vu de trois quarts face, puis par un personnage vu de dos, avant de conclure par l'occupation de la grande position non encore actualisée, celle du personnage vu de face (il convient toutefois de préciser que la position "de face" comprend ici aussi le buste et qu'elle ne peut donc en aucune façon être réduite au seul visage : la blondeur fait signe, certes, mais aussi la poitrine, et la réunion stéréotypée des sèmes "blondeur", "rouge" et "seins" est à ce point évident qu'il n'est pas besoin de vraiment mettre en valeur le pistolet, dont le canon pointé se devine à peine). Ainsi se communique une mobilité à l'ensemble des personnages, comme si un seule personnage abstrait défilait sous nos yeux jusqu'à se présenter dans la position émotionnellement la plus forte, celle qui consiste à se présenter face au spectateur et à lui regarder *droit dans les yeux*.

La combinaison de ces deux éléments – le compartimentage vertical d'un côté et l'effet de balayage de l'autre – fait de cette image de couverture le modèle réduit, non seulement de la diégèse tout entière (car c'est bien tout le récit qui se voit réfléchi dans cette image), mais aussi et surtout de la manière de raconter cette image sous forme de bande dessinée, plus spécifiquement sous forme de feuilleton BD dont l'unité centrale est le strip en quatre vignettes<sup>3</sup>.

#### 4. La place de l'auteur

Le travail sur le péri-texte, qu'il est impossible d'attribuer à l'auteur original (même s'il était encore en vie au moment de cette publication, il n'y a aucune raison de supposer que Milton Caniff fut associé d'une façon ou d'une autre aux diverses rééditions, américaines, françaises ou autres), ne se borne pas à la seule illustration de couverture, quelle qu'en soit du reste l'importance. En même temps que la "feuilletonisation" de cette image, le péri-texte affiche aussi une seconde intervention, plus intrigante encore. En effet, si l'illustration se transforme en bande dessinée, celle-ci demeure relativement "non-signée", tant est considérable la distance entre le titre de l'album, violemment et même doublement affiché au-dessus de l'illustration (une première fois parce que le titre se niche dans le champ périphérique de l'image, en haut à gauche, une seconde fois parce qu'il mord en quelque sorte sur la place de celle-ci, dont le bord supérieur gauche est comme masqué par le débordement des mots du titre), et le nom de l'auteur, caché en médaillon en bas à gauche à l'intérieur même de l'illustration.

Certes, il est indéniable que dans la BD grand public, structurée en séries souvent très longues, le dessinateur et le scénariste – ici les deux rôles coïncident – comptent moins que le personnage. En l'occurrence, toutefois, la motivation de ce choix péri-textuel peut se lire dans une perspective moins commerciale que structurale : en logeant la signature de l'auteur dans l'illustration de couverture même, alors que rien n'empêchait une exhibition plus franche du nom de l'auteur, par exemple à côté du titre, on reste tout à fait dans la logique du feuilleton. Si la couverture n'avait pas repris tel quel l'emplacement de la signature insérée dans l'image à la fin de chaque strip quotidien, si elle avait donc élaboré un système péri-textuel *ad hoc*, l'écart avec le fonctionnement du feuilleton aurait été beaucoup plus grand. Or, c'est justement cette permanence du feuilleton dans le livre qui semble présider à la plupart des choix péri-textuels qui se donnent à lire dans la couverture de *Rencontre avec Burma*.

Mais lisons plus attentivement encore, pour creuser davantage la manière dont le titre du livre et la signature de l'auteur sont présents sur la couverture. En dépit de leur différence quantitative (le titre, plus grand et placé en haut, retient tout de suite l'attention ; le nom de l'auteur, plus petit et placé en bas, paraît secondaire), les deux éléments sont réunis par un élément chromatique puissant : dans la moitié gauche de l'image, ils sont les seuls à combiner deux couleurs dont l'union est toujours très voyante, le rouge et le noir. Cette parenté, qui les sépare des éléments alentour, les rapproche des autres parties présentant les mêmes couleurs, à commencer par la robe de l'aventurière (qui passe bizarrement du rouge carmin au rose à hauteur de la hanche, comme pour connoter la couleur d'une chair qui ne peut être que devinée à travers l'étoffe). Par ces rimes visuelles il

se crée un triangle Terry/Caniff/Burma qui à la fois narrativise et érotise la couverture : le triangle pointe vers la droite, ce qui renforce la dynamique avant/après déjà signalée à d'autres endroits de l'analyse ; la superposition de la couleur rouge et du buste de la femme joue avec l'emboîtement de divers publics, adolescent et adulte, qui caractérise ce genre de bande dessinée. Toutefois, la concentration du regard sur la poitrine flamboyante de Burma profite aussi à l'attention donnée à d'autres éléments. Ainsi on remarque mieux les parties rouges du décor comme les poutres ou la décoration abstraite derrière le personnage, que sans doute on n'aurait pas jugés dignes d'attention en l'absence de ce lien chromatique. De la même façon, le regard du lecteur se fait aussi plus sensible à la déformation des lettres dans la signature en médaillon ou dans la mention du titre, lesquelles se disposent selon une même rencontre du rouge et du noir.

S'agissant du nom "Milton Caniff", l'agrandissement, puis la presque identité des deux seules lettres circulaires du nom dotent la signature d'un fort coefficient de "grammatextualité" (Lapacherie 1984)<sup>4</sup>. Cette accentuation de la forme des lettres, indépendamment du sens même des mots, mais non pour autant dénuée de sens elle-même, se retrouve dans le titre du livre, *Terry des Pirates*. La déformation des unités graphiques y montre clairement comment une nouvelle signification s'ajoute à l'ensemble des lexèmes traités. Dans le cas de la signature, l'insistance sur le cercle, qui rapproche la lettre C de la lettre O, pourrait suggérer un désir de plénitude, une tentative de mainmise sur la totalité de l'œuvre : de la part d'un auteur travaillant au jour le jour et s'adressant à un public qui n'a pas comme lui d'aperçu global du feuilleton en cours, un tel désir, une telle tentative sont tout sauf absurdes. Le cercle, dans cette perspective, reflète le surmoi de l'auteur. Dans le cas du titre, la manœuvre est plus facile à lire encore : la présentation singulière des lettres du mot *Terry*, qui mordent les unes sur les autres, visualise la structure du feuilleton même, dont chaque maillon est appelé à s'emboîter dans le suivant, un peu comme les pièces d'un puzzle. Mais pour les lettres épaisses et partiellement superposées du titre, il est possible de songer aussi – les effets seraient du reste grosso modo les mêmes – aux feuilles d'un calendrier qu'on retire les unes après les autres, jour après jour et ce infiniment... La lettre finale de "Terry", le Y, est d'ailleurs le symbole par excellence des chemins qui bifurquent, c'est-à-dire de l'impossibilité de jamais arriver à une destination ferme et univoque.

## 5. La face cachée de la couverture

Le dispositif péritextuel de la première de couverture débouche ainsi sur une tension insurmontable : la figure circulaire de la signature, que dominent les O plus ou moins parfaits, et la figure de l'embranchement du titre, qui culmine dans le Y du nom du héros, se tiennent en équilibre – un peu à l'image du feuilleton en général,

cette structure simultanément ouverte et fermée, mais aussi un peu à l'image du récit que déploie ce feuilleton de Caniff, dont on comprend mieux maintenant pourquoi on en loue tellement les qualités graphiques. En effet, dire que le style de Caniff, son "invention" du clair-obscur en bande dessinée – percée stylistique dont la série subséquente, *Steve Canyon*, apporte des exemples plus frappants et plus systématiques encore<sup>5</sup> –, c'est dire aussi que l'auteur est parvenu à mettre en place un type de récit où le graphique et le narratif ou, si l'on préfère cette terminologie honorée par le Groupe Mu, le *plastique* et l'*iconique* (Groupe Mu 1993) se relaient mutuellement. La véritable leçon du péritexte de *Rencontre avec Burma* pourrait dès lors s'énoncer comme suit : par la manière dont il s'organise, il reflète d'abord la structure, ouverte et fermée en même temps, du feuilleton en général pour montrer ensuite que les particularités visuelles et spatiales de son dessin redoublent et annoncent également les traits spécifiques du feuilleton à la Caniff, où le style est aussi important que le contenu (et inversement). La couverture, ainsi, change radicalement de statut : elle n'est plus illustration, c'est-à-dire adjuvant ou complément ; elle n'est plus version miniaturisée de l'ensemble ; elle devient réellement outil à faire lire l'œuvre même, c'est-à-dire révélateur (et accélérateur) au sens actif et fort du terme.

Milton Caniff n'était pas le seul artiste à avoir modifié les règles et la pratique du feuilleton dans les années 30. Mais l'analyse de la couverture de *Rencontre avec Burma* nous montre que sa modification la plus importante concerne moins le traitement des personnages (on connaît et admire la façon dont il est parvenu à redonner vie, dans un esprit plus adulte, à des stéréotypes venus du feuilleton populaire du 19<sup>e</sup> siècle) que la gestion même du feuilleton. Chez Caniff, la livraison quotidienne cesse d'être le maillon d'une longue chaîne que chaque nouvelle unité à la fois reprend (la première case du jour est un écho des événements de la veille) et annonce la suite (la dernière case tente toujours de susciter une attente), pour devenir une surface à scruter ou, en termes plus techniques, une zone *sémiophore*, virtuellement remplie d'éléments susceptibles d'accéder au statut de signes, quelque insignifiants qu'ils paraissent à première vue. Une tache, une couleur, une forme, une position, mais aussi un rapport, une correspondance, une symétrie, une translation – tous ces éléments acquièrent autant d'importance que les péripéties de l'intrigue même. Ce que Caniff ajoute au feuilleton d'aventures, ce n'est pas seulement les femmes, la Chine, un certain humour ou un langage plus adulte, c'est surtout l'encre, le sens de la composition, le désir du lecteur de ne pas tourner la page mais de s'appesantir sur ce qui s'offre à son regard, c'est l'hésitation, pour parler comme Valéry, entre le "son" et le "sens", par exemple entre la trame mécanique superposée au dessin et la représentation de la nuit ou du brouillard.

Il se peut fort bien que le metteur en pages de *Rencontre avec Burma* n'ait pas voulu faire ce que la couverture nous a permis de comprendre. Mais les idées que l'analyse de la couverture a fait naître, il (ou elle) a dû les avoir présentes à l'esprit, même de façon confuse, et c'est tout le mérite de Milton Caniff de permettre à autrui de prolonger son travail en dehors de tout contrôle auctorial. L'œuvre parle, le texte pense, le lecteur réfléchit – et agit.

## Notes

1 Ce genre de remaniements sont tout à fait répandus dans la bande dessinée, qu'ils émanent de l'auteur désireux de repenser son œuvre en fonction des exigences du nouveau contexte (c'est le cas d'Hergé, notamment) ou des responsables éditoriaux confrontés à la nécessité de réconcilier une œuvre originale avec un nouveau support on ne peut plus différent (par exemple dans une reprise en poche). Pour quelques réflexions à ce sujet, voir Baetens 2006.

2 À la différence de ce qui se passe dans les couvertures des trois autres albums de la série, où cette tension narrative fait terriblement défaut, malgré parfois la plus grande violence de l'action représentée.

3 La comparaison avec les couvertures d'Hergé serait, ici encore, très instructive. Chez Hergé, la composition obéit surtout à une logique d'unification, la concentration de l'histoire dans une image allant de pair avec la tentative de structurer cette dernière en fonction d'un principe visuel très puissant. Pour expliquer cette différence, il est capital de se rappeler que lors du remaniement des versions prépubliées, c'est-à-dire lors de la mutation du feuilleton en album, Hergé suivant une logique tout autre, qui consistait à augmenter autant que possible la fluidité de l'album, au détriment des principes d'organisation ayant présidé aux mises en pages des premières versions parues dans le journal Tintin.

4 Pour Lapacherie, qui calque le concept de grammatextualité sur la fonction poétique de Jakobson, certains textes, qu'il nomme des grammatextes, sont organisés de telle façon qu'ils attirent l'attention sur leur propre matérialité graphique, indépendamment du contenu même de l'écrit. Il propose également une typologie combinant deux axes, d'abord l'axe du degré d'iconicité (les effets grammatextuels pouvant varier entre visualisation concrète d'un objet, d'un côté, et abstraction, de l'autre), ensuite l'axe du niveau typographique concerné (qui peut-être soit la lettre ou l'unité typographique, soit la page ou le cadre à l'intérieur duquel émergent certaines figures). L'étude de Lapacherie accentue très fort les différences entre textes et grammatextes, ces derniers obéissant à des mécanismes qui sont partiellement non-verbaux et qui tendent même, dans des cas extrêmes, à défier toute recherche d'un sens défini, rattachable à un sujet d'énonciation.

5 Pour une comparaison du "Rembrandt de la bande dessinée" (Caniff) et d'un de ses élèves les plus originaux et les plus indépendants, Hugo Pratt, voir Darras 2007.

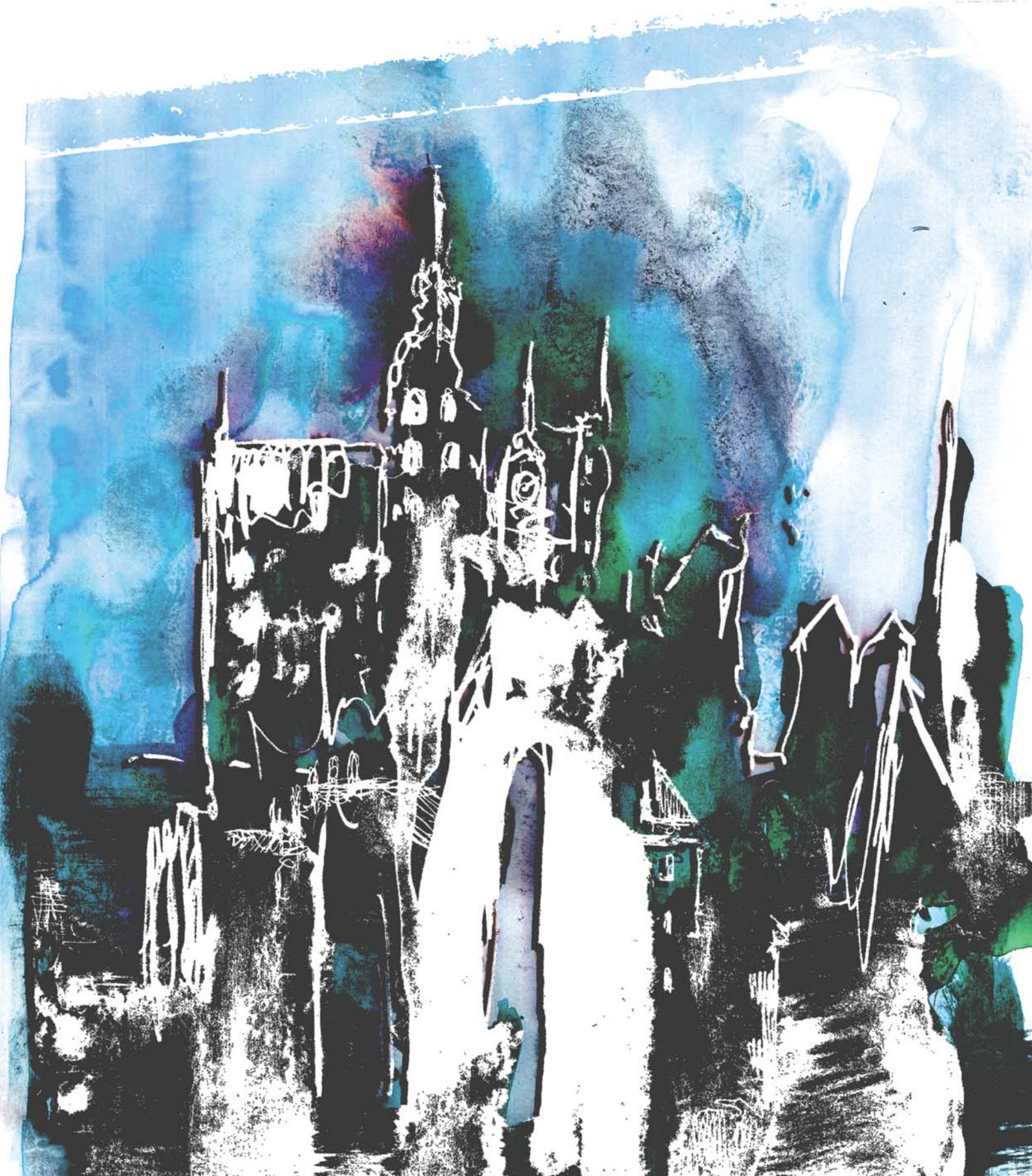
## Bibliographie

- Baetens, J., 2006, "Hergé, auteur à contraintes? Une relecture de *L'Affaire Tournesol*", in "French Forum", vol. 31, n. 1, pp. 99-112.
- Caniff, M., 1981, *Rencontre avec Burma*, Genève, Slatkine.
- Darras, B., 2007, "Corto Maltese, l'espace recomposé par la conscience et la mémoire", in "MEI", n. 26, pp. 135-147.
- Eco, U., 1964, "Lettura di *Steve Canyon*", in Eco, U., *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, pp.130-183.
- Groupe MU, 1993, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.
- Chute, H., 2007, "Temporality and Seriality in Spiegelman's *In the Shadow of No Towers*", in "American Periodicals", vol. 17, n. 2, pp. 228-244.
- Lapacherie, J.-G., 1984, "De la grammatatextualité", in "Poétique", n. 15, pp. 283-294.

# Victor Hugo en couvertures

## Jeux plastiques et conversion eidétique

Didier Tsala Effa





Pour un roman, si l'entrée dans un récit commence avec la première phrase du texte, l'accès au roman lui-même se fait de facto bien avant l'incipit, avec la couverture du livre. À moins, fait rare, que la couverture ne résulte d'un choix de l'auteur lui-même, l'éditeur détient une importante part de responsabilité dans la manière dont l'ouvrage est donné à voir, est destiné à être pris. Son choix de couverture – illustration, construction graphique, choix typographique, type de papier, etc. – conditionne nécessairement le type de médiation qu'il espère introduire entre le texte et le lecteur. Quel accès la couverture donne-t-elle au récit? une question à laquelle nous choisirons de répondre via des couvertures des œuvres de Victor Hugo, rassemblées à partir du site de vente de la Fnac. Nous ne prendrons en compte que la première de couverture.

Ayant en tête diverses méthodes pour une approche des corpus étendus, dont on souhaiterait identifier les principes structurants, la sémiotique greimassienne et post-greimassienne, notamment celle incarnée par Jean-Marie Floch (1995, 1985), nous conduit à procéder toujours préalablement par une segmentation objectivable. Il s'agit d'élire un critère, le plus déterminant, qui permette de mettre à jour les principes d'organisation les plus pertinents pour mieux cerner les logiques structurantes en question. Pour notre corpus, à savoir les premières de couvertures d'ouvrages d'un même et unique auteur, que pourrions-nous en ressortir? Une manière de procéder, la plus naturelle, serait au regard de l'usage de toute couverture de livre, de questionner les formes de médiation que ces couvertures seraient censées porter du fait même de leur configuration.

Parce qu'elles ont pour fonctions principales de protéger et d'annoncer le livre, la première question à laquelle invitent les couvertures de livre est celle du lien effectif qu'elles construisent avec celui-ci. Dans quelle mesure et de quel point de vue en disent-elles quelque chose? Or avant même d'en arriver au contenu, il apparaît qu'à l'image de biens de formes introductives, les couvertures opèrent elles aussi comme des portes, c'est-à-dire comme une zone transitoire qui permet, régule ou contraint l'accès vers quelque chose. D'emblée, on imagine différentes fonctions comme autant de configurations possibles.

On aurait ainsi des couvertures de portées variables, selon que la médiation est perçue du point de vue de l'accessibilité ou selon qu'elle est perçue du point de vue de l'obstruction. Le premier parti pris serait celui où tout en affichant des données, des informations, la couverture opère manifestement pour en ajourner d'abord le contenu. Le deuxième parti pris serait l'inverse. Si la couverture propose des illustrations, des formes, c'est très clairement pour activer déjà le contenu du livre, pour en donner déjà une lecture préalable, de façon à ce qu'on en ait au moins une première idée.

Vu du corpus, un traité particulier s'impose pour figurer le parti pris obstructif. C'est le traité conforme aux



## Victor Hugo en couvertures Jeux plastiques et conversion eidétique

Didier Tsala Effa

codes des couvertures d'ouvrages de Victor Hugo parus dans la collection de la bibliothèque de la Pléiade de la NRF (fig. 1).

Comme pour les couvertures de l'ensemble des ouvrages de cette collection, ces couvertures laissent voir sur leur partie supérieure, bien en exergue sous la forme de médaillon, une photographie de Victor Hugo en format portrait. Au plan graphique, la définition stricte des traits de cette photographie donne une impression d'épure dont le but semble de marquer ce que serait exactement le Victor Hugo de cette œuvre précise. Pour cette collection, et d'un ouvrage à l'autre, on observe ainsi des traits qui seraient typiques du Victor Hugo des œuvres poétiques, des traits qui seraient typiques du Victor Hugo des *Misérables* et des traits qui seraient typiques du Victor Hugo des œuvres drama-



### Victor Hugo Les Misérables

ÉDITION ÉTABLIE ET ANNOTÉE  
PAR MAURICE ALLEM

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE



Fig. 1 – Victor Hugo, *Les Misérables*

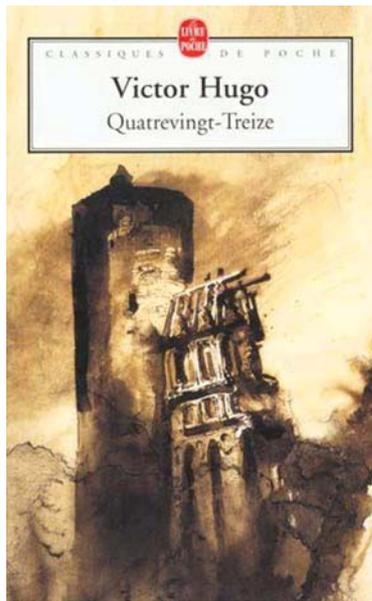


Fig. 2 – Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*

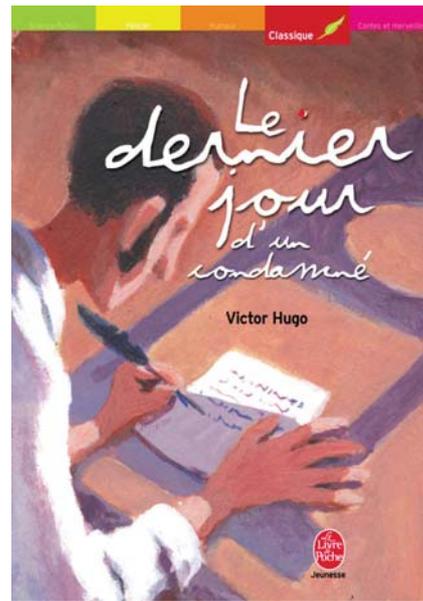


Fig. 3 – Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*

tiques, etc. Sous le médaillon, sont inscrits tout aussi en exergue le nom de Victor Hugo et le titre de l'ouvrage. Dans la partie inférieure, apparaissent, mais sous une présentation amoindrie, des informations complémentaires aux précédentes, ce sont, le sous-titre de l'ouvrage ou alors lorsqu'il s'agit d'un volume, les spécifications des œuvres contenues dans le volume en question, ou encore des indications éditoriales telles que le préfacier, le commentateur de l'ouvrage, enfin l'indication de l'édition et de la collection. Au final, on ressort avec une absence totale ou une quasi-absence d'indicateurs du contenu de l'œuvre; tout au plus, les éléments retenus marquent ses conditions d'existence et son identité, autrement dit, aucune indication, ni textuelle, ni visuelle sur ce qui en constituerait le contenu n'est repérable. Pour l'accessibilité, le contraire de l'obstruction, elle concerne les couvertures dominées par une ou des illustrations *ad hoc*. Ces illustrations, sans viser d'emblée telle action ou telle situation du récit en particulier, prennent à leur charge une évaluation ou une interprétation possibles de l'œuvre. En général il s'agit de représentations à la frontière du réalisme et de l'abstraction. Très souvent, il s'agit de créations originales de facture généralement moderne, voire surréaliste, parfois certaines illustrations sont signées de la main de l'auteur. Quant à leur contenu, ces illustrations ont en commun une dimension suggestive et évocatrice, comme si par leur seule présence et par leur seule forme, elles anticipaient déjà le contenu c'est-à-dire la teneur profonde de l'œuvre dans sa globalité. Pour notre corpus, c'est le cas typique des couvertures qui mettent en scène des croquis ou des esquisses parfois réalisées par Victor Hugo lui-même. Par ces formes créatives, on observe un désir de consigner une impression-type, y compris lorsque les illustrations optent pour des choix figuratifs.

Que des éléments textuels ou graphiques apparaissent sur la couverture, ils sont alors déconnectés de cette illustration donnant l'impression d'être superposés de manière opportuniste, alors qu'ils construisent eux aussi leur contenu. C'est le cas par exemple de la couverture de l'édition Classiques de poche du roman *Quatrevingt-treize* (fig. 2).

On observe une nette rupture fonctionnelle et esthétique entre l'illustration de fond qui affiche la couverture et le cartouche éditorial qui contient le nom de l'auteur, le titre et le nom de la collection. Les choix créatifs de l'illustration déclinent très clairement un resenti qui préfigure du contenu ou d'un interprétable possible du roman. On voit peint un château dans la tourmente avec des effets d'explosion et d'attaque violente, le château semble manifestement subir les effets d'assauts violents. Or, tel serait un des résumés du roman, dont l'histoire est celle de la Révolution française vécue par trois personnes d'une même famille qui s'affrontent dans une lutte de vertus autour de deux systèmes de valeurs. La représentation du tableau, par sa forme, figure de façon particulière cette lutte, où malgré la solidité de son socle, le château n'en est pas moins menacé de déstructuration. De l'autre côté, le cartouche, sous la forme d'une plaque, affiche des informations dont le traité conduit à les isoler du fond sur lequel elles apparaissent. La place est laissée librement à deux lectures autonomes, une lecture par le titre, et une lecture via l'illustration de fond.

Face au parti pris obstructif qui privilégie l'épure, autrement dit la dimension élective des informations en scène, les conditions d'accessibilité ainsi cernées montrent une tendance à l'atomisation. Une impression ou un interprétable sont retenus et consignés par un choix spécifique, qui augure du contenu du roman.

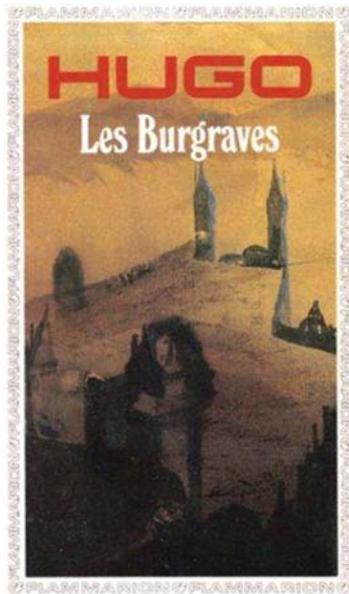


Fig. 4 – Victor Hugo, *Les Burgraves*

Deux autres partis pris, par négation de ces précédentes, sont logiquement identifiables, un parti pris qui serait de l'ordre de la non-obstruction et un parti pris qui serait de l'ordre de la non-accessibilité.

La non-obstruction est le négatif photographique de l'obstruction. Face à ce parti pris, la première différence est topologique. Ainsi notamment, à l'endroit où la structure des couvertures de la collection de la bibliothèque de la Pléiade se joue d'épures et de parcimonie dans la structuration des informations, pour la non-obstruction, les choix topologiques sont négativement de l'ordre de la saturation. Dans leur manifestation, les couvertures sont investies sur leur totalité par une figure qui en constitue l'arrière-plan. Toutefois, beaucoup plus que pour le visuel des couvertures privilégiant l'accessibilité qui paraîtrait semblable, la figure ainsi à disposition opère comme une représentation iconique du titre de l'œuvre ou d'un de ses éléments constitutifs. C'est le cas par exemple de la couverture du roman *Le dernier jour d'un condamné*, tel qu'illustrée dans la collection classique du Livre de poche jeunesse (fig. 3).

La couverture, sous la forme d'une aquarelle, croque un personnage masculin, la plume à la main, rédigeant un document sur une table de géôlier. C'est aussi le cas de la couverture de *Burgraves*, dont l'illustration présente la vue d'un château, en tout cas d'une fortification, ce qui est un des référents du mot allemand *Burggraf* (fig. 4).

On observe ainsi un lien direct entre le titre de l'ouvrage et son illustration, dans un rapport clairement tautologique. Quant à l'inscription du titre, en général il est disposé assez librement sur l'illustration, sans dénoter de position spécifique, ni préconçue. La non-obstruction ici peut aussi se donner à voir comme une saisie particularisante du contenu du roman. Ce n'est plus la part interprétable qui est en scène, mais bien

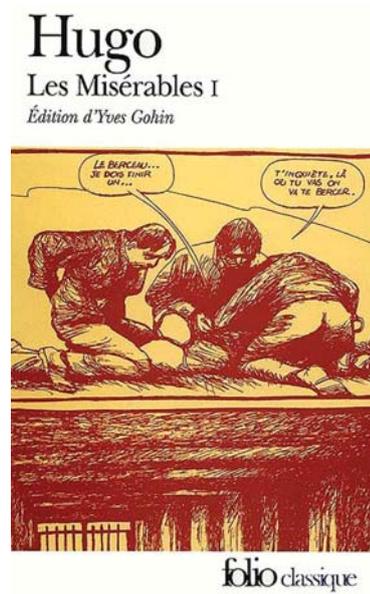


Fig. 5 – Victor Hugo, *Les Misérables*

une lecture parcellaire dont le titre n'est qu'une des incarnations.

Enfin les couvertures qui incarnent le parti pris de la non accessibilité. Ces couvertures entretiennent un lien graduel avec les couvertures relevant du parti pris de l'obstruction. Comme pour ce parti pris, ici les couvertures se caractérisent elles aussi par un effet de pluralisation. Toutefois, à l'endroit où l'organisation des couvertures relevant du parti pris de l'obstruction visait une impression d'épure, s'appuyant sur les traits les plus typiques des informations qu'elle mettait en avant, pour ce parti pris-ci cette organisation semble clairement destinée à la manifestation expresse d'un effet de cumulation et même d'accumulation. Alors qu'on observait un vrai découpage hiérarchique dans la collection de la Pléiade avec une nette rupture entre les parties supérieure et inférieure de la couverture, cette hiérarchie n'est plus visible ici. L'espace de la couverture est investi également et de manière quasi circulaire. Indications textuelles et indications visuelles se déploient sur un même niveau d'expression, de même que le titre et les illustrations présentes. En même temps qu'ils expriment une solidarité sémantique ou thématique, les uns vis-à-vis des autres, chaque élément est aussi expressif en soi, déployant un contenu spécifique. Mais alors, on ne sait plus quel élément est le plus stable c'est-à-dire porteur du contenu de l'ouvrage. En somme, il s'agit ici de cas où l'organisation de la couverture donne l'impression d'une hétérogénéité ou de l'hétéroclite.

Pour notre corpus, cette organisation est typique des ouvrages parus par exemple dans la collection Pocket et, dans une autre mesure, de ceux parus dans la collection Folio classique (fig. 5, 6).

Point commun entre ces deux éditions, une articulation symétrique entre éléments textuels et éléments visuels. Alors que les illustrations présentent des formes compa-

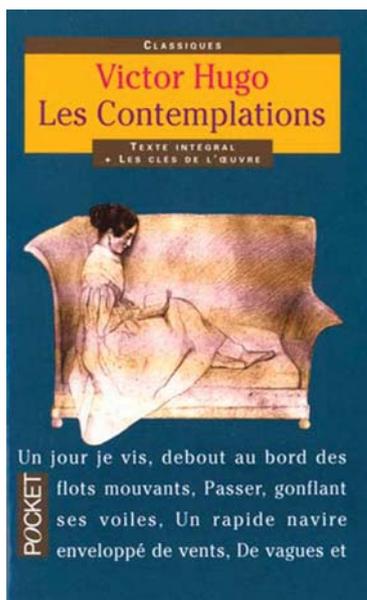
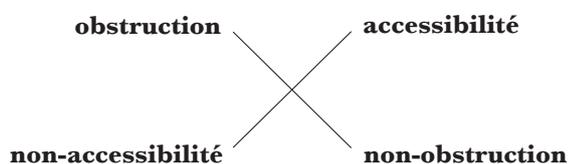


Fig. 6 – Victor Hugo, *Les Contemplations*

rables à celles du parti pris de l'accessibilité ou à celles du parti pris de la non obstruction, ces illustrations sont contrebalancées inversement par d'autres éléments, notamment textuels, du fait précis de leur mise en scène. Par exemple pour la collection Pocket, on observe un effet de mise en scène systématique d'un segment textuel qui se superpose à l'illustration. Pour autant, il ne s'agit ni d'un résumé, ni d'une figuration tautologique, ce texte se suffit à lui-même tout comme le visuel de l'illustration. Et pour la collection Folio, si on observe clairement une séparation entre les deux parties haute et basse de la couverture, en revanche aucune relation de hiérarchie n'est visible. De plus chaque partie se suffit à elle-même pour signifier un contenu spécifique de l'œuvre.

Au final, partant du statut introductif de la couverture, et du fait du micro-univers sémantique de la porte ainsi homologué et articulé, on en arrive alors à établir les premiers principes d'organisation des couvertures d'ouvrages; d'un côté les formes obstructives, de l'autre côté des formes d'accessibilité.



Quant à l'analyse, nous nous sommes surtout appuyés sur les différents modes de mise en scène des informations comme déterminants majeurs des partis pris structurants des couvertures. Toutefois, si cette démarche a conduit à identifier avec plus ou moins de détails les éléments différenciant qui justifieraient, par confrontation, la spécificité de tel parti pris par rapport à tel autre, il reste à établir les formes schématiques ou tout

au moins les conditions des formes schématiques, autrement dit des formes résiduelles, qui confèrent leur teneur à ces couvertures en tant qu'objet sémiotique doté d'une intentionnalité particulière.

Or, en tentant de systématiser les différents modes de mise en scène des informations, nous nous sommes fondés matériellement sur des constantes telles que la distribution topologique des éléments sur les couvertures (sur la partie supérieure, sur la partie inférieure, en arrière-fond, superposé, etc.); le degré de saturation expressive (l'épure, la saturation proprement dite); les procédés figuratifs (le croquis, la photographie, l'expression picturale, l'illustration), les genres figuratifs (abstrait, réaliste, surréaliste); les formes expressives (textuels, visuels, graphiques); les formes diégétiques (des scènes, des tensions narratives, des descriptions, etc.); des genres informationnels (indications éditoriales, titre, nom du préfacier, édition et collection, fragment d'ouvrage), etc. Nous avons aussi parlé de contenu du livre et des relations établies entre les différentes constantes et les contenus des livres. Il en ressort comme autant de biais, autrement dit, comme autant de virtualités par lesquels il nous est proposé de saisir effectivement ce qu'on entend par une couverture d'ouvrage. À présent, il convient de prendre en considération l'ensemble de ces déterminations intrinsèques dont les principales sont entre autres habiller un livre, annoncer un livre, structurer un livre, activer le désir pour un livre, afficher un livre pour le distinguer parmi d'autres sur un étalage, ou à l'intérieur d'un stock, mais naturellement aussi, couvrir un livre, le protéger, etc. Tel est l'un des enjeux du statut sémiotique des couvertures de livres, établir les conditions de pertinence de ces virtualités en tant que schèmes en vue de leurs saisies particulières.

### 1. Du manifeste au sensible

On peut constater que selon les couvertures, telles constantes seront plus ou moins pregnantes ou plus ou moins saillantes, ce qui conduirait à les saisir de telle manière selon leur manifestation propre. Or, ce serait là encore adopter la même attitude heuristique que précédemment. On procéderait alors comme si les couvertures de livres étaient des structures programmées, destinées fatalement à être décodées pour ces seuls pré-supposés. En somme, on les considérerait comme des «choses» (Landowski 2009), dénuées de toute intentionnalité *a priori*, ce qui pourtant n'est pas le cas. Si nous ne pouvons pas faire autrement que de conférer du sens aux couvertures de livres, c'est qu'il s'agit nécessairement d'objets, c'est-à-dire de données dotées d'intentionnalité, dans la mesure où on ne peut y accéder qu'en tant que visée, sur le fond d'une attente, d'une anticipation. Il serait alors question de «formes». Nous entendons ici, non plus les seules constantes identifiées pour figurer telle ou telle manifestation figurative des couvertures, mais bien le produit des interactions entre ces constantes et les visées possibles dont elles pour-

raient être l'objet et qui anticiperaient des expériences particulières chaque fois qu'une couverture se présenterait à nous ou chaque fois qu'on y accéderait.

Au plan sémiotique, les couvertures de livres, pour ce qu'elles permettent, c'est-à-dire en tant que forme, dotée d'une intentionnalité, seraient d'emblée ainsi strictement le produit de ce que Jacques Fontanille, empruntant à la philosophie des idées, appelle «une conversion eidétique» (Fontanille 2004). Si elles font sens, ce ne serait plus du simple fait immédiat de leur manifestation, ce qui correspond à leur substance, leur structure manifeste, mais ce serait du fait premier du fait qu'elles sont des objets sensibles (des objets de sens). Les configurations qu'elles manifestent ne sont pas déterminantes en soi, elles ne le sont que dans la mesure expresse où elles sont anticipées en vue d'une perception possible, ce qui est une des définitions de l'intentionnalité eidétique, telle que proposée par Jean-François Bordron (1991). Il convient alors d'identifier les règles qui organisent ces formes. D'emblée, on comprend que ces règles ne seraient que le fait de structures résiduelles, le fait de structures dont les constantes recensées plus haut ne seraient que des résultantes. La manière dont les jeux plastiques articulent ou réarticulent les caractéristiques matérielles des couvertures, ou en d'autres termes, la manière dont ils donnent à voir ce que les couvertures affichent, est digne d'intérêt.

## 2. Jeux plastiques et conversion eidétique

Parler de jeux plastiques ici, c'est pointer les propriétés déformables des couvertures de livres; parce que leur usage fonctionnel y contraint (couvrir, protéger, présenter, afficher, etc.); mais aussi parce que telle pratique devient subitement prévisible alors qu'on ne s'y attendait pas. Il convient alors de revenir aux éléments d'appui des différentes constantes isolées plus haut. Par exemple, nous avons observé que la distribution topologique n'est plus qu'un simple fait de structuration. Dans la collection de La Bibliothèque de La Pléiade, elle fait événement en transformant l'auteur en figure typique. L'auteur est figuré sur la couverture non par son seul nom, mais en vignette, sur la partie supérieure de la couverture, en tant qu'ensemble de traits, spécifiques à une publication *ad hoc*. Or ce traité a une incidence manifeste sur l'ensemble des autres éléments. En l'occurrence les indications textuelles tendent alors à ne plus opérer que comme des légendes, dans le sens premier de ce terme, à travers sa dimension hagiographique. Le nom de l'auteur, de même que le titre, plutôt que de signaler (titrer) l'ouvrage, comme on s'y attendrait, habille formellement la vignette disposée au-dessus, dans un prolongement massif comme s'il s'agissait d'un socle pour installer un buste en marbre. On retrouve précisément la dimension hagiographique à travers cette mise en forme du texte. Le portrait présent sur la vignette est donné non pas pour être découvert ou pour indiquer et titrer l'œuvre, mais pour être lu (pour

le compte d'un événement spécifique), ce qui est la visée première de l'hagiographie. L'ajustement constant de chaque portrait à chaque type d'ouvrage en particulier est notable à cet effet. Quant aux éléments purement informationnels, ils occupent une position intermédiaire sur la couverture, la position médiane, la moins lisible. Et pour finir, l'indication de la collection opère comme une signature, c'est-à-dire le sceau qui atteste définitivement de l'appartenance de telle œuvre précise dans cette collection. Cette indication est inscrite en deux temps, en compréhension, Bibliothèque de La Pléiade, qui marque déjà une exclusivité, une opération de distinction et via un marquage logotypé.

On pourrait poursuivre ce type de constats formels, observer le traité typographique à travers le choix d'une police du type Didot, qui privilégie un choix filiforme des empattements ou encore les couleurs, sobres, sinon neutres, qui ne cessent pas d'évoquer les traditionnelles reliures en cuir des grands textes, etc. Ce qui ressort à chaque fois est un effet de prédication, comme si chaque élément en scène, pour la structuration de la couverture, ne valait d'abord que dans la mesure où il s'accommodait avec les autres pour construire un effet de scène, dans le sens où Tesnière et Fillmore l'entendent. Lucien Tesnière (1959) de même que Charles Fillmore (1965, 1968) supposent pour toute scène, une isotopie sémantique, un schème global d'interaction entre positions et des spécifications des positions en actants (acteurs, objet, forces, etc.). Les constats qui précèdent révèlent en effet d'une part des interactions entre positions, d'autre part spécifient ces positions en actants, le titre et le nom de l'auteur occupant une fonction d'adjuvant (de support) vis-à-vis de la vignette, la vignette occupant une position régie par rapport à la signature etc. Reste l'isotopie sémantique. Les jeux plastiques identifiés pour ce cas précis de la collection de la Bibliothèque de La Pléiade, sur bien des points, orientent vers un processus qui serait celui d'une «sacralisation» de l'œuvre: l'auteur apparaît en vignette sous des traits typiques, la vignette apparaît graphiquement sur un socle massif, l'inscription de la collection se joue d'une forme symbolique. Plutôt que le contenu de l'œuvre, c'est l'œuvre elle-même qui est mise en valeur. Elle fait figure à la fois d'objet mystérieux et précieux. L'impression donnée est celle d'un texte à découvrir *ex nihilo*, à en saisir le sens par soi-même, comme s'il s'agissait du résultat d'une initiation.

Il en découle un des intérêts centraux de la distribution topologique des éléments sur les couvertures. Il s'agirait, à travers les interactions entre les positions et leur spécification de ces positions, d'anticiper d'abord la distance énonciative ou la distance perceptive par lequel l'ouvrage se donnerait comme objet de sens. Pour les autres couvertures, en nous appuyant sur les formes afférentes aux partis pris identifiées lors de l'articulation du micro univers sémantique de la porte, on observe une variation des constantes concernées par les effets de prédication.

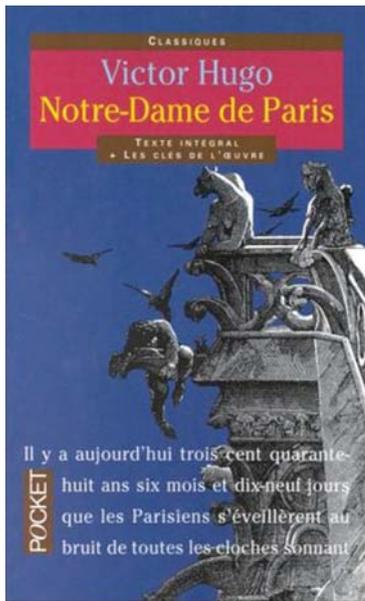


Fig. 7 – Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*

Pour les couvertures propres au parti pris de l'accessibilité, la distribution topologique fait événement en conférant une autonomie à chaque élément structurant de la couverture. Dans *Quatre-vingt-Treize* cité en exemple, le visuel occupe toute la surface de la couverture en arrière-plan, et il ne contraint aucun autre élément présent. Au premier plan, se trouve le cartouche textuel qui contient les noms de l'auteur, du livre et de la collection. Comme le visuel, ce cartouche déploie lui aussi son autonomie et ne contraint aucun autre élément. Ainsi, à l'inverse du cas précédent, où les différents éléments ne construisaient leur spécification que dans un rapport de détermination, ce rapport est inexistant ici. Chaque élément à lui tout seul est propre à inférer un contenu. Il n'y a pas de mystification. Plus précisément, la distance énonciative construite ici est de l'ordre de la démythification. Les éléments présents tendent à valoir pour leur contenu strict, sans détermination complémentaire.

Pour les couvertures propres au parti pris de la non obstruction, la distribution topologique fait événement dans la mesure où elle privilégie une combinaison totale de l'ensemble des positions. Tout est ramené au même plan et construit une figure unique. Pour la couverture du *Dernier jour d'un condamné*, il n'y a plus de distinction, chaque élément disponible sur la couverture fait figure et fond à la fois, y compris le titre qui par un jeu de conformité graphique est intégré dans la structure de l'illustration visuelle qui barre toute la couverture. Quant au titre et à la collection, ils sont fortement minorés, et n'impactent que très peu l'effet de combinaison. *Burgraves*, dans la même logique offre un autre procédé de combinaison. On observe un jeu de perspective fuyante entre les différents éléments présents sur la couverture, chacun se combine progressivement ainsi aux autres du fait d'un effet de séquence. L'isotopie sémantique qui en résulte serait de l'ordre de la vulga-

risation. Nous sommes dans la monstration pure, les éléments éditoriaux sont instrumentalisés pour laisser place d'abord aux effets de mise en scène. Il n'est pas étonnant ici que parfois la couverture reprenne l'affiche d'une représentation (théâtrale, cinématographique) dont le livre a été l'objet, ou alors comme c'est le cas pour nos deux exemples, que nous ayons affaire à des parti pris artistiques manifestes.

Enfin les couvertures propres au parti pris de la non accessibilité. La distribution topologique fait événement ici du fait d'un jeu d'accumulation des différents éléments.

Toutefois, bien que connexes, ces éléments n'entretiennent pas de liens nécessaires entre eux. Les positions sont distribuées selon une logique purement taxique, chaque élément étant disposé pour être aussi pertinent que les autres sur la page. Il s'ensuit donc des jeux d'ajustement topologique. En revenant à la couverture de *Notre Dame de Paris*, collection Pocket (fig. 7), trois champs d'information sont en scène ici, un visuel sur un fond bleu ciel qui figure les gargouilles de la Cathédrale Notre Dame de Paris; sur ce fond apparaît sur la partie supérieure un cartouche qui contient le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, la spécificité de la collection ('Classiques') et la spécificité du texte ('texte intégrale' + les clés de l'œuvre); enfin en contre-bas un fragment du roman sur quatre lignes. Ces éléments ne se déterminent, ni ne s'ignorent. Ils s'accumulent et s'ajustent formellement, donnant l'impression de conférer à chacun une porte d'entrée possible à la couverture. Il en ressort un gage optimal de lisibilité. Cela est aussi le cas pour la collection Folio qui relève également de ce parti pris. Cette lisibilité définit l'isotopie sémantique en question. Elle est très clairement de l'ordre de la pédagogie ou de l'explication. L'œuvre est envisagée d'emblée à travers ses multiples dimensions, comme un donné éditorial, comme une suite narrative, à travers ses évocations possibles.

Mais alors les faits de prédication ainsi retenus ne sont encore que la réplique symétrique des partis pris articulés autour du micro univers sémantique de la porte. En décrivant les distances énonciatives possibles, comme fondement des conversions eidétiques qu'imposerait la distribution topologique des éléments structurants de telle ou telle couverture, la sacralisation, la démythification, la vulgarisation et la pédagogie formalisent en effet ce que nous pourrions définir encore comme les valeurs d'usage des livres, ce pour quoi ils sont faits pour être expérimentés en tant que livre.

Pourtant nous avons retenu également d'autres constantes que la seule distribution topologique, par exemple le degré de saturation expressive, les procédés figuratifs; les genres figuratifs; les formes expressives; les formes diégétiques; des genres informationnels. Il va de soi que les isotopies sémantiques envisagées pour les scènes prédictives associées à ces constantes ne conduiraient pas nécessairement aux mêmes conversions eidé-

tiques. Il conviendrait alors de se pencher à chaque fois sur leurs propriétés déformables, celles concernées par les jeux plastiques, à savoir par les événements prédictifs envisageables.

Ainsi en considérant par exemple le degré de saturation expressive, et lorsqu'on s'appuie sur les propriétés effectives qui définissent un degré de saturation, celles concernées par la scène prédicative seraient alors de l'ordre de la matérialité du point de sa force de pénétrabilité ou de sa porosité. Tel serait le siège des événements prédictifs. La couverture vaudrait alors par toute résistance qu'elle opposerait vis-à-vis de ce à quoi elle donne lieu. Quelle résistance opposerait une couverture qui n'offre que très peu de chose, en somme qui n'offre que très peu de prise? C'est le cas précis des couvertures de la collection de la Bibliothèque de la Pléiade dont l'épure opère au final comme un opérateur de résistance. Il n'y a pas de prise, à charge au lecteur d'y inférer quelque chose, autrement dit, il n'y comprendra quelque chose que du fait d'informations préalables dont il dispose, mais qui sont absentes de la couverture. C'est une couverture qui n'offre que des marques et un minimum d'informations sur le livre. C'est par ces marques que s'opère alors la conversion eidétique. On n'accède au livre que si par ailleurs, on en sait déjà quelque chose.

Mais on pourrait imaginer des couvertures dont un trop plein de prises seraient aussi source de résistance, peut-être moins denses, mais limitatives quand même. Ceci correspondrait à la couverture de *Notre Dame de Paris* issue de la collection Pocket, déjà analysé précédemment. La degré de saturation est ici le fait d'une association de divers éléments informationnels, sous la forme d'un agrégat d'éléments de formes diverses, un fragment du roman, un visuel référentiel de la cathédrale Notre Dame de Paris, des éléments éditoriaux, un titre, une spécification du contenu formel de l'œuvre. C'est donc par cet agrégat d'éléments que s'opère la conversion eidétique, tant et si bien qu'il apparaît bien difficile de justifier du point par lequel l'œuvre serait directement pénétrable. On donne le maximum d'informations pour en compliquer la pénétrabilité. Il faut donc aussi une certaine habileté, ou alors, on y accéderait véritablement qu'après-coup. Ce ne sera que suite à la lecture qu'on saisira l'intérêt et la teneur des différents éléments constitutifs de l'agrégat, ce qui nous sort de la fonction première de la couverture. On en jouerait comme d'un vérificateur de lecture.

Peut-être n'est-ce pas nécessaire de revenir sur les autres possibilités pour signaler aussi des cas où le degré de saturation plus faible permet une porosité plus favorable à ce que la couverture annonce. À ce stade néanmoins, au vu de cette spécificité retenue du degré de saturation, on voit bien que la couverture opère manifestement comme un constructeur des identités des lecteurs. Les couvertures de la collection de la Bibliothèque de la Pléiade seraient plus adéquates pour des lecteurs ini-

tiés (cultivés?), ceux qui savent déjà quelque chose de l'œuvre en question; et celles de la collection Pocket induiraient des lecteurs engagés à parcourir l'œuvre dans sa totalité, pour mieux cerner, chemin faisant, la teneur des agrégats proposées, quelles prises effectives?

Et pour les autres degrés de saturation, plus faibles, l'association des éléments suppose de la porosité et des ouvertures dans la configuration. Ceci serait le cas de couvertures où l'on observe une bonne indépendance des éléments structurants, par exemple d'un côté le cartouche du titre, de l'autre côté l'illustration visuelle qui accompagne la couverture. L'un et l'autre se renvoient, s'informent mutuellement sans se perturber. C'est le cas de la couverture de l'édition de poche du roman *Quatre-vingt Treize* déjà évoqué.

Ceci serait aussi le cas de couverture où les éléments cultiveraient non pas leur autonomie, mais une convergence manifeste, qui peut être thématique ou figurative. Un des exemples serait ici la couverture du roman *Le dernier jour d'un condamné*, souligné plus haut. On observe une redondance entre les éléments, le titre, l'attitude du personnage illustrée, la lettre qu'il rédige sur la table du geôlier, les choix chromatiques.

Si on en vient à présent aux procédés figuratifs, les propriétés déformables à l'œuvre seraient d'une tout autre nature. Ces propriétés seraient par exemple de l'ordre de la distance mnésique, en l'occurrence parce qu'elles inféreraient nécessairement des données ou des univers reconnaissables, que ces données ou que ces univers soient référentiels, soit alors qu'ils relèvent de simples faits de *gestalt*. Les conversions eidétiques de ce point de vue relèveraient de ces niveaux de reconnaissance. Reconnaissance iconique pour les couvertures de la collection de La bibliothèque de la Pléiade, reconnaissance thématique pour la couverture du roman *Le dernier jour d'un condamné*, mais reconnaissance figurative pour *Quatre-vingt Treize* et reconnaissance indiciaire pour La collection Pocket de Folio.

On pourrait continuer ainsi avec l'ensemble des autres constantes, le constat qui s'impose est à chaque fois celui d'un mode d'appréhension différent des couvertures, d'axe d'entrée: toute couverture de part la nature de chaque constante s'offrant pour ainsi dire à une pratique différente. Pour chaque constante, on découvre des propriétés, c'est-à-dire des potentialités ou des promesses différentes des couvertures, ce qui en sous-tend l'immanence en tant que forme interactionnelle. Et il en serait ainsi continuellement.

### 3. Conclusion et ouverture

La conclusion à tirer est celle de l'extensibilité de la dimension plastique. Le sens ne loge plus dans les seules valeurs d'usage des couvertures, ce pour quoi elles sont faites *a priori*. D'autres valeurs sont déductibles, une fois qu'on prête attention à l'ensemble des propriétés déformables qui sont l'objet elles aussi d'événements prédictifs.

Telle est la part heuristique à laquelle invite ce corpus du fait même de sa labilité. Certes il y a lieu, comme nous l'avons montré, d'établir la catégorie des valeurs de base de la structure sémiotique des couvertures: l'accessibilité, la non accessibilité, l'obstruction, la non obstruction nous y ont aidé. Or, tout en y parvenant, nous nous sommes aperçus par ailleurs que ces valeurs n'inscrivaient en réalité qu'un type possible (prévisible?) d'interactions avec les ouvrages dont les couvertures servent de support. La prise en compte des diverses autres constantes inscrit d'autres formes d'interaction. De ce fait, comme nous l'avons vu, on sort des seules valeurs d'usage des couvertures. C'est la possibilité des scènes prédicatives propres à chaque constante qui devient déterminante; il n'y a plus de programmation.

En d'autres termes, autant il apparaîtrait évident d'imaginer des jeux plastiques conformes à la forme schématique de telle constante, autant on pourrait tout aussi imaginer d'autres jeux plus surprenants : une justification supplémentaire pour considérer les couvertures comme objets, et non pas comme des choses en attente d'investissement. Les couvertures opèrent alors comme des lieux dynamiques d'intentionnalité qui laissent ouverte la possibilité d'expressions et de formes multiples. Ce constat appelle le sémioticien à moins de systématisme. À la mesure de cette possibilité et compte tenu d'une approche qui privilégierait d'abord les seules propriétés intrinsèques, les principes de structuration de chaque couverture doivent être envisagés ainsi d'abord en soi. Il n'est plus étonnant qu'un même livre s'accorde à une multitude de couvertures, non pas que cela en change le contenu diégétique, mais cela peut en changer la saisie en effet. Telle est la spécificité de la conversion éidétique. Le fonds problématique réside dans la manière où par des jeux plastiques spécifiques, chaque couverture, par sa matérialité construit les conditions propres de sa saisie.

Reste la question évidente de la spécificité des couvertures des œuvres ici en question. Ce qui amène à faire un pas de plus. Jusqu'ici, nous avons mis l'accent essentiellement sur les procédés discursifs permettant de saisir les effets de distance énonciative construite par les couvertures. Pour chaque couverture, ceci a permis non seulement d'établir les valeurs d'usage des couvertures, mais également de justifier les conditions de la conversion éidétique à l'œuvre. Or, qu'en est-il de Victor Hugo? Ou tout au moins qu'en est-il de la spécificité de ces couvertures-ci, en tant qu'œuvres littéraires et en tant qu'œuvres littéraires de Victor Hugo?

À côté des premiers procédés discursifs envisagés, c'est le lieu alors de s'interroger, au-delà des seules stratégies énonciatives, sur ce que par convention nous pourrions appeler les «stratégies éditoriales» des couvertures des œuvres littéraires de Victor Hugo. Autrement dit, par ce fait, nous reconnaissons d'entrée qu'en dehors de leur fonctionnement signifiant intrinsèque, ces couvertures sont aussi le fait de vrais choix éditoriaux au

même titre que toute publication adressée à des lecteurs types. Ce qui attire l'attention, ce ne sont plus les seules opérations prédicatives en tant que telles entre les composants et les formants plastiques. Ce qui importe ce sont, à proprement parler, les choix paradigmatiques effectués pour composer matériellement les couvertures. À côté des opérations énonciatives propres à la conversion éidétique, ces choix parlent non de la relation de la couverture à son œuvre, mais de la manière dont tels choix de constituants quels qu'ils soient, figuratifs, plastiques, sémantiques, éditoriaux, diégétiques, construisent la relation de communication aux lecteurs.

Un clivage point d'emblée au regard des modes d'apparition et d'organisation de ces constituants, ou bien la couverture est à vocation commémorative, ou bien elle invite à suivre une histoire en train de se faire.

Le premier pôle du clivage met en scène une organisation dont la finalité est manifestement de référer et de construire une identité de l'auteur. En somme de le désigner, de le nommer, de le marquer. Il peut s'agir de son portrait photographique : c'est le cas typique des couvertures de la collection de la bibliothèque de la Pléiade de la NRF, où la photographie de Victor Hugo apparaît comme l'élément le plus saillant, les autres constituants de la couverture étant traités visuellement comme une légende, à la manière d'un cartel. Mais il peut s'agir aussi de valoriser d'autres éléments biographiques de l'auteur (au sens global de «l'homme», comme on en a le souvenir dans la formule habituelle *L'homme et l'œuvre* des critiques littéraires). La finalité ici serait par exemple de manifester la vision du monde de l'auteur ou son regard sur une réalité typique, tels que manifester dans ou vis-à-vis de l'œuvre en question. C'est ce à quoi nous avons affaire par exemple sur la couverture du roman *Notre Dame de Paris*, mentionné plus haut et édité dans la collection Pocket. Sur cette couverture, les choix des constituants et leur organisation diffuse, parvenant à multiplier les prises possibles de l'ouvrage, par ce fait même, éloignent de toute référence directe à une scène expresse c'est-à-dire de toute spécification diégétique du roman. Ils orientent la perception vers diverses manifestations possibles de l'identité de l'auteur. Le choix d'une photographie réaliste des vraies gargouilles de la cathédrale Notre dame de Paris authentifie le point d'ancrage réel de l'œuvre, comme s'il s'agissait du regard effectif de l'auteur: il y était et c'est ce qu'il a vu; le cartouche *Classiques. Victor Hugo. Notre Dame de Paris + Texte intégrale + les clés de l'œuvre* porte l'identité de l'œuvre en tant que production éditoriale avec l'ensemble de ses déterminations, quel titre de quel auteur, quel statut de sa production ; les quatre lignes extraites de l'œuvre sont textuellement une production extraite du roman de Victor Hugo. L'espace de la couverture est alors un vrai lieu de description bio-bibliographique. La couverture nous dépeint Victor Hugo à travers le statut de son œuvre.

Quant au deuxième pôle du clivage, ce qui est clairement visé, c'est la référence à l'histoire racontée, à son

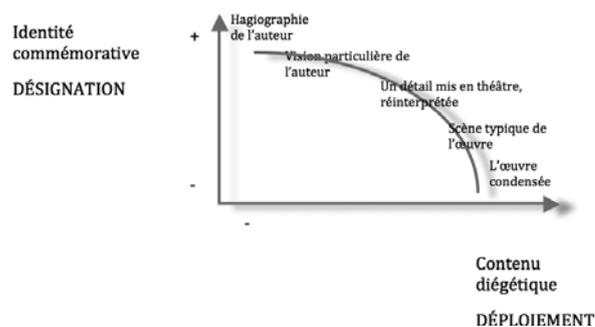
contenu, telle qu'elle est construite effectivement ou tel que l'éditeur souhaite la faire imaginer. En somme, diverses possibilités de son déploiement. Au plan figuratif, une scène typique, l'esquisse d'un élément du contenu de l'œuvre ou tout simplement du titre, etc. peuvent alors suffire pour construire la couverture. Quant aux éléments biographiques, y compris le nom de l'auteur, ils sont donnés comme secondaires, et même comme non nécessaires. L'exemple représentatif est ici très clairement la couverture du roman *Le dernier jour d'un condamné* édité chez Folio. La redondance des éléments constituants construit un contenu thématique qui installe par ce fait même un contenu possible de l'œuvre. L'histoire racontée semble valoir en tout point par son aspect terminatif. Le personnage en illustration est seul, achève d'écrire une lettre dans un espace confiné, l'atmosphère confine à quelque chose d'étriqué, qui s'épuise. Il en va de même du traité graphique et du traité typographique du titre, qui va lui aussi en s'épuisant. Quant au nom de Victor Hugo, il est minoré graphiquement et typographiquement, ajournant ainsi toutes références biographiques ou commémoratives.

Pour finir, la question de base était celle de la spécificité de ces couvertures précises en tant que couvertures des œuvres littéraires de Victor Hugo. Une des réponses relève de ce rapport entre d'une part les données biographiques, d'autre part les éléments diégétiques. Les données biographiques contraignent l'accès à l'œuvre en mettant l'accent sur l'identité de l'auteur, comme monument commémoratif. De ce fait, on peut dire qu'elles sont portées par des valences de désignation. Le traité aspectuel est de l'ordre de l'accompli. Un portrait de l'auteur, sa vision du monde, son regard sur les choses constituent ainsi le fond esthétique ou sémiotique de la construction de la couverture: l'œuvre est terminée, elle n'est pas à construire, en tout cas l'éditeur ne dispose d'aucune marge pour cela. Reste à commémorer l'auteur. Du côté des éléments diégétiques, l'œuvre est à construire. Par la couverture, l'éditeur l'esquisse, l'illustre, tente de la résumer à travers un point de vue. Autrement dit sa composition s'appuie nécessairement sur un effet de lacune, de non achèvement. Le traité aspectuel est de l'ordre de l'inaccompli avec pour support des valences de déploiement.

Il se dessine ainsi deux conceptions du livre et peut-être même de la lecture. Vanter l'auteur ou esquisser l'œuvre. Ces deux contraintes ont nécessairement des conséquences sur la pratique éditoriale. Par exemple on imaginerait mal un éditeur ayant choisi de vanter Victor Hugo sur une couverture, décidant de le représenter en dessin, ou à l'inverse, un éditeur cherchant à insister sur le parcours d'un prisonnier, faisant apparaître la photographie d'un vrai prisonnier. Il en résulte un face-à-face qu'un schéma tensif (Fontanille, Zilberberg 1998) devra nous aider à visualiser.

Pour les partis pris dont l'objectif est d'actualiser une hagiographie de l'auteur, une photographie (d'identité)

en bonne et due forme, une typographie archétypale, monumentale et la minoration maximale de tout élément de diégèse suffisent à composer la couverture. Et pour les partis pris centrés sur la présentification du récit à l'œuvre, tout élément sollicité pour la composition de la couverture ne vaut en réalité que dans la mesure où il est susceptible de porter le contenu diégétique de l'œuvre. Quant aux zones intermédiaires, elles sont le résultat de l'amoindrissement ou de la spécification de l'un ou de l'autre des partis pris. Par exemple, plutôt que de focaliser intensément sur le portrait physique et monumental de l'auteur, on peut choisir d'exprimer une de ses visions particulières des choses (cf. la couverture de *Notre Dame de Paris*). De l'autre côté, plutôt de sensibiliser la capacité diégétique de chaque élément de la couverture, on peut retenir une scène typique de l'œuvre, ce qu'on imagine que tel lecteur pourra garder de l'œuvre, par exemple dans le cas de la couverture de *Quatrevingt-Treize*. De ce roman, on ne retiendra ainsi que les effets de conflits, de tensions qui entourent l'assaut du château-fort, ces effets ont été retenus comme l'expression la plus représentative de l'œuvre. La composition éditoriale de la couverture est alors le fait d'une distance subjective. Mais la stratégie éditoriale pourrait être aussi le fait d'une réinterprétation ou d'une réécriture de l'œuvre. On la met en théâtre en réorganisant librement un détail choisi. C'est notamment ce qu'on observe pour la couverture du roman *Les Misérables*, ici retenue. On annonce l'œuvre, en réorganisant un détail narratif, mais ceci peut aussi s'analyser comme étant ce qu'on aura compris de l'intention de l'auteur, etc. La représentation suivante constitue alors un tableau possible des partis pris éditoriaux des couvertures des œuvres de Victor Hugo à l'étude.



On en arrive à une structure tensive converse. Autrement dit, la composition des couvertures des œuvres de Victor Hugo ici en question ne retient des rapports tensifs mis en exergue que des valences qui sont de l'ordre de l'éclat. Nous avons ainsi le micro système de la sémiotique des couvertures des œuvres de Victor Hugo, ou peut-être la micro structure élémentaire des couvertures des œuvres littéraires tout court. En menant une exploration plus exhaustive, on observe ainsi par exemple la possibilité de traduire qualitativement les partis pris éditoriaux de l'ensemble des œuvres

de Victor Hugo : telle édition a-t-elle tendance à célébrer uniquement Victor Hugo ? ou a-t-elle tendance à marquer en priorité la force du contenu de ses œuvres? On pourrait aussi mesurer la récurrence de telle conversion éidétique pour tel parti pris éditorial, etc.

---

### Bibliographie

---

- Beyaert-Geslin, A., 2009, *L'image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier.
- Bordron, J.-F., 1991, «Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle)», in «Langages», vol. 25, n. 103, pp. 51-65.
- Fillmore, C., 1965, «Toward a modern theory of case», in «The Ohio State University Project on Linguistic Analysis», Report n. E13, pp. 1-24.
- Fillmore, C., 1968, «The case for case», in Bach et Harms, *Universals in Linguistic Theory*, Holt, Rinehart et Winston, New-York, pp. 1-18.
- Floch, J.-M., 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès Benjamins.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998, *Tension et signification*, Liège Mardaga.
- Fontanille, J., 2004, *Soma & Séma, Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- Landowski, E., 2009, «Avoir prise, donner prise», publié en ligne le 12 février 2009, in *NAS*, <http://revues.unilim.fr/nas>, consulté le 8 novembre 2010.
- Tesnière, L., 1959, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.

# 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).

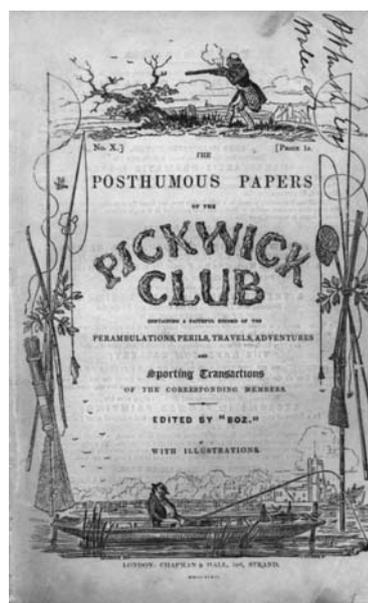


Fig. 1 – Charles Dickens, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, London, Chapman and Hall, 1836, Part X, December; calcografia di John Jackson su disegno di Robert Seymour

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,

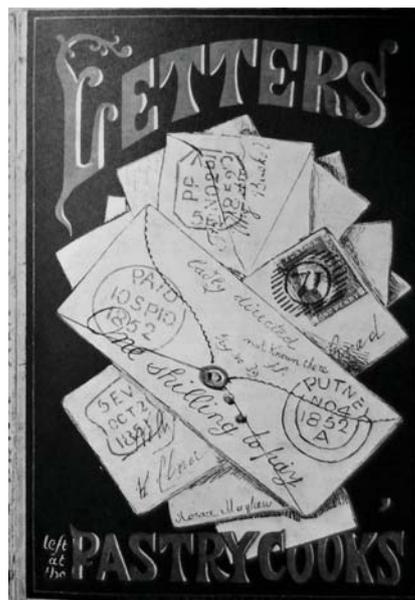


Fig. 2 – Horace Mayew, *Letters Left at the Pastrycook's*, London, Ingram, Cooke, and Co., 1853 (ma 1852); cromoxilografia di Evans su disegno anonimo.

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 adescaimento<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*.

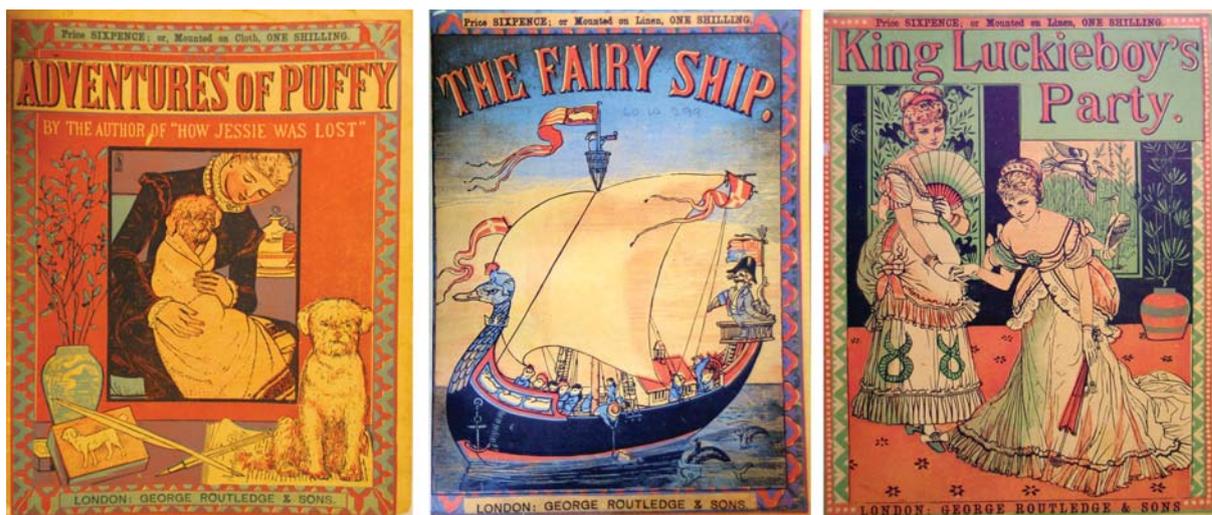


Fig. 3 – *The Adventures of Puffy*, London, George Routledge and Sons, [1870]; *The Fairy Ship*, London, George Routledge and Sons, [1870]; *King Luckieboy's Party*, London, George Routledge and Sons, [1871]; copertine; cromoxilografie di Evans su disegno di Crane.

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-

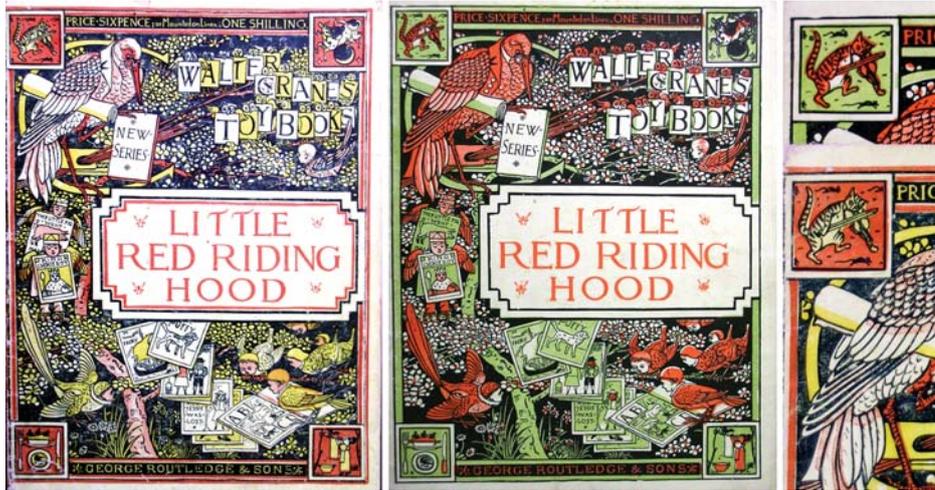


Fig. 4 – *Little Red Riding Hood*, London, George Routledge and Sons, [1875]; *Little Red Riding Hood*, London, George Routledge and Sons, [1882]; dettagli dalle immagini precedenti dai quali emergono alcune delle differenze tra prime edizioni e ristampe successive; cromoxilografie di Evans su disegno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

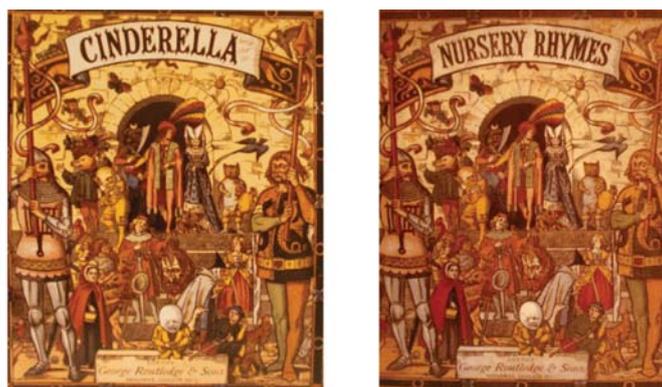


Fig. 5 – *Cinderella*, London, George Routledge and Sons, [1865]; *Nursery Rhymes*, London, George Routledge and Sons, [1865]; cromoxilografie di Vincent Brooks su disegno di Henry Stacy Marks.



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*

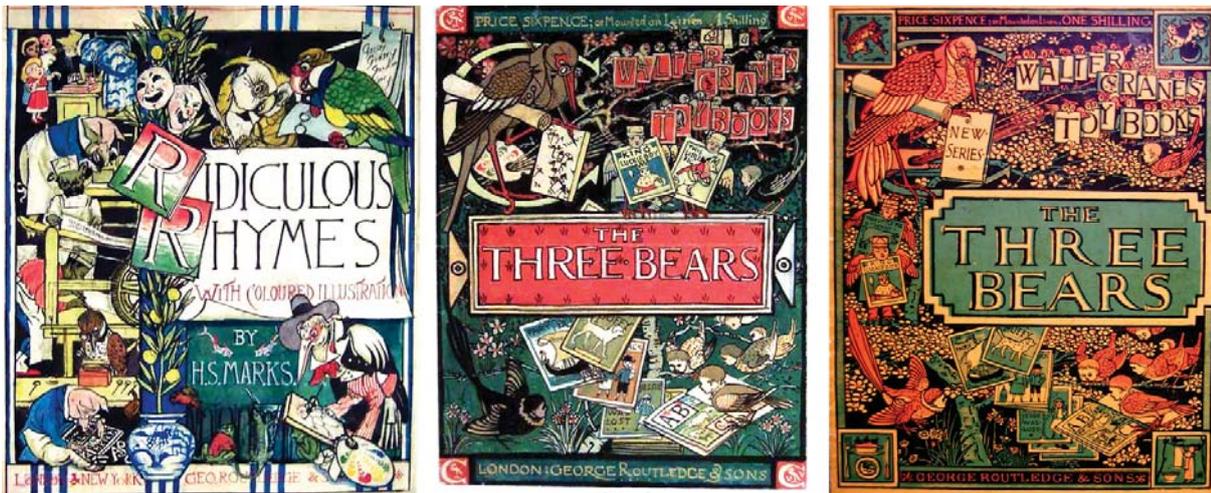


Fig. 11 – Walter Crane, disegno per *Ridiculous Rhymes*, Manchester, Manchester Art Gallery (1947.286/31); Walter Crane, disegno per *The Three Bears*, Manchester, Manchester Art Gallery (1947.286/62b); *The Three Bears*, London, George Routledge and Sons, 1873, cromoxilografia di Evans su disegno di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

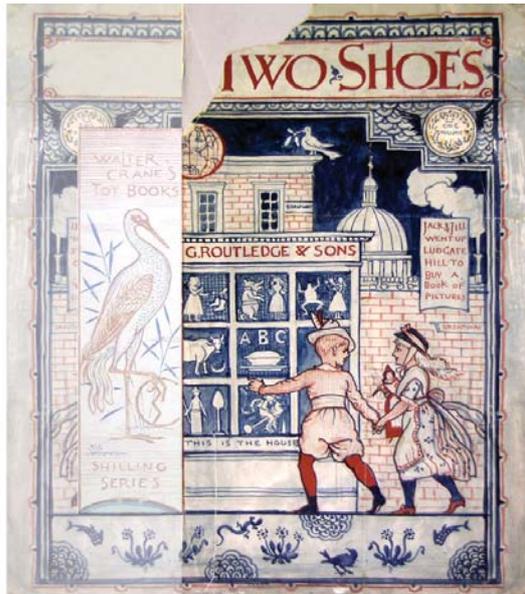


Fig. 14 – ricostruzione, Walter Crane, disegno per *Goody Two Shoes* e “etichetta” utilizzata sulla versione definitiva.

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.

les

Cou  
ve  
rt  
ur  
es

des

albums

d'Hergé

Pierre Fresnault-Deruelle



## 1. Entre programme et menu

Dans une étude intitulée *Objet et préfiguration, l'exemple du menu de restaurant*, Jean-Philippe Dupuy écrit :

Nous appelons *préfiguratif* un objet dont la fonction première est de permettre à celui qui le manipule de se représenter un objet, une situation, un procès non encore advenu ; l'objet préfiguratif a ceci de particulier qu'il n'est pas là simplement pour signifier mais pour faire savoir, faire croire et finalement faire faire (Dupuy 2010).

Adaptant la lecture de cet article aux couvertures de bandes dessinées, dont celles d'Hergé nous paraissent exemplaires, on cherchera à décrire comment ces interfaces sont, à leur façon, des menus mais aussi – pour référer au monde du spectacle –, sinon des génériques, du moins des programmes.

Normalisée à la libération, la série des *Tintin* (ainsi que les *Jo et Zette*) a sa signalétique propre, garante du contenu des albums. Ces aventures s'insèrent dans une collection dont chaque unité se présente comme l'actualisation d'un périple dont on dira qu'il est l'*excursus* d'un tout qu'on nommera – osons le mot – «hergéographie». Cette dernière possède d'ailleurs sa carte, située au dos des albums (fig. 1).

Ayant pour fonction de décliner la liste des œuvres publiées, la quatrième de couverture (toujours la même) est accompagnée d'un florilège de motifs qui, renvoyant à l'ensemble du monde de l'auteur, constituent, sous la forme d'une souriante colonie (elle-même doublée bric-à-brac), une utopie. L'une des raisons d'être de cette utopie est de dédramatiser l'image des rectos proposés. En somme, c'est pour pouvoir retrouver le *status quo ante* exposé au verso des albums que les héros, aux prises avec l'adversité ou l'étrangeté des situations rencontrées, s'agitent sous chacun des titres de la collection.

## 2. La question des titres

Les intitulés en question, en relation avec les images qu'ils dominent, ont, selon les aventures contées, soit une fonction largement redondante (*Tintin en Amérique*, *Tintin au Tibet*, *On a marché sur la lune*), soit une fonction de *teasing* (*Le Crabe aux pinces d'or*, *Les 7 boules de cristal*, *Coke en stock*), soit, encore, une fonction mixte (*Le Trésor de Rackham Le Rouge* ou bien encore *L'Affaire Tournesol*). Sans doute, une exception est-elle à signaler ici : *L'Etoile mystérieuse*. Le héros, sur la “une” de cet album, se trouve en présence d'un énorme champignon dont le chapeau est couvert de macules blanches... en formes d'étoiles. Autrement dit, le titre (qui fait état d'un mystère), requalifie le dessin qu'on peut voir. Pour ce qui a trait aux titres “codés” (participant du *teasing*), on notera qu'ils viennent après la signalétique sage des tout premiers albums, où Tintin se signifie comme *globe-trotter*. Il fallait, en effet, que le dessinateur instaurât d'abord un



## Les couvertures des albums d'Hergé

Pierre Fresnault-Deruelle

contrat de confiance, simple et clair, avec ses lecteurs pour se permettre d'user, par la suite – mais pas systématiquement – de titres énigmatiques. Quels liens, par exemple, peuvent-ils être tissés entre la phrase nominale “l'oreille cassée” et le dessin représentant le héros sur une pirogue (voir plus loin) ? Annonce est ainsi faite que le déroulement du scénario peut consister à mettre en phase (avec force tours et détours) deux éléments apparemment étrangers l'un à l'autre : l'image et le titre, tels que mis en exergue sur la une.

## 3. Prospection/rétrospection

A ces éléments péritextuels s'en ajoutent deux autres : a) les pages de garde aux dessins blancs sur fond bleu où se trouve rassemblée la galerie des portraits – autre



Fig. 1 – quatrième de couverture  
© Hergé/Moulinsart 2011



Fig. 2 – *L'affaire Tournesol* © Hergé/Moulinsart 2011

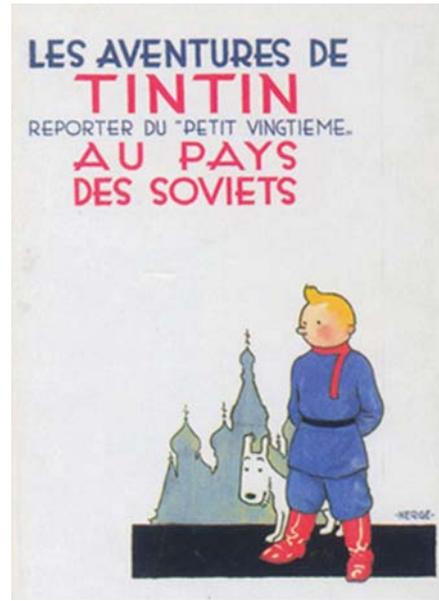


Fig. 3 – *Tintin au pays des Soviets* © Hergé/Moulinsart 2011

utopie – des personnages ayant joué tel ou tel rôle à tel ou tel moment (le colonel Sponsz, le grand Inca, Allan ou Philippulus, etc.)

b) les dessins des pages de titre sur lesquels nous dirons un mot plus avant.

Retour à notre objet principal. Ces interfaces que sont les couvertures résultent, chez l'auteur *des aventures de Tintin*, de savantes mises au point : Hergé, homme de communication, a très vite compris qu'il devait être à la fois être redondant et énigmatique, en dire suffisamment sans en dire trop : vieille recette de rhétorique mise en pratique vers 1860 avec les affiches d'opérettes, caf'conc, etc, puis continuée, au début du Vingtième siècle, par les affiches de spectacles (cf. infra).

Isolées du récit, et cependant destinée à en constituer les prodromes, les "unes" de notre auteur permettent au lecteur de se faire prospectif. Elles doivent, également, avoir valeur rétrospective, autrement dit réunir assez d'éléments susceptibles d'emblématiser *a posteriori* l'histoire contée : la résumer ! (fig. 2)

Si, pour *L'affaire Tournesol*, par exemple, Hergé a cru bon de représenter les héros en périlleuse posture (que va-t-il leur arriver ?), il a voulu, aussi, que la scène ne soit véritablement saisissable que du point de vue de la relecture, à tout le moins de la récapitulation. Tout bien considéré, nous tenons là une règle valable pour maints auteurs de bandes dessinées, et qu'Hergé suit à la perfection. Pour ce qui regarde *L'affaire Tournesol* en particulier, la composition de la couverture atteint à la trouvaille poéticienne la plus aboutie<sup>2</sup> : la scène en question, donnée au travers le trou d'une vitre brisée nous offre par avance (mais sans déflorer le sujet) le point de vue *conclusif* du *secret percé*<sup>3</sup>. Ajoutons que motif de la vitre crevée (qui renvoie au thème cardinal du récit) symbolise au mieux la frontière séparant le monde calme des

fausses apparences de la violence qui s'y cache et qu'il faut savoir détecter. Si l'on parle souvent de ligne claire à propos d'Hergé, c'est pour tout un faisceau de raisons dont l'une, justement, a trait à ce besoin qu'a le héros de passer de l'autre côté du miroir. Non pas pour rejoindre quelque *wonderland*, mais pour la raison (morale, voire puritaine) que les choses doivent être dévoilées.

#### 4. Le bord perdu, puis la vignette en guise d'illustration

La chronologie pour une fois est bonne conseillère. La couverture du premier album d'Hergé est riche d'enseignement : la "une" de *Tintin au pays des Soviets* (1930), dont l'illustration est à bord perdu, constitue un modèle fondateur (fig. 3).

Cette grande image représente le héros, flanqué de son chien se détachant sur un fond de clochers à bulbe assimilables à ceux du Kremlin. Les personnages sont situés sur un socle (un rien contraignant), mais, malgré ce socle, ils ont pour eux l'espace de la Place Rouge dont rien ne vient limiter la vastitude. Tintin est un "mobile" non assujéti au cadre d'un quelconque *paragon*. Ce qui, naturellement, va faire contraste avec la grille des planches elles-mêmes derrière lesquelles, tout au long du récit, va s'activer le héros, réduit à la portion congrue des cases (en noir et blanc). Sur la couverture, en revanche, le jeune reporter, s'est donné de l'air : l'illustration à bords perdus équivaut symboliquement au monde dans son extension. Plus tard, Hergé reprendra ce trait de la vastitude mais en le chargeant du poids de l'inquiétude : *Le Crabe aux pinces d'or*, *On a marché sur La Lune* et *Tintin au Tibet* ont pour "unes" des images où la latitude octroyée au héros fait place à la menace de l'errance, la divagation possible, la perte des repères. Avec la parution de *Tintin au Congo*, Hergé change de normes. Il adopte pour ses couvertures le principe se-

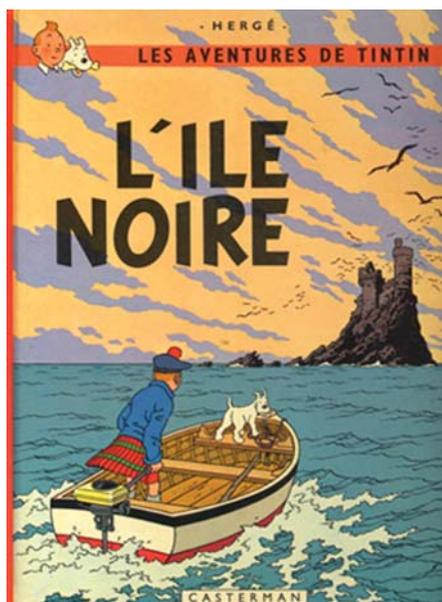


Fig. 4 – *L'île noire* © Hergé/Moulinesart 2011

lon lequel une image extraite de l'album (et toujours rehaussée de couleurs) doit figurer sous le titre. Puis l'auteur change à nouveau de standard (cf. infra), tout en gardant l'idée que le dessin de la une doit reprendre plus ou moins fidèlement l'une des cases du récit, considérée pour son exemplarité. Celle-ci doit se présenter comme une sorte d'échantillon ou de supplément, hissé au rang d'illustration, qui rappelle le fonctionnement des affiches de cinéma. Ces affiches furent longtemps gouvernées par une "économie sémiotique" tout à la fois métaphorique et métonymique. On sait, en effet, qu'une image extraite de son contexte immédiat peut atteindre à un niveau de généralité d'autant plus signifiant que l'intertexte est là, toujours prêt à informer le regard. Soit la dernière couverture (1965) de *L'île noire*<sup>4</sup>; deux items font sens : le kilt et le château (fig. 4). Tintin, vêtu à l'écossaise a quelque chose de cette féminité fragile qu'on peut être tenté, ici et là, de reconnaître en lui. Vulnérable, mais d'autant plus courageux, le héros se dirige, décidé, vers la forteresse médiévale qu'on aperçoit au loin. Et l'auteur de réactiver pour le plus grand plaisir de ses lecteurs l'imagerie sinistre des châteaux hantés dont le romantisme noir, voilà deux siècles, tira déjà un large profit.

### 5. Le Lotus bleu

La couverture de la première version du *Lotus bleu* (tout comme celle des *Cigares du pharaon*) fut établie à partir d'une illustration (une vignette magnifiée et recadrée) représentant Tintin caché dans son urne fameuse, le tout dominé par un terrifiant dragon rouge<sup>5</sup>. Redessinant en 1945, la couverture de dudit album (en même temps que les cases passent à la quadrichromie), l'auteur trouve sa mesure. Ce nouveau standard de présentation ne le quittera plus (figg. 5, 5a).

Le dragon rouge de la version précédente (qui devien-

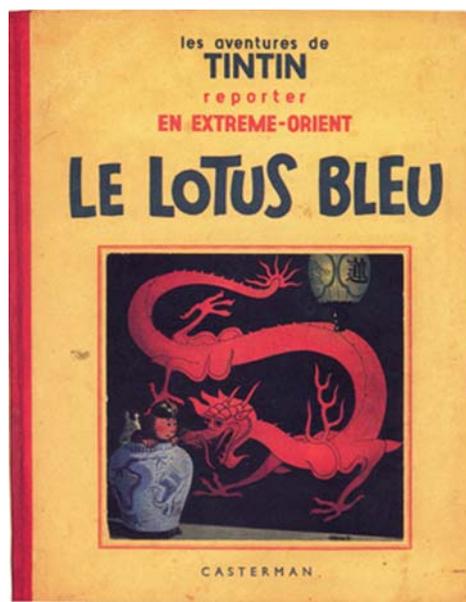


Fig. 5 – *Le Lotus bleu*, première version © Hergé/Moulinesart 2011

dra le motif de la page de titre intérieure) est désormais noir. Le rouge (impérial) chinois en revanche a gagné toute la surface de la une. Ce qui n'a pas changé c'est la forme en S du monstre avec sa gueule redoutable qui "menace" toujours le héros dont la tête dépasse du grand vase où il s'est réfugié.

Deux remarques :

1) La composition à bords perdus correspond à l'extension du motif de la vignette collée des premières éditions. Si l'espace contraint (bordé d'un filet) de l'illustration a disparu, autrement dit si le dessinateur a voulu que la couverture apparaisse comme découpée dans le rouge tissu du monde qui l'outrepasse, Hergé a malgré tout gardé l'idée visuelle voulant que Tintin soit, sinon encadré, du moins circonscrit par un artefact (la potiche) signifiant la protection, par conséquent la menace. Voyez, encore, le superbe sous-marin-requin du *Trésor de Rackham Le Rouge* à l'abri duquel le héros navigue entre deux eaux.

2) La composition de cette couverture, d'une savante simplicité, est construite sur l'opposition entre l'espace plat, purement décoratif et l'espace supposément tridimensionnel où évolue le héros. Attardons-nous sur ce monstre typique de l'iconographie de l'Empire du Milieu. Le dragon, dessiné sur le mur sur lequel il fait tapisserie, déploie les courbes de son corps entre deux objets pleins, ronds : en haut à droite le lampion (dont le chiche éclat ne sera pas de trop dans cette ténébreuse affaire) ; en bas, à gauche, la potiche où se trouve Tintin dont le chapeau ferait presque office de couvercle. Mais sa tête dépasse ; va-t-il se faire prendre ?<sup>6</sup> Il va sans dire que si notre œil est suffisamment dressé pour faire le départ entre le fond décoré et la scène proprement dite, notre regard "mental" est également alerté pour saisir immédiatement que la tête du dragon à proximité de celle de Tintin n'est pas là par hasard.

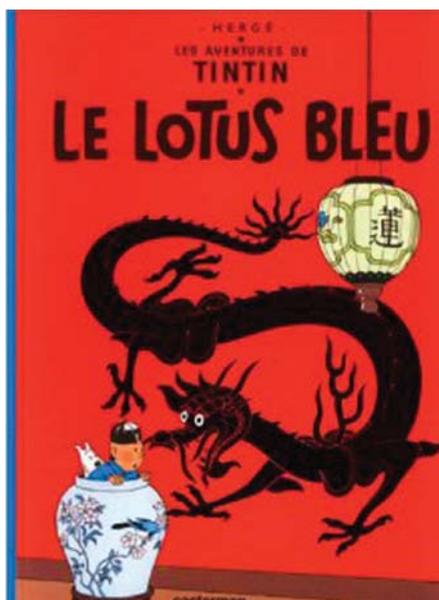


Fig. 5a – *Le Lotus bleu*, deuxième version © Hergé/Moulinsart 2011

## 6. Parenthèse

Ce jeu entre l'aplat et le personnage, censément appartenir au monde en 3D, n'est pas neuf chez l'auteur qui l'exploite dans la première (et très belle) version de la couverture des *Cigares*. Un mot sur cette dernière (fig. 6). Encore tributaire du dessin naïf des *Soviets*, Tintin tente de se cacher derrière un pilier. La lumière qui le traque vient de l'avant scène (procédé qu'on retrouvera chez Jacobs pour la une de *La Marque jaune*) puisque le héros est redoublé par son ombre. Cette dernière se découpe sur la paroi où se trouve par ailleurs l'effigie hiéroglyphique d'un gigantesque pharaon dont le bras, pour partie déplié, domine – telle l'épée de Damoclès – la figure du héros. La composition de l'illustration est ainsi faite que le lecteur a l'impression que Tintin, qui se met à l'abri du danger, est paradoxalement inconscient de la menace qui plane sur lui. Le pharaon n'est-il pas en position de pouvoir l'occire ?<sup>7</sup> La première de couverture du *Lotus bleu*, qui prolonge la saga des *Cigares*, doit beaucoup, comme on voit, à la une de cet album. Graphiquement parlant, le pharaon est à Tintin ce que le dragon chinois est à ce même Tintin. Quoi qu'il en soit, héros et décor sont de la même substance. Le temps d'un fantôme, la frontière entre figures et figurines s'évanouit : le jeune reporter se retrouve de plain-pied avec les signes du Mal auxquels le lecteur confère un poids quasi existentiel. Fermons notre parenthèse.

Tintin, caché dans son vase, fait système avec d'autres couvertures où la composition à bords perdus veut que soient introduits, ici et là des marqueurs de restriction spatiale (cf. supra). Ceci pour la raison que Tintin est voué aux nécessités "actancielles" du récit d'aventures: le faufileur (le jeune explorateur est un explorateur/enquêteur) et par voie de conséquence la menace permanente : "La félicité par des voies étroites" (*ad angusta*

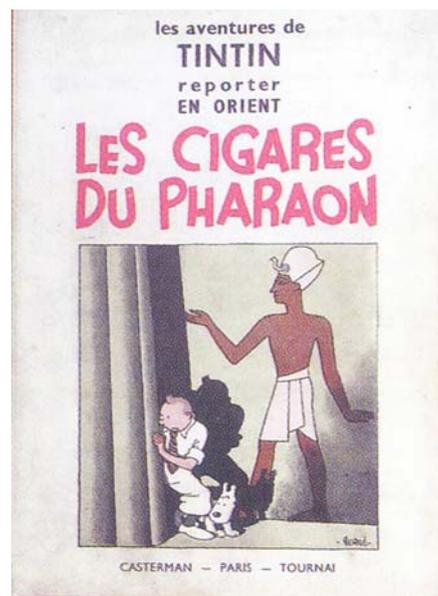


Fig. 6 – *Les cigares du pharaon*, première version © Hergé/Moulinsart 2011

*per angusta*, disaient les latins) est le maître mot de ces récits qui dit bien l'étroitesse des réseaux et autres cheminements par lesquels le jeune reporter est obligé de passer. Décidément, avec ses "unes", Hergé allégorise ses fables à merveille.

## 7. De la promesse au leurre

Plusieurs "unes" nous montrent Tintin progressant dans un souterrain. Outre *Les Cigares du Pharaon*, voyez *Le Temple du Soleil*, et *Vol 714 pour Sydney*. Quasi fondateur, un paradoxe se manifeste, ici. Il se trouve que les couvertures des albums qu'on a dits, qui sont par définition des images de surface (puisqu'elles constituent l'emballage des albums), renvoient de manière extrêmement frappante à cet enfouissement que se trouve être le "cœur" de l'intrigue, lui-même situé au plus profond des plis du monde. Dans cette veine, seule, pourtant, la couverture du *Temple du Soleil* tient sa promesse. Avec le diptyque incaïque (*Le Temple* est la suite des *7 boules de cristal*), la cryptophilie d'Hergé a, en effet, ce "répondant" que ni *Vol 714 pour Sydney*, ni *Tintin et les Picaros*, avec sa pyramide maya, ne pourront maintenir (cf. infra) (fig. 7).

Soit la "une" du *Temple du Soleil* que son "l'inquiétante étrangeté" ancrera dans toutes les mémoires. Le sacré (la conjonction dangereuse de l'humain et de l'inhumain) est on ne peut mieux exprimé.

Nous sommes visiblement dans une grotte, qui plus est dans une nécropole peuplée de momies indiennes. Tintin, Haddock et leur guide, Zorrino, présentent tous les signes de la circonspection. Que va-t-il se passer ? Plus important, et pourtant comme tenu en lisière de notre attention, se trouve le mur du fond dont l'agencement montre assez clairement qu'une énorme dalle



Fig. 7 – *Le temple du soleil* © Hergé/Moulinsart 2011

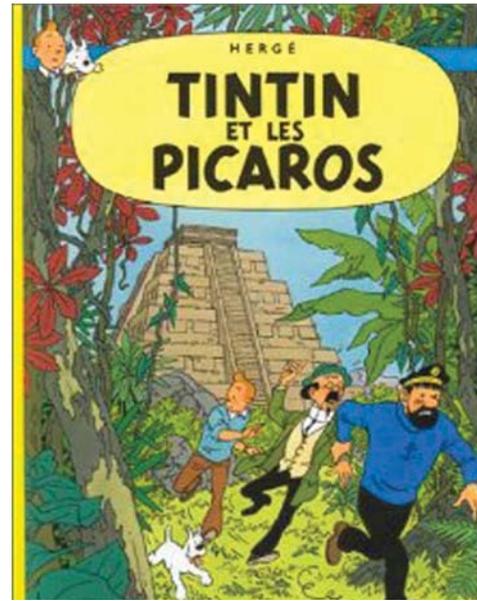


Fig. 8 – *Tintin et les Picaros* © Hergé/Moulinsart 2011

pourrait faire office de passage. La lecture confirmera que “le secret est (bien) derrière la porte” ; en d’autres termes, que notre couverture correspond à l’économie narrative supputée : nous sommes en deçà de la Découverte, dont l’imminence, pourtant, est clairement annoncée. Jamais Hergé n’a maîtrisé à ce point l’effet d’annonce, cette part de l’art de conter qui nourrit le suspense.

Du point de vue programmatique, la une de *Vol 714 pour Sydney* ainsi que celle de *Tintin et les Picaros* (qui, de fait, ne sont pas sans rappeler celle du *Temple du Soleil*) ne tiennent pas leur promesse. L’impressionnante une de *Vol 714 pour Sydney* débouche, en effet, sur un contrat non respecté. La lecture de l’album nous apprendra que l’énigme du récit ne gît pas dans la magique confrontation entre les idoles et les héros (sujet de la couverture) mais dans le recours à de supposés extra-terrestres auxquels personne ne croit.

La dite couverture nous montre l’avancée inquiète des héros qui passent entre deux impassibles statues océaniques (à cet égard, nous sommes “presque” au Pérou) (fig. 8).

La vignette de référence (planche 42, dernière case) d’où cette grande image est tirée, conduit, certes, à la planche 43 où un impressionnant mécanisme de passage dérobé nous est dévoilé. Mais ce dernier ne débouche sur aucune révélation particulière. Quant à la couverture elle-même, elle est une “magnification” sans objet véritable. Les héros, s’ils sont à la lettre des profanateurs, ne se verront nullement inquiétés pour cette raison. En un mot, le *flash forward*, constitué par la couverture de *Vol 714 pour Sydney*, relève plus du *marketing* que de la densité “scénariographique” à laquelle l’auteur nous a habitués<sup>8</sup>.

La couverture des *Picaros*, elle aussi mise sur un leurre de même nature que celui de *Vol 714 pour Sydney* (fig. 9). Nous sommes en Amérique centrale, cette fois, dans la zone toltéco-maya. Il est effectivement question d’une pyramide à degrés. Mais Hergé, désormais décepteur, n’exploite pas cette veine. Sans doute, s’est-il souvenu que, sauf à Palenque, les pyramides Maya ne sont pas creuses ! Autrement dit que le mystère ne peut s’y nichier. Pour tout dire, Hergé ne croit plus à ce qu’il fait. Les héros (Haddock tirant Tournesol par la main) fuient la pyramide comme on fuit ce qui doit être laissé derrière vous au compte des profits et pertes.

On l’a dit : une fois l’album refermé, la couverture a pour rôle de se donner comme représentative de l’histoire contée. Située à la “hauteur” de l’attente suscitée, la “une” est en principe tenue d’inciter le lecteur à récidiver : relire, plus tard l’album qui n’a pas déçu et prospecter plus avant dans la collection. Avec les deux derniers albums de la saga, est-ce toujours le cas ?

### 8. De la narration au discours

Un mot sur *Les bijoux* ne serait pas de trop. On sait que l’antépénultième livraison de l’auteur marque une rupture dans la production hergéenne, ce qui se traduit par une couverture au codage particulier<sup>9</sup>. Le dessin représente le héros non pas en situation narrative, mais en situation discursive : Tintin, comme au théâtre, fait un *a parte* (fig. 10).

Se faisant notre guide, il nous invite au silence. C’est que chante la Castafiore, qui plus est : elle “enregistre”. La télévision est là, qui retransmet son récital depuis Moulinsart. Les signes de l’exotisme ont été remplacés par ceux de la quotidienneté (même si c’est la vie de château), à ceci près, cependant, que nous sommes toujours confrontés à une réalité étagée sur plusieurs de-

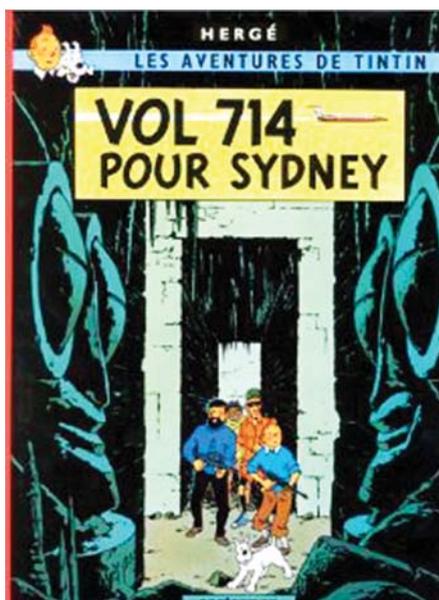


Fig. 9 – *Vol 714 pour Sydney* © Hergé/Moulinart 2011

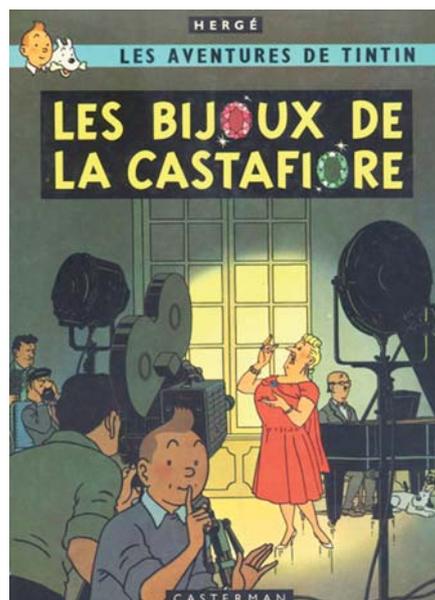


Fig. 10 – *Les bijoux de la Castafiore* © Hergé/Moulinart 2011

grés de profondeur. Entre “nous” et Tintin, puis entre Tintin et la cantatrice, l'appareillage de retransmission (projecteur, caméra) instaure les limites d'un espace qu'il convient de franchir si nous voulons être au plus près de ce qui se trame. Le halo au centre duquel se tient la *diva* n'est pas sans rappeler les “focus” telles que la porte arabe du *Pays de l'or noir*, le cercle monoculaire de la lorgnette de *Coke en stock*, ou bien encore le motif en cul-de-lampe du *Secret de la Licorne*, etc... à ceci près que cette “descente” dans l'intimité des héros change tout. Les coulisses ont pris la place de la scène. Bref, ce recentrage du monde d'Hergé sur lui-même n'a plus rien avoir avec les récits précédents. Ce sera le bouquet final. Brillantissime, mais conclusif. Or Hergé a un studio à faire vivre, qui remettra son ouvrage sur le métier...

### 9. Pour conclure : lector in fabula<sup>10</sup>

*Les Picaros* – on l'a dit – est à l'opposé du *Temple du Soleil*, mais plus encore de *L'Oreille cassée* dont la couverture dit sans doute le mieux l'esprit de la collection (fig. 11, 12).

En dessinant sa “une”, Hergé utilise comme on l'a déjà noté une vignette de son récit, mais il la retravaille. L'auteur prend ainsi de la hauteur, ajoute un horizon (un ciel jaune souffre), encadre le tout d'un liseré décoratif. Deux éléments, en particulier, font sens :

- a) le fleuve (un bras de l' Amazone) fait un coude, ce qui, en matière de narratologie, peut être reçu comme une métaphore de l'idée d'articulation (à la lettre un “virage”)
- b) l'arbre effondré, devant lequel Tintin et l'indien passent en pirogue, domine les personnages de sa masse. On dirait la forme hallucinée de quelque main géante. Quoi qu'il en soit, l'indien guide l'embarcation (avec sa

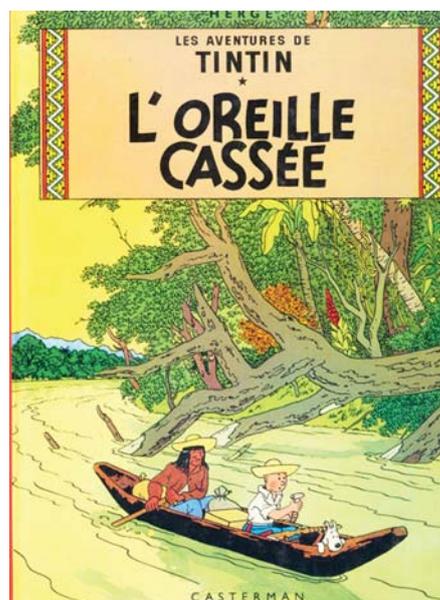


Fig. 11 – *L'oreille cassée* © Hergé/Moulinart 2011

pagaie, il fait gouvernail), tandis que Tintin, lui, est à l'avant-poste : en situation de vigile.

Cette couverture est décidément parlante. Nous pensons à un quasi -tableau dont le titre serait “le fil de l'eau”. En vérité, Hergé a pioché dans le *corpus* que constitue son album la vignette représentant ce qu'est, à ses yeux, un récit d'aventures. “Le fil de l'eau” évoque à sa façon la ligne descendante de l'histoire (qui n'est pas un long fleuve tranquille).

Si l'on voulait cultiver le paradoxe, on pourrait dire que si Tintin file vers l'aval, c'est pour pouvoir remonter “mentalement” en amont de l'intrigue dont les “racines” se trouvent être en Europe. *Feed back* qui ouvre

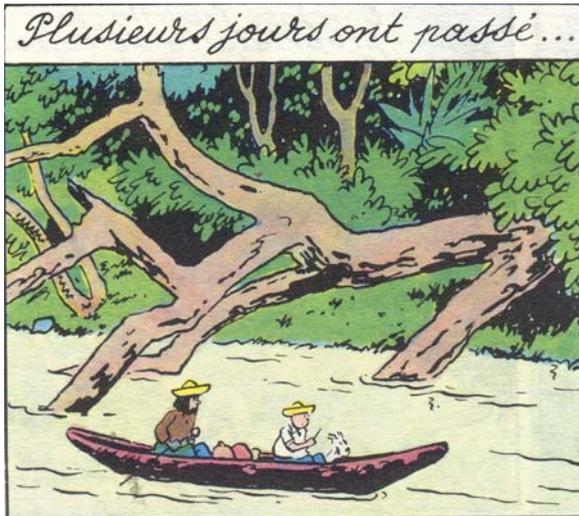


Fig. 12 – *L'oreille cassée*, détail de la vignette © Hergé/Moulinsart 2011

sur la relecture de l'œuvre.

## Notes

1 Pour des raisons de commodités stylistiques, autrement dit pour ne pas avoir à faire sans cesse de répétitions, nous nommerons parfois la couverture des albums “une”, tout en sachant que ce mot désigne, en principe, la page 1 d'un journal.

2 La poétique est la recherche (ou la mesure) d'une adéquation : celle pouvant exister entre la manière de signifier un message et le message que l'on a à faire valoir.

3 La couverture de *Coke en stock* (les personnages vus dans le cercle optique d'une longue vue) obéit à une structure formelle voisine de celle utilisée pour *L'affaire Tournesol*.

4 *L'île noire* (1938) connaît nombre de rééditions. L'album est entièrement redessiné en 1965.

5 *Les cigares du pharaon* (première édition 1934) et *Le Lotus bleu* (première édition 1936) font également l'objet de rééditions plus ou moins remaniées.

6 Le motif de la tête qui dépasse (l'objet en trop qu'il faut “raboter”) revient à plusieurs reprises dans *Le Lotus bleu* où il est, entre autres, plusieurs fois question de décapitation.

7 Le jeu ambigu entre la 2D et la 3D est aussi le fait d'Edgar-Pierre Jacobs avec le dessin de couverture du *Mystère de la Grande Pyramide*. Sur cette question voir Fresnault-Deruelle 2008, pp. 51-54.

8 Néologisme forgé par nous. C'est un mot valise contient deux vocables : “scénario” et “scénographie”. Sur ce mot voir Fresnault-Deruelle 2008.

9 Sur cet album à part, voir Peeters 2007.

10 On se réfère, dans un sens large, à Eco 1979.

## Bibliographie

- Dupuy, J.-P., 2010, “Objet et préfiguration, l'exemple du menu de restaurant”, in “MEI”, n. 30-31.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Fresnault-Deruelle, P., 2008, *Images à mi-mots, Bandes dessinées, dessins d'humour*, Liège, Les Impressions Nouvelles.
- Peeters, B., 2007, *Lire Tintin, Les bijoux ravis*, Liège, Les Impressions Nouvelles.



Gauguin's  
***AVANT et après:***  
A case study in editorial peritext

Benjamin E. Niehaus





Shortly before his death in 1903, Paul Gauguin completed a manuscript titled *AVANT et après*, a text which included 27 original sketches as well as a front cover illustrated by Gauguin himself. To the back cover was attached a print of Albrecht Dürer's 1513 engraving *Ritter, Tod und Teufel*, and though an intriguing choice to be sure, we shall limit our discussion to the front cover of the work and its peritextual significance.

While the drawings have been included in nearly every edition published to date, the cover art has traditionally only been included with facsimile reproductions of the original manuscript. To further compound the loss of the artwork, the original title is sacrificed in English-language editions in favor of *The Intimate Journals of Paul Gauguin* or *Gauguin's Intimate Journals*.

The aim of this article will be twofold. We shall first seek to analyze and establish the original cover within Genette's framework of editorial peritext, discussing the importance not only of the referential elements contained therein, most important for our discussion being the title of the work, but also the communicative importance of the art itself and its function as a barrier that must be crossed before entering into the narrative world of the text. Having explored the original, we shall then proceed to examine how editorial modifications have transformed the nature of this cover and its elements, concluding with a discussion of how these changes have fundamentally altered the relationships between the text, the cover and the public.

Though information about the original manuscript is more rare today than one would like, its basic history can be charted from its creation in the Marquesas in 1903, to its first publication by German editor and publisher Kurt Wolff in 1914. However, this limited edition was soon to vanish from the market and the text would await a second publication by Wolff in 1918 (Gauguin 1948, NdR). These early editions, as well as the 1921 Boni-Liveright and the 1948 Andersen editions, remain true to work's original form in that they, like the original manuscript, are hard bound with the original front cover. This cover, as ornate as it may be, does not stray far from the traditional structure in that it provides the editorial and authorial information typical to this peritextual location (Genette 1987, pp. 26-27). We find the title of the work, the date and location of publication, and the author's name presented as a first initial with the entire family name, this being the manner in which Gauguin signed the majority of his paintings. It is however the title that shall be most relevant to this first discussion.

Gerard Genette devotes a rather sizable chapter of his seminal work *Seuils* to the study of titles, but finds the traditional categorization of titular functions problematic, as, all titles are basically "artificial objects", but at the same time, they are essential components in the peritextual framework (Genette 1987, pp. 54-55). The work's original title *AVANT et après* is the title chosen by



## Gauguin's *AVANT et après*: A case study in editorial peritext

Benjamin E. Niehaus

the author and the one that appears on the cover of the book. Subsequent changes to the title are the result of either translations or editorial alterations made over the course of the 20<sup>th</sup> and into the 21<sup>st</sup> century. To call the title *AVANT et après* a working title is an intriguing proposition given that Gauguin wrote the text in little more than one month, and then shipped it off to Europe immediately following its completion. However, as the text came prepackaged for publication and not as a loose manuscript, it can be asserted that this is the title that Gauguin sought for an eventual publication and as will be demonstrated, this title is of a capital importance in understanding the text, the cover and their relationship with the exterior world.

As an element in Genette's hierarchy of functions, the title's descriptive capacity as being thematic of the content must be brought into question<sup>1</sup>. The title itself does not necessarily refer to any event, person or character in the text, thus we are left wondering how to negotiate the concept of "before and after". Most research on this subject has asked the question "Before and after what?", searching for some exterior referent. Certain scholars have suggested that it is Paris, its artistic community and intellectual marketplace that serve as "Cette lacune formatrice, cette absence dense et signifiante qui définit 'l'avant' et 'l'après' qui l'entourent" (Reck 1991, pp. 632-633). Gauguin does indeed dedicate a great deal of the text to giving his own critique of Paris, of art in general and of the critics themselves and it is in this sense that we can safely assert that the title does in some way reference the content. However, Gauguin also dedicates many pages to other subjects not related to the *métropole*, such as current events in the Marquesas and Tahiti, the Danish, as well as his own family and his childhood, suggesting that such an interpretation is somewhat limited in scope.

Nancy Matthews offers a very intriguing hypothesis in

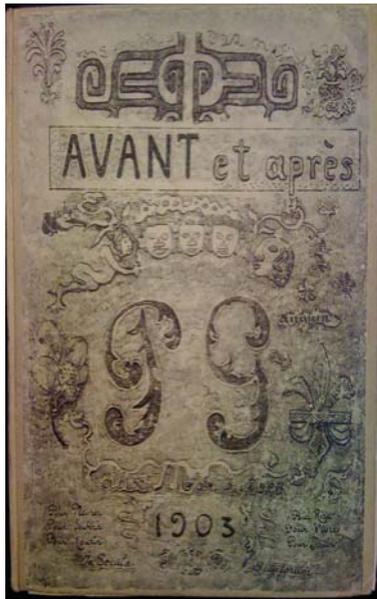


Fig. 1 – Paul Gauguin, *AVANT et après*



Fig. 2 – Paul Gauguin, *AVANT et après*

her work *Paul Gauguin: An Erotic Life*, claiming that the title is an historical reference to the unpublished manuscript of Gauguin's grandmother Flora Tristan, a text bearing the title "Past and Future" (Matthews 2001, p. 247). A third possibility is that Gauguin is linking the title of his literary testament to that of his artistic testament, this being his 1897 masterpiece *D'où Venons-Nous, Que Sommes-Nous, Où Allons-Nous*, the first and last of these questions seeming to align themselves quite neatly with the title of Gauguin's text, but it remains unclear which of these external referents, if any, should be privileged over the others. What does become clear however, is the importance of the title as a link between the text and the world in which it was created. The absence of a readily identifiable thematic connection between text and title allows one to look elsewhere for the "before and after", and it may be asserted that the title is merely one among many paradoxes and juxtapositions on the cover and indeed, in this sense, it does seem to play a central role in determining the cover's function as barrier between the public and the narrative contained within. This leads us to a discussion of the manner in which the information on the cover is presented to the public (fig. 1).

The elaborate use of both Maori and European symbols in the original cover art, seen here in a photo of the 1918 Kurt Wolff edition, would seem to be indicative of the torn existence of the European painter who had sought a new life in the South Pacific. It is the complexity of the words and images provided that gives this original cover multiple significations and layers of meaning, the first of these being to serve as a boundary or a frontier of sorts, while the second is to serve as a metaphor for the journey and vast space that exists between France and the Marquesas and thus to open the new realm in which the narrative tenuously

exists. Gauguin's cover requires the prospective reader to first negotiate the symbols that appear on both the left and right, top and bottom of the cover and thus to move from one place to the next. The public is faced with the daunting task of crossing this symbolic threshold, a concept that in and of itself represents a kind of journey. In order to demonstrate the degree to which the cover is emblematic of the titular conundrum, an analysis of several details would seem appropriate.

The title of this work is based on two concepts wholly dependent on one another for their existence. There can be no before without something coming after, just as there can be no after unless there is something that has gone before. This paradox of interdependence is transformed into one of balance and symmetry through many of the elements on the cover. Even before beginning a limited discussion of the various symbols and phrases, the title itself merits a discussion as it was expressly written, *AVANT et après*. Why should the first word be in all capital letters, seemingly giving it dominance over the second? If we were to take Paris and Europe as being contained in this "AVANT", then it would seem that this is a product of the formality and inescapability of Gauguin's European heritage, something that dominated the "après" and prevented him from truly reestablishing himself in a new Marquesan life. This previous existence is placed into stark contrast with the all-lower-case and less formal "après" that was his life in the islands. One could also interpret the fact that the "AVANT" appears in bold black letters as a symbol of its definition, finality and fixed nature versus the open and lightly shaded "après" where there still is a measure of possibility and uncertainty, though only in the shadow of the imposing "AVANT". The manner in which the title is presented adds yet another layer of complexity that must be acknowledged insofar as



Fig. 3 – Paul Gauguin, *Intimate Journal*

it contributes to opening a space for new symbolic dimensions, permitting multiple interpretations. This is a theme evoked in equal measure by the imagery of the cover.

There does seem to exist an overt balance of contrasting images, and these symbols combine to present a fragile harmony between the present and the past, the positive and the negative, the temporal and the eternal. This is most readily recognized in the title itself, but is also carried out by the presence of tropical flowers on the left-hand side, symbolic of the artist's new home, and fleur-de-lis on the right, which have long been a symbol of France, the country and life that he had left behind. Another interesting dynamic is that which is created between contrasting male and female forms just above the author's name. Perhaps the most intriguing juxtaposition occurs in the lexical elements at the bottom of the cover where one reads in a column on the left-hand side "Pour Pleurer, Pour Souffrir, Pour Mourrir" balanced on the right by the sentiments "Pour Rire, Pour Vivre, Pour Jouir". This horizontal symmetry is complemented by a vertical one created between the title at the top, which certainly has its own temporal implications, and the Latin phrase "In Secula Seculorum" that is found at the very bottom of the cover. This suggests that the opening of a temporal dimension by the title is underscored, quite literally in this case, by a certain eternal and infinite component. Through the juxtaposition of this multitude of contrasting images and phrases, Gauguin has established a harmonic that requires careful analysis and that serves only to enhance the appreciation of the text waiting beyond this frontier. He has also allowed for the reader to enter into this tenuous space that exists between France and the Marquesas, between pleasure and pain, between the before and after on a new timeless plane. If we consider

that he wrote this text in the islands but destined it for a European, and more particularly, a French readership, the idea of using the cover to transport the reader from one place and time to another, or even to place him or her in a sort of limbo between the two, becomes rather significant if we take the cover as an indication that Gauguin sought to create a new discursive space for his narrative. It is clear that it is not only a question of what information is presented on the cover, but also a matter of how it is presented that then allows the reader to understand the new dimension into which he or she is venturing. And in spite of the enormous importance and power of the original cover, this art has tragically been forgotten in most modern editions in favor of the editorial manipulations that we shall now discuss.

The editorial evolution of this work is both fascinating and immensely important in determining the nature of the relationship between cover and text, perhaps even more so due to the fact that this is an instance where we can clearly see the cover that the author chose and designed for his work. It is rather rare to be offered such an opportunity as that of seeing a cover designed by the author, but as is the case with the posthumous republications of many works, Gauguin and his estate had little say in future editorial modifications. The fact remains that the original cover is included with facsimile reproductions of the handwritten manuscript, but most modern editions have omitted it in favor of sketches or paintings by Gauguin and even bare covers featuring only the title, author's name and publication information. While a certain number of these changes can be attributed to varying preferences among publishers, the implications of such modifications are profound, especially when taken together with the rechristening of the text that occurs in the Anglophone editions (fig. 2).

While the 1920 Wolff edition was the first to abandon the original cover art, the 1923 Crès et Cie edition is of particular importance in that it has served as the basis for many later editions. This edition chose to replace the original art with a tropical scene reminiscent of Gauguin's decor at the time of the text's composition. One could argue that the change in this edition is due to the fact that Wolff had already made such a modification or that the original publications of 1914 and 1918 had been limited and therefore the text remained relatively obscure and unknown, but Crès et Cie seem to have chosen to do so in an effort to remind the prospective reader of the exotic nature of the text, which, ironically, was something already present in the original. This new cover would serve as the model for subsequent publications and, as important as this transformation of the cover is, it is perhaps the title change in English editions and the addition of new artwork to the cover that have had the most profound effect in reshaping its peritextual functions in relation to the work and the public (fig. 3).

Though the 1921 Boni-Liveright edition includes the

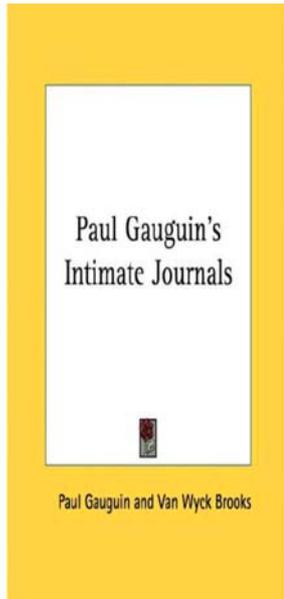


Fig. 4 – Paul Gauguin, *Intimate Journal*, *Vorher und Nachher*

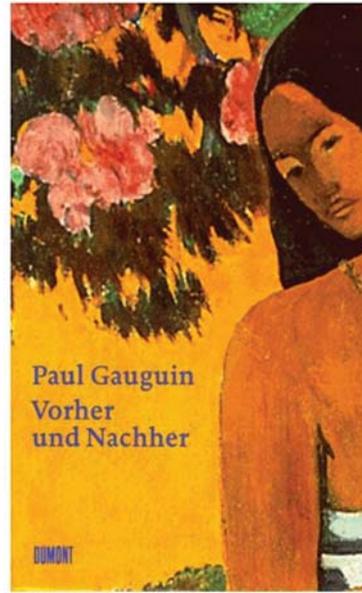


Fig. 5 – Paul Gauguin, *Intimate Journal*, *Vorher und Nachher*

original cover art, it is also the first edition not to simply translate the title, but rather to change it to *Paul Gauguin's Intimate Journals*. There is certainly the ethical question of altering the title instead of merely translating it, but this alteration becomes all the more crucial given the functional and referential capacities of the original title. It should be noted that this is almost exclusively an American and British phenomenon, as other editions be they in German, Norwegian or even Japanese, have translated the title into their respective languages, without succumbing to the temptation to adapt or alter it. Within Genette's peritextual framework, the descriptive function of the original title is thematic at most, with no rhematic implications. This newly minted title for the English editions replaces the thematic function and, more important, the referential dimension of the original title and substitutes for it a title suggesting both content and genre. This transformation also eliminates the possible intertextual reference to his grandmother's manuscript as well as that to his own *chef-d'oeuvre* of 1897. In addition, the rhematic implication that this work is an intimate journal also raises serious questions given that journals are typically, and, as the etymology of the word would indicate, the result of daily or even regular reflections, all recorded in a notebook or manuscript. And yet, the text in question was the fruit of little more than a month's work, carried out during Gauguin's "longues nuits d'insomnie" (Gauguin 1918, p. 352). If anything, *AVANT et après* would be more akin to a memoir or collection of thoughts and observations. In a letter he wrote to his friend Daniel de Monfreid, he claims that this text is a "recueil de ce que j'ai vu, entendu et pensé durant mon existence" (Gauguin 1918, p. 352). This is a sentiment he also expresses in a contemporaneous letter to André Fontainas, the man to whom he would send his manuscript. He again uses the term

"recueil" or collection to describe the text in which he would write, "souvenirs d'enfance, les pourquoi de mes instincts, de mon évolution intellectuelle: aussi ce que j'ai vu et entendu" (Gauguin 1921, p. 27). This idea of Gauguin using only one month to collect a life's worth of thoughts is also very suggestive given the temporal issue raised by the original cover and title. It remains, however, that this editorial change and the consequent rhematic implications have a profound impact in shaping our interpretation of both the text and the cover. This effect is only further amplified by the addition of the adjective "intimate" to qualify the type of journal in question.

To describe this work as intimate immediately suggests a barrier between the public and the private spheres. What are we to make of the distinction between a normal journal and an "intimate" journal? In this case it would seem to qualify this journal not only as a personal record of events, but also as a text that exists within the private sphere, something that gives us a privileged glimpse into the innermost thoughts and feelings of the author. And yet, just as was seen with the somewhat arbitrary generic assignment of "journal", this qualification as "intimate" raises its own set of theoretical questions. Gauguin did not write this work with the intention of keeping it private, but rather wrote on the subject to Fontainas stating, "Le lisant vous comprendrez entre les lignes l'intérêt personnel et méchant que j'ai à ce que ce livre soit publié. JE VEUX qu'il le soit" (Gauguin 1921, p. 28; Emphasis is that of the author), where the emphasis that the author places on this desire would seem to be undeniable proof that he intended this work for publication. Calling this work an intimate journal almost seems to suggest that it is some rare artifact found after the author's death and published in order to shed light on the personal life of a mysterious

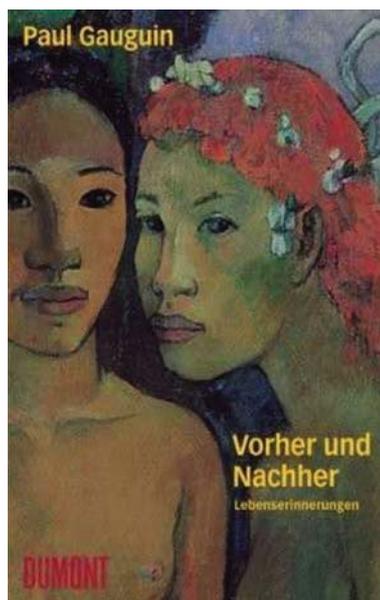


Fig. 6 – Paul Gauguin, *Intimate Journal*, *Vorher und Nachher*

figure, an assertion that is patently untrue. This was a text written and packaged for a European public, and Gauguin quite obviously meant for it to be published during his lifetime, even though this would not be the case. In the same letter of February 1903, he even encouraged his friend Daniel de Monfreid to sell all of the paintings that he had sent to him no matter how small the price because he wanted his manuscript to be published “à tout prix” (Gauguin 1918, p. 353). Thus we may say that the English title, adopted in this 1921 edition, is fairly misleading in both its rhematic and thematic functions. This editorial change becomes all the more significant when we look at the addition to the cover of various images and portraits.

Since the 1920 Wolff edition, this work has been issued with a wide range of covers, all varying from one publisher to the next<sup>2</sup>. Some, like the 2007 Kessinger edition (fig. 4) have opted for a bare cover providing only the referential information of title, author’s name and publication data. Others, such as the 2000 and 2003 efforts of German publisher DuMont (figg. 5, 6), published as *Vorher und Nachher*, have chosen to use various paintings that Gauguin had made of the Marquesan people and their islands. It should be noted that the 1998 edition from DuMont renders the original cover in a textual format on an interior page. It contains all of the words of the original cover but none of the art (fig. 7).

Some of these images were taken from the original 27 drawings of the text while others were created at various points in the artist’s career. The third and most important change has been the decision to place portraits or even self-portraits on the cover, reinforcing the idea of Gauguin as an artist rather than a writer. This is the case of the 1994 Table Ronde and the 1997 Dover editions. It is precisely these two cases that will help us to

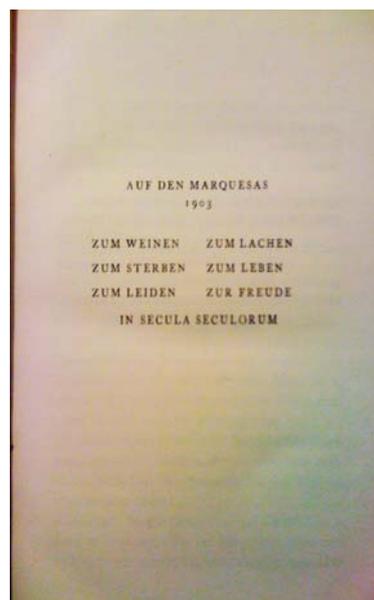


Fig. 7 – Paul Gauguin, *Vorher und Nachher*

see the true extent and impact of how these changes in editorial peritext have modified the communicative value of the original cover.

As it is a French-language text, the Table Ronde edition (fig. 8) keeps the original title of the work, but replaces the art with a portrait of Gauguin that, to the less inquiring observer, might even appear to be a self-portrait. However, upon reading the editorial information, it becomes clear that this is a modern artistic rendering based on a photo taken during the late years of Gauguin’s life. While the nature and origin of this image certainly work to create a certain type of illusion, it is the content of this new cover art that is of most interest for this discussion. The cover shows Gauguin seated, paintbrush in his right hand while he holds the palette with his left. The presence of these objects would seem to reinforce the image of a Gauguin as a painter first and foremost, and it is only through the presence of the author’s name on the cover that we find that it was he who had written the work. Additionally, his heavy winter dress in the foreground contrasts sharply with the floral motif on the wall behind him, hinting at the balance and contrast of the original cover, but in a markedly more subdued manner. It is interesting to note however, that in an appendix to the text, one finds a written description of the original cover and a catalogue of the lexical elements appearing in the original sketches (Gauguin 1994, pp. 253-255). Though the publisher may be commended for including this information, one must still call into question the decision to replace the original cover art and to offer its description only as supplementary information. It would seem that the decision was made in order to privilege Gauguin the painter over Gauguin the author. This very same phenomenon will be seen in the 1997 Dover edition, but will have even further ramifications due to the

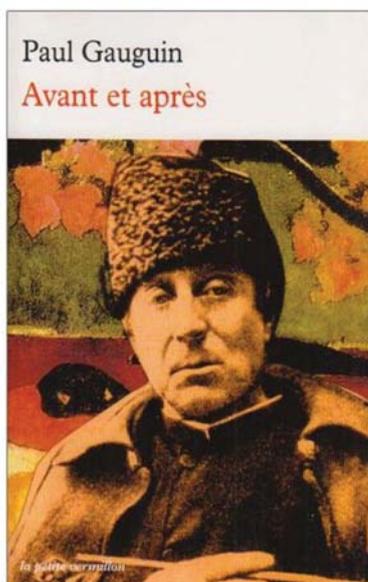


Fig. 8 – Paul Gauguin, *Avant et après*

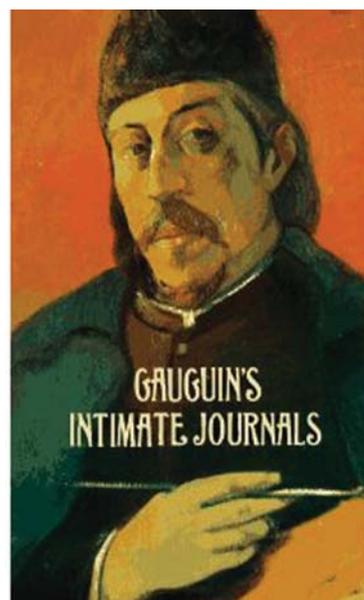


Fig. 9 – *Gauguin's Intimate Journals*

equally impactful title change.

Following the Anglophone model, the 1997 Dover edition (fig. 9) is titled *Gauguin's Intimate Journals* and it too replaces the original artwork, but with a self-portrait, Gauguin's 1894 *Self-portrait with palette*. The choice of this particular painting does far more to transform the function of the cover than did that of the 1994 Table Ronde edition. The decision to use this particular portrait is quite interesting in that it was completed in between Gauguin's two trips to Tahiti, as he had returned to France in 1893 and would depart for good in 1895. The publisher could have just as easily chosen a portrait created during Gauguin's years in the South Pacific, but in their failure to do so, they have unwittingly reinforced the image of Gauguin as a French painter and have abandoned any effort to remind the public that this text was composed on the other side of the world.

With this new choice of portrait, the Dover edition is still insisting on the fact that Gauguin was an artist first, demonstrated by the fact that he is holding palette and paintbrush, but it would also seem to suggest a link between the pictorial self-portrait and the notion that this text is a literary self-portrait. The transformation in the editorial peritext has created a certain brand of Gauguin that is being marketed to the prospective reader. This is no longer simply a narrative penned by the writer Gauguin, but rather the private journals of the French artist Paul Gauguin. The functions of the original title and cover art have been completely lost to the point where it becomes necessary to reexamine the whole series of relationships that depend on these peritextual elements.

It could be argued that in adding the generic classification of “journal”, these English editions have relegated the work to the status of epitext in relation to Gauguin's artistic *oeuvre*. The text loses its literary autonomy and

becomes a supplementary tool for understanding Gauguin not as a critic and writer but rather as a painter, again privileging the text's autobiographical content over the rest. The blurbs featured on this 1997 edition further this transformation as we read that, “These revealing journals...throw much light on the painter's inner life and his thoughts”, followed by the assertion that this text is, “Crucial for anyone seeking to understand Gauguin and his work” (Gauguin 1997, back cover). It can safely be asserted that they are not referencing his career as a writer even though he engaged in copious correspondence and had written several books and critical essays, dating back as far as the early 1890's. We should not take exception to the text's ability to inform us about Gauguin's life, thoughts and opinions, as these are all topics treated within the work, but rather should we now appreciate how the changes in editorial peritext have affected our interpretation of such material. Before concluding, let us take stock of just how significant these changes have been.

The Dover edition, as do all English editions, changes the peritextual function of the title by giving it narrowly defined thematic and rhematic functions that were not necessarily present in the original title. By defining the work in terms of genre and content, this English title loses the richness and possibility for interpretation afforded by the original. The new title eliminates the possible historical reference to his grandmother's manuscript, the possible intertextual references to his art, the suggestive reference to Paris and any other new interpretations that may come to light. Furthermore, the presence of the self-portrait as painter, as with all other changes to the cover art, sacrifices the enormous symbolic and metaphoric significance of the original cover art in favor of other images and designs that further the idea that this text is nothing more than a supplementary

tool that we may use to understand Gauguin's art. It is certain that all of these alternate covers merit their own individual analyses and are open to interpretation, but the fact remains that none can be of as great an importance as the original, as it was the author himself who decided what the title should be and what images should figure on the cover.

What began as Paul Gauguin's own attempt to control this peritextual space has been transformed over the last century into something far different. The Dover edition, and to be fair, many others, have manipulated the editorial peritext in order market their own brand of Paul Gauguin, that being the artist whose journals and their autobiographical content may be used as a means to better understand his art. Perhaps this is a by-product of the un-marketability of the original, given that the first editions enjoyed a short-lived success at best. Publishers have used the cover as a place to advertise the inclusion of additional drawings, sketches and even a preface by Gauguin's son Émil, all with the goal of offering something more to the prospective reader, but in their efforts to add to this peritextual location, they have sacrificed that which was most important in the original. *AVANT et après* remains a peculiar case in that, while Gauguin wrote this text and meant for it to be published in a certain form, he seems to have sanctioned such alterations by telling Fontainas in that same letter of February 1903 that he would like the text to be published, even "sans luxe" (Gauguin 1921, p. 28), suggesting that he almost cared more for the content than for its presentation. And yet, if that is the case, then why did he go to the trouble to prepackage the manuscript so carefully? Was it a mere artistic whim or did he truly attempt to use this cover as means of confronting and transporting the reader to a new time and place? The answers to these questions will depend on future inquiries, but what is certain is that whatever Gauguin's intentions, the evolution of this cover has demonstrated the immense value and relevance of the cover as the peritextual location *par excellence*.

---

## Notes

---

1 In his discussion of titles, Genette distinguishes between their thematic and rhematic functions. Thematic titles are those that reference or are indicative of the content of a work, be it on a narrative, dramatic or discursive level. Rhematic titles are, however, those that reference the genre or nature of the text. For example, the title of Sartre's *La Nausée* refers to a specific element in the work, while the *Essais* of Montaigne alludes to the genre of the text. He also admits that titles may be a combination of the both in that certain elements may refer to the work's content, while others may reference the genre as, for example, the title of Rousseau's *Discours sur l'origine de l'inégalité des hommes* informs the reader of both the genre, "Discours" and the content of the work. For a more complete discussion see Genette 1987, pp. 85-93.

2 While an extensive examination of all editions pub-

lished to date is currently underway, it is beyond the scope of this article and thus the editions chosen reflect general trends in the alteration of the original cover.

---

## Bibliography

---

- Gauguin, P., 1918, *AVANT et après*, Leipzig, Kurt Wolff.  
 Gauguin, P., 1921, *Lettres de Gauguin à André Fontainas*, Paris, Librarie de France.  
 Gauguin, P., 1921, *Paul Gauguin's Intimate Journals*, New York, Boni and Liveright.  
 Gauguin, P., 1923, *AVANT et après*, Paris, Ed. Crès et Cie.  
 Gauguin, P., 1948, *AVANT et après*, Copenhagen, Andersen.  
 Gauguin, P., 1994, *AVANT et après*, Paris, La Table Ronde.  
 Gauguin, P., 1997, *Gauguin's Intimate Journals*, Mineola NY, Dover Publications.  
 Gauguin, P., 1998, *Vorher und Nachher*, Köln, DuMont.  
 Gauguin, P., 2000, *Vorher und Nachher*, Köln, DuMont.  
 Gauguin, P., 2003, *Vorher und Nachher*, Köln, DuMont.  
 Gauguin, P., 2007, *Paul Gauguin's Intimate Journals*, Whitefish MT, Kessinger.  
 Gauguin, P., 1918, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, Paris, Crès.  
 Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Ed. Seuil.  
 Matthews, N., 2001, *Paul Gauguin: An Erotic Life*, New Haven, Yale University Press.  
 Reck, R., 1991, "Gauguin écrivain", in "The French Review", vol. 64, n. 4, pp. 632-642.



Steven Surdiacourt

# Changing Covers

The paratextual transformations of René Burri's *Die Deutschen*

DEUTSCH

von Hans

Dritte, erweiterte

CHEN

ten von Hans

irmer/Mosel



## 1. From the history of the photobook to the history of a photobook

In the introduction to the first part of their seminal work *The Photobook, A History* Martin Parr and Gerry Badger (2004) describe the object of their historical explorations as follows:

A photobook is a book – with or without text – where the work’s primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photograph or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print, be it the simple functional work print, or the fine art exhibition print (Parr, Badger 2004, p. 6).

The photobook is then described as an autonomous object in which the photographs lose their status of individual objects and become part of “a concise world within the book itself” (John Gossage, quoted in Parr, Badger 2004, p. 7). In this concise universe the “collective meaning [is] more important than the images’ individual meanings”. Such distinctive factors as the photographic sequence; the choice of an accompanying text; the intricate interaction between individual images or individual texts, between individual images and individual texts, between the accompanying text and the photographic sequence, the overall design; the material properties of the book (“the binding, the jacket, the typography, the paper” (Parr, Badger 2004, p. 7) and the printing); the specific theme etc. contribute to the creation of this collective meaning.

The academic interest for the study of the photobook as a material object is steadily growing, not in the least because this approach offers an alternative view on the history of photography distinct from those academic traditions centered on the aesthetics of the image, on the development of photographic techniques or on



## Changing Covers The paratextual transformations of René Burri's *Die Deutschen*

Steven Surdiacourt

the socio-political implications of the photographic medium. Even if an in-depth understanding of the photobook demands a keen eye for aesthetic, technical and socio-political issues. In turn this vein of research opens up new paths for the (contextual) exploration of the photographic image. The final consequence of a research orientation focusing on the photobook is the exploration not only of the historical evolution of the photobook but also the micro-history of individual photobooks, shape shifting throughout their subsequent editions. Since a photobook is determined by a complex of different factors – as described above – the change of several (or just one) of the constitutive elements might (and mostly does) alter the “collective meaning” of the book in a significant way or creates, arguably, a new book altogether. A photobook is thus certainly not to be considered an atemporal, immutable essence. The goal of this kind of research into the history of individual

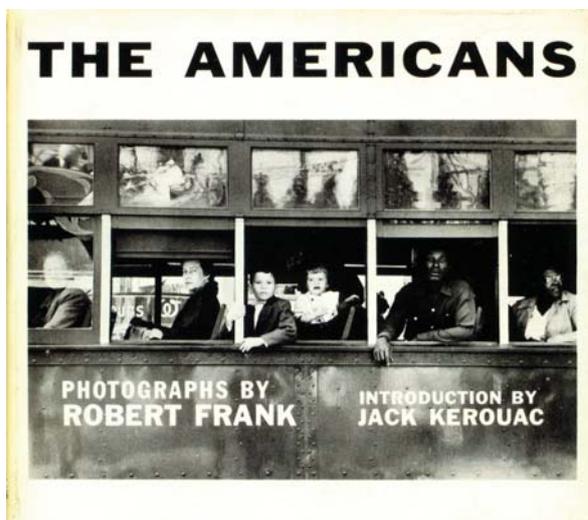


Fig. 1 – Front cover of *The Americans* (1959)

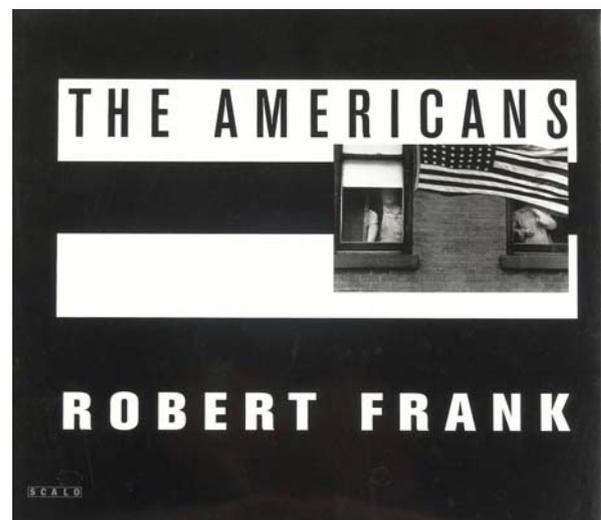


Fig. 2 – Front cover of *The Americans* (1998)

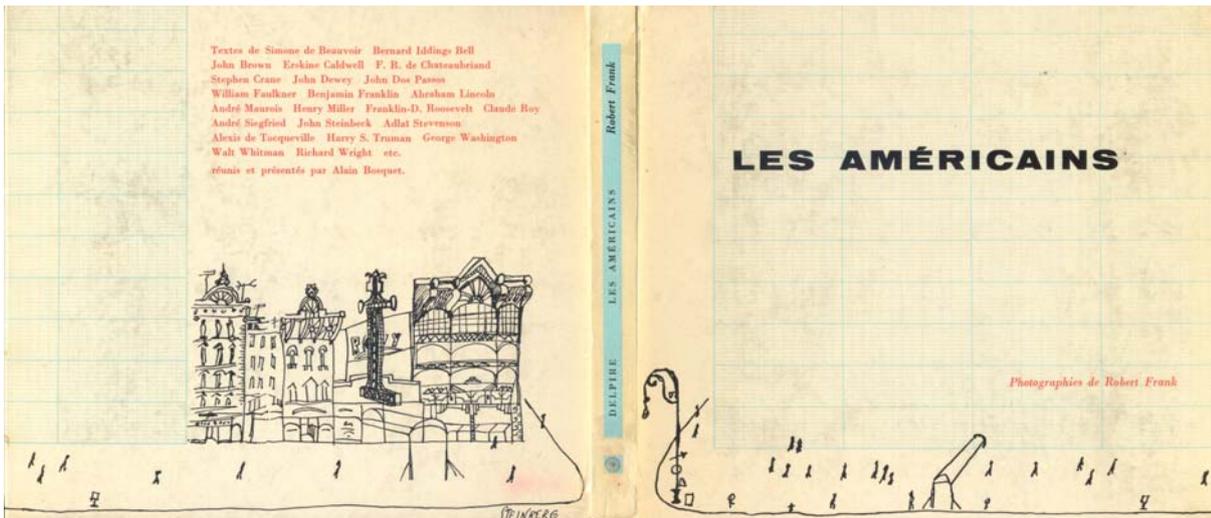


Fig. 3 – Cover of *Les Américains* (1958)

photobooks is definitely not to (re)construct a definitive edition, but rather to investigate the reasons, the contexts and the consequences of their formal transformations (figg. 1, 2).

One of the most striking examples of this kind of editorial transformation in undoubtedly – and the example is not randomly chosen – Robert Frank's widely acclaimed American reportage *The Americans*. The Swiss photographer's book was first published in 1958 as part of Delpire's *Encyclopédie essentielle* under the title *Les Américains* (fig. 3) and republished in 1959 by Grove Press in its now canonical form. Parr and Badger comment on the publication history of *The Americans* as follows: "Robert Frank's masterpiece has become so much of the photobook of legend in its first American edition that it is often forgotten that Delpire's original Paris edition was a different book. Its accompanying texts, gathered by Alain Bosquet, placed it in a socio-documentary context – with a politically antagonistic, even anti-American point-of-view. Only with the Grove Press edition, denuded of text, except for Kerouac's famous introduction [...] did it become ([...] in Kerouac's words) a 'sad poem sucked right out of America' – or out of Frank's despair" (Parr, Badger 2004, p. 247). In the scholarly and artistic reception of *The Americans* up to now the Grove Press edition is considered the "original" edition, the Delpire edition on the other hand is regarded as a (not very influential) proto-version – if it is not totally neglected. Even after *The Americans* was molded into its (more or less) definitive form with the Grove Press edition, the history of the photobook did not come to an end. In the nowadays popular Scalo edition (1998), for example, the famous cover picture of the Grove Press edition (fig. 1) – a photo of a trolley bus in New Orleans thematising racial segregation – was replaced by the opening picture of Frank's photographic sequence – a picture of the spectators of a parade in New Jersey that reveals something of the problematic relation of identity and patriotism (fig. 2), offering the

reader a new looking-glass for the reading of the photobook (fig. 3).

## 2. Through the looking-glass

As the example of *The Americans* suggests, book covers are significant markers of editorial change. The choice for a new cover design for a new edition hints, as I will argue, at changing relations between the textual and the extra-textual realm.

Since the cover of a book is the most visible and palpable part of the peritext, laid out to hold (for a moment at least) the reader's first inquiring look, its function is *a fortiori* to "present it [the actual text], in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text's presence in the world, its 'reception' and consumption in the form (nowadays, at least) of a book" (Genette 1987, p. 1). The motif introduced in this exploratory definition is retaken and modulated as Genette asserts that the paratext is "an 'undefined zone' between the inside and the outside, a zone without any hard and fast boundary on either the inward [...] or the outward side." This zone, he adds, is "not only a zone of transition but also of transaction" (Genette 1987, p. 2). A book cover is then a liminal space or an interface that connects a textual and an extratextual reality, inviting readers in – hence Michel Serre's description of the artistic threshold as a door (Serres 1989, p. 90) – and positioning the text in a larger cultural and/or socio-political context. These functions are of course strongly intertwined: the reader's decision to start reading the book is (partly) determined by the presentation of the book's contents on the cover. Considering both its social and its textual function, a book cover could be described as a looking-glass or a reading device as it orients (or re-orient) subjective readings of individual books in specific historical and cultural contexts.

In his enlightening text *Motifs of Extraction: Images on*

*Book Covers* (2005) Jan Baetens explores the functional differences between covers of fictional works and covers of photographic books. He determines three important distinctions: a difference in form – “the photographic perigraphy favors the images over the textual or verbal elements” – a difference in status – “the perigraphy of the photographic book appears to be less free than that of its counterpart in the sphere of literature” – and finally a difference in function – “the photographic epigraphy [sic] being less concerned with promotion and with controlling the reader than with the function of presentation” (Baetens 2005, p. 86-87). This list of differences is the result of a thorough description of the formal properties of the covers of different photobooks. Jan Baetens notes that on most of the photobook covers – of course there are exceptions – one of the images of the photographic sequence is reproduced. The cover image is selected to – in a kind of synecdochic gesture – stand for the entire series. This practice of extraction, as he names it, distinguishes the cover of a photobook from the visual cover of a work of fiction, governed by the principle of contraction, whereby one of the narrative’s central scenes is visualized by the cover image (Baetens 2005, p. 85). The choice for the extraction of a particular image is determined by three major factors. First of all “the image must be a quotation from the book, and, in addition, it should also be a representative quotation” (Baetens 2005, p. 85), second the image should fit into the overall cover design without being a mere illustration of the meaning of the title and third “the cover images should make clear at the outset that it is not an isolated image but that it belongs to a series” (Baetens 2005, p. 88), meaning that the use of too strong an image on the cover is best avoided.

There is, in my opinion, one small flaw in Baetens’ argumentation. His focus on the “relationship between text and peritext” (Baetens 2005, p. 82), and his ensuing disregard for the reception of the peritext, leads him to understand the practice of extraction as a purely formal strategy, while neglecting its performative function. In his text Baetens argues that the choice for the reproduction of an image on the cover is determined by its representativity for the photographic sequence. I would like to stress conversely that all images are equal constituents of the photographic sequence, that no image is more or less representative for the series that encompasses it prior to its extraction and reproduction on the cover. It is the reduplication of the image and its spatial (from the inside to the outside) and functional transposition (from an image in the sequence to an image standing for and before the sequence) that lends the cover image its “aura” of representativity in the eye of the reader. Only in this perspective the strategy of extraction becomes truly synecdochic, as a not representative part of the whole comes to represent the whole. The notion of representativity on the other hand is still firmly anchored in a logic of contraction. This slight

adjustment in the theory of extraction also sheds a new light on the functions of the cover image. In his text Jan Baetens discerned two main functions: first of all the picture on the cover announces “with as little ambiguity as possible the type of images that will be found inside the volume” (Baetens 2005, p. 85), and second the picture helps to control the reading rhythm (Baetens 2005, p. 89). Given however the potential of any image to represent the photographic image (of course taking into account the other determining factors), the influence of the actual cover image on the reading process should prove to be stronger than expected – although maybe not so strong and precise as the influence of a verbal paratext. The selected cover image, with its formal and thematic specificities offers, as I would like to show, the reader a reading grid, a map for roaming through the photographic sequence.

The cover image is one of the most prominent elements of the photobook’s peritext (and even paratext), but it is certainly not an isolated element. It rather interacts with a whole range of other visual and verbal paratextual elements. The interpretation of Robert Frank’s *The Americans* as a Beat celebration of travel, mainly sparked by Jack Kerouac’s legendary introduction to the book, for example, is reinforced by the depiction of a means of transportation on the cover of the Grove Press edition. A very interesting kind of paratextual interplay is established by the use of two different cover images, one on the front cover and one on the back cover of the photobook. Although both covers are determined by the same principle of extraction, the selected images seem to have a slightly different (but not totally opposite) status. Its reproduction on the very last printable surface of the book does not mean that the reading of the photograph on the back cover is meant to conclude the reading of the photographic sequence. In this sense the back cover image disrupts the concordance of spatial positioning and reading order that characterizes the functioning of the image on the front cover. Both images seem rather to form – in the restricted space of the book cover – a parallel photographic sequence. If the image on the front cover reminds “the reader at the beginning that it takes time to read an image” (Baetens 2005, p. 89) and thus prepares the reader for another reading paradigm, the insertion of a second image might as well warn the reader that every image in a photographic sequence is to be read and understood in relation to the other images. The parallel sequence on the cover is nevertheless distinct from the photographic sequence in the book: whereas the latter is composed of images that equally contribute to the significance of the sequence, the former seems to be structured in a hierarchic manner. More particularly the image on the back cover of the book takes on a secondary role; its main function is to mirror some of the important features of the image on the front cover and to reinforce the reading program it provides.

### 3. Die Deutschen

To verify some of the previous theoretical considerations I would like to retrace the publication genealogy of René Burri's reportage of post-war Germany by focussing mainly on the changing covers of the different editions. *Die Deutschen* was first published in 1962 in Zürich by Fretz & Wasmuth and republished shortly thereafter (1963) as *Les Allemands* in Robert Delpire's *Encyclopédie essentielle*. New editions by Schirmer/Mosel appeared in 1986 and 1999. A book with such a complex editorial history as *Die Deutschen* deserves a double reading: a first reading, indispensable for the historiography of photography, that tries to discern the overall – circulating, not localized – significance of the photographic project and a second reading which describes the social life of the project through its different (re)editions. In the context of this essay the first reading will take on the form of a concise introduction into René Burri's early work.

#### 3.1. A significant inconsistency

The comparison with Robert Frank's masterpiece *The Americans* is a recurrent theme in the reception of *Die Deutschen*. Although the critical reflex to compare both photographic projects was certainly strengthened by a number of biographical and editorial coincidences, it was triggered by more formal concerns. Parr and Badger note: "Burri's pictures are sharp and incisive, occupying an interesting middle ground between the controlled framing of the classic photojournalistic mode and the casual looseness of Frank" (Parr, Badger 2004, p. 218). Instead of using this finding as an opening for a reading of Burri's photographic work in itself, the authors cling to the comparison with *The Americans*, stating: "If Frank had not raised the bar to impossible heights, Burri's book would be more widely regarded as one of the best photobooks of the 1960s". Burri's book, the authors conclude is "a much underrated book, but one nevertheless firmly back in the more classic genre of European photojournalism" (Parr, Badger 2004, p. 190).

It makes more sense to consider *Die Deutschen* as an answer to some of the problems generated by *The Americans*, rather than as a failed attempt to create a German counterpart to Robert Frank's photobook. Writing that that Burri's photographic sequence lacks "Frank's intensely personal vision" (Parr, Badger 2004, p. 218), Parr and Badger might have meant that Burri's photographic sequence is not as consistent as Frank's. This inconsistency, I would like to argue, is at the same time the most striking and most significant feature of Burri's project. As Parr and Badger point out the photographic sequence of *Die Deutschen* is formally characterized by the juxtaposition of images in the classic documentary vein and images determined by Frank's paradigm of subjective testimony. The confrontation of two photographic models surely has a critical function, as it shows

both paradigms as systems of (coded) conventions. An explanation for this strategy of confrontation is provided by the poetics of Hans Magnus Enzensberger, whose (early) texts (prose and poetry) accompany the photographic sequence in most of the editions. Enzensberger's work in the fifties and the sixties was devoted to defy the "dichotomous view of the lyrics genre as either *poésie pure* or *poésie engagée*" (Melin 2003, p. 36) or to close the gap between "*Elfenbeinturm und Agitprop*" [the ivory tower and agitation-propaganda] (quoted in Zimmermann 1977, p. 44), as he described it himself. Seen in this light the inconsistency of Burri's photographic sequence, can be understood as an attempt to reconcile a highly self-conscious – but strictly subjective – imagery with a (potentially manipulative) visual language coded for objectivity. Burri thus seems to have understood and incorporated Frank's visual paradigm, but also to have seen its dangers, more particularly its impossibility to overcome a strictly personal viewpoint. There is nevertheless one major difference between the projects of Enzensberger and Burri: whereas the plasticity of poetical language allows the fusion of ethics and aesthetics in one single text, the photographic medium resists this kind of reconciliation and forces the photographer to keep on confronting images of both paradigms, without hope of ever reaching a "middle ground".

On the content level the Burri's photographic sequence engages in a dialogue with a French documentary tradition, that of humanist photography. This particular documentary vein, which originated during the 1930s, became the dominant visual language in postwar France. It played an important role in the reconciliation and reunification of the French nation after the atrocities of World War II and the difficulties of decolonization, by representing France as one strong community (cf. Hamilton 1997). Burri must have felt that this specific photographic language, with its accent on optimism and solidarity, was not particularly suited for the depiction of a literally dived country. By portraying of all kinds of relational, geographical, historical, social and spatial ruptures, he puts into perspective the values conveyed by the humanist paradigm and adapts the representational system to the German situation. It would be untrue on the other hand to claim that Burri replaces the humanist grammar of unification with a generalized grammar of division, while addressing more or less the same topics. Burri's imagery is far more capricious, as it confronts images of unity with image of separation, creating an atmosphere of uncertainty, rather than one of radical division.

#### 3.2. Les Allemands

The Delpire edition (for a discussion of Delpire's editorial practice see Boulaire & Renonciat 2010) of René Burri's work is exceptional in a double sense: the edition takes on a particular position in the editorial genealogy

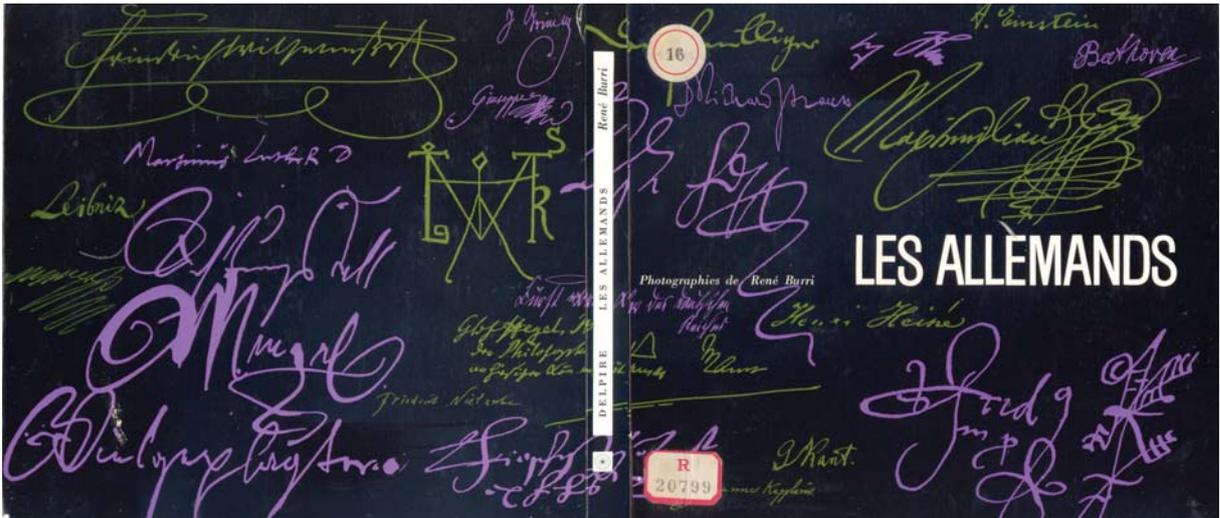


Fig. 4 – Cover of *Les Allemands* (1963)

of *Die Deutschen* but also in the project of the *Encyclopédie essentielle*. The books in this series “are not art books”, as the description of *Essentiellement* – as the series is now called – on Delpire’s website stresses, but are rather to be seen as “loose explorations of a specific theme presented by the editor”. These books appeal to a threefold reading, as the description continues, that is a first reading of the images – the imagery is described as “unconventional and miscellaneous”, combining pictures from different times, genres and styles; a second reading of the captions, revealing the significance of the images and a third reading of the text, which offers “an in-depth study of the chosen topic”. The description clearly emphasizes the pivotal role of the editor in the modeling process. The books in the *Encyclopédie essentielle* thus seem to belong to the “genre of photobook [...] made by someone who is not even a photographer”; in this genre “the author’s task is not one of creating the photographs, but of selection and ordering” (Parr, Badger 2004, p. 8). *Les Arabes* (1959), for example, is a perfect realization of the above described editorial program: the book contains an essay from the hand of Jacques Berque, professor of the social history of Islam at the Collège de France between 1956 and 1981, and is illustrated with a patchwork of images of manuscripts, archeological findings etc. and contemporary documentary photographs by, among others, Burri, Cartier-Bresson and Riboud. Notwithstanding their (deceivingly) similar titles *Les Allemands* and *Les Américains* are structured in a quite distinct (and even opposite) manner, combining a pre-conceived photographic sequence by a single photographer and a patchwork of quotes from different authors selected by Jean Baudrillard in Burri’s book and by Alain Bosquet in Frank’s (fig. 4). Despite these formal distinctions, the pages of both *Les Américains* and *Les Allemands* are imbued with the same pedagogical zeal as the other books in the *Encyclopédie essentielle*. The texts in both books strive to outline the contours of a, respectively, American and German na-

tional identity. Baudrillard opens his introduction to *Les Allemands* with a dismissal of the idea of a German “soul”, writing: “let us no longer speak in terms of a “soul”, let us no longer lock up the Germans in this irrational complex” (Burri 1963, p. 8 (my translation)). Then the text takes another turn: Baudrillard concludes that the Germany has not found an appropriate answer to the questions raised by World War II and that the Germans are still holding on to the idea of a German soul: “Will it [Germany] finally lose its “soul” and find a style, a luck line, a new society?” (Burri 1963, p. 12 (my translation)). The introductory text is followed by a collage of quotes trying to discern this German soul. Most of them are from authors whose thinking is clearly affected by a Romantic nationalism: Goethe, Hölderlin, Heine, Mme de Staël... and even Hitler and Goebbels. *Les Allemands* (and so is *Les Américains*) is thus in line with the program set out in the epigraph of *Les Arabes* – an excerpt from Goethe’s *Faust II* – which suggests that the book is a search for the hidden soul of the Arabs. It goes without saying that the focus on the description of a national identity is not only a function of the editorial program, but also of the French attempts to reposition the country in the changed world after the second World War.

Obviously the confrontation of a text trying to define a German “soul” and a photographic sequence problematizing the very concept of national identity, threatens to undermine the pedagogical project of the *Encyclopédie essentielle*. The main function of the cover of *Les Allemands*, I would argue, is to prevent this potential conflict by emphasizing the centrality of the text. All the volumes of the *Encyclopédie essentielle* have original, mostly colorful graphic – rather than photographic – covers. The choice not to put a photograph on the cover of a photobook is always marked, but in the case of *Les Allemands* it is even more peculiar. Whereas Saul Steinberg’s drawing on the cover of *Les Américains* directly refers to Frank’s photographs – it opposes Frank’s



Fig. 5 – Front and back cover of *Die Deutschen* (1962)

subjective visual language (the vivid drawing) to the documentary codes of objectivity (the blue grid pattern that reminds one of millimeter graph paper) – the signatures of the included authors fill the whole cover in *Les Allemands* and render almost invisible the name of the photographer. The cover design thus presents *Les Allemands* as a textbook (or a book of quotes) rather than as a photobook, reducing the editorial program of a threefold reading to a reading of the text and a reading of the pictures anchored by the text.

### 3.3. From experiment to document

The rare reader who would open *Die Deutschen* (1962) to a random page without looking at the cover – an almost impossible undertaking, to be honest – and without carefully scrutinizing the text, would be tempted to consider it as “just” the German original of the above described French “translation”. Parr and Badger’s entry on the subject, for example, seems to be structured to a large degree by this confusion (Parr, Badger 2004, p. 218). A more thorough reading however reveals that both books, apart from some structural (and quite superficial) similarities: the same photographs on the even pages and a patchwork of quotations on the odd ones, could not be more different. Whereas the textual collage in *Les Allemands* is vigorously framed by Baudrillard’s introduction and by its subdivision in thematic chapters, the collection of quotes in *Die Deutschen* (1962) is organized so as to activate its polyphonic potential. Or put otherwise: the quotes in *Les Allemands* are structured by a logic of culmination, whereas the text in *Die Deutschen* (1962) is characterized by a strategy of dissemination. This strategy is reinforced by the choice, by Hans Bender in this case, for quotations by contemporary German writers (Böll, Brecht, Enzensberger, Richter etc.), which mainly problematize or even question the existence of a German identity in a post-war context. These literary quotes are further played out against

on whole array of encyclopedic en journalistic material. The text in *Die Deutschen* (1962) thus emphasizes the contradictions and inconsequences of on ongoing debate on what it means to be German. It reflects both the theme and the form – the confrontation of different visual/verbal languages – of Burri’s photographic sequence (fig. 5).

The picture on the cover of *Die Deutschen* (1962), is a very convincing example of how an untypical image can be used to (re)present the photographic sequence. For the chosen image is the only image in the photographic sequence that is clearly (and openly) a montage – probably the most severe infringement of the documentary codes of objectivity. In his foreword to *René Burri: Photographs*, Hans-Michael Koetzle recounts following anecdote about this particular cover image:

When Burri presented to Cartier-Bresson the German first edition of his book *Die Deutschen (The Germans)*, he had an ulterior motive. The cover was a compound image Burri had created by combining two sequential negatives, unconventionally cropped to appear as one. Cartier-Bresson looked at it upside-down to examine the structure of the composition and declared it to be good. The fact that Burri’s breach of rules went unnoticed was a triumph for the young photographer (Koetzle 2004, p. 21).

It is barely believable that Cartier-Bresson could have overseen the compound nature of the photograph: the woman on the left hand side and the man on the right hand side have definitely been photographed from a different angle and from a different distance. Both “scenes” are separated by a black band, dividing the picture vertically. In this photograph the German division becomes a division of the representational surface. Finally a part of the same advertisement sign, reading *[Ele]ktrotechnik*, is visible in both parts of the image. It would not be surprising if the inclusion of the sign – only the last part of it is actually readable was meant as



Fig. 6 – Front and back cover of *Die Deutschen* (1986)

an ironic reference to the structure of the representation itself.

The particularity of the image is stressed by the position and typographical features of the title, which runs parallel to its top side. The title's most significant feature is the lack of inter-word space between the definite article (*Die*) and the noun (*Deutschen*), foregrounding the title's material characteristics as, for example, the alliteration and the spatial disposition of the letters. This disposition mirrors, in turn, the one fourth three fourths structure of the photograph, associating a national, a pictorial and a grammatical division with each other. Ironically the missing inter-word space strengthens, rather than solves, the separation between article and noun. And in this typography the problem of a German postwar identity seems to be articulated, as the title oscillates between a definite (unifying) and an indefinite (polyphonic) plural. After all, the best way to transcribe the cover's formal organization in a single formula would be: (*Die*) *Deutschen*.

The formal play of the front cover is continued on the back cover, where the vertical division of the photograph is echoed by the (vertical) parallelism of the *Siegessäule* and some chimneys in the background. Although the photograph could be seen as an ironic reference to the spectacular industrial growth of the BRD – the German defeat turned out to be an industrial victory – and to a certain feeling of disenchantment of the world – *Viktoria*, symbol of heroic victory, confronted with the principles of an economic reality; it is especially its formal virtuosity that strikes the reader. In fact the whole cover design aims at presenting *Die Deutschen* (1962) as an experiment involved in a critical dialogue with the documentary paradigm rather than as a document in its own right. On the cover of *Die Deutschen* (1962) the problem of a German identity becomes a primarily formal problem.

With the second edition of *Die Deutschen* (1986) the

presentation of Burri's photographic work undergoes a number of significant changes: the photographic sequence has been rearranged, some of the pictures in the sequence have been replaced, the book opens with some six texts – three prose excerpts from *Deutschland*, *Deutschland unter Anderem* and three poems of Hans Magnus Enzensberger, the odd pages are left blank except for the caption accompanying the photographs on the even pages and the book has been published in a larger (more prestigious) format. The lay-out of the cover (fig. 6) with large photographs on the front and the back, broad white margins and a simple typography reflects this overall sober book design. Compared to the first German edition the choice of the cover image for this edition seems to be less bold: whereas the photograph on the cover of *Die Deutschen* (1962) bears the traces of a formal manipulation and thus highlights the materiality of the image, the cover image of the 1986 edition – which could be broadly situated in the paradigm of Frank's subjective documentary – “merely” foregrounds the subjectivity of the presented perspective. By including in the picture frame an object that blocks the view – in this case the parked cars on the left hand side – the fact that someone is looking, is thematized, as Robert Frank has amply demonstrated. A similar obstruction is present in the photograph on the back cover in the form of a wall fragment. The selected images in this particular case are certainly not the strongest or the most telling photographs of the book: the cover image confronts the modernity of shiny cars with the nostalgia of a bar (?), bearing the sign “Golden Angel” and the photograph on the back cover echoes the religious motif of the angel on the front cover, while showing the ruins of a church (?).

More significant is the addition of a subtitle – *Photographien 1957-1964* – and a reference to the included texts – *Mit zeitgenössischen Texten von Hans Magnus Enzensberger* – on the cover. Both expressions introduce

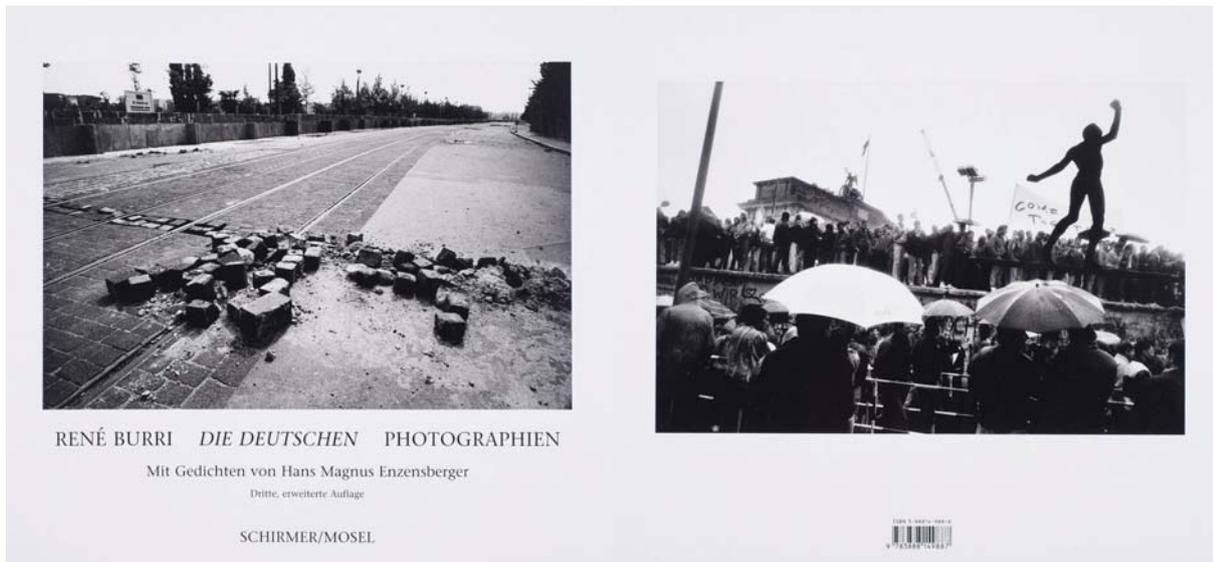


Fig. 7 – Front and back cover of *Die Deutschen* (1997)

a time dimension: the dates in the subtitle function as a time frame for the photographic sequence, presenting the images as depictions of a definite and a past period of time. The characterization of Enzensberger's texts as "contemporaneous" fits into the same logic. This strategy of a positioning in time is also perceivable on another paratextual level, that of the captions: whereas the short captions of *Die Deutschen* (1962) situate the pictures in a merely geographical sense – geography is, of course, an important factor in the German question – most of the captions of *Die Deutschen* (1986) include a time indication. The experiment of the edition of 1962 situated in a kind of continuous present is thus transformed into an historical document: "The eighty-eight photographs in this book [...] are, however, more than merely masterpieces of photojournalism. It would be more appropriate to speak of them in terms of historiography" (Burri 1986 blurb (my translation)). The main reason for this transformation is doubtlessly a changing historical context: in 1961, one year before the publication of the first edition, the national division had materialized in the form of the Berlin Wall. With the construction of the Wall the nature of the German question had changed from a representational to a sociopolitical problem, explaining the repositioning of the photobook as a document rather than as an experiment. The 1986 edition is furthermore an expression of a nostalgic longing for a time when the geographical (and mental) division of the country did not yet seem definitive. This feeling of nostalgia is clearly discernible in the last sentence of the blurb, characterizing the book as "the last attempt to see and describe Germany as a whole" (Burri 1986 blurb (my translation)) (fig. 7). Only three years after the publication of *Die Deutschen* (1986) the Berlin Wall was demolished. In 1990, the year of the German reunification, the 1986 edition of *Die Deutschen* was republished with a new subtitle read-

ing: *Photographien aus einem geteiltem Land* (Burri 1990). This apparently superficial change aimed to present the photographic work not as the expression of nostalgia towards a period before the "definitive" division of the country, but as a document of that past division. The tone of the blurb of the 1997 edition is even more optimistic as it describes Burri's book as "as the successful attempt to see and to describe Germany as a whole during the forty years of division" (Burri 1997 blurb (my translation)). On the cover of this final edition of *Die Deutschen* (1997) the Berlin Wall plays a central role, as it is depicted both on the front and on the back of the book. The picture on the front cover, a more traditional documentary photograph, shows the Berlin Wall and a crack in the street. In the light of the period indication in the subtitle on the title page (1957-1997), this photograph seems to be a comment on the period after the demolition of the wall, suggesting that the political and geographical division of the country has left its traces in the form of a mental division, that could (and would) prove to be more difficult to overcome. The picture on the back cover depicts the people on both sides of the wall "coming together", as the banner reads. On the Brandenburger Tor the driver of the quadriga answers the gesture of victory of the statue on this side of the Wall, a reassuring symmetry.

*Die Deutschen* (1997) is not only a document of the German division and reunification, oriented towards the future rather than towards the past, it is also an overview of Burri's photographic involvement with Germany between 1957 and 1997 or even of Burri's photographic evolution as such, since "*Die Deutschen* is Burri's most substantial project and also the one that has occupied him for the longest time" (Koetzle 2004, p. 23). The inclusion of an introduction about Burri's photographic career by Michael Koetzle confirms this reading. But the double scope of this edition is best

marked by the positioning of the time indication on the title page and not on the cover: the subtitle on the cover, reading simply *Photographien*, conveys the idea that the book provides an overview of Burri's photographic career, whereas the time indication on the title page reconnects the photographic sequence to the flow of historical events that have transformed Germany.

#### 4. Conclusion

In this (doubtlessly overambitious) essay I have tried to retrace the publication history of René Burri's *Die Deutschen*, with special attention for the changing covers of the book. The cover of a photobook is always, as del Lungo (2009, pp. 101-102) notes, a public element. This also means that the cover is not only determined by the content it has to "present", but also by other (editorial, historical, artistic) factors. While the cover positions a book in a particular socio-political or cultural context it also influences the collective meaning of the book, by suggesting to the reader a particular reading mode – that he/she can of course choose to ignore. Or as del Lungo formulates it: "the paratext is less an object than an effect" (del Lungo 2009, p. 101). The study of the paratextual transformations of a particular book during its publication history might consequently reveal something of the functioning of that book in changing historical contexts, while raising questions about the centrality of the paratext.

#### Bibliography

Within the text, the year following bibliographical references is that of first edition, while the page number refers to English translation, when present in bibliography.

- Baetens, J., 2005, "Motifs of extraction, Photographic Images on Book Covers", in "History of Photography", 29 (1), pp. 81-89.
- Berque, J., 1959, *Les Arabes*, Paris, Delpire.
- Boulaire, C., Renonciat, A., eds., 2010, "Robert Delpire, éditeur", in "Strenac", 1, <http://strenac.revues.org/59> (last consulted on October 17<sup>th</sup>, 2010).
- Burri, R., 1962, *Die Deutschen*, Zürich, Fretz & Wasmuth.
- Burri, R., 1963, *Les Allemands*, Paris, Delpire.
- Burri, R., 1986, *Die Deutschen, Photographien 1957-1964*, München, Schirmer/Mosel.
- Burri, R., 1997, *Die Deutschen, Photographien*, München, Schirmer/Mosel.
- del Lungo, A., 2009, "Seuils, vingt ans après, Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette", in "Littérature", 155, pp. 98-111.
- Frank, R., 1958, *Les Américains*, Paris, Delpire.
- Frank, R., 1959, *The Americans*, New York, Grove Press.
- Frank, R., 1998, *The Americans*, Zürich, Scalo.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuils; Eng. transl. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Hamilton, P., 1997, "Representing the social, France and Frenchness in post-war humanist photography", in Hall, S., ed., *Representation, cultural representations and signifying practices*, London, Sage, pp. 75-150.
- Koetzle, H.M., ed., 2004, *René Burri, Photographs*, London, Phaidon.
- Melin, C.A., 2003, *Poetic Maneuvers. Hans Magnus Enzensberger and the Lyric Genre*, Evanston, Northwestern University Press.
- Parr, M., Badger, G., 2004, *The Photobook, A History. Volume I*, London-New York, Phaidon.
- Serres, M., 1989, *Statues, Le second livre des fondations*, Paris, Flammarion.
- Zimmermann, A., 1977, *Hans Magnus Enzensberger, Die Gedichte und ihre literaturkritische Rezeption*, Bonn, Bouvier.



ALESSANDRO CATANIA

**IN NELLE**

*IL RECAP COME PERITESTO TELEVISIVO*

**P PUNTATE**

*TRA NARRAZIONE E PROMOZIONE*

**PRECEDENTI**





## 1. Recap, paratesto e peritesto

Il *recap* è una ricapitolazione, una versione abbreviata per forma e contenuto di uno o più testi antecedenti. Il *recap* mette in evidenza gli elementi più rilevanti del testo originale, del quale formula una riduzione. In breve, il *recap* è il “riassunto delle puntate precedenti”.

Esemplare in questo senso il *recap* nella serialità televisiva; il riassunto audiovisivo che anticipa il nuovo episodio riprendendo elementi testuali e trame narrative dalle puntate precedentemente diffuse. Nell’ambito televisivo, il *recap* è un tropo comune che attraversa i diversi generi di programma, i mercati televisivi, e le diverse audience. Questa figura è apparsa con la serializzazione dei programmi televisivi per fornire i punti di riferimento necessari al pubblico nel momento in cui il programma televisivo diventa appunto seriale e non più solamente episodico. Negli anni 50 ad esempio, la BBC introduceva i nuovi episodi della serie fantascientifica *Doctor Who* con la scena finale dell’episodio precedente al fine di collegare appunto i due episodi.

Oggi, la complessità di processi di serializzazione televisiva, che esplodono la sofisticazione narrativa su diversi supporti medialità richiede delle soluzioni di ricapitolazione molto più sofisticate che in passato. Il caso di *Heroes* (NBC, 2006-2010) su NBC che sarà oggetto dell’analisi sarà considerato significativo proprio perché si inserisce in un contesto industriale in cui il network americano si posizionava come punta di diamante di una nuova forma di *broadcasting* convergente legate a nuove forme di narrazione televisiva. *Heroes* in quel momento storico, è appunto uno dei programmi che meglio rappresentano l’evoluzione delle forme televisive verso una medialità convergente e complessa, che da una parte influenza la testualità televisiva stessa, e dall’altra si lega strettamente ai cambiamenti in corso nell’industria televisiva, legando quindi un discorso delle forme narrativo-testuali a un discorso promozionale-industriale.

Il *recap* manifesta le caratteristiche e funzioni tipiche del paratesto: soglia testuale, ne contiene le marche autoriali e ospita un discorso competenzializzante che demarca i limiti – in questo caso l’inizio – del testo.

Formulando una teoria della paratestualità, Genette ci ha consegnato un potentissimo strumento per esplorare le forme e le trasformazioni dei testi in relazione a funzioni *strategiche* nei confronti del lettore. Nonostante la progressiva complessificazione degli orizzonti medialità e la convergenza e ibridazione di diversi sistemi industriali che rende ancora più multiformi le manifestazioni testuali e paratestuali che ne derivano, questo apparato teorico e la sua varietà di definizioni di trasformazione testuale – dal *digest* alla traduzione, dal riassunto alla variazione di stile, per intenderci (Genette 1982) – continua a consentirci di analizzare il paratesto – e il *recap* – all’interno del contesto comunicativo contemporaneo. È proprio sulla teoria genettiana che, ad esempio, si fondano sia le esplorazioni più puntuali del



## Nelle puntate precedenti... Il *recap* come peritesto televisivo tra narrazione e promozione.

Alessandro Catania

discorso paratestuale negli audiovisivi (ad esempio in Re 2006), sia più ampie ricognizioni sul funzionamento di altri oggetti paratestuali – quali i trailer cinematografici – che costituiscono oggi la referenza in questo campo di studi (Kernan 2005). Allo stesso modo, è ancora una volta la teoria di Genette a servire da fundamenta per il recente lavoro di Jonathan Gray (2010) per uno studio dei paratesti promozionali nella televisione e nel cinema contemporanei.

Ogni declinazione del testo, in qualche modo, ha in se il potenziale per alterare il testo stesso. Conosciamo tutti l’espressione “non giudicare un libro dalla copertina”. Eppure lo facciamo costantemente. La versione equivalente del detto trasposta per spiegare la nostra esperienza (mediale) del giorno d’oggi, permeata da elementi paratestuali di ogni genere, sarebbe “non credere al buzz”, eppure ancora una volta, non possiamo esserne immuni. L’opera di Gray in particolare è un tentativo esplicito di meglio comprendere un’esperienza mediale formata in gran parte di “copertine” – come ad esempio, trailers, merchandising, *spinoffs*, titoli di testa e di coda, *recaps*, materiali extra, dvd, etc... che permeano la nostra esperienza mediale. Rispetto alla teoria genettiana, Gray è esplicito. La tesi del suo libro è di considerare il *para*-testo, definito come un qualcosa di adiacente, a se stante, una forma *distinta* (dal testo) ma allo stesso tempo analoga ad esso, non solo come una aggiunta, un extra, ma come intrinsecamente parte del testo stesso. Conseguenza di questa argomentazione, che sta a fondamento di quelli che Gray chiama *off-screen studies*, è la messa in discussione della gerarchia *testo-paratesto*, e del rapporto tra i due costrutti. Il fuoco degli *off-screen studies*, infatti, intesi come “una nuova forma di analisi dei media”, è posto sullo studio della capacità del paratesto di creare testualità, e quindi sulla messa in discussione della relazione tra testualità primaria e testualità secondaria che relega il paratesto, la copertina,

al semplice ruolo gregario di materiale aggiuntivo, spesso puramente promozionale o con funzioni pertinenti solo all'interno delle industrie culturali.

Il testo viene quindi inteso come in Kristeva, ovvero non come una produzione finita ma come una continua "produttività", una unità più vasta di un film o un libro che include molto altro al suo interno. L'obiettivo è di smettere di considerare i materiali testuali "periferici" come rumore, come elementi di disturbo rispetto alla testualità e alla stessa esperienza del testo, ma al contrario di farli diventare parte integrante di esso e della sua esperienza, dato il loro ruolo costitutivo nella produzione, nello sviluppo, e nell'espansione dei testi e dei loro significati.

Insomma, la nozione di paratesto nella sua accezione più generale è sufficiente, nonostante le forme audiovisive e mediali sempre più complesse, per studiare la maggior parte degli oggetti testuali che esse producono. Se però il nostro oggetto di studio sono i meccanismi e le logiche del senso che animano queste forme paratestuali, la semplice nozione di paratesto non ci spinge a un livello di profondità d'analisi adeguato per metterne alla luce le configurazioni semiotiche. Se il fine ultimo del nostro studio quindi non è *individuare* dei paratesti ma piuttosto di *analizzarne* la paratestualità e di rendere più intellegibile la loro maniera di svilupparsi, altri strumenti più acuti possono venire in nostro soccorso.

Trattasi appunto delle nozioni di peritesto ed epitesto, individuate da Genette in quanto componenti del paratesto e di cui la specificità è spesso stata diluita all'interno della nozione generale di paratesto.

Si tratta quindi in primo luogo di recuperare e di utilizzare queste nozioni. Non solo, esse vanno rinvigorite tramite un rinnovato utilizzo in ambiti che Genette non aveva inizialmente previsto, in modo da amplificarne il potere euristico. Penso in particolare all'ambito dei media audiovisivi. La formulazione della teoria paratestuale infatti aveva privilegiato la forma libro e il sistema industriale dell'editoria. Il peritesto, ne è appunto una manifestazione. Per affrancare definitivamente quindi la teoria e gli strumenti per lo studio della paratestualità da questo bagaglio letterario, questo contributo vuole dimostrare che anche una componente specifica come quella del peritesto, accuratamente definita da Genette in relazione alla specificità della forma editoriale, può essere utilizzata per l'analisi di altre forme testuali. Nella fattispecie, i *recap* audiovisivi.

In particolare, il primo obiettivo di questo paper è di dimostrare come le caratteristiche e le funzioni paratestuali proprie del peritesto si ritrovano all'interno del *recap*. Questo al fine di portare avanti la riflessione su questa e altre forme di introduzioni audiovisive al di là del concetto di paratesto. Articolare il concetto di peritesto per mostrare come le funzioni, le forme e le logiche della copertina – peritesto editoriale per eccellenza – possano trovarsi attuate in altre forme di manifestazione semiotica ci aiuta da una parte a migliorarne

l'intelligibilità in un'analisi delle diverse forme di soglia audiovisiva, e dall'altra a estendere la riflessione sulle presentazioni visive ad altre manifestazioni testuali.

Il secondo obiettivo di questo contributo è di articolare in relazione alla nozione di peritesto/copertina audiovisiva due tensioni discusse dalla letteratura sui media audiovisivi: i) la tensione tra il testo e (para)testualità diffusa e ii) la sua relazione con la tensione tra promozione e narrazione (Kernan 2005, Grainge 2007, Gray 2010 and Mittel). Mentre la seconda si lega al discorso della marca e alla veridizione come inganno promozionale, cruciale per la definizione funzionale della copertina, la prima non può essere risolta che andando a scomporre i diversi aspetti della paratestualità a partire proprio da Genette.

## 2. Forma e funzione

Nel *recap* audiovisivo ritroviamo caratteristiche chiave della peritestiualità comuni a quelle della copertina nella forma e nelle funzioni. Per quel che riguarda la forma, e in particolare la posizione, Genette chiama peritesto quella parte del paratesto che si situa "intorno al testo [...] e qualche volta inserito negli interstizi del testo" (1987, p. 9). Ed infatti, una prima caratteristica del *recaps* è appunto la contiguità con il testo.

### 2.1 Recap contiguo e funzione di protezione

Così come una copertina giace sulle pagine di un libro, così il *recap* è posizionato immediatamente prima del testo audiovisivo che introduce. Finito il riassunto delle puntate precedenti, oltre la soglia, entriamo nella nuova istanza del testo seriale. Una volta oltre la copertina, insomma, siamo nel libro. Questa caratteristica è uno dei tratti definitori del peritesto, che appunto è una parte del paratesto necessariamente contigua al testo.

La contiguità del *recap* al testo che introduce è un tratto essenziale che distingue una delle sue funzioni primarie: quella protettiva. Così come una copertina e una sovracopertina proteggono le pagine da agenti esterni – determinati dalla sua collocazione fisica, in libreria, in una scatola, in spiaggia – così il *recap* protegge il testo audiovisivo dalla contaminazione del flusso televisivo. Collocato all'interno di un flusso di programmazione, il testo televisivo ha bisogno di essere delimitato e protetto in modo da ridurre – o meglio, gestire – le interazioni di senso che si producono, inevitabilmente, tra i programmi contigui nel flusso. Queste interazioni aggiungono senso al testo. Per limitare questa osmosi semiotica tra testi contigui nel flusso televisivo è quindi necessario incorniciare l'episodio testuale, delimitandone i confini e schermandolo da influenze esterne.

Il *recap* è ciò che delimita questo universo testuale – e narrativo – segnalando uno spostamento di frame che incornicia il testo all'interno del flusso. In ciò, il *recap* funziona appunto come una soglia testuale. Non è propriamente parte del testo, ma non è neppure parte del flusso televisivo. E appunto una zona di frontiera che

gestisce il passaggio tra l'interno e l'esterno del testo e dei suoi universi narrativi.

Così come la cornice di un quadro delimita la tela definendo il mondo della rappresentazione al suo interno e proteggendolo dall'esterno, così il *recap* definisce il mondo della rappresentazione testuale all'interno di un audiovisivo e lo separa dal flusso. Lo spettatore, riconosce "nelle puntate precedenti" un indizio del testo imminente.

## 2.2 Recap discontiguo e funzione di immersione

Non solo la presenza di un *recap* contiguo al testo, ma anche la sua assenza nella medesima posizione ci indica come questa forma testuale possa considerarsi un peritesto. All'interno di un paradigma seriale la presenza/assenza di un elemento è infatti immediatamente *marcata*. In questo senso quando il *recap* manca la sua assenza è una funzione che crea effetti di senso inversi.

Questa assenza del *recap* ci aiuta ad a) identificarne ulteriormente la funzione di demarcazione, di soglia del testo e a b) definire la sua funzione inversa: quella di cancellazione dei limiti testuali.

Nessun *recap* in questo caso svolge la funzione di protezione per incorniciare il testo demarcandone i confini e delimitando il suo universo narrativo. Senza il *recap* infatti i confini del testo sono più labili, e lasciano circolare alcuni dei suoi elementi dal suo interno all'esterno e viceversa.

Prendiamo ad esempio, l'episodio 16 "Unexpected" di *Heroes*: questo episodio non è introdotto da alcun *recap*. Dal flusso televisivo lo spettatore passa senza soluzione di continuità all'interno della diegesi. Perché ridurre al minimo la frizione tra il testo seriale e il suo contenente mediale? La mancanza di questa introduzione è una scelta strategica di costruzione del testo da parte di NBC e degli autori della serie. L'episodio 16 si apre infatti con l'apparizione nei primissimi minuti di un nuovo personaggio all'interno della serie: Hana Gitelman. Ai più questo personaggio è sconosciuto. Per quelli spettatori che hanno invece seguito lo svolgimento di *Heroes* sul canale televisivo NBC ma anche sul sito del network NBC.com e sui fumetti digitali di *Heroes* pubblicati settimanalmente sul sito come estensione dell'universo narrativo della serie per esplorarne personaggi e storie secondarie, il personaggio non è nuovo. Hana infatti è stata introdotta già in precedenza all'interno dell'universo narrativo di *Heroes* attraverso il fumetto digitale.

L'assenza del *recap* quindi è strategicamente pensata per marcare questa differenza e per estendere la contiguità del testo televisivo ad altre parti del testo situate altrove. La mancanza di questa cornice lascia confluire verso l'interno del testo degli elementi altrimenti a lui estranei, come appunto il personaggio di Wireless.

Come una cornice mancante, l'assenza del *recap* sposta il fuoco dell'attenzione dal mondo rappresentato all'interno del testo, la diegesi, ai legami testuali e meta-

testuali che questo testo ha con altri testi su altre piattaforme. Il risultato è una forma di testualità diffusa, dislocata su più piattaforme della quale l'assenza del *recap* è elemento marcante.

## 2.3 Recap interstiziale e la funzione di richiamo

A volte il *recap* è inserito negli interstizi del testo.

L'episodio 22 di *Heroes*, "Landslide", ad esempio non è introdotto da un *recap*. Questa volta però, invece permettere una circolazione osmotica di elementi dal testo alle sue estensioni su altre piattaforme, il *recap* viene introiettato lui stesso nella diegesi.

È infatti un monologo narrato dalla voce-off di uno dei personaggi della serie a offrire una ricapitolazione dei fatti fino a quel punto. Questo cambio di punto di vista è ancora una volta finalizzato alla creazione di un effetto di immersività dato dalla diversa gestione delle conoscenze nel testo, ma in questo caso non abdica alla sua funzione competenzializzante ma piuttosto la introietta nel testo delegandola ad uno dei personaggi.

Siamo agli episodi finali di una serie su ventiquattro episodi e gli autori della serie mettono in evidenza la necessità di richiamare alla memoria alcuni avvenimenti chiave degli episodi fino a quel momento, nonché il senso generale della serie, in vista dei due episodi finali che seguiranno nella settimana a venire.

Vale la pena distinguere questa variazione sul *recap* non solo perché vista la sua posizione interstiziale essa combacia con una delle possibili collocazioni del peritesto descritte da Genette, ma anche perché svolge una funzione di richiamo che è la somma di una semplice funzione competenzializzante e di una funzione di meta-competenzializzazione che ha per oggetto la forma seriale stessa. Mettendo l'accento sul *recap* appunto, gli autori decidono di anticipare gli sviluppi della forma testuale seriale attraverso il riassunto degli episodi precedenti.

Vista la natura della forma e delle funzioni evidenziate fino a presente, possiamo domandarci perché parlare di *recap* e non di sequenza di apertura *tout court*.

L'interesse per il *recap* in questo contesto è appunto dato dal fatto che si tratta di prendere un oggetto più complesso e sofisticato della semplice sequenza di introduzione – quale una sigla, per quanto anch'essa possa rivelarsi incredibilmente complessa – e di dimostrare come anche un oggetto del genere sia da considerarsi un peritesto che, nonostante le sue caratteristiche uniche che lo distinguono dalla semplice sigla-copertina, è molto simile per forma e funzioni ad una copertina. Di fatto il *recap*, nonostante la sua ricca e complessa grammatica testuale, è una copertina, e in quanto tale ne ricopre le funzioni principali.

Oltre a quelle di cui sopra, ne considero in seguito altre quattro: la funzione informativa, ornamentale, promozionale e di luogo del marchio. Va notato che ognuna di queste funzioni non esclude le altre. Al contrario, diverse funzioni sono sempre all'opera in diversi tipi di *recap*.

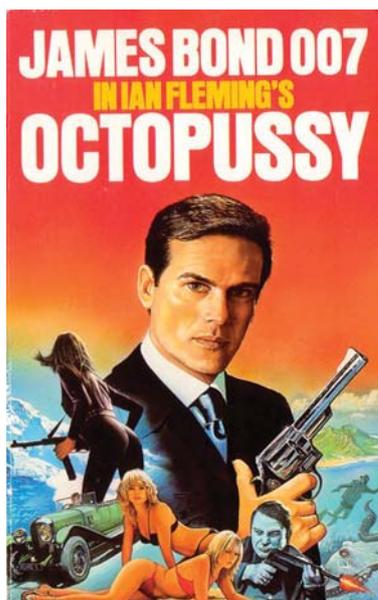


Fig. 1 – *Octopussy*, [London], Triad Granada, 1983, copertina

## 2.4 Funzione informativa

Nella sua opera (1979, 1981, 1987) Genette definisce il paratesto come una “frangia del testo che in realtà ne controlla l’intero significato” (1987, p. 1). In questo, il paratesto svolge una funzione informativa che è propedeutica a una migliore e più appropriata ricezione del testo da parte del lettore.

Il *recap* svolge questa funzione informativa nei confronti del testo seriale. Il *recap* riassume episodi precedenti per permettere una fruizione relativamente autonoma del singolo testo, affrancandolo parzialmente dalla serie. Il suo obiettivo principale è appunto di aiutare il lettore informandolo in uno spazio e tempo ridotti dei punti principali di ciò che viene ricapitolato, richiamando al contempo la sua attenzione sui punti più rilevanti del testo in questione. Facendo ciò il *recap* informa il lettore e influenza in maniera cruciale la sua interpretazione dei testi a venire.

Mettendo in evidenza queste funzioni pragmatiche e narrative, Jason Mittel ha analizzato la relazione tra *recap*, memoria narrativa e attese del lettore nelle serie televisive. Tuttavia Mittel descrive la relazione tra *recap* e serie andando oltre la loro semplice funzione informativa e mostra come il *recap* partecipa in maniera decisiva all’attivazione di meccanismi narrativi cruciali per la forma narrativa quali il dispositivo *cliffhanger-hook*. Rievocando un arco narrativo troncato nell’episodio precedente, ad esempio, il *recap* riattualizza il *cliffhanger* e rende possibile il meccanismo dell’*hook*<sup>1</sup>.

Di fatto quindi il *recap* svolge da un lato una funzione informativa che informa il lettore di cosa è successo per permettere una migliore ricezione del testo a venire. Dall’altro attiva meccanismi testuali cruciali per la forma seriale recuperando linee narrative dimenticate, anticipando sviluppi narrativi futuri e gestendo aspettative.



Fig. 2 – *Åskbollen* (Thunderball), Stockholm, Bonnier 1965, Zebra Special, copertina

Questa funzione non è affatto dissimile da quella della copertina (figg. 1, 2).

La copertina nell’esempio mi informa in maniera decisa circa a) il personaggio 007, uomo d’azione, ama le donne, le automobili, ed è a suo agio con le pistole; così facendo b) indica il genere del testo, attivando in conseguenza il complesso apparato di frame e aspettative ad esso legato. La copertina inoltre c) anticipa alcuni degli sviluppi narrativi a venire; ad esempio è lecito che mi aspetti di ritrovare in *Åskbollen* una scena di lotta subacquea e un seducente personaggio femminile. In *Octopussy* i seducenti personaggi femminili saranno più di uno.

Così come la copertina informa il lettore circa il testo precedente e anticipa quello a venire, funzionando da giuntura pragmatica per il lettore tra diversi testi della serie, così il *recap*. Recuperando un vecchio arco narrativo legato a un particolare personaggio, il *recap* suggerisce la pertinenza di quell’elemento narrativo e quindi anticipa alcuni degli sviluppi del testo a venire. Mettendo in evidenza certe parti del testo piuttosto che altre il *recap* come la copertina indica l’appartenenza del testo ad uno o ad un altro genere creando e gestendo aspettative di conseguenza<sup>2</sup>.

## 2.5 Funzione ornamentale

Mentre svolge questa funzione informativa il *recap* può manifestare importanti caratteristiche stilistiche che aggiungono una valenza estetica. In questi casi, come una copertina, il *recap* svolge una funzione di ornamento del testo.

Tale funzione non si sostituisce a quella informativa né alle altre, ma si aggiunge come un ulteriore livello di senso: il *recap* resta una soglia ma è caratterizzato da un discorso estetico marcato. Questa funzione ornamentale, come le altre funzioni, è sempre presente, in latenza o in primo piano. Dal semplice logo che riassume i valori chiave del marchio di un programma televisivo, a un’elaborata sequenza montata che ripercorre lunghi archi narrativi.



Fig. 3 – Sequenza di frame dal *recap* del centesimo episodio di *Buffy: The Vampire Slayer*

Esemplare in questo senso è il *recap* del centesimo episodio della serie *Buffy – L'ammazzavampiri (Buffy the Vampire Slayer)* (TheWB / UPN, 1997-2003). Il centesimo episodio della serie è introdotto da un *recap* unico nel suo genere; una sequenza di cento istantanee, ognuna di esse presa da uno dei cento precedenti episodi della serie, che si susseguono a frequenza sempre crescente fino a giungere all'ultimo episodio prima del centesimo episodio. Mentre questo *recap* ritiene il suo valore informativo e riassume virtualmente in un minuto tutte le precedenti stagioni della serie, esso ha una funzione ornamentale, celebrativa appunto del centesimo episodio<sup>3</sup> (fig. 3).

## 2.6 Funzione promozionale

Tuttavia è necessario guardare oltre alla funzione informativa e soffermarsi sulle contraddizioni insite nel paratesto come luogo “propedeutico” a una miglior ricezione e a una lettura più pertinente del testo.

Come la letteratura ha messo in evidenza, i paratesti possono manipolare la testualità per finalità molto diverse da questa o addirittura in aperto contrasto a essa. Ad esempio, le pratiche di programmazione televisiva creano interazioni tra testi audiovisivi e paratesti quali loghi, elementi di continuità del flusso televisivo, posizione nel flusso stesso e simili elementi interstiziali su altri tipi di schermo che possono alterare a volte drammaticamente “l'orizzonte interpretativo” (Genette 1981, p. 12) di un testo (cfr. Weissman 2008). Paratesti creati da fan spesso manipolano un testo per creare comunità interpretative che mettono in evidenza una sua particolare lettura del testo che suggerisce percorsi interpretativi alternativi, “più pertinenti” solo per pubblici ristretti e non sempre in armonia con altri percorsi più frequentati e accettati (Gray 2010). Allo stesso moto è nota la tendenza della promozione cinematografica mettere in evidenza le parti più accattivanti di una pellicola, a rinunciando in parte o in tutto alla funzione informativo-propedeutica del paratesto (Kernan 2005). E dunque importante capire in che modo la funzione



Fig. 4 – I personaggi principali della serie in una sequenza di frame dai *recap* della prima stagione di *Heroes*

informativa del paratesto possa perdere la sua valenza propedeutica e acquistare un valore prettamente promozionale che influenza in maniera altrettanto importante le letture del testo. Da questo punto di vista, nel *recap* ritroviamo ancora una volta un potente dispositivo promozionale che lo allontana dalla forma-riassunto e lo assimila una copertina audiovisiva.

### 2.6.1 Condensazione e promozione cross-media

Prendiamo i *recap* della prima parte della prima stagione di *Heroes*. Un paragone tra i diversi *recap* che introducono i primi episodi della serie mostra come la loro funzione primaria abbia a che fare solo marginalmente con la competenzializzazione dello spettatore. Al contrario, questi *recaps*, tutti molto simili per forma e contenuto, sono usati per creare un brand forte della serie *Heroes* identificabile e ripetibile, che si sviluppi da una condensazione degli elementi narrativi più importanti della serie. Quasi tutti i *recap* della prima stagione infatti mettono in evidenza un set predefinito di archi narrativi e personaggi, associando rappresentazioni stereotipate con traiettorie narrative altrettanto stereotipate. Ad esempio, nel *recap* dell'episodio 7 “Nothing to hide”, un primo segmento associa il motto del programma “ordinary people across the globe discover they have extraordinary abilities” al logo del programma seguito da una sequenza di immagini che ritraggono i personaggi principali della serie, tipizzandoli (fig. 4).

Questa sequenza aggiunge molto poco alla comprensione del lettore dell'episodio a venire. Introduce in maniera vaga e marginale gli sviluppi narrativi del prossimo episodio. Tuttavia questo segmento viene usato come potente strumento per ricordare allo spettatore, per il quale *Heroes* è solamente “una nuova serie”, che cosa sia questo show. Questo non significa che la funzione informativa di questo tipo di *recap* scompaia o non sia rilevante, ma piuttosto che la sua funzione promozionale ha uguale importanza.



Fig. 5 – Clip promozionale di *Heroes*

La potenza di questo dispositivo di “condensazione” (Genette 1982, p. 341) degli elementi del testo originale è svelata se consideriamo che gli stessi profili dei personaggi che vengono messi in evidenza in questi *recap*, sono riproposti sul sito NBC.com dove simili descrizioni con altrettanto simili immagini iconiche introducono i personaggi della serie. Condensando e trasformando alcuni elementi del testo originale, il *recap* funziona non solo come strumento di promozione ma opera per facilitare la trasportabilità di contenuti su diverse piattaforme.

### 2.6.2 Falso promozionale

L'esempio precedente mette in evidenza l'uso del *recap* che da elemento informativo trasforma parzialmente le sue priorità per diventare un peritesto promozionale che non opera necessariamente nell'interesse di una “miglior lettura”.

Diversamente, alcuni *recap* spingono questa funzione promozionale al limite e suggeriscono percorsi interpretativi del testo a venire che sono apertamente in contrasto con quello che effettivamente il lettore troverà. Questi *recap* distorcono completamente il testo creando letture secondarie a finalità promozionali. La loro funzione informativa scompare ed essi diventano un oggetto puramente promozionale.

Il ventidue gennaio 2007, ad esempio, *Heroes* ritorna sugli schermi di NBC dopo una pausa natalizia di qualche settimana. Come per gli altri episodi un *recap* introduce la serie. Tuttavia il *recap* di questo particolare episodio – episodio 12 “Godsend” – differisce drasticamente dagli altri *recap* della serie in quanto oltre a presentare una ricombinatoria di segmenti audiovisivi presi dagli episodi precedenti, incorpora al suo interno parti di clip promozionali diffuse su NBC per promuovere il ritorno della serie.

In particolare, gli ultimi episodi prima della pausa invernale avevano concluso un importante arco narrativo che fino a quel momento era anche servito da *baseline* promozionale per la serie (“save the cheerleader, save the world”). A causa della risoluzione del potenziale narrativo di questa trama che aveva sostenuto l'apparato promozionale intorno a *Heroes* fino a quel momento,



Fig. 6 – *Recap* di *Heroes*

NBC cerca di trovare un nuovo motto per rinnovare la promozione dello show. Il *recap* dell'episodio 12 ci presenta chiaramente questo nuovo motivo narrativo: “la lista” (figg. 5, 6).

La lista, tuttavia, nonostante si posizioni al centro dei materiali promozionali che anticipano il ritorno della serie e soprattutto nel *recap* che ne annuncia l'imminenza, modulando l'identità della serie e le aspettative del lettore, non è affatto un elemento saliente delle narrative della serie. Al contrario, si tratta di un elemento secondario che non troverà sviluppo all'interno della trama.

Ciononostante, dopo l'esaurimento del potenziale narrativo del *baseline* precedente, NBC aveva bisogno di una nuova frase accattivante e sceglie “are you on the list?”. Ma soprattutto, la *lista* mentre è del tutto secondaria nel testo della serie introdotto dal *recap*, si rivela essere la chiave di volta dell'ARG *Heroes 360 Experience*, poi rinominato *Heroes Revolutions*.

Questo uso strategico del *recap* mostra come questo spazio testuale sia innanzitutto usato per rendere più efficace la promozione del testo e per lanciare iniziative ad esso collegate su altre piattaforme. Questa operazione crea un *framework* interpretativo che non aiuta il lettore a interpretare il testo in maniera più pertinente. Al contrario, l'enfasi su un segmento marginale della storia e le aspettative narrative che essa crea saranno frustrate dallo sviluppo della serie nei prossimi episodi, che appunto non toccherà che marginalmente il motivo della lista.

L'immediata conseguenza di questa strategia è la complessificazione ulteriore dello statuto del *recap*. Come la copertina, il *recap* assume una marcata funzione pubblicitaria che privilegia un discorso promozionale a quella “più pertinente comprensione del testo” definita da Genette come funzione chiave del paratesto. Dopo tale manipolazione è più difficile discernere elementi promozionali ed elementi narrativi.

### 2.6.3 Il luogo del marchio e versioni internazionali

Un'altra funzione promozionale della copertina è quella di essere per eccellenza il luogo dove si situa il mar-



Fig. 7 – NBC firma il logo della sua serie al termine del *recap*

chio. Il *recap* in questo conferma ancora una volta il suo statuto formale e funzionale integrando al suo interno importanti componenti del marchio autoriale.

Nella fattispecie, il *recap* dell'episodio 12 "Godsend", ingloba il logo del network americano facendolo apparire giustapposto al logo della serie al termine del segmento introduttivo (fig. 7).

Questo esempio è indicativo di come, proprio come nel caso della copertina nel circuito dell'industria editoriale, le strategie comunicative di un sistema di attanti della comunicazione entrano nel testo riconfigurandone strategicamente il senso e marcando la loro presenza con i propri marchi. Ed infatti, un paragone di diverse versioni internazionali di *recap* televisivi rivela come, i *recap* come le copertine vengono declinati al variare del contesto industriale. Ne la versione su DVD ne quella per diffusione internazionale di questi *recaps*, e di questo nello specifico, contengono il logo NBC o il forte discorso promozionale che ho evidenziato. La versione internazionale dei *recap* perde il taglio promozionale e mantiene solo funzioni informative neutre. Manca l'incorporazione del logo; scompare la promozione di testi della serie su altri supporti. Insomma, questi *recap* mostrano in maniera esemplare come da una parte essi mettano in campo forme narrative mentre dall'altra si mettano in relazione con gli altri attanti del sistema editoriale (televisivo). Ed infatti, al variare degli attanti del sistema industriale, i *recap* cambiano forma.

### 3. Ricapitolando

L'esempio di *Heroes* va situato nel cangiante contesto televisivo americano del 2006, dove dopo la lezione di *Lost*, i grandi network incominciavano investire in forme di comunicazione multiplatforma non più percepite come una mera sperimentazione promozionale. Nonostante ciò, l'esempio resta suggestivo di una tendenza che porta alla sfumatura delle distinzioni tra narrazione e promozione che crea forme sempre più complesse di testualità diffusa, una "forza centrifuga che conduce il lettore lontano dall'immediatezza dell'esperienza testuale per produrre una testualità più pervasiva" (2008, p. 36). Nel momento in cui elementi paratestuali parte di un discorso promozionale diventano cruciali nella determinazione del senso del testo,

questo perde in parte la sua autosufficienza e non può più essere compreso che in dialogo con il discorso promozionale che lo inquadra. Per queste ragioni, l'unica via per una comprensione completa di questi scenari testuali e comunicativi passa per uno studio più sofisticato dei materiali paratestuali – quello che, nei confronti dei media audiovisivi, Gray (2010) chiama *off-screen studies* – e quindi, per un'utilizzazione più comprensiva ed efficace di una teoria della paratestualità al dei limiti che la sua formulazione originale ha posto.

### Note

- 1 L'hook è appunto quel segmento di testo che si "aggancia" al cliffhanger e risolve le tensioni in sospeso.
- 2 Questa funzione è talmente saliente che alcuni show televisivi – ad esempio *Lost* (ABC, 2004-2010) – hanno omesso il recap proprio per non dare alcuna indicazione di genere allo spettatore e lasciare aperti tutti i percorsi interpretativi possibili.
- 3 Per precisione, questa funzione si sovrappone ad una funzione di richiamo di cui sopra. Oltre a celebrare il testo introdotto, questo recap sposta il fuoco dell'attenzione da un livello diegetico a un livello metatestuale.

### Bibliografia

- Genette, G., 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil; tr. it., *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche, 1981.
- Genette, G., 1981, *Palimpsestes*, Paris, Seuil; trad. it., *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it., *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- Grainge, P., 2007, *Brand Hollywood: Selling Entertainment in a Global Media Age*. London, Routledge.
- Gray, J., 2010, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York, NYU Press.
- Kernan, L., 2005, *Coming Attractions. Reading American Movie Trailers*, Austin, University of Texas Press.
- Johnson, D., 2008, "The Fictional Institutions of LOST: World Building, Reality, and the Economic Possibilities of Narrative Divergence", in Pearson, R., a cura, 2008, *Reading Lost. Perspectives on a Hit Television Show*, London, I.B.Tauris.
- Mittel, J., "Previously On: Prime Time Serials and the Mechanics of Memory", manuscript.
- Re, V., 2006, "Branding Matrix. La matrice nei titoli di testa: strategie d'identità e differenziazione", in Pescatore, G., a cura, *Matrix. Lo studio di un caso*, Bologna, Hybris, 2006.
- Weissmann, E., 2008, "Negotiating American Quality: the NBC Brand in Britain", in "Critical Studies in Television", vol. 3, n. 2.



C'era  
tre volte...  
copertine,  
menu  
e titoli  
di testa



A partire dalla sua comparsa sul mercato alla fine degli anni Novanta, l'edizione in DVD ha avuto un'incidenza di grande rilievo sui processi di trasformazione e ri-definizione dell'"oggetto-cinema" e delle pratiche di fruizione a esso legate.

Oggi possiamo osservare il delinearsi di una discreta letteratura<sup>1</sup> sull'edizione digitale del film, che si è orientata lungo alcune principali direttrici: si è indagato per esempio lo statuto del "film in DVD", indeciso tra la forma testuale inedita (che avvicinerrebbe il cinema all'ipertestualità del web e all'interattività del videogame) e la riproposta della distinzione tra testo (il film) e paratesto (i materiali che lo contornano, gli "extra"); si è analizzato il ruolo del DVD rispetto alla progressiva perdita di centralità della sala cinematografica, e il suo posizionamento in relazione ai processi di "smaterializzazione" dell'audiovisivo (download e streaming); si è cercato di comprendere come il DVD agisca rispetto alle categorie di autore e genere, nonché al fenomeno delle versioni multiple di uno "stesso" film; si sono discussi modelli di edizioni critiche, e si è cercato di formalizzare il ruolo dei "contenuti extra" nei processi di interpretazione del film.

La riflessione ha tuttavia tendenzialmente<sup>2</sup> trascurato le componenti più significative del DVD come peritesto editoriale<sup>3</sup>, e si è quindi soffermata in maniera solo episodica sulla copertina e sul menu che modella l'accesso al film e ai "contenuti speciali". Omissione che colpisce, se si pensa alla rapidità e alla pervasività della penetrazione del DVD nel mercato dell'home video<sup>4</sup>, e se si prende atto del fatto che il DVD, inteso come edizione digitale del film, rappresenta ancora oggi, nonostante un recente e relativo indebolimento nel quadro complessivo delle pratiche di consumo audiovisivo, la forma di peritesto editoriale dominante nella circolazione del film<sup>5</sup>. O, per dirla con Genette, la forma editoriale che con maggiore incisività garantisce la presenza del film nel mondo, "la sua 'ricezione' e il suo consumo".

Evidentemente, questa affermazione non è priva di implicazioni, ed è anzi necessario, prima di poter procedere (*per poter procedere*) con l'analisi, affrontare alcune questioni preliminari.

### 1. Il tempo del paratesto e lo statuto del DVD

I principali tratti che definiscono e articolano il paratesto sono già chiaramente enunciati nell'Introduzione a *Soglie*. Genette ne individua e argomenta quattro: spaziali (ubicazione), temporali (situazione temporale), sostanziali e pragmatici, a cui aggiunge l'aspetto funzionale – che costituisce la caratteristica essenziale del paratesto, e rimane relativamente autonomo rispetto agli altri.

Sofferamoci momentaneamente sulla dimensione temporale, che ci consente di individuare sostanzialmente<sup>6</sup> quattro tipi di paratesto, distinti sulla base della data di apparizione del testo: paratesto anteriore (alla prima edizione), originale (contemporaneo alla prima



## C'era tre volte... Copertine, menu e titoli di testa

Valentina Re

edizione), ulteriore (di poco successivo alla prima edizione) e tardivo (separato da un ampio intervallo dalla prima edizione).

Rispetto a questa elementare tassonomia, l'edizione in DVD (e le sue componenti) pongono subito dei problemi.

In prima battuta, l'attribuzione del DVD all'ambito del paratesto ulteriore o tardivo appare scontata: è l'uscita in sala del film a costituire l'equivalente cinematografico di una prima edizione in volume, in rapporto alla quale il DVD andrebbe a configurarsi come una – pur particolarissima – "seconda edizione", o "edizione tardiva" (per esempio nel muto).

Individuare eccezioni rispetto a questo scenario è però fin troppo facile. L'edizione in DVD, ad esempio, può proporre un film, o la versione di un film, mai passati per la sala. Niente ci impedisce, in questo caso, di considerare come originali il DVD e le componenti paratestuali che propone. Ma come risolvere la compresenza, nella stessa edizione, della versione già vista in sala e di una nuova versione mai proposta prima? E ancora: come affrontare un DVD che dichiaratamente si dà come riedizione di una precedente edizione (postulata quindi come "originale") della stessa casa di produzione, che a sua volta riproponeva un film presentato nelle sale?

Ancora: la difficoltà di definire temporalmente la natura paratestuale del DVD (che peraltro, attraverso i contenuti che propone accanto al film, mescola sistematicamente elementi paratestuali anteriori, originali, ulteriori e a volte anche tardivi) mi pare nasconda una difficoltà definitoria ben più sostanziale, che tocca lo statuto stesso dell'edizione digitale del film. È d'obbligo dunque ritornare su quello che è il punto di riferimento per la caratterizzazione temporale del paratesto, vale a dire "la data di apparizione del testo". Come determinarla, se vogliamo ammettere l'estensione del termine

paratesto “ad aree [ed è il caso del cinema] in cui l’opera non consiste in un testo?” (Genette 1987 p. 400)<sup>7</sup>.

Per tentare di attribuire un “testo” (e quindi una “data di apparizione del testo”) a queste aree senza uscire dal quadro teorico generale presupposto da *Soglie*, mi pare si possa fare riferimento all’idea di “testo-oggetto”, inteso come “un’opera [...] riconosciuta come unitaria in una cultura data, la quale possiede un autore e un lettore, un contesto di produzione e un altro di ricezione” (Marrone 2007 p. 239); concezione che sembra peraltro intravedersi proprio nelle prime righe (ma non solo) di *Soglie*, in cui l’opera letteraria viene definita come “una serie più o meno lunga di enunciati verbali più o meno provvisti di significato” (Genette 1987 p. 3). Una serie *più o meno lunga*: ma comunque caratterizzata da una lunghezza già definita e già data, almeno culturalmente. Dunque, una serie chiusa, percepita come stabile e intersoggettivamente (convenzionalmente) condivisa. Ed è solo sulla base di questa nozione di testo che ci si può porre il problema dello statuto, dell’appartenenza, della funzionalità di elementi quali il nome dell’autore, i titoli, le dediche, le epigrafi, le prefazioni, ma anche di elementi quali i titoli di testa al cinema.

Rispetto a questa nozione, il paratesto si colloca in una posizione per certi versi ambivalente: presupponendola, da una parte, e contemporaneamente intaccandola, minacciandola, perché il paratesto (“zona indecisa tra il dentro e il fuori”) mette in discussione proprio quei limiti testuali (culturali, lo ribadiamo) senza i quali non avrebbe alcuna esistenza teorica. Un merito del concetto di paratesto è allora quello di “denunciare” la non naturalità di un’idea convenzionale (culturale) di “testo” a cui rimane, tuttavia, indissolubilmente legato. Questo merito della nozione di paratestualità emerge con particolare chiarezza nel caso del DVD.

L’attribuzione di alcuni elementi dell’edizione digitale all’ambito del paratesto anteriore, ulteriore o tardivo, infatti, è valida solamente se identifichiamo la data di comparsa del testo con la data di comparsa del film, e quindi se collochiamo il “film in DVD” nel quadro delle forme testuali – pur plurali – che il cinema ha elaborato nel corso del Novecento, con tutte le innovazioni/modificazioni che finiscono col convergere sul versante delle relazioni paratestuali e, quindi, delle pratiche di fruizione e dei frame interpretativi adottati. Ma tale collocazione non è né scontata né condivisa. Studi autorevoli, infatti, hanno individuato nel DVD un oggetto inedito che risulta dai processi di rimediazione tra cinema e nuovi media digitali, la cui identità non coinciderebbe affatto con quella del film che presenta, ma consisterebbe piuttosto in una “matrice che contiene un ventaglio di forme di attualizzazione del film potenzialmente infinito” (Quaresima 2008 p. 65).

È evidente che, in questa prospettiva, la distinzione tra “testo-film” e paratesto viene a cadere, sostituita da una nuova forma testuale ancora in fase di definizione. Il problema paratestuale ci metterebbe dunque di fronte

alla convenzione testuale e alla sua incrinatura: il “film in DVD” non è più, o soltanto, un film, ma ci obbliga a percorsi interpretativi e di fruizione che trascendono l’oggetto-film in senso stretto ed estendono l’ambito di attività dello spettatore.

Non è mia intenzione, in questa sede, optare in maniera univoca e risolutiva per la prima o per la seconda prospettiva; ma mi pare che alcuni elementi suggeriscano la plausibilità, non certo la definitiva validità, della prima, che la natura di questo intervento in fondo presuppone.

Più precisamente, e molto schematicamente, possiamo fare riferimento a tre ordini di considerazioni.

Un primo suggerimento proviene direttamente da *Soglie*. “I modi e le possibilità del paratesto”, ricorda Genette (1987 pp. 15-16),

si modificano incessantemente secondo le epoche, le culture, i generi, gli autori, le opere, le edizioni di una stessa opera, con differenze di pressione spesso notevoli: è ormai a tutti evidente il fatto che la nostra epoca ‘mediatica’ moltiplica intorno ai testi un tipo di discorso che il mondo classico ignorava. [...] La storia generale del paratesto sarebbe dunque ritmata dalle tappe di un’evoluzione tecnologica che le fornisce i suoi mezzi e le sue opportunità, quella dei suoi incessanti fenomeni di slittamento, sostituzione, compensazione e innovazione che garantiscono col passar del tempo e, in certa misura, l’aumento della sua efficacia.

Quello che circonderebbe il “film in DVD” nell’epoca del digitale, dunque, sarebbe un paratesto mutato, moltiplicato, ipertrofico: ma sempre di paratesto si tratterebbe<sup>8</sup>.

Un secondo ordine di considerazioni emerge nel momento in cui inseriamo *Soglie* nella più ampia e articolata riflessione di Genette sulla trascendenza testuale, che ci offre, soprattutto attraverso *L’opera dell’arte. Immanenza e trascendenza*, preziosi strumenti per leggere le specificità dell’edizione in DVD del film, il cui statuto andrebbe a collocarsi in una sorta di zona indecisa tra immanenza e trascendenza: più precisamente, tra l’esemplare autentico (se riconosciamo nel cinema un’arte autografica a oggetto multiplo), la manifestazione indiretta (come un tempo il VHS) e la nuova versione di una *stessa* opera, che si dà vuoi attraverso il rimaneggiamento, vuoi attraverso le possibilità di interazione tra il film e gli extra<sup>9</sup>.

Il terzo ordine di considerazioni riguarda più direttamente l’ambito delle pratiche di produzione e di consumo. Su questo secondo versante, l’ampia circolazione in rete di file video “rippati” da edizioni DVD e Blu-ray sembra confermare la centralità del film come oggetto di fruizione, e la relativa accessorietà di tutti i materiali accorpati sotto l’etichetta “extra”.

Sul versante della produzione, dichiarazioni come quelle di una delle più autorevoli case di produzione di DVD, la Criterion Collection, sembrano non lasciare dubbi:

Each film is presented uncut, in its original aspect ratio, as *its maker intended it to be seen*. Every time we start work on a film, we track down the best available film elements in the world, use state-of-the-art telecine equipment and a select few colorists capable of meeting our rigorous standards, then take time during the film-to-video digital transfer to create the most pristine possible image and sound. Whenever possible, *we work with directors and cinematographers to ensure that the look of our releases does justice to their intentions. Our supplements enable viewers to appreciate Criterion films in context*, through audio commentaries by filmmakers and scholars, restored director's cuts, deleted scenes, documentaries, shooting scripts, early shorts, and storyboards<sup>10</sup>.

“Our supplements enable viewers to appreciate Criterion films in context”: una dichiarazione che sembra perfettamente in linea con l'aspetto funzionale del paratesto, che è destinato ad assicurare al testo “una sorte conforme al disegno dell'autore” e che rappresenta “un discorso fondamentalmente eteronomo, ausiliario, al servizio di qualcos'altro che costituisce la sua ragione d'essere, e che è il testo. [...] Un elemento del paratesto è sempre subordinato al 'suo' testo, e questa funzionalità determina l'essenza del suo aspetto e della sua esistenza” (Genette 1987 p. 401 e 13).

Sulla centralità dell'aspetto funzionale del paratesto Genette ritorna anche nelle pagine conclusive di *Soglie*. Non solo per ribadirla, ma anche per fornire al lettore alcune precisazioni e un'avvertenza (Genette 1987 pp. 403-404):

Come tutti gli intermediari, il paratesto tende a volte a travalicare la sua funzione e a diventare uno schermo, e dunque a giocare la sua partita a scapito di quella del testo. L'antidoto a questo pericolo è evidente, e molti [...] autori sanno utilizzarlo: andarci piano. In realtà, lo stesso principio vale, o dovrebbe valere per l'autore come per il lettore, e viene riassunto da questo semplice slogan: *attenzione al paratesto!*

Non sappiamo se questo monito sia valido per molte delle *deluxe*, *special*, *limited*, *collector's edition* che circolano oggi in DVD; quello che possiamo rilevare è che le pratiche di edizione del film in DVD incentivano spesso un'esuberanza paratestuale che rischia di sovrastare il testo, di sostituirsi a esso o, piuttosto, inglobarlo in un nuovo “oggetto”. E che il monito presente nell'ultima pagina di *Soglie*, come vedremo subito, va molto al di là del “cattivo servizio” reso da un paratesto ipertrofico.

## 2. Attenzione al DVD! Paratesto e pluralità operale

Sempre nell'Introduzione a *Soglie*, e a proposito dello statuto sostanziale del paratesto, Genette (1987 p. 9) si sofferma brevemente sui caratteri e gli effetti di quello che definisce paratesto *fattuale*, vale a dire “costituito non da un messaggio esplicito (verbale o altro), ma da un fatto la cui sola esistenza, se conosciuta dal pubblico, apporti qualche commento al testo e abbia un peso

sulla sua ricezione” – peso che evidentemente si fa più significativo nel momento in cui un esplicito riferimento va a inscrivere tale “fatto” nel paratesto.

Dopo aver fornito alcuni esempi (età e sesso dell'autore, data dell'opera, contesto autoriale, generico e storico), Genette (1987 p. 10) conclude con un avvertimento: “Non dico che bisogna saperlo: dico semplicemente che coloro che lo sanno non leggono nello stesso modo di coloro che lo ignorano, e che coloro che negano questa differenza si prendono gioco di noi”.

A distanza di alcuni anni dalla stesura di *Soglie*, e di nuovo in *Immanenza e trascendenza*, la questione del paratesto fattuale farà di nuovo la sua comparsa (almeno implicitamente) nelle forme di trascendenza, attraverso l'idea di *pluralità operale*; l'idea, cioè, di una “pluralità funzionale (attenzione, ricezione) delle opere – o [...] del fatto che un'opera [...] non produce mai due volte lo stesso effetto, o – che è lo stesso – non assume mai lo stesso senso” (Genette 1994 p. 252). Si tratta, evidentemente, di una condizione di pluralità data dalla ricezione o, meglio, da ricezioni diverse che di volta in volta attivano proprietà diverse di una *stessa* opera. Parafrasando Genette, potremmo dire che un film *cambia* per il fatto che *non cambia*<sup>11</sup> quando tutto, intorno a esso, *cambia*: uno stesso “oggetto d'immanenza” produce *opere* diverse in quanto suscita letture e ricezioni diverse.

Se è vero, come suggerisce Genette, che ci dibattiamo tra un anacronismo (soprattutto rispetto alle opere del passato) o anatopismo spontanei e inevitabili e uno sforzo di correzione e di riavvicinamento al contesto di origine, il rimando a *Soglie* e al ruolo del paratesto, autentico “strumento di adattamento” che regola la pluralità e dirige il nostro sforzo correttivo, diventa inevitabile (sebbene Genette in *Immanenza e trascendenza* non lo suggerisca direttamente): “[il paratesto] costituisce tra l'identità ideale, e relativamente immutabile, del testo e la realtà empirica (socio-storica) del pubblico, [...] una specie di chiusa che permetta a questi due mondi di restare allo stesso livello, o, se preferiamo, un compartimento stagno che aiuti il lettore a passare senza troppa difficoltà respiratoria da un mondo all'altro” (Genette 1987 pp. 401-402).

Il paratesto, dunque, si configurerebbe come strumento per impedire una deflagrazione della pluralità operale che, spinta ai suoi limiti estremi, produrrebbe interpretazioni aberranti e usi sconsiderati del testo. Se, dunque, “un [film] cambia per il fatto che non cambia quando il mondo cambia”, il paratesto interverrebbe a “cambiare” il testo quel tanto che basta a non farlo cambiare nel mutato contesto: il paratesto rinegozia l'identità del testo, fornisce strumenti utili a poter distinguere il contesto di produzione da quello di ricezione, e a comprenderne le differenze.

Ci piace pensare all'ambiente ipermediale che il DVD costruisce intorno al film come a un “compartimento stagno” che faciliti il passaggio e orienti l'entrata dello spettatore. Ma dobbiamo ricordare il monito: “Attenzione al paratesto!”.



Fig. 1 – *M* (F. Lang, 1931): menu dell'edizione DVD DNC/Dall'Angelo

L'edizione in DVD, nel suo dotare il film di un certo apparato paratestuale, può infatti avere un ruolo decisivo nell'enfatizzare o "congelare" la pluralità operale: un'edizione in DVD, ad esempio, può far dialogare ricezioni e interpretazioni diverse (anche "concorrenti"), o al contrario imporne una come "dominante". E se è vero che lo spettatore può attivare o non attivare, oppure attivare solo parzialmente, lo sfondo anche plurale su cui il DVD colloca il film<sup>12</sup>, tale sfondo rimane comunque preordinato, preconfezionato e costruito sulla base di scelte editoriali mai neutre.

Scelte che si manifestano e si attivano, evidentemente, fin dalla copertina.

### 3. Il titolo come marchio: da *M* a *Psycho*

Il contesto generico di un'opera è uno degli elementi che Genette menziona in *Soglie* a proposito del paratesto fattuale e riprende in *Immanenza e trascendenza* in merito alla pluralità operale, specificando (Genette 1994 p. 266):

Le determinazioni generiche dipendono in larga misura da categorie che appartengono alla loro epoca: l'elegiaco, il lirico, il tragico non designano più per noi gli stessi tratti che designavano per un Greco o un Romano dell'Antichità [...], e il colore "romanzesco" che riconosciamo all'*Odissea* deve molto alla tardiva emergenza di un genere di cui l'Antichità classica non aveva alcun sospetto.

E una bizzarra indicazione di genere, chiaramente riconducibile a pratiche di "deliberato anacronismo", è quella che troviamo sulla copertina dell'edizione DNC/Dall'Angelo di *M* (Fritz Lang, 1931), che retrospettivamente identifica l'opera come "Il primo film sui Serial Killer": adoperando un'etichetta ("film sui serial killer") non solo totalmente estranea al contesto dell'epoca di produzione, ma decisamente vaga e opinabile anche nel contemporaneo contesto di ricezione<sup>13</sup>.

Curiosamente, e sempre in copertina, la definizione generica si sposa con il criterio autoriale ("dal genio di Fritz Lang"), e il processo di attualizzazione si coniuga,



Fig. 2 – *M* (F. Lang, 1931): manifesto promozionale

in maniera ambivalente, alla riproposta (in copertina ma anche nel menu – fig. 1) di un manifesto d'epoca (paratesto anteriore – fig. 2) e della grafica dei titoli di testa (paratesto originale – fig. 3), che riprende a sua volta il momento preliminare alla marchiatura del mostro nel film (fig. 4).

Con largo anticipo rispetto alle celeberrime realizzazioni di Saul Bass negli anni Cinquanta<sup>14</sup>, su cui torneremo, il titolo disegnato per *M* funziona (ancora oggi) come *logotipo* e *pittogramma*, rielaborazione grafica e figurativa di un lessema o di un enunciato in grado di produrre particolari effetti di senso che vanno a interagire con il significato immediatamente denotato, autentico *marchio* che comincia a costruire l'identità del film, anticipa per condensazione dei temi, avvia le attività interpretative dello spettatore.

Si noti che i caratteri grafico-figurativi delle copertine di altre edizioni in DVD di *M* corrispondono nella maggior parte dei casi a una scelta precisa e alternativa a quella appena delineata, e che rispetto a questa si caratterizza per un rapporto di identità e differenza. Di nuovo, infatti, viene scelta la sequenza della marchiatura: ma alla mano del "marchiatore" viene preferito l'istante in cui il "marchiato" si riconosce come tale (fig. 5). Di nuovo si sceglie l'iscrizione diegetica del titolo (o la valenza di interpellazione extradiegetica di una scritta di scena), anche se muta lo spazio corporeo di iscrizione. Quella a cui si rinuncia è la rielaborazione grafica dell'immagine filmica, così come era circolata nel paratesto dell'epoca – marchio del mostro, marchio del film. A questa seconda opzione sono riconducibili le copertine delle edizioni DVD Criterion ed Eureka, così come l'edizione CVC/Dall'Angelo (fig. 6).



Figg. 3-4 – *M* (F. Lang, 1931)

Come si è accennato, la forza e l'efficacia paratestuale del titolo-logotipo si rilevano chiaramente nella persistenza delle creazioni di Saul Bass, che oggi proseguono il loro lavoro al servizio del film nelle copertine e nei menu di numerose edizioni in DVD.

Nei titoli di testa<sup>15</sup> che Bass realizza nel 1955 per *L'uomo dal braccio d'oro* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger), una serie di barre bianche di dimensioni diverse si muovono nello spazio del quadro fino a comporre la sagoma distorta di un braccio (figg. 7-8). Seppur le linee non siano parallele ai margini del quadro, il movimento è regolato (in verticale e in orizzontale) da quella struttura a griglia che caratterizza l'impostazione di molte opere di Bass. Se da un lato viene sostanzialmente figurativizzato il lessema braccio, a livello plastico si danno una serie di contrasti (bianco vs nero, movimento regolato e costante vs dimensioni variabili e angolazioni irregolari delle bande bianche, linee rette vs linea spezzata del braccio) che producono quell'effetto di distorsione e lacerazione che si rifletterà sul protagonista del film.

Singularmente, l'efficacia dell'idea visiva di Bass torna non solo, e prevedibilmente, nel menu dell'edizione DVD Ermitage del film (fig. 9), ma anche nei menu delle edizioni in DVD di altri film di Preminger (ad esem-



Fig. 5 – *M* (F. Lang, 1931)



pio *Il cardinale* [*The Cardinal*, 1963] e *Il fattore umano* [*The Human Factor*, 1979], figg. 10 e 11), a veicolare oggi non tanto l'identità filmica di *L'uomo dal braccio d'oro* quanto, piuttosto, l'identità autoriale di Otto Preminger.

Quello di *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) è un altro titolo-logotipo di Saul Bass che ha profondamente caratterizzato la sequenza peritextuale dei titoli di testa e torna oggi a marcare l'identità del film nelle copertine delle molteplici edizioni in DVD esistenti.

Come nei titoli di *L'uomo dal braccio d'oro*, l'intera sequenza sembra costruirsi sull'opposizione regolarità vs irregolarità. Regolare è la struttura a griglia che, pur senza mai figurativizzarsi, funziona da principio di composizione, regolando non solo il movimento (di espansione e contrazione) delle bande grigie, ma anche le dimensioni e lo spostamento delle menzioni verbali nel quadro. È in questa struttura ordinata che si va a innestare il principio di disordine e di disturbo legato al particolare trattamento dei font. Alla comparsa del titolo del film, infatti, i caratteri vengono tagliati in tre strisce orizzontali dalle bande che li attraversano, e il segmento interno viene fatto slittare sia a destra che a sinistra, creando un forte effetto di distorsione (figg. 12-13). Nella copertina dell'edizione in DVD Universal Studios si conserva visivamente l'idea di lacerazione nel lettering del titolo

103

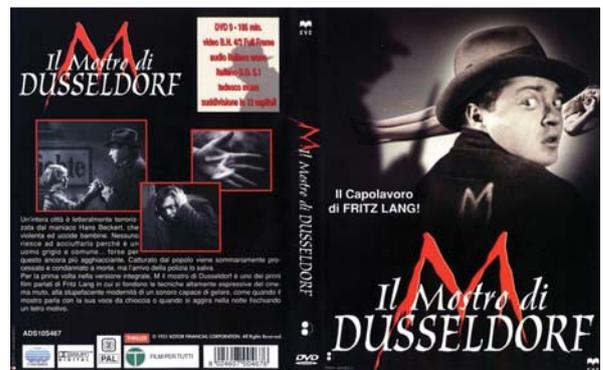


Fig. 6 – *M* (F. Lang, 1931): copertina dell'edizione DVD CVC/Dall'Angelo



Figg. 7-8 – *L'uomo dal braccio d'oro* (*The Man with the Golden Arm*, O. Preminger, 1955)

e nel trattamento grafico delle immagini, che richiama, pur nella sola dimensione verticale, la struttura a griglia (fig. 14).

#### 4. Tutto quello che il paratesto permette: da *Secondo amore* a *Cannibal Love*

La riflessione sul titolo come marchio, e sugli effetti di senso che produce attraverso la sua presenza diffusa nella zona paratestuale che circonda il film e ne negozia l'identità, ci ha gradualmente allontanati dal monito genetiano, su cui è ora necessario ritornare.

Attenzione al paratesto, dunque: o, più specificatamente, attenzione a come il paratesto regola la pluralità operale, esaltando o al contrario narcotizzando differenti ricezioni che si sono stratificate nella vita del film. Osserviamo, per cominciare, le copertine di tre diverse edizioni DVD di *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955) (figg. 15-17).

La prima è l'edizione italiana Flamingo Video/Cecchi Gori Home Video e ha una chiara identità di collana ("Il piacere del cinema. Grandi film scelti da Vieri Razzini") che ne determina l'impostazione grafica. Anche nella seconda l'impostazione è determinata dall'identità editoriale di Criterion Collection, riconoscibilissima nella sottile linea bianca che ne evidenzia sobriamente il marchio e ribadita in quarta di copertina ("The Criterion Collection, a continuing series of important classic and contemporary films") e nel numero sul dorso che identifica l'edizione nella "serie Criterion". Ad avere una forte identità editoriale è anche il DVD di Carlotta Films, etichetta prestigiosa quanto Criterion, seppur meno nettamente riconoscibile nell'impostazione grafica della copertina. La scelta di proporre la rielaborazione di un'immagine filmica caratterizza le tre edizioni, ma con una differenza significativa che distingue chiaramente l'edizione italiana dalle altre.

L'edizione Flamingo Video, infatti, opta per un primo piano intenso della coppia, a cui associa un titolo che riprende il lettering dei materiali promozionali dell'epoca

(figg. 18-19). La "fedeltà" all'identità del film costruita dalla Universal degli anni Cinquanta si rinviene anche nella menzione delle due star protagoniste, che in qualche modo sovrasta il riferimento autoriale (praticamente assente nel contesto di ricezione originario del film). Carlotta Films ribadisce l'isotopia della coppia ma declinata secondo la chiave dell'intimità, piuttosto che della passione; elimina i riferimenti divistici e convoca invece un criterio autoriale strettamente coniugato a un criterio di genere: "Douglas Sirk/Le maître du mélodrame hollywoodien".

La scelta più radicale è senza dubbio quella di Criterion, che non solo mantiene in copertina unicamente il riferimento autoriale, ma sceglie un'immagine che costituisce già un indizio della lettura fortemente orientata che l'edizione propone. La coppia di amanti, infatti, è ritratta in piedi, di profilo, di fronte a una vetrata; i due non si guardano: il loro sguardo sembra perdersi al di là della finestra. L'immagine sembra costituire una sorta di sintesi della poetica sirkiana così come è stata definita e, per certi versi, ri-costruita dalla critica accademica tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta<sup>16</sup>, in contrapposizione, piuttosto che a integrazione, del confinamento (fino a quel momento prevalente) della produzione sirkiana alla Universal all'interno dei cosiddetti *women's weepies* – antesignani, da un punto di vista sia estetico che tematico, delle soap opera televisive.

Eliminato l'equivoco dell'intreccio amoroso e delle peripezie romanzesche ai limiti dell'inverosimiglianza, rimangono soltanto la solitudine e l'inadeguatezza dei personaggi, la loro impossibilità di relazionarsi con se stessi e con l'esterno, l'incapacità di cambiare un destino che pare sempre già deciso; e rimane l'abilità di Sirk di sabotare dall'interno, attraverso un'adesione apparente e di superficie ai canoni del melodramma, intrecci banali e reazionari, capovolgendone i valori attraverso un'acuta consapevolezza delle risorse espressive del mezzo cinematografico. Proprio come nell'immagine che vediamo nella copertina dell'edizione Criterion, simile a tante altre immagini sirkiane in cui le grandi

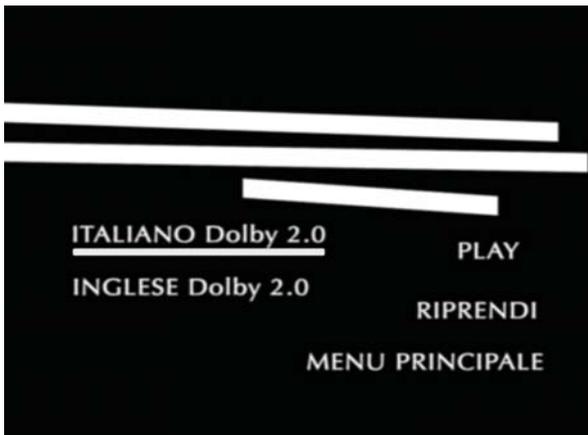


Fig. 9 – *L'uomo dal braccio d'oro* (*The Man with the Golden Arm*, O. Preminger, 1955): menu dell'edizione DVD Ermitage



Fig. 10 – *Il cardinale* (*The Cardinal*, O. Preminger, 1963)



Fig. 11 – *Il fattore umano* (*The Human Factor*, O. Preminger, 1979): menu dell'edizione DVD Mondo Home Entertainment

dimore familiari americane diventano prigioni e le finestre, anziché garantire il contatto con l'esterno, non fanno altro che sottolineare l'impotenza, la distanza sistematicamente incolmabile tra ciò che si è o si ha e ciò che si desidera, l'impossibilità di fuga, di cambiamento, di miglioramento.



Figg. 12-13 – *Psycho* (A. Hitchcock, 1960)



Fig. 14 – *Psycho* (A. Hitchcock, 1960): copertina dell'edizione DVD Universal Studios

Il frame interpretativo proposto (o imposto, visto che della ricezione d'epoca non rimane praticamente traccia) da Criterion, e suggerito fin dall'immagine di copertina, trova poi conferma nel testo che introduce il film nella quarta<sup>17</sup> e, soprattutto, nell'apparato paratestuale che accompagna il film, e che comprende significativamente, tra gli altri "contenuti speciali", il celeberrimo saggio di Rainer Werner Fassbinder (1971) in omaggio a Sirk e un intervento di Laura Mulvey, tra i protagonisti del processo di rivalutazione e rilettura dei melodrammi sirkiani negli anni Settanta<sup>18</sup>.



Fig. 15 – *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, D. Sirk, 1955): copertina dell'edizione DVD Flamingo Video/ Cecchi Gori Home Video



Fig. 18-19 – *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, D. Sirk, 1955): manifesti promozionali



Fig. 16 – *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, D. Sirk, 1955): copertina dell'edizione DVD Criterion Collection



Fig. 17 – *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, D. Sirk, 1955): copertina dell'edizione DVD Carlotta Films

L'edizione Carlotta Films, come già emerso dalla menzione in copertina, insiste maggiormente sui caratteri di articità del film e sul primato all'interno del genere melodrammatico. Un'ottica che trova conferma nei riferimenti della quarta («Un mélodrame superbe d'intelligence et de perspicacité», Jacques Lourcelles), «Sommet dans la période de plénitude artistique de Douglas Sirk, *Tout ce qui le ciel permet* fait partie des chefs-d'œuvre du mélodrame») e che si dispiega nell'apparato paratestuale, complessivamente più vario e meno «allineato»<sup>19</sup>.

La capacità del paratesto di rinegoziare l'identità del film, di intervenire sulle distorsioni interpretative che possono derivare dal divario tra contesto di produzione e contesto di ricezione, e quindi sulla pluralità operale, emerge naturalmente in maniera più vistosa nelle riedizioni contemporanee di film appartenenti a un passato ormai piuttosto lontano. Ma non dobbiamo credere che questa attività di adeguamento l'edizione in DVD non la eserciti anche rispetto a film vicini a noi nel tempo e nello spazio. Con effetti, come vedremo subito, che possono risultare addirittura perversi.

Per accorgersene, è sufficiente osservare la copertina (fig. 20) dell'edizione francese del film di Claire Denis *Trouble Every Day* (2001) e confrontarla con l'edizione italiana (fig. 21), che trasforma il titolo in *Cannibal Love – Mangiata viva*.

Il film ne esce trasfigurato: da una parte abbiamo un film d'autore selezionato al festival di Cannes, scandito dalla colonna sonora originale di una band sofisticata come i Tindersticks, definito “sensuale e ipnotico”, “una lezione di messa in scena” dalla critica (in quarta di copertina). Dall'altra (il lettering del titolo è inequivocabile quanto inappropriato) un horror fantabiologico (confermato anche dalle scelte grafiche nel menu, fig. 22) che così viene presentato in quarta: “Alcuni ricercatori francesi che stanno compiendo esperimenti sulla libido umana, trasformano persone normali in cannibali ipersessuati...”.



Fig. 20 – *Trouble Every Day* (C. Denis, 2001): copertina dell'edizione DVD M6 Vidéo



Fig. 21 – *Trouble Every Day* (alias *Cannibal Love – Mangiata viva*, C. Denis, 2001)



Fig. 22 – *Trouble Every Day* (alias *Cannibal Love – Mangiata viva*, C. Denis, 2001): menu dell'edizione DVD Cecchi Gori Home Video

Evidentemente, la trasfigurazione del film di Claire Denis a opera del paratesto è molto più vicina al primato di *M* nell'“insieme dei film sui serial killer” che alla consapevole (e se vogliamo, tutto sommato, giustificabile) rimozione del contesto di ricezione originario nell'edizione Criterion di *Secondo amore*. E tuttavia, in tutti e tre i casi, la relazione in gioco è sempre quella tra paratesto e pluralità operale: se da un lato (*M* e *Trouble Every Day*) la direzione è quella di una proliferazione paradossale e incontrollata, dall'altro (*Secondo amore*) si imbecca la direzione opposta della restrizione forse legittima, ma sicuramente non obbligatoria.

La conclusione (ovvia, necessaria e laconica) la rubiamo a Genette (1987 p. 403):

Dal fatto che il paratesto svolge sempre una funzione non consegua necessariamente che la svolga sempre bene. [...] L'azione del paratesto equivale molto spesso a un'influenza, se non addirittura a una manipolazione, che viene subito in modo inconscio. Questo modo di agire va indubbiamente nell'interesse dell'autore, non sempre del lettore. Per accettarlo, ma anche per rifiutarlo, è meglio percepirlo fino in fondo.

## Note

1 Per una bibliografia essenziale si può fare riferimento a Quaresima, Re, a cura, 2010.

2 Con alcune recenti eccezioni. Si vedano per esempio, nello stesso volume, i saggi di Pierpaolo De Sanctis, Jan Distelmeyer, Guglielmo Pescatore ed Emanuela Zaccone, nonché Dusi 2008.

3 Ovvero, “tutta quella zona del peritesto che dipende dalla responsabilità diretta e principale (ma non esclusiva) dell'editore, o forse, più astrattamente, ma più esattamente, dell'edizione, cioè dal fatto che un libro venga pubblicato, ed eventualmente ripubblicato e proposto al pubblico con una o più presentazioni, più o meno diverse. La parola *zona* indica che il tratto caratteristico di questo aspetto del paratesto è essenzialmente spaziale e materiale; si tratta del peritesto più esterno: la copertina, il frontespizio e i loro annessi; e della realizzazione materiale del libro” (Genette 1987 p. 17).

4 Per una quantificazione più precisa dell'impatto del DVD si possono consultare i Rapporti annuali sullo stato dell'editoria audiovisiva in Italia disponibili sul sito dell'Unione Italiana Editoria Audiovisiva, [http://www.univideo.org/cms/index.php?dir\\_pk=16](http://www.univideo.org/cms/index.php?dir_pk=16), consultato il 21/10/2010.

5 Pensare al DVD nei termini più generali di “edizione digitale del film” ha un duplice vantaggio. Da un lato consente, pur tenendo conto delle differenze di supporto e di formato, di estendere la riflessione anche ai dischi di nuova generazione (Blu-ray Disc), che sostanzialmente non mutano le forme di presentazione del film sviluppate dal DVD. Dall'altro, orienta l'attenzione verso il ruolo delle forme materiali di circolazione del film rispetto alle pratiche di fruizione e ai processi di significazione del film stesso. In questa prospettiva si vedano anche le considerazioni di Roger Chartier (1995 p. 8): “Quando la ricezione di un testo avviene all'interno di dispositivi di rappresentazione molto diversi tra loro, lo ‘stesso’ testo non è più lo stesso. [...] Individuare gli effetti di senso prodotti da queste forme materiali è una necessità per chi voglia comprendere, nella loro storicità, gli usi e le interpretazioni di cui un testo è stato investito”.

6 Perché a questi quattro tipi andrebbero aggiunte le categorie più generali di paratesto antumo e postumo.

7 Principalmente nel senso di oggetto di immanenza ideale della letteratura, presente in *Soglie* e centrale nel successivo *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza* (Genette 1994), e che in questa sede verrà deliberatamente lasciato sullo sfondo.

8 Con l'obbligo di una precisazione: quello che sembra essere valido per l'apparato paratestuale a volte ipertrofico dell'edizione in DVD non lo è in termini universali e aprioristici. Se è vero, come si diceva, che il paratesto presuppone un “testo-oggetto” e, contemporaneamente, ne mette in discus-

sione i limiti, possono darsi casi in cui tali limiti vengono compromessi e l'autonomia del testo-oggetto si incrina. Pensiamo, per esempio, a operazioni mediatiche nate nel solco di quella denominata *The Blair Witch Project* (1999), in cui l'autonomia del film, e quindi la legittimità della distinzione testo/paratesto, appaiono molto più controverse e problematiche. Oppure a casi di "elefantiasi paratestuale" di gran lunga precedenti alla "nostra epoca mediatica", come l'opera *Le Chef d'œuvre d'un inconnu* (1714) di Thémiseul de Saint-Hyacinthe, esaminata da Umberto Eco, che osserva come su una quarantina di versi irrilevanti l'autore monti "un apparato critico inizialmente di circa duecento pagine, con i richiami intertestuali più svariati, affrontando la polemica degli Antichi e dei Moderni, trattando grottescamente il suo testo come se fosse opera eccelsa, non risparmiandosi nessuna esibizione erudita. E sarebbe già abbastanza per vedere nel *Chef d'œuvre* una bella parodia della critica dotta e, vorremmo dire, dell'eccedenza del paratesto sul testo, se il testo parodisticamente rilevante non fosse proprio l'apparato critico, testo alla seconda potenza di cui i quaranta versi – oggetto del commento – sono solo il pretesto" (Eco 2004 p. 139).

9 Ho provato a impostare la questione in maniera più dettagliata in Re 2008.

10 Dal sito web ufficiale: [http://www.criterion.com/about\\_us](http://www.criterion.com/about_us), consultato il 21/10/2010 (corsivo mio).

11 "Un libro cambia per il fatto che non cambia quando il mondo cambia" (Genette 1994 p. 268). Tale parafrasi implica una forzatura, perché è evidente a tutti che se accettiamo l'attribuzione del cinema alle arti autografiche, l'oggetto fisico in cui l'opera consiste è soggetto anche e innanzi tutto a un'altra forma di pluralità operale, quella delle trasformazioni fisiche (progressive o istantanee). Il film dunque, e su questo non c'è dubbio, cambia. La parafrasi vuole solo suggerire la pertinenza della pluralità operale per entrambi i regimi (allografico e autografico), anche se, naturalmente, "i testi, a causa della loro idealità, sono gli unici oggetti d'immanenza che 'non cambiano' *stricto sensu*" (Genette 1994 p. 268).

12 Si vedano, a questo proposito, anche le suggestioni insite nella definizione che Antoine Compagnon (1979 p. 328) propone della nozione di "perigrafia" (nozione a cui peraltro Genette stesso riconduce il suo peritesto): "La *périgraphie* est une zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte. Il faut passer par elle pour accéder au texte. [...] C'est une *scénographie qui met le texte en perspective*" (corsivo mio).

13 Seppur probabilmente efficace nel suo riferimento ai serial killer, piuttosto che a un imprecisato insieme di "film sui serial killer".

14 Si veda il proposito inaugurale di Gérard Blanchard (1978 p. 81): "A la règle 'd'unité graphique' d'un éditeur ou d'une collection correspondent la politique publicitaire d'une marque, l'image de marque' d'une firme, qui lui est en partie liée. Cette image de marque est celle qu'en bon publicitaire Saul Bass imposera aux firmes pour lesquelles il travaillera. [...] Nous allons voir à l'œuvre le graphiste Bass travaillant à 'logotyper' le titre d'un film en fonction de son utilisation dans le générique, dans le matériel publicitaire (affiche, annonce, etc.), sur les pochettes de disque et autres".

15 Oggetto peraltro di diversi studi recenti, tra cui Bass, Kirkham 2011; Moinereau 2009; Carlini 2009; Tyłski 2008; Tyłski, a cura, 2008; Solana, Boneu 2007; Re 2006; Veronesi 2005.

16 Per una panoramica si vedano Horrigan 1980 e Klinger 1994.

17 "Sirk utilizes expressionist colors, reflective surfaces, and frames-within-frames to convey the loneliness and isolation of a matriarch trapped by the snobbery of her children and the gossip of her social-climbing country club chums. Criterion is proud to present this subversive Hollywood tearjerker in a new Special Edition".

18 Si veda per esempio Halliday, Mulvey, a cura, 1972 (che contiene, tra l'altro, la traduzione inglese del saggio di Fassbinder).

19 Comprende, per esempio, un'intervista a Jean-Loup Bourget, in cui la questione dell'"evoluzione" della ricezione dei melodrammi di Sirk è apertamente problematizzata, un'altra intervista a Todd Haynes, autore di un film che non è solo un remake parziale di *Secondo amore*, ma un autentico omaggio all'intero universo sirkiano (*Lontano dal paradiso, Far from Heaven*, 2002), un piccolo "film-mix" realizzato da François Ozon che mette letteralmente in parallelo il film di Sirk e *La paura mangia l'anima (Angst essen Seele auf)*, il remake realizzato da Fassbinder nel 1974.

---

## Bibliografia

---

- Bass, J., Kirkham, P., 2011, *Saul Bass. A Life in Film & Design*, London, Laurence King.
- Blanchard, G., 1978, "Saul Bass: génériques et films", in "Communication et langages", n. 40, pp. 76-96.
- Carlini, F., 2009, *Popcorn Time. L'arte dei titoli di testa*, Genova, Le Mani.
- Chartier, R., 1995, *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press; trad. it. *Cultura scritta e società*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999.
- Compagnon, A., 1979, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Dusi, N., 2008, "Reinterpretare, ricreare e sorprendere: per una semiotica del DVD", in "Bianco e nero", n. 561-562, pp. 32-42.
- Eco, U., 2004, "Para peri epi, e dintorni in un falso del XVIII secolo", in "Paratesto", n. 1, pp. 137-144.
- Fassbinder, R. W., 1971, "Imitation of Life", in "Fernsehen und Film", n. 2; trad. it. "Fassbinder parla di Sirk", in "Cult Movie", n. 13/14, 1982/1983, pp. 19-25.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- Genette, G., 1994, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil; trad. it. *L'Opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, Bologna, Clueb, 1999.
- Genette, G., 1997, *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil; trad. it. *L'Opera dell'arte. La relazione estetica*, Bologna, Clueb, 1998.
- Halliday, J., Mulvey, L., a cura, 1972, *Douglas Sirk*, London, Edinburgh Film Festival/National Film Theatre/John Player and Sons.
- Horrigan, W., 1980, *An Analysis of the Construction of an Author: The Example of Douglas Sirk*, Ph.D. dissertation, Northwestern University.
- Klinger, B., 1994, *Melodrama and Meaning History, Culture and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- Marrone, G., 2007, "L'invenzione del testo. Appunti per una ricerca", in "Versus", n. 103/105, pp. 237-252.
- Moinereau, L., 2009, *Le Générique de film. De la lettre à la figure*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Pezzini, I., a cura, 2002, *Trailers, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi.
- Quaresima, L., 2008, "Singolare/plurale. Di alcune conseguenze della forma di esistenza digitale del film", in "Bianco e nero", n. 561/562, pp. 64-75.
- Quaresima, L., Re, V., a cura, 2010, *Play the movie. Il DVD e le nuove forme dell'esperienza audiovisiva*, Torino, Kaplan.
- Re, V., 2006, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Udine, Campanotto.
- Re, V., 2008, "Opere plurali/ricreazioni plurali: la vita multipla del film nell'epoca del digitale", in "Bianco e nero", n. 561/562, pp. 43-61.
- Solana, J., Boneu, A., 2007, *Uncredited. Graphic Design & Opening Titles in Movies*, Barcelona, Index Books.
- Tylski, A., 2008, *Le Générique de cinema. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Tylski, A., a cura, 2008, *Les Cinéastes et leurs génériques*, Paris, L'Harmattan.
- Veronesi, M., 2005, *Le soglie del film. Inizio e fine del cinema*, Torino, Kaplan.





MASSIMO LEONE



## 1. Senso dell'inglobamento

Il gesto, l'atto, la pratica del coprire sono ovunque (Leone 2010a). Si coprono i corpi umani d'indumenti, e persino le mani, le braccia, le gambe possono essere utilizzati come schermo di altre parti del corpo (Leone in stampa a). La Bibbia, significativamente, fa coincidere l'inizio del cammino dannato ma autonomo dell'umanità con un ricoprimento. Simmetricamente, l'esistenza umana comincia con uno scoprimento, quello dalla placenta (Sloterdijk 1998, *excursus 3*), e con un successivo ricoprimento: fasciare un infante è introdurlo alla cultura (Leone 2010b). Ma si coprono anche oggetti, dai rivestimenti microscopici di molecole nella nanotecnologia ai ricoprimenti macroscopici di palazzi nell'arte contemporanea.

Una delle manie della semiotica, che è altresì il suo maggior pregio, è quella di guardare trasversalmente alla realtà e al suo farsi senso, cogliendovi rimandi obliqui che altre discipline imprigionano entro steccati più rigidi. Vale la pena allora chiedersi se dietro tutti questi gesti, atti, e pratiche del ricoprimento si possa cogliere, attraverso lo sguardo semiotico, un filo rosso comune. Vi è forse un'analoga logica del senso fra la donna che copre il volto con un velo e lo scultore che, con un drappo, nasconde la statua prima dell'inaugurazione? Fra la copertina di un libro e il variopinto involucro di sottile plastica che, dietro il nome di *packaging*, racchiude e cela allo stesso tempo una manciata di biscotti (Volli 2005)? Coprire, ricoprire, vestire, rivestire, velare, mascherare, schermare, avvolgere: tutte queste espressioni, e molte altre ancora, dal punto di vista obliquo della semiotica non fanno che declinare con molteplici sfumature un'unica isotopia, quel micro-campo semantico della copertura di cui Greimas e la semiotica strutturale hanno intuito l'esistenza e cercato di descrivere la natura attraverso l'opposizione plastica inglobante/inglobato (Greimas 1984). La morfologia (piano dell'espressione) e la semantica (piano del contenuto) del coprire sarebbero dunque una sovra-determinazione della categoria topologica: ogni volta che lo sguardo dell'analista interagisce con la realtà per delinearvi un testo, spesso vi coglierà non solo delle verticalità opposte a delle orizzontalità, delle centralità opposte a delle perifericità, dei posizionamenti destrorsi opposti a dei posizionamenti sinistrorsi, ma anche degli inglobamenti che oppongono elementi inglobati ed elementi inglobanti, entità coprenti ed entità coperte, oggetti rivestenti e oggetti rivestiti.

Come le altre opposizioni topologiche, così anche quella fra inglobante e inglobato chiama in causa immediatamente la costruzione di un attante osservatore: la dinamica semiotica attraverso la quale un testo presenta una dialettica fra entità che coprono ed entità coperte è intrecciata con la dinamica semiotica attraverso la quale lo stesso testo instaura un punto di osservazione, un occhio potenziale che distingue non soltanto fra alto e basso, destra e sinistra, e centro e periferia, ma anche

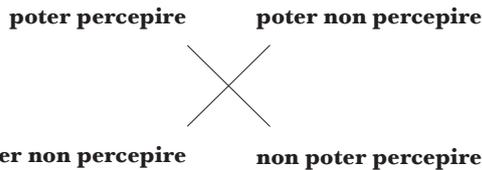


## Semiotica dell'inglobamento: Il caso dei reliquiari

Massimo Leone

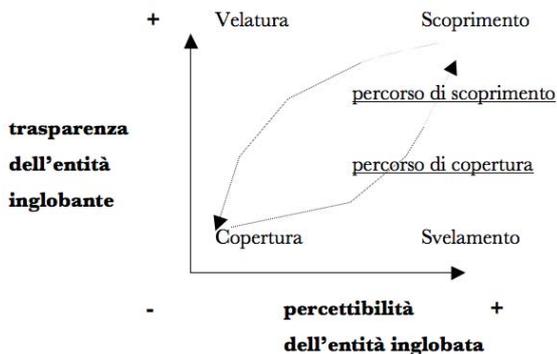
fra oggetti che sono coperti e oggetti che li coprono. Se però la scelta di Greimas di collocare l'opposizione inglobante/inglobato fra le altre opposizioni topologiche è sensata se si considera che tutte derivano dall'instaurazione di un attante osservatore che, costruito col testo e dal testo, ne orienta la lettura spaziale, tale scelta deve essere invece qualificata per quanto riguarda una caratteristica che distingue l'opposizione inglobante/inglobato da tutte le altre: essa per sua natura coincide con un preciso arrangiamento modale. In altri termini, quando l'attante osservatore distingue fra inglobante e inglobato, tale distinzione coincide con quella fra un'entità che *non si può non percepire* e un'entità che, al contrario, essendo inglobata dalla prima *non si può percepire*.

Mentre le altre opposizioni topologiche si presentano tutte all'attante osservatore in regime di co-presenza, e dunque secondo una disposizione essenzialmente sintagmatica (*and-and*), l'opposizione inglobante/inglobato si presenta all'attante osservatore in regime di co-assenza, e dunque secondo una disposizione essenzialmente paradigmatica (*or-or*). Si tratta, in realtà, di una differenza fatta di sfumature di grigio più che di bianchi e di neri. Nell'instaurazione dell'attante osservatore di un testo visivo quale un dipinto, per esempio, svariate strategie testuali inviteranno lo sguardo a poggiarsi prima a destra che a sinistra, prima al centro che in periferia, prima in alto che in basso, e così via. Tuttavia, mentre in questi casi quello dell'attante osservatore è un invito, nel caso dell'opposizione topologica inglobante/inglobato è sostanzialmente un'interdizione. L'entità inglobata non solo *si può non percepire* (invito dello sguardo). Per di più, essa *non si può percepire* (interdizione dello sguardo). Viceversa, l'entità inglobante non solo *si può percepire* ma, per sopramercato, *non si può non percepire*. Il quadrato semiotico seguente visualizza una tale articolazione:



Mentre l'entità inglobata è perlopiù vincolata al termine contraddittorio /non poter percepire/, l'entità inglobante è perlopiù vincolata al termine sub-contrario opposto /non poter non percepire/.

Questo quadrato semiotico andrebbe in realtà sostituito da un diagramma tensivo che tenga conto di un aspetto fondamentale dell'opposizione inglobante/inglobato: la manifestazione testuale di tale opposizione, e in particolare la sua sostanza espressiva, condiziona in modo determinante la dialettica fra /non poter non percepire/ e /non poter percepire/. A seconda della materialità dell'entità inglobante, infatti, e sostanzialmente a seconda del suo grado di trasparenza, la dialettica inglobante/inglobato prevederà una maggiore o minore percepibilità/impercettibilità sia dell'entità inglobante che dell'entità inglobata. Il diagramma tensivo seguente visualizza la codeterminazione di trasparenza e percepibilità:



Questo diagramma tensivo visualizza due percorsi semantici fondamentali: uno che, attraverso un aumento della trasparenza dell'entità inglobante e un aumento conseguente della percepibilità dell'entità inglobata, muove dalla copertura allo scoprimento attraverso fasi più o meno gradualmente di svelamento; l'altro che, attraverso una diminuzione della trasparenza dell'entità inglobante e una diminuzione conseguente della percepibilità dell'entità inglobata, procede dallo scoprimento alla copertura attraverso fasi più o meno gradualmente di velatura.

Due considerazioni sono urgenti a questo punto. La prima è che la dialettica fra trasparenza e percepibilità, entità inglobanti ed entità inglobate, non riguarda unicamente le sostanze espressive della manifestazione visiva ma anche sostanze espressive la cui manifestazione s'indirizza principalmente ad altri sensi. Si pensi, per esempio, a come in una sinfonia i suoni di certi strumenti musicali possono "inglobarne" degli altri, impedendone la percezione, e a come invece, attraverso un

graduale affievolirsi dei primi, i secondi siano poco a poco "svelati" e rivelino il proprio suono. Ma si pensi anche a come, in una pietanza, i sapori di certi ingredienti possano coprire quelli di altri o, al contrario, favorirne la percezione. E così via anche per il tatto e l'odorato, come pure nelle combinazioni sinestesiche.

Più in astratto, la dialettica fra entità inglobanti ed entità inglobate non fa altro che riprodurre, al livello della manifestazione, quello fra paradigma e sintagma, virtualità del sistema e realizzazione del processo. Nella realizzazione del processo, l'entità realizzata ingloba più o meno efficacemente quelle virtuali, che restano come nascoste dietro la prima, ovvero dietro la sostanza espressiva che la manifesta. Tuttavia, più tale sostanza si fa diafana, e più l'elemento realizzato si stempera sullo sfondo delle virtualità da cui è emerso, permettendo invece ad altre virtualità di affacciarsi alla soglia della realizzazione. In tal senso, tutti i dispositivi della velatura sono forme di *débrayage*, mentre tutti quelli dello svelamento sono forme di *embrayage*. I primi nascondono ciò che potrebbe essere ma non sembra, mentre i secondi mostrano ciò che non sembrava ma è.

Se ne evince che il quadrato tensivo della percepibilità e della trasparenza della manifestazione testuale è una sovra-determinazione dinamica di quello epistemico della veridizione. La copertura è quell'enunciazione testuale che conduce dalla verità (ciò che è e sembra) al segreto (ciò che è ma non sembra), mentre lo scoprimento è quell'enunciazione testuale che conduce dal segreto (ciò che è ma non sembra) alla verità (ciò che è e sembra).

Una seconda considerazione urgente è che la dialettica fra trasparenza dell'entità inglobante e percepibilità dell'entità inglobata può essere ulteriormente articolata a seconda della categoria plastica cui si applica. In astratto, mentre la diminuzione della percepibilità dell'entità inglobata consiste in una sua più o meno progressiva de-figurazione, l'aumento di tale percepibilità consiste in una sua più o meno progressiva re-figurazione. Ma de-figurazione e re-figurazione possono aver luogo in modi diversi a seconda di come l'entità inglobante incide sul livello plastico dell'entità inglobata. Quando Christo e Jeanne-Claude impacchettano un monumento, per esempio, lo de-figurano essenzialmente nella componente cromatica, non tanto in quella eidetica (la forma del monumento è ancora visibile) o topologica (la sua struttura posizionale resta invariata). Anzi, la buona riuscita dell'installazione dipende esattamente dal gioco tra le componenti plastiche che la copertura de-figura e quelle che, invece, restano parte della struttura figurativa dell'entità inglobata.

	Componente plastica dell'entità inglobata sottoposta a inglobamento e dunque a de-figurazione		
	Cromatica	Eidetica	Topologica
<b>De-figurazione</b>			
Decolorazione	X		
Deformazione		X	
Dislocazione			X

Quando l'entità inglobante diminuisce la percettibilità cromatica dell'entità inglobata produce una de-figurazione che, rispettando invece la percettibilità della forma e del posizionamento, si risolve in un effetto di decolorazione. Per esempio, un pantalone attillato in pelle nera non incide sulla forma o sulla topologia dell'entità inglobata (le gambe), ma unicamente sul suo colore.

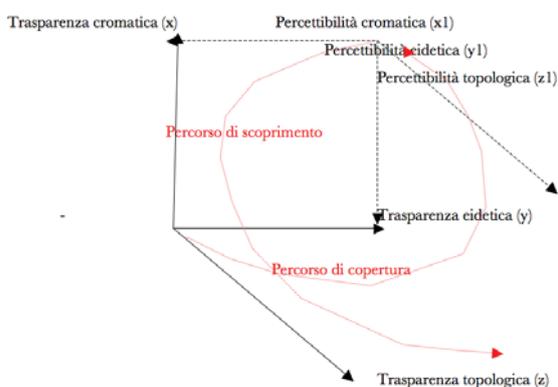
Quando l'entità inglobante diminuisce la percettibilità eidetica dell'entità inglobata produce una de-figurazione che, rispettando la percettibilità del colore e del posizionamento, si risolve in un effetto di deformazione. Per esempio, una gonna trasparente non incide sul colore o sulla topologia dell'entità inglobata (le gambe), ma unicamente sulla sua forma.

Infine, quando l'entità inglobante diminuisce la percettibilità topologica dell'entità inglobata produce una de-figurazione che, rispettando la percettibilità del colore e della forma, si risolve in un effetto di dislocazione. Per esempio, l'accavallare le gambe non incide sul colore o sulla forma dell'entità inglobata (le gambe), ma unicamente sulla sua topologia.

Questa tabella deve essere però complicata tenendo conto del fatto che raramente la de-figurazione tocca solo una delle componenti plastiche dell'entità inglobata senza minimamente alterare le altre. Più spesso si daranno, invece, varie combinazioni di decolorazione, deformazione, e dislocazione.

Una seconda fonte di complicazione deriva dal fatto che a decolorazione, deformazione e dislocazione corrispondono, simmetricamente, operazioni di coloritura, modellamento, e collocazione che, aumentando la trasparenza dell'entità inglobante, aumentano anche quella dell'entità inglobata re-figurandola, rispettivamente, secondo la componente cromatica, eidetica, e topologica.

Inoltre, tali operazioni devono essere riconcettualizzate a seconda della particolare sostanza espressiva cui si applicano. Si potrebbe per esempio immaginare una de-figurazione dei suoni nel segno dell'altezza, dell'intensità, o del timbro, e lo stesso si dovrebbe fare con le caratteristiche plastiche delle sensazioni gustative, olfattive, tattili o sinestesiche.



Infine, questo complesso sistema mereologico dovrebbe essere non discreto (almeno non sempre) ma continuo

(almeno in teoria). Dovrebbe, cioè, essere combinato con il diagramma tensivo di trasparenza e percettibilità descritto *supra*.

Questo diagramma tensivo tridimensionale visualizza il variare dei valori di trasparenza e percettibilità cromatica, eidetica, e topologica nei percorsi di scoprimento e copertura. Introducendo una quarta componente plastica, quale la testura, per esempio, la formalizzazione della dialettica inglobante/inglobato ne risulterebbe ulteriormente complicata.

Il fatto che, come si è osservato *supra*, opposizioni topologiche quali alto/basso, destra/sinistra, centro/periferia, superficie/sfondo, etc. sono piuttosto sintagmatiche mentre l'opposizione topologica inglobante/inglobato è piuttosto paradigmatica, dà luogo a una differenza essenziale fra le prime e la seconda. Quanto alle prime, consistendo nella realizzazione di due virtualità di sistema che si manifestano in regime di co-presenza lungo l'asse del processo, opposizioni topologiche quali alto/basso, destra/sinistra, etc. sono dotate di un potenziale narrativo estrinseco, che dipende, cioè, dal modo in cui tali posizioni vuote sono riempite dal testo, per esempio nei diversi micro-sistemi semi-simbolici (Leone 2004).

Quanto alla seconda, consistendo nella realizzazione di due virtualità di sistema che si manifestano in regime di co-assenza lungo l'asse del processo, l'opposizione topologica inglobante/inglobato è invece dotata di un potenziale narrativo intrinseco, che non dipende, cioè, dal modo in cui tali posizioni sono riempite dal testo perché esse sono già piene di agentività (Leone 2010d), come del resto si evince dal semplice fatto che i due termini di questa opposizione sono lessicalizzati da forme verbali.

In parole più semplici: ogni volta che, in un determinato testo, un'entità inglobante ricopre con la sua materialità più o meno opaca un'entità inglobata, ostacolandone in varia misura la percettibilità, tale dialettica è già di per sé un meccanismo narrativo. L'inglobamento, insomma, in tutte le sue forme, è una manifestazione topologica della narratività. Esso esprime la dialettica fra un'agentività inglobante, la quale mira a disgiungere l'attente osservatore dalla percezione dell'entità inglobata, e un'agentività inglobata, la quale invece mira a una ricongiunzione fra attente osservatore e percezione dell'entità inglobata. Entità inglobante ed entità inglobata non sono allora che figurativizzazioni di due modalità contrapposte, l'una secondo il *non poter percepire* (l'inglobato), l'altra secondo il *non poter non percepire* (l'inglobante).

Descrivere la dialettica topologica inglobante/inglobato come una dialettica narrativa tra modalità consente di spiegare il modo in cui essa costruisce l'attente osservatore quale soggetto di desiderio (Voll 2004). Il *non poter percepire* dell'inglobato instaura infatti il *voler percepire* dell'attente osservatore. È questo il meccanismo narrativo astratto che sta dietro al fatto che, per esempio, di fronte a un corpo velato, a un regalo impacchettato, a un prodotto confezionato, a un'immagine invisibile, a

un suono inudibile, a un sapore impalpabile, non soltanto constatiamo l'impossibilità della percezione ma desideriamo anche il passaggio da questa impercettibilità al suo contrario.

Di qui scaturisce l'effetto pragmatico della dialettica narrativa inglobante/inglobato: alla constatazione dell'impercettibilità e al desiderio di percezione farà seguito l'eliminazione, o perlomeno l'attenuazione, dell'entità inglobante, e dunque la ricongiunzione fra attante osservatore e percezione dell'entità inglobata. A seconda dei casi, l'eliminazione potrà essere reale o immaginaria. Da un lato avremo il gesto reale che sveglia un corpo, spacchetta un regalo, scarta un prodotto, rimuove la patina da un dipinto durante un restauro, abbassa il volume di una radio durante una conversazione, sciacqua la bocca tra una degustazione di vino e la successiva, etc. Dall'altro avremo invece il gesto virtuale che immagina la sagoma di un corpo dietro un vestito, intuisce la natura di un dono dentro un pacchetto, prefigura la qualità di un prodotto al di là del suo imballaggio, completa un'immagine semi-nascosta, un suono ovattato, un sapore sfuggente, etc.

In altri termini, le figure dell'inglobamento spesso si trasformano, dal punto di vista dell'attante osservatore, in figure dell'aposiopesi (Leone in stampa b): ostacolando la percezione di un'entità inglobata, l'entità inglobante invita alla sua propria eliminazione reale (attraverso il gesto della rimozione fisica) o virtuale (attraverso la pratica del completamento immaginario). Comunicazioni persuasive d'ogni sorta possono dunque sfruttare il legame fra il non poter percepire (che consegue all'inglobamento) e il voler percepire (cui consegue l'eliminazione o l'attenuazione dell'inglobamento) costruendo entità inglobanti il cui scopo principale è in realtà quello di aumentare la desiderabilità delle entità inglobate. Vi è forse una versione del desiderio mimetico di René Girard dietro questo meccanismo semiotico astratto (Girard 2007)<sup>1</sup>.

L'erotismo insito nei vestiti, nei pacchetti-regalo, negli imballaggi, etc. consiste proprio in questa dialettica fra l'occultare e il mostrare, in questo acuire il desiderio di percettibilità ostacolandolo. Inoltre, il feticismo intrinseco nel desiderio smodato di vestiti, confezioni, imballaggi, etc. risiede giustappunto nel non saper imputare la loro desiderabilità a quella dei corpi, doni, prodotti, etc. che essi inglobano. Di fronte all'inglobante, 'normalmente' si desidera l'inglobato. Di fronte all'inglobante, il feticista desidera invece l'inglobante, come dimentico dell'entità inglobata cui esso cerca di trasmettere desiderabilità (Volli 1997).

## 2. Il peritesto come entità inglobante

Il quadro teoretico finora esposto dimostra che il concetto di peritesto, elaborato da Gérard Genette e altri per spiegare le dinamiche attraverso cui i testi che ne inglobano altri ne orientano la fruizione, coglie soltanto un aspetto di questa dinamica semiotica (Genette 1987).

Si prenda, come caso esemplare, la copertina di un libro. Gli studi sul peritesto sostengono che esso cerca di predeterminare la lettura e dunque l'interpretazione del testo letterario vero e proprio attraverso tutta una serie di elementi sia formali che semantici: una certa impostazione tipografica ed eventualmente iconografica, la scelta di un titolo, l'eventuale opzione per un sottotitolo, la risonanza del nome dell'autore o di un suo eventuale pseudonimo, cui si aggiungono le molteplici interazioni fra elementi formali ed elementi semantici. Così concepito, il peritesto non è altro che un insieme di "istruzioni per l'uso", o meglio di "istruzioni per l'interpretazione" precedenti quelle che il lettore troverà nel testo letterario vero e proprio.

Tuttavia, questa impostazione narratologica non dà conto di un aspetto essenziale delle copertine dei libri: esse funzionano come peritesti non solo in positivo, spiegando segni legati in vario modo con i testi letterari che esse racchiudono, ma anche in negativo, occultando tali testi letterari. Se storicamente le copertine dei libri ne nascondono le pagine per proteggerne il valore, semioticamente esse segnalano il valore delle pagine proteggendole, ossia nascondendole.

In altre parole, il concetto narratologico di peritesto spiega solo parzialmente il funzionamento semiotico delle copertine dei libri o di altri inglobamenti analoghi perché si riferisce unicamente alla loro funzione di mostrazione, la quale spesso coincide altresì con quella cognitiva. Accanto a tale funzione, tuttavia, ve n'è una negativa, la quale spesso coincide con la funzione emotiva: le copertine dei libri fanno desiderare i testi letterari che esse racchiudono esattamente perché li nascondono, sovente attraverso un sapiente gioco erotico di vedo e non vedo.

Il potenziale lettore è invitato non solo all'eliminazione reale della copertina del libro, ovvero alla apertura del libro stesso, ma anche al completamento virtuale dei segni che essa dispiega: un titolo, un blurb, una sinossi devono la loro efficacia pragmatica non solo e forse non tanto a ciò che esse svelano di un certo testo letterario, ma anche e forse soprattutto a ciò che di esso nascondono. È anche attraverso il nascondimento, infatti, che la copertina di un libro invita il potenziale lettore a prendere il libro in mano, ad aprirlo, a sfogliarlo, a comprarlo, a leggerlo, a regalarlo. E lo stesso dicasi per altri inglobamenti. Il trailer di un film attira forse lo spettatore per ciò che del film permette di vedere in anteprima? Niente affatto. Il trailer stimola il desiderio della visione attraverso il nascondimento, invitando il potenziale spettatore a colmare le lacune del paratesto prima con l'immaginazione e poi con la visione vera e propria (Pezzi 2006).

Rispetto ad altri dispositivi semiotici d'inglobamento, la copertina di un libro è particolarmente efficace in quanto non completamente rimosibile. Mentre il potenziale erotico di una confezione regalo si elimina con l'atto dello scartare, quello di una copertina si ricrea a

ogni nuova chiusura del libro stesso. E si pensi a quanto doppiamente erotico è un libro dotato di sovraccoperta, o uno che, a questi due involucri, uno dei quali rimovibili, aggiunga quello altrettanto eliminabile di una confezione regalo. Un libro impacchettato è una tentazione irresistibile.

E si pensi, al contrario, a quanto appaiano nudi i libri privi di copertina. Un libro senza copertina è come un corpo senza veli. Prendere in mano un libro che, mutilo, invece della copertina mostri la prima o l'ultima pagina, trasmette il sentimento di uno sminuirsi del valore sia dell'una che dell'altra. Quanto ai libri elettronici, in cui la materialità della copertina sostanzialmente scompare, non è da escludere che la resistenza di molti lettori rispetto a questa nuova tecnologia abbia proprio a che fare con la scomparsa di quel guizzo erotico che è insito nel funzionamento semiotico delle copertine.

Infine, si pensi al feticismo di alcuni bibliofili per le copertine: non si tratta forse del sintomo dell'incapacità di trasferire la desiderabilità suscitata dall'entità inglobante (la copertina) all'entità inglobata (il testo letterario vero e proprio)? Da un certo punto di vista, il collezionista di copertine e il semiotico compiono operazioni parallele: mentre il secondo, con gesto metalinguistico, smonta il meccanismo della copertina in quanto instaurazione di un soggetto desiderante, il primo, con gesto poetico, rivela lo stesso meccanismo sovvertendone la dinamica, arrestando il proprio desiderio al di qua della soglia testuale. E c'è qualcosa di poetico, in effetti, in chi s'innamora di una copertina, perché diluisce all'infinito il desiderio di possesso differendone continuamente il compimento, come nel racconto di Sharazad o nella danza dei sette veli.

### 3. Reliquiari

Compito della semiotica è però non solo quello d'identificare l'effetto pragmatico generale della dialettica semiotica inglobante/inglobato, ma anche di elaborarne una tipologia dettagliata. Non tutte le entità inglobanti suscitano lo stesso effetto cognitivo, emotivo, e pragmatico rispetto alle entità inglobate. La specifica realizzazione del meccanismo semiotico astratto sopra descritto dipende, infatti, anche dal dispositivo inglobante e dall'entità inglobata che lo incarnano, dalla loro storia, dalla loro materialità, dal loro contesto d'utilizzo. In altre parole, mentre da un certo punto di vista molto astratto la copertina di un libro funziona esattamente come un indumento, da un altro punto di vista più concreto ne differisce per le particolarità semantiche, sintattiche, e pragmatiche cui piega tale funzionamento. Nella seconda parte di questo articolo si testerà allora il quadro teoretico costruito nella prima attraverso una sua declinazione in rapporto a una particolare dialettica inglobante/inglobato: quella che s'incarna nella relazione fra reliquie e reliquiari.

Dal punto di vista semiotico i reliquiari sono entità inglobanti di grande interesse. Infatti, se per quanto attie-

ne al loro funzionamento generale essi ripropongono la stessa dialettica semiotica che si riscontra, per esempio, nelle copertine dei libri, per quanto invece attiene al loro funzionamento specifico essi presentano una dinamica semiotica del tutto opposta. Questa differenza si deve essenzialmente alla natura segnica della particolare entità inglobata dai reliquiari.

Con riferimento alla tipologia segnica della vulgata peirceana, mentre la copertina di un libro racchiude sostanzialmente dei segni simbolici, per quanto a volte si possa dare il caso di una copertina che racchiuda anche segni iconici, come avviene per esempio nei libri illustrati, o persino segni indicali, per esempio quando la copertina racchiuda un testo manoscritto, il reliquiario è tale solo in virtù del fatto che ingloba un segno indicale per eccellenza: la reliquia.

La storia delle reliquie e dei reliquiari attraversa millenni e svariate culture religiose. Essa attraversa persino culture non-religiose, se si adotta un'accezione allargata del termine "reliquia". Non è questa l'occasione per tentare una sia pur rapida sintesi di questa storia, del resto già ampiamente esplorata dagli storici e dagli antropologi delle religioni (Braun 1940; Grimme 1972; Gauthier 1983; Legner 1995; Diedrichs 2001; Deuffic 2006; Walsham 2010). Occorre invece sottolineare che, a dispetto di tale straordinaria varietà storico-culturale, il principio semiotico della reliquia è molto semplice e resta fondamentalmente invariato dal mandilio di Edessa sino alle chitarre di Elvis Presley: la reliquia è identificata, venerata, esposta, celebrata, protetta, venduta, rubata, desiderata perché non è altro che un segno indicale del corpo del santo (o del sacro). Il suo valore semiotico deriva interamente dal fatto di aver goduto, in un tempo più o meno lungo, di una relazione di contiguità fisica con tale corpo.

Per carità, alcune reliquie possono anche comportare una dinamica semiotica simbolica, come avviene per esempio nel caso in cui il sangue di San Gennaro significhi non soltanto la contiguità fisica con il corpo del santo ma anche quella della sua presenza in seno alla comunità cristiana partenopea, oppure una dinamica iconica, per esempio quando il dito di Santa Caterina sia riconosciuto non solo in quanto segno indicale del corpo della santa ma anche in quanto immagine di una parte del suo corpo. Tuttavia, queste dinamiche semiotiche simboliche e iconiche, pur presenti, sono secondarie, nel senso che s'innestano sulla dinamica semiotica fondamentale delle reliquie, che è sempre e comunque quella indicale.

È questa la ragione per cui iconoclasti d'ogni tempo e dove che si siano scagliati contro l'adorazione delle immagini a maggior ragione si sono battuti contro quella delle reliquie (Leone 2010c). Se nel primo caso il rischio dell'idolatria è legato al rapporto iconico fra il sacro e la sua immagine, e al rischio conseguente di venerare la seconda non come tramite segnico del primo, bensì come sua manifestazione, tale rischio è ancora più gra-

ve nel secondo caso, ove dipende dal rapporto indicale fra il sacro e un pezzo del suo “corpo”, ovvero fra il sacro e un qualsiasi oggetto con cui, nella sua vicenda terrena, si sia creato un vincolo di contiguità fisica.

Se non sono capace di distinguere fra l'immagine e il suo prototipo sacro, ancor più non sarò capace di farlo nel caso delle reliquie, ove il *representamen* del sacro e il suo oggetto sono fatti letteralmente della stessa sostanza, ossia si differenziano non per la qualità del primo rispetto al secondo (come avviene nelle immagini, che significano corpi a mezzo di pigmenti o altre sostanze) ma per la quantità: corpo è quello della reliquia e corpo è quello del santo che essa significa. Il divario fra l'uno e l'altro è fatto meramente quantitativo: l'uno è frammento dell'altro.

Ne consegue che da sempre la reliquia è stata considerata quale pericolosa fonte di feticismo. È facilissimo che, prostrandomi di fronte alla Sindone, finisca con l'adorarla in quanto tale e non in quanto indice dell'incarnazione divina di Cristo. È altrettanto facile che, beandomi di fronte a una marsina di Michael Jackson, mi ritrovi a venerarla in sé e per sé e non come indice della vicenda di un artista che ha cambiato la storia della musica e della performance contemporanee. Il feticismo non è altro che questo: la maniera in cui, secondo l'ortodossia semiotica di una certa cultura religiosa (a inclusione di quella che venera i miti dello spettacolo), si cada nell'errore di trasferire al *representamen* la sacralità dell'oggetto, con una conseguente sconsecrazione di quest'ultimo.

È proprio per ostacolare tale eterodossia che interviene il reliquiario, il quale, come si è detto, da questo punto di vista esprime un funzionamento opposto rispetto a quello della copertina di un libro. Mentre questa è un'entità inglobante spesso primariamente iconico-simbolica che erotizza un'entità inglobata spesso primariamente simbolico-iconica, il reliquiario è un'entità spesso primariamente iconico-simbolica che de-erotizza un'entità inglobata sistematicamente indicale.

La funzione pratica di copertine di libri e reliquiari è essenzialmente la stessa: proteggere l'entità inglobata e facilitarne il trasporto, essenziale tanto nel caso delle parole racchiuse nei libri quanto in quello delle reliquie racchiuse nei reliquiari. Tuttavia, la funzione semiotica delle due entità inglobanti è diametralmente opposta. La copertina erotizza il contenuto simbolico o iconico del libro nascondendolo, mentre il reliquiario de-erotizza il contenuto indicale della reliquia mostrandola.

Tale discrepanza di funzioni semiotiche è il frutto di complessi processi storico-culturali, ma anche e soprattutto di un'essenziale differenza semiotica fra le entità inglobate dalle copertine e quelle inglobate dai reliquiari: le prime, ossia le parole e le immagini racchiuse nei libri, sono, almeno dall'invenzione della stampa in poi, riproducibili all'infinito. Le seconde, invece, ossia le reliquie racchiuse nei reliquiari, sono per definizione non riproducibili, uniche. Se allora l'erotizzazione suscitata

dalle copertine cerca di restituire ai libri l'aura di unicità che essi hanno perduto nell'epoca della riproducibilità tecnica, la de-erotizzazione suscitata dai reliquiari cerca di sottrarre alle reliquie questa stessa aurea, di diminuire il potenziale feticista che è in esse intrinseco. Ecco perché si riesce facilmente a immaginare un feticista di copertine di libri, che si disinteressa di ciò che esse inglobano per desiderarle in quanto pure entità inglobanti, mentre difficilmente si riesce a concepire un feticista di reliquiari, che si disinteressa delle reliquie per desiderarne solo le entità inglobanti. Le reliquie, al contrario delle parole, sono già feticcio. Ma il feticismo per ciò che ingloba il feticcio non è feticismo al quadrato. È, al contrario, depotenziamento del feticismo, de-erotizzazione del feticcio. Dal punto di vista semiotico, un feticista di reliquiari sarebbe altrettanto concepibile di un feticista di scatole di scarpe.

E in effetti c'è una similarità forte tra il funzionamento delle scatole di scarpe e quello dei reliquiari. Al feticista della scarpa la scatola è come se continuamente dicesse: guarda che come me ce ne sono migliaia, ognuna con la sua fredda indicazione di taglia, colore, materiale, prezzo, tutto per ricordarti che la scarpa che io racchiudo non ha un valore in sé, come tu feticista vai credendo, ma in quanto involucro del piede, in quanto strumento del camminare. Similmente, al feticista della reliquia è come se il reliquiario continuamente dicesse: guarda che ciò che io contengo non è importante in sé, ma in quanto segno indicale del sacro; venera dunque la reliquia se vuoi, ma atteniti alle mie istruzioni per riferire la tua adorazione di essa alla venerazione del tutto di cui la reliquia non è che frammento<sup>2</sup>.

Aggirandosi per i tanti musei diocesani d'Europa si potrebbe avere un'impressione esattamente contraria, e che cioè lo sfarzo di fogge stravaganti e materiali preziosi che caratterizza la maggior parte dei reliquiari tenda ad aumentare la venerazione del fedele verso la reliquia, con il pericolo conseguente d'idolatria. Ben inteso, in alcuni casi ciò è sicuramente vero, e specialmente in quei periodi storici e contesti religiosi-culturali in cui il Cristianesimo delle reliquie nutra grande fiducia nell'ortodossia delle sue pratiche devote.

Tuttavia, nella maggior parte dei casi questa prima impressione è in realtà causata dalla nostra oramai scarsa dimestichezza con i codici semiotici che compongono i reliquiari. Recuperando tali codici, applicandoli alla decifrazione del discorso dei reliquiari, si comprende allora che, specie nei periodi storici e nei contesti religiosi-culturali in cui la fiducia del Cristianesimo nell'ortodossia delle reliquie è scossa da attacchi interni ed esterni, tutto questo sfarzo di forme e materiali non cerca semplicemente di esaltare il culto delle reliquie ma di qualificarlo, d'incanalare l'adorazione del fedele entro i binari della dottrina e di evitarli dunque ogni sconfinamento nel feticismo idolatra.

Molti sarebbero gli esempi a supporto di tale ipotesi. Nei limiti di questo articolo se ne potranno offrire solo alcuni, i più significativi.

In primo luogo, l'isotopia dell'inglobamento è costante non solo nella fenomenologia dei reliquiari, ma anche nella letteratura che ne accompagna e guida il funzionamento semiotico. Il *Liber Pontificalis*, per esempio, riporta come già l'imperatore Costantino ricoprì (*recondit*) di bronzo i corpi dei Santi Pietro e Paolo (*Liber Pontificalis* 1955-7 I, p. 176 e sg.; cfr Grabar 1972 pp. 204-313 e Krautheimer, Corbett, e Frazer 1937-80, V), racchiuse un frammento del legno della Croce in oro tempestato di pietre preziose (ibidem I, p. 179 e sg.; cfr Frolow 1961 p. 177 n. 27 e 1965), e protesse la Tomba del Signore con una rotonda (*Anastasis*) (ibidem, cfr Biddle 1999: 65).

Più tardi, nelle *Gesta* di Dagoberto (fine del primo terzo del IX secolo), si legge che egli non solo fece trasferire i resti di Dionigi, Rustico ed Eleuterio nella ricostruita chiesa di Saint-Denis, ma racchiuse tali reliquie tramite una trionfale *mise en abyme* d'inglobamenti:

Fabbricò il mausoleo del santo martire [Dionigi] e, al di sotto, un *tugurium* di marmo, una meravigliosa opera d'oro e di pietre preziose, così come la cresta e il frontone; e coprì d'oro la balaustra di legno situata attorno al trono dell'altare e, su questa, fissò dei pomi d'oro arrotondati e ornati di gemme. Con la stessa cura, ricoprì di metallo d'argento il *lectorium* e le porte e coprì anche di pezzi di legno rivestiti d'argento il tetto che riparava il trono dell'altare. E fece anche una *repa* sul luogo dell'antica tomba e fabbricò un altare al di fuori, ai piedi del santo martire.

(*Vita s. Eligii*, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingicarum, 4 p. 688)

Ricoprire, rivestire, inglobare, costruire strati su strati di forme, materiali, e colori che dividano il fedele dalla reliquia, che interpongano il sontuoso discorso di un reliquiario-mausoleo fra l'indice del sacro e la sua fruizione devota. Da un lato ogni nuovo strato di tale interposizione sembra magnificare il ruolo del potente nel farsi mediatore fra il sacro e il fedele. Dall'altro, ogni nuova entità inglobante pare allontanare – spostando il desiderio erotico non dall'inglobato all'inglobante, come nelle copertine dei libri, ma dall'inglobante all'inglobato – il rischio dell'idolatria.

In secondo luogo, tuttavia, occorre sottolineare che tale inglobamento non è solo differimento dell'erotismo insito nella reliquia, ma anche sua qualificazione. Da una parte il reliquiario impedisce che la reliquia sia percepita in quanto semplice pezzo di corpo, ovverosia secondo il gusto del macabro e del morboso. Lo si comprende perfettamente grazie alle parole che Teofrido di Echernach dedica alle reliquie in uno dei suoi trattati:

Dio, avendo previsto che l'uomo non può vedere e toccare senza nausea e disgusto il putridume d'un corpo umano che imputridisce, nello stesso modo in cui egli ha velato il suo corpo e il suo sangue sacri del velo del pane e del vino, [...] così ha persuaso i figli della Chiesa ad avvolgere e rinchiudere le reliquie della carne fortunata dei santi nell'oro e nei più preziosi fra gli oggetti materiali (Teofrido di Echernach,

*Flores epytaphii sanctorum*, II, 3, *Patrologia Latina*, 157, col. 347)

Dall'altra parte, il reliquiario indirizza la devozione in senso anagogico, come l'abate Suger ha espresso in parole chiarissime:

Allorché, nel mio amore per la bellezza della casa di Dio, lo splendore multicolore delle gemme mi distrae talvolta dalle mie preoccupazioni esteriori e una degna meditazione mi spinge a riflettere sulla diversità delle virtù sante, trasferendomi dalle cose materiali a quelle immateriali, ho l'impressione di trovarmi in una regione lontana della sfera terrestre, che non risiederebbe tutta intera nel fango della terra né tutt'intera nella purezza del cielo e di poter essere trasportato, dalla grazia di Dio, da questo mondo inferiore verso il mondo superiore seguendo il modo anagogico (*Gesta Suggeri abbatis* 1996 pp. 134-9).

Lo sfarzo dell'entità inglobante mira dunque ad attrarre all'attante osservatore una modalità estatica, secondo la quale non ci si sofferma sull'adorazione della reliquia ma si passa dalla venerazione del frammento a quella del tutto di cui essa è sia parte che indice. Il reliquiario significa dunque un rimando simbolico a quella Gerusalemme celeste di cui la reliquia è rimando indicale.

#### 4. Prospettive di ricerca

L'ipotesi formulata in questo articolo, che il reliquiario funga essenzialmente da complesso dispositivo discorsivo che cerca di guidare la venerazione del fedele, mirando a distoglierlo dal feticismo idolatra e a orientarlo invece verso l'adorazione anagogica, è ancora troppo grossolana. Bisognerebbe articolarla esplorando diverse direttrici.

In primo luogo, occorrerebbe tener conto delle specificità dei diversi tipi di reliquiario della Cristianità: la *châsse* (dal lat. *capsa*) (in certi contesti denominata anche "*fierte*", dal lat. *feretrum*), la lipsanoteca, la mostranza, i *topiques* (o reliquiari topici, come i busti-reliquiario, le teste-reliquiario, le braccia-reliquiario, etc.), le stauroteche, i regalia, gli scrigni, i filatori, i *feretra*, etc.: tutti questi reliquiari si differenziano non solo per forma, dimensione, colore, epoca storica, contesto religiosoculturale, etc., ma anche per il rapporto semiotico che essi instaurano con la reliquia (ne imitano la forma, ne ricordano la funzione, ne occultano ovvero ne lasciano trasparire i tratti, etc.).

In secondo luogo, bisognerebbe allargare tale esplorazione non solo ai reliquiari non-cristiani, che pure abbondano in diversi tipi, ma anche ai reliquiari non strettamente religiosi, a partire da quelli che racchiudono memorabilia di vario tipo nei musei e nelle collezioni del mondo intero.

Tale programma di ricerca è troppo ambizioso perché possa trovare spazio in un breve articolo. Avendo segnalato lo sguardo obliquo della semiotica come foriero di

un prezioso punto di vista sulla dialettica inglobante/inglobato – sul modo in cui questo meccanismo semi-otico astratto sottende tanto il funzionamento dei reliquiari quanto quello dei molteplici rivestimenti con cui il mondo si offre come percepito e come senso – questo scritto si limiterà allora a un singolo caso di studio: la semiotica dell'inglobamento nel sarcofago/reliquiario di San Francesco Saverio a Goa.

### 5. Case-study: il sarcofago-reliquiario di San Francesco Saverio a Goa

Quando nel 1624 si festeggiò a Goa la canonizzazione di Francesco Saverio, “l’Apostolo dell’Asia”, una processione ne trasportò il corpo attraverso la città, racchiuso in un prezioso sarcofago d’argento. Secondo il programma a stampa della celebrazione, il reliquiario, la cui fabbricazione era costata più di 6.000 Pardaos o Skudi, pesava circa un quintale ed era decorato da numerose pietre preziose e da diverse scene della vita del Santo. Il programma a stampa descrive il sarcofago come “eseguito con arte eccezionale, così che nessuna mano umana era capace di disegnarlo, nessuna lingua umana capace di descriverlo” (Shurhammer 1965).

Nel 1635 Marcello Mastrilli, un ricco napoletano che l’anno prima era miracolosamente guarito da un male incurabile – pare grazie a un’apparizione di Francesco Saverio, che in veste di pellegrino gli aveva fatto visita – si recò a Goa al fine di rendere omaggio all’“Apostolo dell’Asia”, ne vide il sarcofago, ma ritenne che fosse troppo piccolo e indegno del Santo. Suggerì perciò di sostituirlo con un nuovo reliquiario, perfettamente identico al primo, ma raddoppiato nelle dimensioni. Tale progetto guadagnò subito l’approvazione generale, così che il 9 aprile 1636, poco prima della partenza di Mastrilli per il Giappone, egli poté esaminare i disegni del nuovo monumento. Dopo venti mesi di lavoro ininterrotto, il nuovo sarcofago venne completato e inaugurato il 2 dicembre 1637, in occasione della festività di San Francesco Saverio. Pesava circa tre quintali ed era costato 12.000 Skudi, un’enorme somma di denaro per quel tempo. Il prezioso reliquiario può essere ammirato tuttora a Goa, nella chiesa gesuita del Bom Jesus (fig. 1). Sebbene l’iconografia del primo sarcofago di Francesco Saverio non possa essere studiata direttamente (fu probabilmente fuso per fabbricare il secondo), essa può essere analizzata indirettamente, l’iconografia del secondo e ultimo reliquiario del corpo di Francesco Saverio essendo probabilmente una replica ingigantita della prima. Sfortunatamente, alcune parti del monumento sono andate perdute: i sei angeli inginocchiati che sostenevano il sarcofago, così come i rilievi che raffiguravano le principali virtù di Francesco Saverio in quanto membro della Compagnia di Gesù e in quanto “Apostolo”, e altri che ne rappresentavano i quattro doni di taumaturgia, profezia, glossolalia, e incorruttibilità del corpo<sup>3</sup>. Nella sua forma originale, il sarcofago argenteo di Francesco Saverio era decorato con due serie di rilievi,

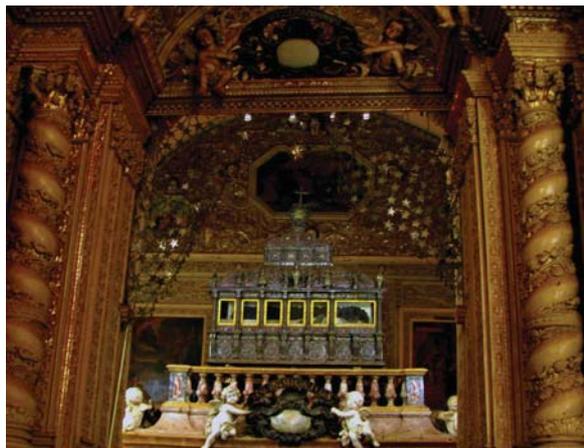


Fig. 1 – Reliquiario di San Francesco nella chiesa del Bom Jesus a Goa

sormontati da un coperchio a filigrana. Ognuna di queste due serie si componeva di sedici incisioni, piccole e ottagonali nel rango inferiore (quattordici sul lato lungo, due su quello corto), più grandi nel rango superiore, separate da quattordici colonne sormontate da angeli. Dal punto di vista semiotico, e per i fini del presente articolo, una caratteristica di questo monumento è particolarmente importante: alle incisioni d’argento del rango superiore soggiaceva un pannello di vetro, così che la loro rimozione consentiva l’esibizione del corpo di Francesco Saverio, come di fatto avveniva nelle sue periodiche esposizioni rituali. Il reliquiario goano di Francesco Saverio, dunque, incarnava e offriva agli spettatori devoti, con ambiguità e teatralità tipicamente barocche, un circolo virtuoso fra il corpo santo e le sue rappresentazioni: le immagini della vita di Francesco Saverio preparavano i fedeli per l’esibizione del suo corpo, mentre tale esibizione, a sua volta, confermava la veridicità delle immagini, in particolare di quelle concernenti l’incorruttibilità della salma del missionario. Siccome le incisioni potevano essere facilmente rimontate in un ordine diverso e cronologicamente sbagliato, ciò generava spesso una certa confusione nella narrazione visiva della vita di Francesco Saverio. Tuttavia, questo meccanismo ne trasformava altresì il sarcofago goano in una sorta di “opera aperta” (Eco 1962): gli episodi della vita del Santo erano staccati dal flusso della narrazione e collocati nel cielo atemporale della santità cattolica. Inoltre, tali posizionamenti errati, fossero essi volontari o meno, proponevano spesso nuove relazioni tra gli episodi della vita di Francesco Saverio, trasformandone così la narrazione lineare in una sorta di rete, in un ipertesto *ante litteram*.

Nel quadro teorico esposto nella prima parte del presente articolo il sarcofago goano di Francesco Saverio è un caso di studio esemplare. Affinché venga percepito come reliquiario, il sarcofago deve prevedere una modalità d’inglobamento che alimenti la tensione dialettica fra presenza dell’entità inglobante e sua rimozione. È solo questa “copertinità”, in effetti – la quale

nello specifico s'incarna nella possibilità di rimuovere le incisioni argentee del sarcofago per lasciar trasparire il corpo del Santo attraverso il pannello di vetro sottostante – a nutrire l'istanza desiderante dell'attante osservatore. L'attante osservatore vuole ricongiungersi con la visione del corpo santo perché tale ricongiunzione è possibile in virtù della costruzione semiotica del reliquiario. Tuttavia, il reliquiario non consiste tanto nella costruzione di questo desiderio scopico erotico, quanto, come si è sottolineato in precedenza, nella sua canalizzazione, nella sua determinazione secondo una discorsività la quale sovrappone alla carica erotica della reliquia inglobata la matrice in un certo senso de-erotizzante e didattica delle immagini<sup>4</sup>. Ecco allora che in questo mirabile sarcofago-reliquiario del diciassettesimo secolo si compie perfettamente l'accezione liturgica del reliquiario come discorso simbolico-iconico che spiritualizza l'indicalità sacrale della reliquia volgendola da semplice oggetto di devozione a rischio d'idolatria in supporto (metaforico e materiale a un tempo) della narrazione di una collettività devota. Il fedele scopre il corpo del Santo rimuovendo la copertina argentea che ne ammantava il sarcofago, ma nel farlo non può non soffermarsi sul senso di questa rimozione, e soprattutto su quello delle immagini che, intessendo un'iconografia intorno alla reliquia, al contempo ne filtrano lo scabroso potenziale di idolatria erotica.

---

#### Note

---

1 La questione dell'inglobamento viene qui ridotta un po' brutalmente a una dinamica di erotizzazione/de-erotizzazione. Per una trattazione più approfondita, Leone 2011.

2 Si potrebbe obiettare che sono invece gli stessi reliquiari a fornire lo statuto di reliquia alla reliquia, cioè a 'indicalizzarla' sacramentalmente. Ciò è indubbiamente vero, ma soltanto se si adotta la prospettiva *etic* della semiotica strutturale. Se invece si cerca di comprendere la prospettiva *emic* del fedele, allora non è il reliquiario che crea la reliquia, ma è viceversa la reliquia a creare il reliquiario. Si provi a convincere il fedele partenopeo che il sangue coagulato di San Gennaro è reliquia solo perché inglobato da una particolare mostranza che ne costruisce l'indicalità sacrale, anche grazie ai molteplici discorsi che ne regolano l'utilizzo liturgico: il fedele immediatamente obietterà che il sangue coagulato di San Gennaro è reliquia indipendentemente dal suo reliquiario, adducendo come prove il succedersi nei secoli di diverse mostranze per questa stessa reliquia così come i complessi rituali orchestrati dalla Chiesa per regolare il difficile processo della traslazione. Questa dialettica fra punti di vista *etic* ed *emic* sul rapporto fra reliquie e reliquiari meriterebbe comunque un'esamina più approfondita.

3 Secondo Schurhammer 1965, molti di questi elementi decorativi furono fusi per fabbricare monete. Cfr Xavier 1859.

4 Per un'analisi approfondita del reliquiario e della sua iconografia, Leone 2010c, pp. 446-57.

---

## Bibliografia

---

- Biddle, M., 1999, *The Tomb of Christ*, Gloucestershire (UK), Sutton.
- Braun, J., 1940, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau, Herder & Co.
- Deuffic, J.-L., a cura, 2006, *Reliques et sainteté dans l'espace medieval*, Saint-Denis, PECIA.
- Diedrichs, C.L., 2001, *Vom Glauben zum Sehen: Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar: ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlino, Weissensee.
- Frolow, A., 1961, *La Relique de la Vraie Croix: Recherches sur le développement d'un culte*, Parigi, Institut français d'études byzantines.
- Frolow, A., 1965, *Les Reliquaires de la Vraie Croix*, Parigi, Institut français d'études byzantines.
- Gauthier, M.-M., 1983, *Les Routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Parigi, Bibliothèque des Arts.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Parigi, Éd. du Seuil.
- Gesta Suggeri abbatis*, 1996, a cura di F. Gasparri, Parigi, les Belles Lettres.
- Girard, R., 2007, *Evolution and Conversion: Dialogues on the Origins of Culture*, Londra e New York, T&T Clark.
- Grabar, André, 1972, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* (1946), 2 voll., Londra, Variorum reprints.
- Greimas, A.J., 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique, Actes Sémiotiques, 84*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- Grimme, E.G., 1972, *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500*, Colonia, M. DuMont Schauberg.
- Krautheimer, R., Spencer C., Frankl, W., a cura, 1937-80, *Corpus basilicarum christianarum Romae: Le basiliche cristiane antiche di Roma (sec. IV-IX)*, 5 voll, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana; New York, New York University, Institute of Fine Arts.
- Legner, A., 1995, *Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Leone, M., a cura, 2004, *Il semi-simbolico*, numero monografico di "Carte Semiotiche", 6.
- Leone, M., 2010a, "Pudibondi e spudorati: Riflessioni semiotiche sul linguaggio del corpo (s)vestito", in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, n. 2, pp. 74-94.
- Leone, M., 2010b, "Remarks for a semiotics of the veil", in *Chinese Semiotic Studies*, n. 4, vol. 2, pp. 258-78.
- Leone, M., 2010c, *Saints and Signs. A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism*, Berlino e New York, Walter de Gruyter.
- Leone, M., 2010d, a cura, *Attanti, Attori, Agenti: Senso dell'azione e azione del senso – Dalle teorie ai territori*, numero monografico di *Lexia* (nuova serie), 3-4.
- Leone, M., 2011, "Négation et englobement", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*; [www.revues.unilim.fr/nas/](http://www.revues.unilim.fr/nas/)
- Leone, M., in stampa a, "Prefazione" a Stano, Simona, "Sotto il velo dei media", in stampa, in *Quaderni donne e ricerca – CIRSDE*, Università di Torino.
- Leone, M., in stampa b, "L'inimmaginabile", in Leone, M., a cura, in stampa, *Immaginario*, numero monografico di *Lexia* (nuova serie), 7-8.
- Liber Pontificalis*, 1955-7, 3 voll., a cura di L. Duchesne, Paris: E. de Boccard.
- Pezzini, I., 2006, *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi.
- Schurhammer, G., 1965, "Der Silberschrein des hl. Franz Xaver in Goa", in Id., 1963-5, *Gesammelte Studien*, 3 voll., Lisbona, Centro de Estudos Historicos Ultramarinos.
- Sloterdijk, P., 1998, *Sphären I. Blasen*, Francoforte sul Meno, Suhrkamp Verlag.
- Volli, U., 1997, *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Milano, Feltrinelli.
- Volli, U., 2002, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Milano, Raffaele Cortina.
- Volli, U., 2005, *Laboratorio di semiotica*, Bari-Roma, Laterza.
- Walsham, A., a cura, 2010, *Relics and Remains*, Oxford, Oxford Journals.
- Xavier, Felipe Nery, 1859, *Resumo historico da maravilhosa vida, conversões e milagres de S. Francisco Xavier*, Nova-Goa, Impr. Nacional.

Luca Acquarelli

# Dai dispositi- tivi di sacra- lizzazione al «bagnino di folla»

Peritesti della separazione  
dello spazio carismatico.



La coutume de voir les rois accompagnés de gardes, de tambours, d'officiers et de toutes les choses qui ploient la machine vers le respect et la terreur fait que leur visage, quand il est quelquefois seul et sans ses accompagnements imprime dans leurs sujets le respect et la terreur parce qu'on ne sépare point dans la pensée leurs personnes d'avec leurs suites qu'on y voit d'ordinaire jointes. Et le monde qui ne sait pas que cet effet vient de cette coutume, croit qu'il vient d'une force naturelle. Et de là viennent ces mots : le caractère de la divinité est empreint sur son visage etc.

L'abitudine di vedere i re accompagnati da guardie, da tamburi, da ufficiali e da tutte le cose che inclinano la macchina al rispetto e al terrore fa sì che il loro viso, quando talvolta è solo e senza questi accompagnamenti, imprime nei sudditi il rispetto e il terrore, perché nel pensiero la loro persona non viene disgiunta dal seguito che di solito le si accompagna. E il mondo non sa che un tale effetto viene dall'abitudine, crede che ciò venga da una forza naturale. Ne derivano quelle parole: Il carattere della divinità è impresso sul suo viso etc.

Riporto questo passaggio tratto da *I Pensieri* di Pascal ripreso più volte negli scritti di Louis Marin (si veda ad esempio 1981, p. 21), per evocare un problema centrale della questione della rappresentazione del potere e del potere come rappresentazione<sup>1</sup>. Il verbo "accompagnare" e poco dopo la sua sostantivizzazione "accompagnamenti" che Pascal utilizza per delineare la relazione fra il re ed il suo seguito, mi ha spinto a ragionare sul fatto che essi indicano qualcosa di molto vicino al rapporto tra peritesto e testo. Anche se Genette non usa queste espressioni, cioè "accompagnare" e i suoi derivati, l'autore francese ci si avvicina, parlando del peritesto come qualcosa che si sviluppa "intorno al testo". Proviamo allora a dire, per il momento, che il seguito del re si sviluppa "intorno al re", trattando questo seguito di cortigiani alla stregua di un peritesto che si dispone intorno ad un testo, il re, e che è ad esso necessario per la sua "presentazione".

La seconda suggestione che ci viene dalle parole di Pascal indica un elemento molto importante: il fatto che la persona del re "non viene disgiunta dal seguito che di solito le si accompagna" anche quando lo si guarda senza tale seguito, rendendo l'effetto di sacralità naturale, cioè mitico<sup>2</sup>, e nascondendo le grammatiche che lo hanno costruito. In un certo senso il viso del re, o piuttosto la sua immagine, porta la memoria di tutte le occasioni sceniche di "presentazione" del re, che retoricamente funzionano *in absentia*. Prendendo un po' di libertà per forzare questa riflessione e portarla nei termini di Genette, allora, il peritesto, una volta rescisso dal testo, rimane in potenza nel testo stesso, quella forza di indicazione che si imprime ormai sull'unità testuale. Cioè anche in assenza di questi elementi di presentazione e di indicazione, il testo ne sfrutta gli effetti.

Nei suoi commenti ad alcuni passaggi dei *Pensieri* di Pascal riguardanti la figura del re, il semiotico e storico dell'arte francese Louis Marin ritorna sulla macchina del rispetto creata da quello che si muove intorno al re (Marin 1981, p. 41, trad. mia):



## Dai dispositivi di sacralizzazione al "bagno di folla". Peritesti della separazione dello spazio carismatico.

Luca Acquarelli

Gli sfregiati, le trombe e i tamburi e le legioni stanno al re come la facciola, il filo, il passamano, la parrucca stanno al "valoroso". Sono il *vestito* del re che *designa* il suo corpo come corpo moltiplicato in maestà. La maestà non è venerabile che attraverso di esso. La forza delle sue guardie è la forma della sua smorfia, la ferocia delle sue genti d'arme, il suo travestimento, gli sfregiati, il suo divertimento; essi gli assegnano, con tamburi e trombe, il suo potere.

Il potere, dunque, è "assegnato" al re da tutto quello che gli è intorno. E' d'altra parte doveroso ricordare che lo studio di Marin amplia notevolmente questa riflessione analizzando come il re, nel caso specifico nel contesto della monarchia assoluta di Luigi XIV, non è tale che nelle sue varie rappresentazioni: i testi degli storici di corte, le medaglie reali e le monete con l'effigie del sovrano (che incarnano il corpo e il potere del re allo stesso modo in cui l'ostia incarna quello di Cristo), le facciate del palazzo di Versailles, i ritratti dei pittori di corte: tutte "pronominalizzazioni" che gli "assegnano" il potere. "Il ritratto di Cesare, è Cesare" (1981, p. 15), cioè il re non è tale che nelle immagini che lo presentificano.

All'interno dei suoi studi sulla figurazione del potere, Marin ha analizzato inoltre in profondità le cosiddette figure della cornice, dispositivi figurativi che modalizzano l'attitudine dello spettatore dell'immagine e che mi permettono più nello specifico di dispiegare le ipotesi di questo articolo. Si ricordi ad esempio il ruolo enunciativo del contadino che, sul margine destro dell'arazzo della serie *L'histoire du Roi* (sui disegni di Charles Le Brun, il grande pittore alla corte di Luigi XIV), dal titolo *L'Entrée à Dunkerque*, diventa la figura che "informa" lo sguardo d'ammirazione da rivolgere al re rappresentato a cavallo al centro dell'arazzo (Marin utilizza l'espressione di "figura patetica dell'inquadramento"). Un'analisi dell'autore francese ritorna in particolare sull'organizzazione scenica del quadro di storia, nel

caso di un altro arazzo della stessa serie, *L'Audience du Comte Fuentès* (Marin, 1987). Il piano rialzato dove si svolge l'avvenimento storico (le scuse dell'ambasciatore spagnolo a Luigi XIV) costruisce una seconda scena che separa i suoi attori principali dalla massa anonima degli spettatori dell'evento, allo stesso modo in cui la cornice dell'arazzo ci costituisce come osservatori. La pedana è il meccanismo centrale di un dispositivo globale che regola le gerarchie attanziali all'interno e all'esterno del quadro e che chiude la rappresentazione in un discorso epidittico. Una chiusura che, in realtà, Le Brun rompe con una serie di invenzioni ironiche, distraendo gli sguardi di alcuni cortigiani all'interno della massa contemplativa, dirigendoli verso i margini di questa scena e verso gli oggetti della collezione d'arte che la contornano. Il "seguito" del re riprende qui una sua autonomia e i suoi componenti, serie di spettatori delegati, acquisiscono una capacità di modalizzazione altra rispetto a quella della contemplazione. Un'analisi che sottolinea la stretta relazione fra soggetto del potere e i suoi astanti, relazioni che regolano la rappresentazione della sovranità e del carisma, all'interno dell'economia dell'"ostensione epidittica", anche nel caso in cui questa venga interrotta, o messa in riserva dall'ironia.

Se si accetta che il soggetto di potere è tale poiché viene "presentato", indicato, pronominalizzato in un certo modo, si può allora forzare questa nozione della figura della cornice e trasporla nel più ampio problema delle strategie di presentazione e quindi di peritestalizzazione così come inteso dalla proposta di questo numero di E|C. Una forzatura non priva di problemi teorici, come si vedrà lungo il corso dell'articolo, ma che permette di analizzare alcune organizzazioni sceniche (e le inquadrature che necessariamente le supportano e le costruiscono con i loro punti di vista ideali) per dar conto dell'importanza delle "figure peritestuali" (categoria più ampia di quella di "figura della cornice" e quindi forse meno precisa) nel modalizzare il potere del soggetto rappresentato. Si intende, in particolare, un potere politico e quindi mi riferisco a concetti come quello di sovranità e di autorità, che per semplicità riduco qui al concetto, non meno problematico ma più generale, di carisma.

La letteratura sul concetto di carisma è molto ampia e in questa sede mi limito a ricordare il celebre riferimento weberiano all'interno di *Economia e Società* (Weber 1961). Weber distingue tra tre tipi di dominazione legittima: quella razionale, basata sulla credenza nella legalità, quella tradizionale, incardinata sulla santità delle tradizioni e sulla legittimità di coloro che detengono l'autorità, e infine quella carismatica, "fondata sulla dedizione straordinaria al carattere sacro o alla forza eroica o al valore esemplare di una persona" (*idem*, Vol. I, p. 210). Il concetto di carisma personale, in particolare, concerne per Weber lo stato di una personalità quando essa "viene considerata come dotata di forze e proprietà soprannaturali o sovrumane, o almeno eccezionali, non

accessibili agli altri, oppure come inviata da Dio o come rivestita di un valore esemplare" (*idem*, Vol. I, p. 238). In un'intervista recente, lo storico dell'arte Eric Michaud, che molto si è occupato della relazione fra arte e potere (soprattutto nel caso del Terzo Reich), commentava la vicinanza della nozione di carisma rispetto alla teoria mariniana della presentificazione del re da parte delle immagini: "Possiamo pensare che Louis Marin, attraverso la sua teoria della 'presenza reale' del re 'nel' suo ritratto [...] in qualche modo ha dato una interpretazione 'carismatica' della nozione weberiana di autorità tradizionale." (Acquarelli, Michaud 2012, p. 27). Se in effetti da un lato Weber vede la dominazione tradizionale e quella carismatica come definite da certe caratteristiche in opposizione, dall'altro il sociologo tedesco afferma che le sue categorie della dominazione ricostruiscono una pura sistematica concettuale che, applicata alla realtà storica, avrebbe quantomeno visto delle ibridazioni fra i tre tipi.

Se allora, per ritornare ai paralleli segnati dalla proposta scientifica di questo numero di E|C, fra le funzioni della copertina c'è quella di "presentare" il libro, e nondimeno quella di fornire al testo una certa autorità, autorità conferita dall'editore ma anche da questa forma ormai cristallizzata di presentazione, ci chiediamo se sia pertinente trattare questo meccanismo di presentazione nell'ampia casistica della deissi ammirativa, di quei dispositivi che in una situazione di rappresentazione (visiva o più generalmente "teatrale" come nel caso delle parate di propaganda o dei dispositivi scenici del potere) permettono di investire il soggetto di un potere e quindi di rinnovare il suo carisma. Il re, o in generale il soggetto di potere, è infatti tale attraverso i dispositivi scenici di produzione del carisma che innescano la difficile opera della "routinizzazione del carisma". La ripetizione di questi rituali di indicazione permette infatti di reiterare il carisma che, altrimenti, come dice Weber, non può che manifestarsi *statu nascendi*, attraverso il suo carattere necessario di straordinarietà: la routinizzazione del carisma diventa perciò necessaria a un potere durevole.

Se le condizioni di visibilità del potere politico e le strategie di costruzione del carisma sono enormemente cambiate dalla monarchia assoluta che indagava Marin, al periodo dei totalitarismi a cui si è dedicato Michaud, fino alle democrazie europee contemporanee, cercheremo di mostrare come il meccanismo qui descritto possa tuttavia ritrovarsi, *mutatis mutandis*, in questi rispettivi periodi storici, con alcune similarità strutturali. Seguendo questa prospettiva, si cercherà di analizzare alcune strategie delle figure di ammirazione come forme particolari di peritesto visivo: dai dispositivi sacralizzanti dei re delle monarchie assolute, alle pratiche peritestuali dei comizi dittatoriali fino al bagno di folla dei politici delle democrazie contemporanee così come rappresentato dalle foto di cronaca. Le equivalenze strutturali che si proporranno saranno tanto più significative quanto mag-

giore sarà la diversità di contesto storico e di produzione comunicativa nel caso, ad esempio, delle analisi che riguarderanno immagini direttamente propagandistiche, frutto di opere di pittori di corte, di scatti o riprese ufficiali, o di immagini che, prodotte durante eventi pubblici nascono per essere vendute alle testate giornalistiche delle odierne democrazie che poi le trattano in vista dell'impaginazione.

In un articolo di qualche tempo fa, avevo già proposto la dialettica fra peritesto e testo in una dinamica simile, per ciò che riguardava un monumento che fino a qualche anno fa si trovava nel centro di Roma. Si tratta dell'obelisco di Axum, bottino di guerra del regime fascista ai tempi dell'Impero d'Africa e restituito all'Etiopia nel 2005. La sintassi che organizza la gran parte degli obelischi a Roma prevede una "cornice", un peritesto, che nelle intenzioni iniziali risemantizzava l'obelisco come oggetto di potere, come "messa in riserva"<sup>3</sup> di una certa forza: si tratta il più delle volte di un piedistallo con iscrizioni e dell'ornamento della punta della stele con sculture araldiche e simboliche. L'esempio più diffuso è quello della riappropriazione papale degli obelischi egizi issati in epoca augustea, attraverso un loro ricollocamento sia spaziale che discorsivo. In questo contesto l'obelisco di Axum rappresentava un caso particolare, in quanto non disponeva di peritesti di questo tipo o per meglio dire i suoi peritesti neutralizzavano parte della sua "riserva di potere". Nell'articolo si ipotizzava dunque che questa eccezione strutturale della stele di Axum rispetto agli altri obelischi "romani" costituiva una delle ragioni che lo aveva in qualche modo salvato dalla distruzione dei simboli del potere fascista subito dopo la caduta del regime ma anche da successive operazioni di risemantizzazione che per altro avevano interessato molti segni del potere mussoliniano<sup>4</sup>. Si vuole qui proseguire questa possibile articolazione tra testo e peritesto nell'ambito delle sintassi attanziali del potere. Ci limiteremo a proporre alcuni esempi per una prima ricognizione del valore euristico di questa formula, comparando situazioni storiche molto differenti ma che possono informarci sulla possibile equivalenza strutturale nell'allestimento di queste sintassi peritesti del potere.

Uno dei peritesti del potere per eccellenza è il trono, di solito inquadrato dal relativo baldacchino. Si veda qui ad esempio il trono della casa sabauda a Palazzo Reale a Torino (fig. n. 1). La struttura magnificava il re, "circondandolo" in occasione di ritratti di vario genere o di cerimonie ufficiali: un classico esempio di dispositivo dell'ammirazione all'interno di un salone da parata. Un assetto peritesti necessario al potere del re: oltre ad essere una struttura deitica, tutta volta all'indicazione ripetuta e ricorsiva del soggetto che si siede sul trono (eventualmente circondato da chi aveva il diritto di stare sulla pedana), allo stesso tempo funziona da struttura che marca dei confini e degli spazi di chiusura fra il re e il suo seguito. Dunque il peritesto come oggetto che

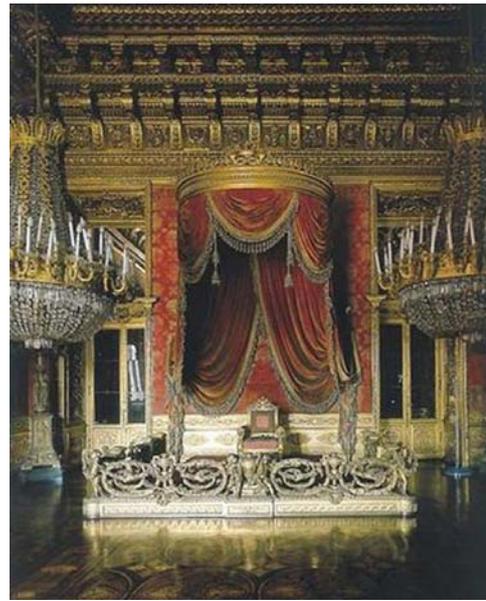


Fig. 1 – Sala del trono, Palazzo Reale, Torino.

esplica due funzioni: da una parte quella che determina il carisma del potere (o la sacralità nei termini di Pascal) del soggetto che ne beneficia, e dall'altra quella che è tesa all'iscrizione di uno spazio esclusivo, e quindi di una frontiera fra spazio di sudditanza e spazio di sovranità (fig. 1).

Si noti fin da ora un argomento centrale nel peritesto del carisma: la funzione di separazione, un tema che come vedremo supporta l'ipotesi centrale di questo articolo. Ad una separazione spaziale come quella istituita dal trono può fare eco una separazione più metaforica ma che allo stesso modo marca una divisione fra due modalità. E' il caso, operando un brusco cambiamento di scenari storici e di pratiche peritestiuali, della sintassi prevista per l'annuncio dei discorsi di Benito Mussolini durante la seconda parte della dittatura fascista. Achille Starace, un gerarca della prima ora, inventò nel 1931 la formula che avrebbe da allora in poi preceduto ogni discorso del duce, un'esclamazione che invitava entusiasticamente (sarebbe meglio dire intimava) il pubblico al saluto romano "Camerati. Saluto al duce!" (poi trasformato a partire dal 1936 in "Camerati! Salutate nel duce il fondatore dell'Impero"). Era lo stesso Starace che si faceva protagonista di questa introduzione, collocandosi accanto a Mussolini sul balcone o sul podio del comizio. Egli era primo ad affacciarsi, e protendendosi verso la folla inneggiante, con precisa ritualità, scandiva la formula rivolgendosi prima verso la massa e poi verso il duce, per poi infine retrocedere. Una formula di presentazione tesa non solo a marcare una soglia di attenzione e di rispetto ma anche a segnare l'alterità del discorso del duce rispetto a tutti gli altri discorsi che venivano fatti dai vari sottoposti. Per alterità intendo segnalare l'idea che i discorsi di Mussolini erano visti come un discorso primo, separato dagli altri ma a cui, in un certo modo, tutti i discorsi tendevano. In un ar-



Fig. 2 – Cerimonia d’investitura del Presidente V. Putin – marzo 2012 – documentario *Russia Today*



Fig. 3

titolo di qualche anno fa, Omar Calabrese (1983) indicava questo fenomeno come “il principio della scaturigine”, il principio che vuole “la trasformazione di un discorso primo in azione, e la consequenzialità degli altri discorsi sul discorso primo”. Una pratica che del resto ha degli antecedenti in altri scenari storici e ambiti cerimoniali di discorsi. Penso che questa formula peritesti sia l’esplicitazione rituale di quella scaturigine di cui parlava Calabrese.

Questi due esempi così differenti aprono l’ambito di ricerca sulla categoria del peritesto del carisma ad un vasto territorio di casi di studio. Nelle pagine che seguono vorrei allora proseguire concentrandomi sui peritesti rappresentati, agiti dalle scenografie del potere. Con tale scelta si incontrerà la già accennata difficoltà di conciliare la dualità testo/peritesto nell’analisi di un’immagine nella sua globalità, come già riscontrato nel forzare le analisi mariniane all’interno di queste categorie. Opero questa forzatura per poter arrivare alle conclusioni che riguarderanno il dispositivo scenico del carisma come dispositivo di separazione. In questo articolo, sarà ribadito a più riprese, la mia analisi fa in effetti riferimento alle organizzazioni sceniche di cui le immagini sono inquadrature necessarie piuttosto che all’immagine in quanto testo visivo. Semplificando, in tali organizzazioni una pluralità ammirativa si dispone attorno ad un’unità ammirata, opposizione che qui tento di tradurre con quella di peritesto/testo. Ciononostante le inquadrature, le costruzioni spaziali degli attanti all’interno delle immagini, sono evidentemente consustanziali alla messa in scena di questa organizzazione: non sono semplici tracce visive ma attive produttrici del dispositivo carismatico.

Si cercherà, con l’aiuto delle analisi, di dipanare ancora più chiaramente questa apparente contraddizione di articolare testo e peritesto nell’analisi di un singolo testo visivo. Prendiamo allora in esame una serie di immagini che ci possono aiutare a verificare meglio questa ipotesi di passaggio teorico dalle figure della cornice mariniane al concetto di peritesto del carisma così come cerchiamo di definirlo. Si tratta di alcuni fotogrammi del filmato

trasmesso da *Russia Today* in occasione della cerimonia dell’ultima investitura di Vladimir Putin a Presidente della Federazione Russa, avvenuta all’inizio del marzo 2012. Le inquadrature del filmato si inseriscono in un allestimento da parata dove la strategia peritestiuale dell’ammirazione rappresenta una persistente isotopia figurativa-tematica che si impone come dominante. Il video propone delle inquadrature accuratissime dell’intera cerimonia che ha inizio con lo spostamento in auto di Putin dalla sede del Parlamento, la Duma, fino al Cremlino dove avviene la cerimonia vera e propria.

Questo breve spostamento in auto già presuppone la struttura retorica dell’intero video: l’auto presidenziale, sacro involucro del presidente, passa in rassegna tutta la città, incredibilmente deserta e in posa per le riprese aeree, per poi lasciare al presidente stesso il compito di passare in rassegna le guardie e lo stuolo di genti allineate nell’azione di applaudirlo nella sua lunga camminata all’interno del Cremlino.

Come già esplicitato, la divisione concettuale di testo e peritesto può essere deficitaria quando si analizzano delle immagini. Sono infatti le immagini, nella loro economia interna, ad organizzare le figure delegate dell’ammirazione, anche se in maniera cooperativa o contrastiva rispetto ad oggetti che si trovano nelle vicinanze esterne della cornice. Sarebbe forse più corretto parlare di organizzazione topologica delle figure all’interno dell’oggetto visivo (centrale vs periferico) o di opposizioni figurative (oggetti unici vs oggetti in serie), e di effetti di modalizzazione delle figure ammirative sia come delegati dello spettatore, sia come attanti della narrazione. In queste immagini, tuttavia, cerchiamo di analizzare l’organizzazione scenica a cui esse fanno riferimento: allora più generalmente possiamo dire che gli scenari da parata si organizzano pensando ad un punto di vista funzionale alla loro massima efficacia e, allo stesso tempo, il punto di vista ideale, quello dell’inquadratura, si costruisce a partire dall’organizzazione scenica dove è meglio leggibile, più efficace, la dinamica testo-peritesto del potere (o dove, per dirlo altrimenti, le figure della cornice sono disposte come tali). Del resto



Fig. 5 – Serie di fotogrammi

non v'è scena senza cornice e, è importante ripeterlo, sono le immagini con la loro organizzazione topologica a costruire questa dinamica.

Ad esempio, nel caso del filmato di *Russia Today*, la ripresa aerea è funzionale alla messa in scena della macchina contornata dalla scorta di motociclette nonché alla “posa” ammirativa in cui sembrano disporsi i grattacieli sul gran corso in cui scorre la parata motorizzata (rispettivamente fig. 2 e fig. 3) - inquadrature tipiche delle cerimonie cittadine, a partire dalle parate militari. E in queste immagini vediamo che gli elementi peritestuali, o figure dell'ammirazione all'interno dell'inquadratura, seppur differenziati di volta in volta, assumono lo stesso ruolo attanziale, quello dell'indicazione ammirativa.

Nei fotogrammi qui selezionati dal filmato girato da *Russia Today* si evince in maniera evidente l'organizzazione enunciativa che mette prima l'auto e poi il presidente al centro di una continuità di sguardi attanziali di tipo ammirativo, da un lato, e di un'organizzazione topologica che, dall'altro, li esalta come unità su uno sfondo di serialità. Poco importa che di volta in volta ci siano figure differenziate a livello attoriale: palazzi, moto della scorta, militari a cavallo, guardie e, infine, la folla ordinata degli invitati alla cerimonia. Interessante è anche notare, nella sequenza di fotogrammi delle guardie, come queste ultime, da protocollo cerimoniale, seguano con lo sguardo e con il movimento del capo il passaggio del soggetto presidenziale (si veda la sequenza fig. n. 5), disegnando una continua traiettoria di indicazione/ammirazione. Anche dall'analisi di questi fotogrammi il peritesto (che ora continueremo a chiamare così fatte salve le varie cautele che abbiamo sin qui sottolineato) sembra svolgere il doppio compito di fare da cornice deittica e ammirativa al soggetto di potere e allo stesso tempo di segnare uno spazio di interdizione (si veda in particolare fig. n. 4 e fig. n. 6). Una doppia funzione che è al centro delle ipotesi di questo articolo.

La ritualità del “passare in rassegna” (e il punto di vista ideale su di esso ai fini di evidenziare un peritesto carismatico) è del resto una delle situazioni più funzionali a questa organizzazione di un soggetto centrale e una serialità di attanti periferici, fra un testo e un peritesto. Non sempre il meccanismo di modalizzazione produce gli stessi effetti. Pensiamo, ad esempio, all'abitudine, nelle visite diplomatiche alla regina di Inghilterra, di



Fig. 4



Fig. 6

far passare in rassegna le guardie reali di Buckingham Palace ai suoi ospiti. L'altezza di queste ultime (ulteriormente enfatizzata dagli enormi copricapi) riduce l'effetto di ostensione del soggetto carismatico e anzi rischia di ridicolizzarlo per la differenza di statura, tanto che si potrebbe pensare ad una strategia di denigrazione sotto le mentite spoglie di una scenografia del potere. Ne abbiamo un esempio nell'immagine che riguarda una recente visita del neopresidente francese François Hollande (fig. n. 7).

La questione che si pone in maniera inevitabile riguarda l'organizzazione degli spazi scenici (e ovviamente i corrispondenti punti di vista ideali per la loro rappresentazione). Il peritesto dell'ammirazione opera una separazione tra uno spazio del carisma accessibile solo al soggetto del potere e un altro privo di interdizioni. Si



Fig. 7 – Hollande in visita diplomatica a Londra (Agence France Presse – Foto di Chris Harris)



Fig. 8 – Berlusconi si reca al vertice di maggioranza il 20 agosto 2010, *La Stampa*, 21 agosto 2010 pp. 2-3

pensi, come possibile paradigma, al caso dei littori, che, nell'Antica Roma, accompagnavano il magistrato nelle sue occasioni pubbliche e nei suoi spostamenti lungo la città, fossero essi di origine pubblica o privata. Nessuno poteva disporre dello spazio che si veniva a formare fra magistrato e littori. Se allora la funzione più ovvia di questi ultimi era quella di esporre il simbolo feroce dell'*imperium*, il fascio littorio, che aveva anche una connessione effettuale con il potere del magistrato, qui vorremmo riprendere questo caso di disposizione "scenica" tra magistrato e littori come un caso di peritesto di potere. I littori indicano dunque il magistrato come soggetto della sovranità decisionale e, allo stesso tempo, da lui derivano l'esistenza del loro statuto, delimitando uno spazio limite che solo il magistrato può occupare<sup>5</sup>. Con le dovute differenze ma segnalando alcune equivalenze strutturali, questa composizione è allora da ricollegare in maniera a mio avviso pertinente, al caso dell'uomo politico contornato dalla sua scorta nello scenario delle democrazie odierne. Se le scorte sono state assegnate per proteggere il politico da eventuali pericoli, esse producono inevitabilmente un effetto di articolazione materiale del potere nei termini che qui studiamo sotto il nesso testo-peritesto. Omaggiano e indicano l'uomo politico, riproducendo quotidianamente il suo carisma, con una dinamica simile a quella del re e del suo seguito così descritta nelle parole di Pascal con cui ho iniziato questo articolo. Ma non solo: esse costruiscono lo spazio dell'ammirazione dettandone ritmi, confini e possibili permeabilità.

Indaghiamo allora brevemente queste dinamiche spaziali attraverso delle rappresentazioni, quelle inquadrature che dispiegano la loro massima efficacia nella costruzione dello spazio del carisma. In queste due foto (figg. 8, 9) vediamo l'ex presidente del Consiglio Silvio Berlusconi mentre passeggia attorniato dalla sua scorta, e poi immortalato in uno scatto mentre stringe le mani ad alcune sostenitrici. Come ho fatto per i precedenti oggetti visivi, mi dedico ad un'analisi di queste foto solo per quanto riguarda lo specifico interesse di quest'articolo, tralasciando una disamina più approfondita che

queste due immagini meriterebbero visto la loro polisemica economia figurativa (a partire dalla scelta di Berlusconi di recarsi al vertice di maggioranza vestito con una tuta, come ci rende la fig. 8). L'ipotesi generale che qui tento di indagare è in effetti ogni volta messa in discussione dai numerosi elementi che possono interferire nella complessità di un'immagine. La mia intenzione è però quella di descrivere una struttura scenica di base che possa essere un punto di partenza per l'analisi delle strategie di costruzione del carisma.

Ritornando alle immagini, ci sono due livelli di considerazione da fare: nella fig. 8 vediamo all'opera delle figure dell'ammirazione (figurate dagli sguardi delegati dei telefonini e delle macchine fotografiche tenute dalle braccia o dai soggetti tagliati dal margine sinistro della foto) che strutturalmente ricoprono la stessa funzione della figura del contadino dell'arazzo di Le Brun analizzato da Marin, figura patetica dell'inquadratura a cui ho fatto riferimento in precedenza. Il soggetto del potere è a sua volta "incorniciato" da due peritesti: la folla protesa sul limite delle transenne e la scorta che si dispone a semicerchio. Il protendersi degli astanti ci dà già una prima idea del confine peritesto che, segnato in prima istanza dalle transenne, si raddoppia nel circolo formato dalla scorta. Sono frontiere quasi trasgredibili: impediscono un voler fare attraverso un'interdizione (quella dell'avvicinamento o addirittura della tangibilità del soggetto politico) ma allo stesso tempo, ponendo un limite organizzatore all'ammirazione, rendono evidente questo stesso voler fare, ne provocano i segni più riconoscibili, quelli della protensione del corpo, dello sguardo e dell'occhio fotografico. Come la pedana raffigurata nell'arazzo di Le Brun organizzava lo spazio dell'arazzo fra una parte centrale ed una periferica (fra un testo e un peritesto della scena), una del potere e una dell'ammirazione, così la transenna, come limite quasi trasgredibile, e la scorta, come deissi che circonda il soggetto carismatico, organizzano lo spazio scenico del potere democratico.

Nella seconda foto (fig. n. 9) vediamo come la messa in scena della violazione dello spazio circoscritto dalla



Fig. 9 – Foto che circola su svariati blog pro-Berlusconi

scorta indica quel prezioso momento per la retorica dei politici delle democrazie attuali che è il cosiddetto “bagno di folla”. In questa retorica scenica del potere democratico il soggetto politico pur mischiandosi in mezzo alla folla, rimane fortemente indicato dallo spazio creato intorno a lui dalla scorta. In quest’immagine ci interessa sottolineare come il contatto tra le sostenitrici e l’uomo politico prenda tutto il suo significato grazie alla presenza dell’“elemento peritesto” della scorta che si frappone fra i due poli mantenendo la tensione di “inavvicinabilità” dell’uomo politico. L’interdizione è in realtà la creazione di una tensione, quella di una possibile e parziale trasgredibilità del confine tra soggetto del potere e moltitudine acclamante (un confine sicuramente più permeabile rispetto a quello formato in antichità dai fasci littori)<sup>6</sup>.

La dinamica più generale che vogliamo ipotizzare è facilmente riscontrabile in altri, benché simili, “teatri” della messa in scena del carisma. Nell’immagine n. 10 possiamo vedere ad esempio lo stesso meccanismo e la stessa dinamica di inquadratura in un “bagno di folla” che ha come protagonista l’ex presidente francese Nicolas Sarkozy (le differenze notevoli tra il ruolo di Presidente della Repubblica in Francia e di Presidente del Consiglio in Italia non sono qui salienti)<sup>7</sup>.

E’ d’altra parte evidente che le immagini qui mostrate contengono molti altri elementi iconografici e simbolici importanti che concorrono a realizzare la formula del peritesto dell’ammirazione o che, al contrario, la virtualizzano o addirittura ne fanno parodia. Il mio intento, come detto, è quello di tralasciare questi elementi, centrali in altri tipi di analisi, per formulare un’ipotesi più generale.

Ritorniamo sulla questione del peritesto come separazione, citando un’espressione essenziale di Agamben: “Non solo non c’è religione senza separazione, ma ogni separazione contiene o conserva in sé un nucleo genuinamente religioso” (Agamben 2006, p. 28). Se la messa in scena della separazione può allora rappresentare il nucleo stesso della dinamica testo-peritesto nel caso del potere politico, essa porta in sé qualche tratto di un



Fig. 10 – Foto (Reuters) scattata al meeting di Sarkozy a Marseille il 19 febbraio 2012 e pubblicata sull’edizione on line del quotidiano “Ouest-France”

procedimento di sacralizzazione, legato a questa idea di “nucleo genuinamente religioso”. Quella sacralità di cui l’immagine del re gode anche in mancanza del suo seguito, secondo le parole di Pascal riportate in epigrafe a questo articolo. Una sacralità che anche Weber intravedeva nella nozione di carisma come carattere di divinità. E allora “l’accompagnamento” di cui Pascal parla, e che qui tento di ritradurre con la categoria di peritesto, è una figura della separazione, sintassi centrale tanto della creazione del carisma che del carattere di sacralità. Una linea che isola ma che, allo stesso tempo, conserva delle caratteristiche di permeabilità più o meno intense: nel caso della figura politica e della sua scorta qui analizzato, vediamo che la permeabilità di quest’ultima è proprio quella che costituisce maggiormente questa marca discorsiva.

Dobbiamo dunque pensare la funzione del peritesto del carisma non solo nell’ambito della deissi ammirativa ma anche come separazione, qualcosa che istituisce una frontiera, un confine e quindi, da un lato, uno spazio interdetto, a cui si può tendere fino alla quasi trasgredibilità del confine, e dall’altro, uno spazio abitabile. Se dunque da una parte la separazione è insita in una pratica di spazi religiosi, possiamo dire la stessa cosa per gli spazi del carisma, e per quella macchina del rispetto di cui parlava Pascal e che ancora oggi si materializza in forme diverse.

E, ispirandomi ancora a Pascal, si può dire che l’organizzazione scenico-spaziale che costruisce il soggetto carismatico - che lo sacralizza -, continua ad esercitare la sua efficacia anche in assenza. In un certo senso la prova della sopravvivenza di questa “sacralità” assunta dal soggetto di potere nelle nostre democrazie è la schizofrenia fra la mostrabilità della sua vita pubblica e della sua vita privata, o meglio fra le condizioni di visibilità che lo mostrano, organizzate in alternanza su dispositivi scenici che usano il peritesto dell’ammirazione o che lo annullano. Si può ipotizzare, forti ormai di decenni di quel fenomeno descritto come “spettacolarizzazione” della politica, come lo stesso meccanismo

sia stato importato da altri ambiti dove si costruiscono spazi di fruizione carismatici, ad esempio quelli propri agli esponenti dello *star system*. Tanto più vediamo questi ultimi in inquadrature che li fanno apparire incoriciati da peritesti del carisma - quali microfoni, fotografi, giornalisti, guardie del corpo etc. che delimitano lo spazio di interdizione permeabile - tanto più grande sarà l'efficacia delle loro pose nei giornali di *gossip*, dove questo peritesto è annullato. In questo ambito la consustanzialità delle due condizioni di visibilità sembra ormai evidente, attraverso una serie di ripristini e rovesciamenti della macchina del rispetto che creano l'attrazione stessa del pubblico.

Se i governanti e il loro carisma si costruiscono inevitabilmente attraverso i dispositivi scenici del peritesto dell'ammirazione, si può allora riflettere sul cambiamento che a questa logica può apportare il diffondersi della cosiddetta democrazia partecipativa e della cittadinanza attiva a livello europeo. Spesso la condizione di visibilità che caratterizza questi movimenti (che cominciano ad avere quote parlamentari o importanti scranni di governo a livello locale) è quella dell'amatorialità del video e dell'immagine nella difficoltà, orgogliosamente rivendicata, di conformarsi a quelli che qui abbiamo chiamato peritesti dell'ammirazione o dispositivi scenici del carisma. Una dimensione del tutto consequenziale, visto il principale obiettivo che ispira questi movimenti: l'annullamento della distanza (e quindi della separazione) fra chi è eletto o potenzialmente eleggibile e chi è elettore. Se non si può parlare di novità *tout court*, è evidente che solo adesso la prospettiva di una democrazia partecipata sta prendendo piede. Probabilmente, affinché essa si affermi come realtà politica, dovrà fare i conti con queste strategie di separazione che sono insite al soggetto carismatico della politica. Riscrivendole, annullandole o semplicemente rovesciandole in un controcarisma o in atteggiamenti ironici.

---

## Note

---

1 Una questione al centro degli scritti di Louis Marin e soprattutto di *Portrait du Roi* (1981) e in alcuni capitoli delle raccolte postume di suoi articoli, in particolare *De la représentation* (1993) e *Politiques des images* (2003).

2 Intendiamo qui mitico e naturale nei termini in cui ne parla Roland Barthes: per il semiologo francese il mito ha "il compito di istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità" e ancora "il mito si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose: le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione" (Barthes 1962, p. 216).

3 Prendiamo questa espressione da Louis Marin: si tratta della costruzione del potere come immagine, della rappresentazione come "messa in riserva della forza" se si intende il potere come l'"essere capace di forza, avere una riserva di forza che non si dispiega ma che è in grado di dispiegarsi" (Marin 1981, p. 11, trad. mia). L'autore francese aggiunge: "il dispositivo di rappresentazione opera la trasformazione della forza in potenza, della forza in potere, e ciò in doppio movimento, da una parte *modalizzando* la forza in potenza e dall'altra parte *valorizzando* la potenza in stato legittimo e obbligatorio, giustificandola" (*ibidem*, p. 11).

4 Si veda Acquarelli, 2010.

5 In realtà secondo quanto riferito dallo scrittore latino Valerio Massimo, a questa interdizione vigeva un'eccezione, quella del figlio impubere. E' il filosofo G. Agamben che studierà in profondità questa eccezione (soprattutto in Agamben, 2005) sottolineando come essa sancisca simbolicamente il legame fra il diritto di vita o di morte detenuto dal padre, quello esercitato sul figlio impubere, e il sovrano. Non è compito di questo articolo riportare questo vasto e appassionante studio sulla sacertà e sulla condizione di eccezione del sovrano.

6 Tralascio l'importanza del fatto che il sorriso poco presidenziale di Berlusconi si inserisca in una dinamica di conformazione tra il soggetto politico e l'uomo della strada, o l'interessante efficacia dell'inventario di "fisiognomica" della passione dell'ammirazione sulla parte destra dell'immagine.

7 Le differenze di *look* fra i due uomini politici sono comunque evidenti nella giustapposizione di queste immagini (sulla retorica dell'informalità dell'ex presidente Berlusconi, ad esempio, è stato scritto molto), ma ne tralasciamo l'analisi per tendere alla formulazione della nostra ipotesi generale.

---

## Bibliografia

---

- Acquarelli, L., 2010, "L'obelisco di Axum tra oblio e risemantizzazione", in E/C, [www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it).
- Acquarelli L., Michaud E., 2012, "Entretien avec E. Michaud. Le pouvoir de ce que nous appelons l'art n'est ni subversif, ni conservateur...." in "Tête-à-tête – Images du pouvoir", n. 3, p. 22-29.
- Agamben, G., 2005, *Homo sacer : il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
- Agamben, G., 2006, *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil; trad. it. *Miti d'oggi*, Milano, Lerici Editori, 1962.
- Calabrese, O., 1983, "I linguaggi delle destre" in "Notiziario dell'Istituto storico della Resistenza di Cuneo", n. 23, pp. 115-130
- Marin, L., 1981, *Le portrait du roi*, Paris, Seuil.
- Marin, L., 1987, "L'Audience du Comte Fuentès (1662) ou la mise en scène du pouvoir d'État" in A. Cantillon et al., a cura, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, pp. 185-190.
- Marin L., "Le pouvoir et ses représentations" in in A. Cantillon et al., a cura, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, pp. 71-86.
- Marin, L., 1994, *Della rappresentazione*, (a cura di L. Corrain), Roma, Meltemi, 2001.
- Weber, M., 1922, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, Mohr; trad. it. *Economia e società*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961.





Giovanni Guagnelini

---

# soglie

---

Immanenza e trascendenza





## 1. Un'esortazione

Nelle ultime righe dell'introduzione e nelle prime della conclusione di *Soglie*, Gérard Genette (1987, p. 16 e p. 398) afferma e ribadisce che il suo studio "non è altro che un'esplorazione del tutto incoativa, provvisoriamente al servizio di quello che, grazie al lavoro di altri, forse seguirà", un'introduzione che vuol esser innanzitutto "un'esortazione allo studio del paratesto". Si può allora contribuire ad arricchire la tassonomia esistente concentrandosi su alcune pratiche ed elementi tralasciati in *Soglie* e indicati dallo stesso Genette come possibili ambiti in cui continuare l'esplorazione. Oppure, anziché proseguire l'esplorazione cercando di arricchire la tassonomia esistente, si potrebbe tornare a riflettere sui criteri che la reggono e, quindi, sulla nozione stessa di paratesto: cosa che, tutto sommato, mi sembra semplicemente un modo differente di seguire l'esortazione. Seguiamo, allora, andando *indietro*.

Servendosi delle parole di Hillis Miller, Genette (1987, p. 3) afferma che "una cosa in *para* non solo si trova simultaneamente da una parte e dall'altra della frontiera che separa l'interno dall'esterno: essa è anche la frontiera stessa, lo schermo che costituisce la membrana permeabile tra il dentro e il fuori. Essa li confonde lasciando entrare l'esterno e uscire l'interno, separandoli e unendoli"<sup>1</sup>. Il paratesto è infatti una soglia, una zona, come spiega Genette, sia di transizione che di transazione ma anche, mi sembra, una zona di transizione continuamente sottoposta a transazione. La nozione di paratesto risulta allora essere interessante non tanto perché fissa dei limiti ma, piuttosto, perché pone un problema di limiti; limiti che, ovviamente, pertengono al testo, che "si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali [...], delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso" (Genette 1987, p. 3).

La problematizzazione di questi limiti, nonché la possibilità di organizzare ciò che si trova intorno al testo, si basa innanzitutto, secondo Genette, su criteri essenzialmente spaziali e materiali, criteri che in *Soglie* sembrano venir posti come complementari; ed è proprio questa loro complementarità che mi pare rappresentare una possibile aporia. Infatti un testo, per Genette, è una idealità e ogni sua materializzazione è un fatto paratestuale: "già la trascrizione – ma anche la trasmissione orale – sovrappongono all'idealità del testo una porzione di materializzazione, grafica o fonica, che può provocare [...] degli effetti paratestuali. In questo senso, [...] non è mai esistito un testo senza paratesto" (Genette 1987, p. 5). Se è vero che il riconoscimento e la distinzione dei vari elementi paratestuali si stabilisce sulla base della loro collocazione rispetto al testo, è altrettanto vero che questa stessa collocazione non può che darsi nello spazio del volume, nella materialità del libro. Tuttavia, questa materialità è già, per definizione, paratestualità;



## Soglie. Immanenza e trascendenza

Giovanni Guagnellini

una paratestualità che investe anche quel testo da cui il paratesto dovrebbe distinguersi. Ricordo a tal proposito che il paratesto indubbiamente presenta il testo, e lo fa "nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: [...] *renderlo presente*" (Genette 1987, p. 3). Questo secondo senso più forte, centrale per la nozione di paratesto, in *Soglie* sembra però venir trascurato a favore del primo. Infatti la nomenclatura dei vari elementi peri- ed epitetuali ci fa conoscere estesamente quelle produzioni verbali che vestono, rinforzano e accompagnano il testo presentandolo; un testo che tuttavia si è dovuto preventivamente e del tutto implicitamente rendere presente per poter esser presentato. "È attraverso il paratesto [...], che il testo diventa libro" e "la composizione, cioè la scelta dei caratteri e della loro impaginazione, è chiaramente l'atto che dà la forma di libro a un testo" (Genette 1987, p. 4 e p. 34). Eppure, delle oltre quattrocento pagine di *Soglie* solamente una ventina è dedicata al peritesto editoriale, a quell'insieme di produzioni attraverso cui l'idealità del testo si rende presente. Mi sembra allora che l'aspetto materiale si trovi a essere presupposto da quello spaziale, piuttosto che essergli complementare, fatto, questo, che potrebbe avere qualche ricaduta sull'idealità del testo e, conseguentemente, sui suoi stessi limiti. Al fine di verificare e valutare tale possibilità penso sia necessario, e per certi versi doveroso, ampliare lo sguardo fino a includere uno degli studi più recenti di Genette che torna ad analizzare, seppur in una differente prospettiva, alcune delle questioni già affrontate in *Soglie*. D'altronde è lo stesso Genette (1999, p. 129) a ribadire, in quello che definisce un esercizio di "autodizione prepostuma", che il paratesto è "ciò mediante cui un testo diviene un libro" (Genette 1999, p. 148), ma aggiungendo di aver colto le implicazioni teoriche, ovvero, le implicazioni ontologiche di questa stessa affermazione solo a posteriori. È infatti a posteriori, nel primo volume di *L'opera dell'arte*

(Genette, 1994), che queste implicazioni vengono affrontate e discusse analizzando la relazione fra l'idealità del testo e la materialità del libro.

## 2. Immanenza e manifestazione. Abbassare la soglia

I due volumi de *L'Opera dell'arte* analizzano rispettivamente i "modi di esistenza" e i "modi di azione" delle opere d'arte, ovvero, da un lato, l'oggetto in cui un'opera consiste e i modi in cui può trascenderlo, dall'altro, la sua funzione, il modo in cui un'opera d'arte, appunto, opera, terminando così ciascuno là dove l'altro ha inizio. Se i due volumi vanno dunque a formare una struttura circolare dove è difficile stabilire dei limiti, un inizio e una fine, propongo, per ciò che qui m'interessa chiarire, di entrare in questo circolo dai "modi di esistenza" per poi (momentaneamente) optare, tra immanenza e trascendenza, per la prima.

L'immanenza, sulla scorta della nota distinzione proposta da Nelson Goodman (1968), si articola in due regimi, autografico e allografico, che riguardano l'oggetto, materiale o ideale, in cui un'opera fondamentalmente consiste. A determinare questa distinzione teorica sono criteri di ordine empirico come, ad esempio, la pertinenza della nozione di autenticità, che sembra venir meno in quelle arti che, facendo ricorso ad una notazione<sup>2</sup>, si definiscono non per la loro identità numerica ma, piuttosto, per la loro identità specifica, ovvero per la possibilità di riconoscerne proprietà costitutive e contingenti. Di questa possibilità la presenza di una notazione è contemporaneamente effetto e strumento, così da poterla considerare un indice sicuro di allografia<sup>3</sup>. Alle arti allografiche, tra le altre, appartiene anche la letteratura, dove l'insieme delle proprietà costitutive, quelle necessarie a individuare l'opera da una manifestazione all'altra, ovvero ciò che va a costituire l'oggetto di immanenza, viene identificato da Genette con il testo, mentre le proprietà contingenti altro non riguardano che le differenti manifestazioni di quel testo o, se vogliamo, le sue proprietà paratestuali. A tal proposito scrive Genette (1994, p. 22):

Il fatto che la condivisione di tutti i tratti pertinenti di identità specifica comporti una identità assoluta, è [...] la condizione degli oggetti ideali, e un testo o una partitura è un oggetto ideale, in quanto due testi o due partiture che presentino la stessa identità specifica sono molto semplicemente lo stesso testo o la stessa partitura, che [...] nessuna differenza di posizione nello spazio può separare, dato che, diversamente dai loro esemplari che sono oggetti fisici, un testo o una partitura, che sono oggetti ideali, *non* sono nello spazio.

La distinzione tra immanenza e manifestazione, propria delle opere allografiche, sembra rievocare quell'aporia all'interno di *Soglie* che avevo cercato di evidenziare precedentemente; aporia che è ora possibile ricondurre, nello specifico, alla relazione che lega e separa immanenza e manifestazione.

Intendere il testo come una idealità, infatti, pone il problema di come procedere all'individuazione delle sue proprietà costitutive, di come distinguere ciò che è proprio all'immanenza da ciò che pertiene alla manifestazione. Genette propone di effettuare questa distinzione attraverso un'operazione di *riduzione allografica* che investa indistintamente tutte le manifestazioni sia scritte che orali, attuando così una selezione convergente delle loro proprietà comuni; selezione che va a costruire l'oggetto di immanenza ideale<sup>4</sup>. La riduzione allografica sembra quindi risolversi nell'elezione di un minimo comune denominatore<sup>5</sup> concernente tutte le manifestazioni che, proprio perché comune, non può che situarsi al di sopra della distinzione tra scritto e orale, andando così, mi sembra, a fissare in modo aprioristico la "profondità" dell'immanenza. Sostenere, infatti, come fa Genette (1994, p. 133), che "un'esecuzione non esegue una (de)notazione, ma il suo oggetto d'immanenza ideale"<sup>6</sup> è possibile solamente se si è deciso arbitrariamente di non considerare pertinenti le peculiarità delle diverse sostanze dell'espressione rispetto all'identità dell'opera, escludendo di fatto, e a priori, l'eventualità che alcune di queste stesse peculiarità possano venir elette a proprietà costitutive. Tuttavia, una tale esclusione dovrebbe portare, conseguentemente, a considerare la convertibilità tra i modi di manifestazione non come una questione marginale ma, piuttosto, come una condizione fondamentale. Infatti questa stessa condizione, implicitamente e arbitrariamente posta a monte in virtù del modo di operare la riduzione, la si dovrebbe poter riscontrare a valle; si dovrebbe ma, di fatto, non solo tale riscontro non sempre si dà, ma Genette non sembra nemmeno preoccuparsene eccessivamente. I casi di inconvertibilità vengono infatti liquidati in nome di una consuetudine che tende a considerare "contingenti" gli aspetti specifici di un modo di manifestazione, come, ad esempio, le opzioni di impaginazione o le polizze tipografiche che, ricorda Genette, non vengono solitamente rispettate nemmeno da un'edizione all'altra. Tuttavia è egli stesso a evidenziare il fatto che, rispetto a questa norma, possono darsi notevoli eccezioni<sup>7</sup>, in cui diversi elementi paratestuali, non trasmissibili da un modo di manifestazione all'altro, risultano essere in linea di principio inerenti all'opera. Genette affronta queste eccezioni da un lato annullandone la pertinenza grazie al richiamo di quella consuetudine di cui si diceva, dall'altro etichettandole come casi di opere *miste*, ovvero opere "che fanno appello al contempo alle risorse della lingua e a quelle [...] delle arti grafiche", sposando così "l'idealità del testo alla materialità del grafismo" (Genette 1994, p. 136 e p. 26). Ma tale matrimonio, più che per amore, sembrerebbe essere un matrimonio d'interesse; interesse teorico, s'intende. Infatti, una volta riconosciuta la pertinenza della "materialità del grafismo" o di altri elementi solitamente considerati paratestuali, si produce, come d'altronde riconosce Genette (1994 p. 136), un abbassamento della soglia d'idealità molto al

di sotto del livello strettamente linguistico; ma proprio a questo livello, è bene ricordarlo, si colloca la nozione di testo. Nel caso di queste opere definite “miste” tale aggettivo, allora, non solo indica la problematicità di mantenere nella pratica la distinzione posta a livello teorico tra i due regimi di immanenza, ma indica anche la difficoltà di riconoscerle come letterarie, poiché sarebbe proprio l’aver un testo come oggetto d’immanenza lo specifico delle opere letterarie<sup>8</sup>. Inoltre, se ci si attiene alla definizione di testo data da Genette, questa difficoltà sembrerebbe superare i limiti delle “notevoli eccezioni” investendo anche altri casi, sicuramente meno notevoli ma, proprio per questo, in grado di ricondurre l’eccezionalità a regola; regola forse non comune, ma comunque piuttosto diffusa. Un possibile esempio viene fornito, involontariamente, dallo stesso Genette (1994 p. 23) quando si serve di due edizioni di *Recueillement* di Baudelaire per spiegare che gli oggetti di immanenza allografici, differentemente da quelli autografici, non possono trasformarsi senza evitare di diventare altri: “il testo [...] nell’edizione del 1862 (*Le Boulevard e Almanach parisien*), dove leggiamo: ‘*Sois sage, ô ma douleur...*’, è un altro testo [...] rispetto a quello del manoscritto (1861) e delle altre edizioni, dove si legge: ‘*Sois sage, ô ma Douleur...*’”. Leggiamo? Certo, noi possiamo, anche attraverso una lettura silenziosa, sentire le sonorità di un verso poetico, ma mi sembra piuttosto difficile sentire la differenza tra una lettera minuscola e una maiuscola; tutt’al più, tale differenza la si potrà vedere poiché è una differenza che pertiene alla scrittura ed è, perciò, difficilmente convertibile nella manifestazione orale<sup>9</sup>. Certo, Genette ha ragione nel porre in luce la differenza tra le due versioni e a sottolinearne l’importanza. Infatti, restando nel merito della differenza che qui ci interessa, il cambiamento da minuscola a maiuscola comporta una mutazione da nome comune a nome proprio, mutazione che mi sembra dar luogo a considerevoli effetti di senso. Tuttavia, se è corretto affermare che le due versioni hanno due oggetti di immanenza distinti, mi pare meno corretto, quantomeno se ci si attiene alla definizione che ne dà Genette, identificarli come testi. Il punto è che questa definizione di testo sembra sganciarsi completamente dall’ipotesi diacronica che sta alla base della distinzione tra i due regimi. Autografia e allografia, infatti, non definiscono tanto un’arte in sé quanto, piuttosto, uno stadio in cui un’arte si trova in un determinato momento storico, come ad esempio il caso delle “notevoli eccezioni” di cui parla Genette, il cui carattere misto può venir interpretato come il sintomo di una transizione in corso. Ma tale transizione mi sembra impossibile da riconoscere nel momento in cui si stabilisce che l’aver un testo come oggetto d’immanenza è il *proprio* delle opere letterarie poiché, così facendo, non solo si pone il regime allografico come consustanziale alla letteratura ma, inoltre e soprattutto, si quantifica, se così si può dire, il grado di allografia, di idealità, che dovrebbe contraddistinguere la letteratura stessa. A tal proposito,

è importante sottolineare che il passaggio da un regime all’altro che un’arte può compiere risponde, essenzialmente, a esigenze pratiche dipendenti perlopiù dalle relazioni variabili tra il necessario e il possibile come, ad esempio, nella transizione da autografia ad allografia, dove il ricorso a una notazione risponde appunto a queste stesse esigenze:

Là dove le opere sono transitorie [...], o per essere prodotte richiedono una partecipazione collettiva [...], può essere elaborata una notazione allo scopo di trascendere le limitazioni del tempo e i confini dell’individuo. Questo implica che sia stabilita una distinzione fra le proprietà costitutive e quelle contingenti di un’opera (e, nel caso della letteratura, i testi hanno sostituito le esecuzioni orali come oggetti estetici primari) (Goodman 1968, pp. 108-109).

Ricordare, come fa Goodman, che il passaggio da un regime all’altro che un’arte può compiere può a sua volta comportare il cambiamento del suo oggetto estetico primario risulta particolarmente interessante, anche se lo si ricorda tra parentesi, perché riguarda innanzitutto lo statuto assegnato alla notazione stessa. Infatti, affermare che in letteratura il ruolo di oggetti estetici primari è stato assunto dai testi vuol dire, innanzitutto, riconoscere un’autonomizzazione della notazione stessa; autonomizzazione che, tuttavia, non sembra darsi solamente rispetto alle esecuzioni orali ma anche, e soprattutto, rispetto a un modello *orale* di scrittura. A tal proposito Compagnon (1979, pp. 250-251) scrive che prima della stampa “le texte, précédé ou non d’un titre, défilait de la première à la dernière ligne sans interruption, sans pause, sans blanc. Il se pliait à l’idéal du discours, le *flumen orationis*, comme si la continuité était dans sa nature, celle de la voix et de la lecture à haute voix”. Ma con l’avvento della stampa si comincia ad assistere alla “substitution au *modèle linéaire* du texte, essentiellement oral, d’un *modèle spatial*, le livre. Ils s’opposent comme la voix et le regard: le livre et le nouvel espace de la page imprimée font obstacle à la traditionnelle lecture à haute voix et commandent une lecture visuelle. La disposition typographique donne immédiatement à voir la structure du texte”. Nel passaggio della scrittura al modello spaziale del libro, che ne magnifica la dimensione visiva, si può forse scorgere la perdita da parte delle esecuzioni orali del titolo di oggetti estetici primari, ma l’autonomizzazione del testo notazionale può condurre, paradossalmente, ad assumere come costitutive proprietà che non riguardano la scrittura in senso stretto ma riguardano piuttosto l’oggetto libro. Di questo testimoniano ancora una volta, attraverso la necessità di ricorrere a indicazioni complementari di valore prescrittivo (specifiche d’impaginazione, polizze tipografiche, ecc.), le «notevoli eccezioni» di Genette. Tuttavia, come più sopra anche qui, il richiamo alle “notevoli eccezioni” corre il rischio di mostrare e nascondere al contempo. Infatti, la rilevanza degli elementi paratestuali in questi casi risulta evidente per il

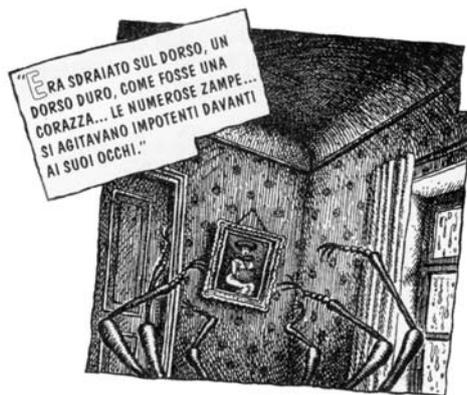


Fig. 1

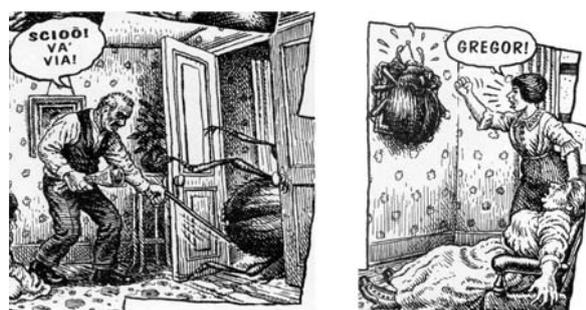
modo stesso in cui questi elementi vengono tematizzati ed esibiti, un modo talmente eclatante che può però portare ad ascrivere all'eccezionale non solo questi specifici casi ma, con essi, anche una più generale rilevanza degli elementi paratestuali, dell'oggetto libro all'interno della pratica letteraria. Rispetto a questa più generale rilevanza l'opera di Kafka può costituire un esempio particolarmente interessante data la frequenza con cui gli aspetti paratestuali vengono affrontati e discussi nelle lettere inviate agli editori. Le possibili scelte in merito a corpo dei caratteri, opzioni di impaginazione, illustrazioni, ecc., non si può dire che vengano, infatti, semplicemente suggerite. L'insistenza e la tenacia, al limite della pedanteria, con cui Kafka propone, difende e impone le proprie preferenze inducono a vedervi non tanto dei semplici suggerimenti, quanto delle vere e proprie prescrizioni. Per quanto interessanti, tralascierò qui le questioni legate alle opzioni di impaginazione e al corpo dei caratteri per soffermarmi invece sull'elemento più esterno del peritesto, la copertina.

Egregio Signore!

Lei mi ha scritto ultimamente che Ottomar Starke disegnerà un frontespizio per *La metamorfosi*. Ora ho provato un piccolo spavento, probabilmente molto superfluo in quanto conosco questo artista dal *Napoleone*.

Siccome Starke fa delle effettive illustrazioni, mi è passato per la mente che voglia disegnare magari l'insetto stesso. Questo no, per carità, questo no! Non vorrei limitare il campo della sua competenza, ma rivolgere soltanto una preghiera sulla base della mia ovviamente migliore conoscenza del racconto. Non lo si può far vedere neanche da lontano. Se questa intenzione non c'è e quindi la mia preghiera diventa ridicola, tanto meglio. A Lei sarei grato se volesse trasmettere e sostenere il mio desiderio. Se mi fosse lecito avanzare a mia volta proposte per un'illustrazione, sceglierei scene come: i genitori e il procuratore davanti alla porta chiusa, o, meglio ancora, i genitori e la sorella nella stanza illuminata, mentre la porta che dà nella camera attigua, tutta buia, rimane aperta (Kafka 1988, pp. 159-160)<sup>10</sup>.

Tra il testo e la sua manifestazione in forma di libro s'interpone inevitabilmente un ventaglio di possibili-



Figg. 2-3

tà che necessitano di essere vagliate e selezionate e, in un'ottica genettiana, il solo fatto che Kafka dia delle direttive in merito a queste possibilità fa sì che l'oggetto d'immanenza non coincida più con il livello testuale<sup>11</sup>. Tuttavia, quel che mi sembra interessante è che queste direttive, al di là del fatto che sia l'autore a dettarle, non sembrano affatto essere arbitrarie. Le indicazioni in merito all'illustrazione per *La metamorfosi*, l'imperativo tassativo di non far vedere l'insetto nemmeno da lontano, si basano, come Kafka stesso scrive, sulla sua migliore conoscenza del racconto; racconto in cui, fin dalle prime righe, si possono rintracciare le ragioni, tutt'altro che arbitrarie, di tali prescrizioni.

Un *insetto* è ciò in cui si trova trasformato Gregor Samsa nelle traduzioni italiane del racconto. Insetto è infatti il termine ricorrente scelto per tradurre *Ungeziefer* che, in analogia con i sostantivi collettivi *Ge-birge*, *Ge-fühl* e *Ge-wässer*, "si configura come nome di specie, riferibile, benché al singolare, non tanto a un singolo individuo, quanto a un tipo, a cui si guarda come all'espressione di una massa indifferenziata" (Bruschi Borghese 2006, p. 343). S'intuisce che, se l'includibile determinazione implicata da un'eventuale illustrazione del lessema italiano *insetto* ne comprometterebbe in maniera evidente il carattere di genericità, con *Ungeziefer* le cose non possono che complicarsi ulteriormente. La caratterizzazione minima, la bassa densità di tratti figurativi posta in campo dal termine utilizzato da Kafka sembrerebbero inoltre permanere anche sotto lo sguardo di Gregor nelle righe successive del racconto. Infatti, se nelle diverse traduzioni italiane ad agitarsi davanti ai suoi occhi sono molte, numerose gambe o zampe, attribuendogli così tratti ora più umani ora più animali, nell'originale, con l'utilizzo di *Beine*<sup>12</sup>, rimane nell'indistinto non solo il dato numerico ma anche ciò a cui tale dato si riferisce. Già dall'inizio del racconto il corpo di Gregor sembrerebbe quindi sottrarsi, sfuggire a una sua "effettiva illustrazione". Gregor si sveglia nella sua stanza e in questa stanza si aggira, si muove per tutto il racconto, una stanza normale (*Menschenzimmer*), consueta, che in alcuni passi sembra fornire riferimenti utili a formulare ipotesi in



Fig. 5, 4

merito alle dimensioni di Gregor; ipotesi che sembrano però rivelarsi tra loro incongruenti. A tal proposito, mi sembrano emblematiche le due celebri trasposizioni realizzate da Peter Kuper (2003) e Robert Crumb (1993). Se prestiamo attenzione solamente alle dimensioni attribuite al corpo di Gregor, le scelte interpretative dei due autori risultano molto simili e probabilmente fedeli ai singoli passi da tradurre in immagine, ma rispetto all'economia dell'intero racconto ciò che emerge da entrambi gli adattamenti è il continuo variare di queste stesse dimensioni, che ne pone in luce la costitutiva indecidibilità. Ad esempio, soffermandoci sulla tavola di Crumb (fig. 1) dove appaiono affiancate, quasi a favorirne la comparazione, la porta della stanza di Gregor e l'illustrazione incorniciata della signora col cappellino e il boa di pelliccia, risulta lampante la loro differenza di dimensioni, una differenza che sembra contraddire le dimensioni di Gregor nelle altre tavole (figg. 2-3).

La stessa contraddizione è riscontrabile anche nella trasposizione di Kuper, dove Gregor ha le stesse dimensioni sia del quadretto della signora con boa e cappello (fig. 4) sia del suo letto, che sembra riempire da una sponda all'altra (fig. 5).

Questa negazione dello sguardo sembra entrare in risonanza con la negazione che appare fin dalle primissime righe del racconto<sup>13</sup> attraverso quel triplice prefisso *un-* che volge al negativo gli aggettivi e il nome così come si volge al negativo qualunque determinazione dei tratti di Gregor neutralizzandone la visione: né uomo né animale. Come scrive Deleuze (1968, p. 44), "per produrre un mostro, è una formula insufficiente accumulare determinazioni eteroclitiche o iperdeterminare l'animale. Molto meglio far emergere il fondo dissolvendo la forma". Ciò che dal racconto emerge chiaramente non sono dunque i lineamenti, l'aspetto del corpo di Gregor quanto, piuttosto, il ribrezzo, l'orrore che questo stesso corpo suscita, la sua mostruosità. Ma assieme alla mostruosità di Gregor è anche un'altra mostruosità a sorgere e a delinearci in quelle stesse pagine: quella della famiglia, il parassita di Gregor<sup>14</sup>. La mostruosità di Gregor è il fondo che permette di far emergere la



Fig. 6

mostruosità della famiglia. D'altronde, come ricorda Fabbri (1995) "*mostro* deriva [...] da *monéo*, verbo latino di consiglio e d'avvertimento. Ha a che fare con l'esibizione di proprietà che non sono né descrittive né referenziali, ma morali". La preghiera di Kafka di non far vedere l'insetto neanche da lontano è di fatto stata accolta dalla casa editrice. Infatti nell'edizione del 1916 l'illustrazione di copertina (fig. 6) mostra il padre in veste da camera col viso fra le mani, mentre sullo sfondo campeggia una porta semiaperta che non lascia intravedere nulla se non una stanza completamente buia.

Illustrazione di copertina, opzioni di impaginazione, corpo dei caratteri riguardano quella zona del peritesto che dipende innanzitutto dalla responsabilità e dalle decisioni dell'editore; editore con cui Kafka intrattiene una vasta e serrata discussione da cui emergono reciproche concessioni in cambio di promesse che subito diventano debiti da riscuotere. Una vera e propria transazione, che riguarda quella zona di transizione che è il paratesto e investe non solo i limiti delle rispettive competenze e responsabilità degli attori in gioco, ma, soprattutto, i limiti del testo, dell'oggetto di immanenza.

È evidente l'attenzione accordata da Kafka a "*ciò mediante cui un testo diviene un libro*", a ciò che Genette dichiara essere l'oggetto di studio di *Soglie* ma che di fatto egli stesso elude. Infatti, scelte d'impaginazione e illustrazioni rinviano alla questione dello statuto sostanziale della paratestualità; questione che, scrive Genette (1987, pp. 8-9), "verrà qui risolta, o elusa [...] dal fatto che quasi tutti i paratesti considerati saranno essi stessi d'ordine *testuale* o per lo meno verbale [...]. Molto spesso, dunque, il paratesto è esso stesso un testo: se non è ancora *il* testo, esso è già testo". Come ho cercato di mostrare fino a qui, la questione dello statuto sostanziale non può venir elusa poiché è lo stesso oggetto di studio di *Soglie* a porla come *la* questione. Prova ne sia il fatto che in *L'opera dell'arte*, quando viene analizzata la relazione fra immanenza e manifestazione, ovvero tra testo e libro, non si fa menzione di epigrafi, prefazioni o dediche, ma ad assumere un ruolo di primo piano sono invece proprio gli aspetti sostanziali. Ecco perché

si dovrebbe quantomeno riformulare l'affermazione di Genette dicendo che il testo è esso stesso un paratesto: se non è ancora il paratesto, esso è già paratesto.

### 3. Zone di traduzione e regole di gioco

Quanto detto a proposito della *Metamorfosi* di Kafka permette di attraversare sia la soglia che unisce e separa immanenza e trascendenza, sia *Soglie* per giungere alla *Conclusion*. Infatti le preoccupazioni di Kafka riguardano l'adeguatezza della copertina, il suo essere adatta a presentare il racconto<sup>15</sup>, ponendo così l'accento su quel carattere funzionale che Genette riconosce come proprietà essenziale del paratesto che è, ricordiamolo, uno strumento di adattamento, e proprio per questo un adattamento esso stesso; un adattamento che sembra assumere la forma specifica della traduzione che, dopo Jakobson (1959), chiamiamo intersemiotica.

Non ripercorrerò qui tutto il dibattito che sulla traduzione intersemiotica si è generato negli ultimi anni, ma vorrei comunque soffermarmi su alcune questioni sollevate da diversi studiosi all'interno del numero monografico di *Versus Sulla traduzione intersemiotica*, che di quel dibattito offre un ottimo quadro d'insieme.

In quella sede Omar Calabrese (2000, p. 114), ponendo la questione del rapporto identitario che si instaura fra autore e traduttore, affermava che "ci troviamo di fronte a un incontro-scontro, che può portare all'annullamento come all'esaltazione di ciascuno dei due". Tale rapporto si può declinare in tre modi: "nel primo, il traduttore si nasconde per esaltare l'identità dell'autore. Nel secondo, invece, ognuno dei due assume una propria identità senza cancellare quella dell'altro. Nel terzo, infine, va in subordine rispetto al traduttore, che diventa a sua volta autore". Il primo e il secondo modo sono quelli che ci interessano maggiormente visto che riguardano rispettivamente i casi classici di traduzione tra lingue naturali e l'adattamento che, nell'esempio di Calabrese, si specifica nell'adattamento cinematografico di un'opera letteraria. Se l'adattamento sia o meno da considerarsi traduzione è infatti uno dei punti più discussi all'interno del monografico. Emblematica a tal proposito la posizione di Umberto Eco (2000, p. 96) che pone l'accento sul fatto che, a differenza di quanto avviene nelle traduzioni propriamente dette, "l'atteggiamento critico [...] nell'adattamento diventa preponderante, e costituisce il succo stesso dell'operazione di trasmutazione". L'adattamento quindi, anziché venir riconosciuto come traduzione dell'opera, si configurerebbe esso stesso come opera autonoma. Tale ipotesi può venir avvalorata qualora si decida di prestare attenzione proprio al paratesto degli adattamenti in questione. Il ricorrere nei titoli di testa di formule quali: "liberamente ispirato a...", "basato su...", "tratto da...", ecc..., sembrerebbe infatti motivare le varie differenze rispetto al testo fonte proprio in virtù della forte autonomia che si vuol conferire all'adattamento stesso. Se negli studi sulla traduzione intersemiotica

il campo artistico sembra delinearci come luogo privilegiato d'indagine, non si può tuttavia ignorare che la denominazione teorica proposta da Jakobson non sembra trovare alcun riscontro nell'autoqualificazione delle stesse opere (Basso 2000). In altre parole, sembrerebbe che nel campo artistico vi sia una chiara tendenza non solo a evitare il termine traduzione, ma anche alla negazione del valore di fedeltà<sup>17</sup> che, per quanto controverso, rimane centrale in traduzione. Propongo pertanto uno spostamento di campo, o quantomeno di *zona*. Infatti, come si è detto, se nel campo artistico l'adattamento del testo-opera diventa anch'esso opera e il testo-opera pretesto, nella zona paratestuale troviamo invece "un discorso fondamentalmente eteronomo, ausiliario, al servizio di qualcos'altro che costituisce la sua ragione d'essere, e che è il testo" (Genette, 1987 p. 13). Tuttavia, anche il paratesto è un adattamento, come d'altronde lo sono tutte le traduzioni (Fabbri 2000, p. 274), ma il suo essere di "servizio" mi sembra porre di fatto i suoi responsabili in quel rapporto identitario tra autore e traduttore che corrisponde al primo caso indicato da Calabrese. Il paratesto, come ogni traduzione, sembra infatti segnato da una compresenza di costrizioni e virtualità, dove sono proprio le prime a generare le ultime: da un lato lo scopo di assicurare al testo "una sorte conforme al disegno dell'autore" (Genette 1987, p. 401), dall'altro la possibilità di riconfigurare il testo, di rinnovarlo continuamente. Infatti se la traduzione, come ricorda Eco (2003), non riguarda solamente il passaggio tra lingue diverse, ma soprattutto tra culture, o enciclopedie differenti, e proprio per questo rappresenta il luogo di complesse negoziazioni, similmente il paratesto è un luogo innanzitutto di transazione. La paratestualità, in quest'ottica, consente di compiere un salto dall'immanenza verso la trascendenza dell'opera. Genette (1994, p. 175) spiega che questo secondo modo d'esistenza riguarda le maniere "con cui un'opera può alterare o travalicare la relazione che intrattiene con l'oggetto materiale o ideale in cui essa, fondamentalmente, 'consiste', e tutti i casi in cui si introduce un tipo o un altro di 'gioco' tra l'opera e il suo oggetto d'immanenza". Infatti per Genette (1994, p. 260) testo (oggetto d'immanenza) e opera non coincidono visto che quest'ultima "è la maniera in cui il testo agisce", il modo in cui il testo, appunto, opera in relazione con un soggetto. La trascendenza, allora, è ciò che ci permette di passare dai "modi di esistenza" "ai modi di azione", dal testo all'opera. Come suggerisce Martin Rueff (1999, p. 44):

La trascendenza potrebbe operare come l'articolazione dialettica, tra l'oggetto dell'immanenza e la relazione artistica [...]. La nozione di trascendenza sembra assolutamente centrale: essa si situa nel cuore dell'opera, e rappresenta anche il punto della sua massima difficoltà, perché nel lavoro sistematico della trascendenza, la relazione trasforma l'oggetto di immanenza e il cronologico investe il logico.

Quanto detto, almeno per quanto riguarda l'ambito letterario, può venir formulato più semplicemente dicendo che "un libro cambia per il fatto che non cambia quando il mondo cambia" (Genette 1994, p. 268). La paratestualità mi sembra allora delinearci come quella zona tra l'oggetto di immanenza e la relazione, zona in cui si danno le regole di 'gioco' tra l'opera e il suo testo: "essendo immutabile, il testo è di per sé incapace di adattarsi alle modificazioni del suo pubblico, nello spazio e nel tempo. Più flessibile, più versatile, sempre transitorio perché transitivo, il paratesto è una specie di strumento di adattamento" (Genette 1987, p. 402). Un adattamento che, come tutte le traduzioni, ha un potere trasformativo.

## Note

- 1 Il testo citato da Genette è Hillis Miller 1979.
- 2 Goodman (1968), infatti, pone la distinzione tra arti autografiche e arti allografiche all'interno di un capitolo intitolato "Arte e autenticità".
- 3 Nelle arti autografiche, come la pittura ad esempio, è impossibile distinguere ciò che è costitutivo da ciò che è contingente a causa di quella che potremmo chiamare saturazione della pertinenza, dato che ogni minimo dettaglio è rilevante.
- 4 Scrive a tal proposito Genette (1994 p. 82): "Le proprietà costitutive di un'opera letteraria [...] sono quelle che definiscono la sua 'identità ortografica'; ma l'espressione inglese *sameness of spelling* ha il merito di non favorire troppo *a priori* il modo scritturale: si tratta insomma della sua identità linguistica, che precede ogni separazione tra l'orale e lo scritto".
- 5 Cfr. Basso 2002 p. 195.
- 6 Genette scrive (de)notazione perché riconosce che i differenti modi con cui si fissano le proprietà costitutive delle opere non sempre possono essere considerati delle vere e proprie notazioni in senso goodmaniano.
- 7 Gli esempi proposti da Genette sono, tra gli altri, le fantasie grafiche del *Tristram Shandy*, i caligrammi di Apollinaire, gli inchiostri colorati in *Boomerang* di Butor, le costellazioni di caratteri del *Coup de dés* di Mallarmé o gli effetti dei bianchi nella poesia contemporanea. Cfr. Genette 1994 p. 136.
- 8 Tuttavia tale difficoltà non sembra trovare riscontro nella consuetudine che permette all'editore Gallimard di pubblicare i *Calligrammes* di Apollinaire all'interno della "collection poésie" considerando quest'opera un'opera letteraria a tutti gli effetti. La nozione di testo proposta da Genette mi sembra far problema perché, come egli stesso ricorda, "non spetta alla teoria precedere, e decretare ciò che deve essere" (Genette 1994 p. 59), alla teoria, semmai, spetta render conto di queste stesse convenzioni e consuetudini.
- 9 A tal proposito scrive Harris (2000 p. 111): "Differenze come quelle che distinguono le maiuscole

dalle minuscole, il tondo dal corsivo ecc. sono [...] caratteristiche di una scrittura, non di una notazione: la *A* maiuscola e la *a* minuscola non occupano posti diversi nell'ordine alfabetico, ma hanno lo stesso posto e condividono lo stesso nome".

10 Lettera inviata da Kafka alla casa editrice Kurt Wolff datata 25 ottobre 1915.

11 "Il livello di individuazione [dell'oggetto d'immanenza] può essere notevolmente abbassato, quando un autore specifica per esempio una polizza tipografica o un colore di stampa" (Genette 1994 p. 122). Sul ruolo dell'intenzione d'autore all'interno di questo studio di Genette si veda inoltre Basso 2002.

12 *Beine* nella lingua tedesca va a ricoprire un vasto campo semantico poiché è riferibile sia agli esseri umani che agli animali e, inoltre, a oggetti e cose.

13 "Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt" (corsivo mio).

14 Come infatti osserva Nabokov (1980), i familiari di Gregor sono i suoi parassiti, la famiglia sembra configurarsi come il vero mostro.

15 A tal proposito riporto le parole di Duchet che precedono immediatamente il passaggio citato in nota da Genette (1987 p. 4): "Jaquette et couverture ont déjà parlé le texte, déjà situé son contenu et son mode d'écriture, déjà distingué 'littérature' et 'sous-littérature', nouveau roman et roman nouveau, déjà choisi le lecteur sans lequel il n'y aurait pas de texte du tout" (Duchet 1971 p. 6).

16 Parlare di fedeltà non vuol dire affatto intendere la traduzione nei termini di una semplice e indolore operazione di trasferimento come i dizionari suggeriscono ma, piuttosto, come il risultato di un lavoro interpretativo, di complesse negoziazioni (Eco 2003) che, osserva Fabbri (2000 p. 273) sulla scorta di Claude Hagège (1985), fanno della traduzione "un'attività che trasforma le lingue di partenza e di arrivo" e non il passaggio tra due stati. Come sottolinea Umberto Eco (2003), consultando un qualunque dizionario, tra i sinonimi di fedeltà non si trova la parola esattezza, ma parole come lealtà, onestà, rispetto, pietà. Fedeltà, quindi, non da intendere come equivalenza, peraltro impossibile, ma come operazione imperfetta in complesso equilibrio tra virtualità e costrizioni.

17 Esemplari in tal senso le dichiarazioni di Jean-Luc Godard e Saul Bass in merito rispettivamente al film *Le Mépris* e ai titoli di testa di *The Big Country*: "Il romanzo di Moravia è un volgare e grazioso romanzo da leggere in treno, pieno di sentimenti classici e fuori moda, nonostante la modernità delle situazioni. Ma proprio con questo genere di romanzi spesso si girano buoni film [...]. Il soggetto di *Le Mépris* sono persone che si guardano e si giudicano, per poi essere a loro volta guardate e giudicate dal cinema, rappresentato da Fritz Lang che interpreta se stesso: insomma la coscienza

za del film e la sua onestà”; cit. in Farassino 2002 p. 53. “I did a title for Willie Wyler for *The Big Country* in 1958, and got a call from one of my friends who saw the film and said, ‘You know, that isn’t like a Saul Bass title’. I asked, ‘What the hell is a Saul Bass title?’. It’s the film that counts, and the title has to be supportive of the film” (Kirkham 1995 p. 20).

## Bibliografia

- AA.VV., 1995, *Identità-Alterità figure del corpo*, Venezia, Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d’arte, Marsilio.
- Basso, P., “Fenomenologia della traduzione intersemiotica”, in Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000.
- Basso, P., 2002, *Il dominio dell’arte*, Roma, Meltemi.
- Bollino, F., a cura, 2006, *L’arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, Bologna, Clueb.
- Brower, R., a cura, 1959, *On Translation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Bruschi Borghese, L., “Tradurre Kafka”, in Profeti, M. G., a cura, 2006, pp. 341-352.
- Calabrese, O., “Lo strano caso dell’equivalenza imperfetta”, in Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000.
- Compagnon, A., 1979, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Crumb, R., 1993, *Kafka for Beginners*, Cambridge, Icon Books, 1993; trad. it., *Kafka. Per cominciare*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Deleuze, G., 1968, *Différence et répétition*, Paris, PUF; trad. it., *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.
- Duchet, C., 1971, “Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit”, in “Littérature”, n. 1, pp. 5-14.
- Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000, *Versus, Sulla traduzione intersemiotica*, n. 85/86/87.
- Eco, U., 2000, “Traduzione e interpretazione”, in Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000.
- Eco, U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 1995, *Difficoltà del viso*, in AA.VV., 1995.
- Fabbri, P., 2000, “Due parole sul trasporre”, in Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000.
- Farassino, A., 2002, *Jean-Luc Godard*, Milano, Il Castoro.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it., *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- Genette, G., 1994, *L’Œuvre de l’art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil; trad. it., *L’opera dell’arte. Immanenza e trascendenza*, Bologna, Clueb, 1999.
- Genette, G., 1997, *L’Œuvre de l’art. La relation esthétique*, Paris, Seuil; trad. it., *L’opera dell’arte. La relazione estetica*, Bologna, Clueb, 1998.
- Genette, G., 1999, *Du texte à l’œuvre*, in *Figures IV*, Paris, Seuil; trad. it., *Dal testo all’opera*, in Bollino, F., a cura, 2006.
- Goodman, N., 1968, *Languages of Art*, Indianapolis, Bobbs – Merrill; trad. it., *I linguaggi dell’arte*, Milano, il Saggiatore, 1998.
- Hagège, C., 1985, *L’homme de paroles*, Paris, Arthème Fayard; trad. it., *L’uomo di parole*, Torino, Einaudi, 1989.
- Harris, R., 2000, *Rethinking Writing*, London, The Athlone Press; trad. it., *La tirannia dell’alfabeto*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2003.
- Jakobson, R., *On Linguistic Aspects of Translation*, in Brower, R., a cura, 1959; trad. it., *Aspetti linguistici della traduzione*, in Jakobson 2002.
- Jakobson, R., 2002, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
- Kafka, F., 1988, *Lettere*, Milano, Mondadori.
- Kirkham, P., 1995, “Saul Bass and Billy Wilder: In Conversation”, in “Sight and Sound”, n. 6.
- Kuper, P., 2003, *The Metamorphosis*, New York, Crown Publishers; trad. it., *La metamorfosi*, Parma, Guanda, 2008.
- Nabokov, V., 1980, *Lectures on Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich; trad. it., *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1992.
- Profeti, M. G., a cura, 2006, *Il viaggio della traduzione*, Firenze, FUP.
- Rueff, M., 1999, “*Existere est percipi*. Sull’estetica di Gérard Genette” in “Studi di estetica”, n. 20.



# **UN PO' COME LA FACCIA**

**INTERVISTA A CARLO LUCARELLI SUI VOLTI,  
SULLE COPERTINE E SULL'IDENTITÀ VISIVA.**

**MICHELE COGO**



Uno degli scopi di questo numero monografico di E/C era quello di provare a indagare lo “statuto di copertinità” in diverse forme di manifestazioni semiotiche, al di là delle copertine editoriali. Per questo abbiamo pensato di parlarne con uno scrittore come Carlo Lucarelli che, oltre ad avere pubblicato tanti libri (quindi tante copertine), è anche un noto conduttore televisivo, e quindi, come tutti i personaggi pubblici, ha un volto che in qualche modo è diventato esso stesso “copertina”.

Abbiamo chiesto al Lucarelli scrittore alcune riflessioni sulle copertine dei libri, dal suo punto di vista di autore, e al Lucarelli conduttore televisivo alcune riflessioni sullo statuto di “copertinità” del proprio volto, per tentare di capire se esiste un qualche tipo di “costruzione” della propria immagine in relazione alla produzione narrativa o televisiva. Per dirla come Walter Siti, per capire se è vero che “Lucarelli sembra aver costruito un’immagine tv che assomigli ai suoi libri, vestito di nero, certi tagli di luce drammatici...”. Un’osservazione riportata in un articolo a firma di Maurizio Bono (la Repubblica del 24 dicembre 2010, p. 48), nel quale si tratta del testo di recente pubblicazione per Hacca edizioni, *Attorno a questo mio corpo – ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana*, a cura di Laura Pacelli, Maria Francesca Papi e Fabio Pierangeli. Ulteriore testimonianza di un crescente coinvolgimento del corpo dell’autore come paratesto e peritesto alle proprie opere, probabilmente indicazione di una sempre maggiore manifestazione di “copertinità” da parte del corpo e del volto dell’autore.

#### **A parte il fatto di “ricoprire” il libro, cos’è per te una copertina, a cosa serve e a cosa dovrebbe servire?**

Allora, una copertina dovrebbe servire a “riassumere” non tanto il contenuto, quanto il senso e l’atmosfera del libro, per fare in modo che chi lo vede poi capisca se è una cosa che lo può interessare oppure no, o quanto meno se lo incuriosisce.

È un po’ come la faccia delle persone, che in qualche modo dà un’identità a quella persona lì. Tu la guardi, t’interessa e allora ti avvicini e ti ci metti a parlare. Ecco, dovrebbe essere una cosa di questo genere.

È certamente una forma di comunicazione. La copertina però è una comunicazione che dovrebbe essere in linea con lo “spirito” di quello che ci sta dentro. Quindi, non è solo una cosa commerciale.

Molte volte si dice: “Come dovrebbero essere le copertine? Accattivanti, portare il lettore a comprare il libro, etc.”. Sì, questo dal punto di vista dell’editore. Mentre dal punto di vista dell’autore, le copertine dovrebbero anche rappresentare l’anima di quello che lui ha scritto.

#### **Nella tua esperienza di scrittore, le copertine dei tuoi libri hanno funzionato in questo senso?**

No, nessuna delle copertine dei miei libri ha funzionato in questo senso.

Ho avuto delle copertine molto belle, anzi, bellissime,



## **Un po' come la faccia Intervista a Carlo Lucarelli sui volti, sulle copertine e sull'identità visiva**

Michele Cogo

e alcune hanno influenzato poi lo sviluppo futuro del libro. Non tanto quando lo scrivevo, ma dopo.

Per esempio, *L'isola dell'angelo caduto* che ha in copertina una bellissima illustrazione di Mattotti – che se ce l'avessi l'attacherei al muro – è sicuramente servita per vendere il libro.

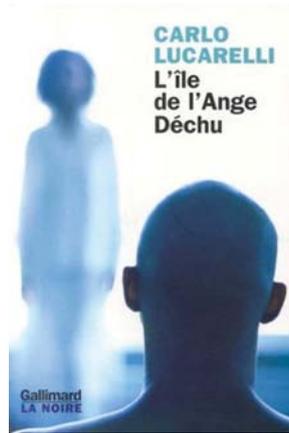
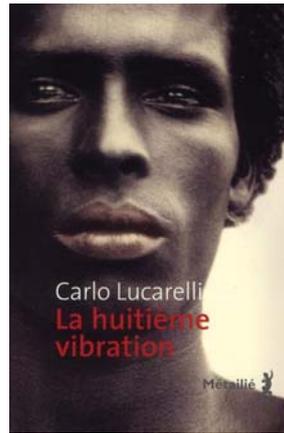
Se io penso a *L'isola dell'angelo caduto*, mi viene in mente quell'immagine lì e quei colori. Tanto che quando abbiamo fatto il film, ci siamo ispirati parecchio a quei colori. Ho portato la copertina al direttore della fotografia, e ho detto: “Il film che vorrei fare, vorrei che fosse anche così”. Quindi è importante, però non è *L'isola dell'angelo caduto*, come ce l'ho in testa io. Che a dire il vero non so come ce l'ho in testa, però so che non è quella cosa lì, anche se mi piace e ne rappresenta una parte.

In fondo è un po' come se un regista o qualcuno del genere arriva e ti dà un volto al tuo personaggio. Può essere il volto più giusto, perfetto, ma non è mai il tuo. Allora, in questo senso qui, io non ho mai trovato una copertina che quando l'ho vista mi son detto “questo è proprio il mio libro!”.

*Carta bianca* era una bellissima copertina, con un quadro fascista sopra, ma anche lì mi son detto: non è solo quello il mio libro. C'è tutto un aspetto *noir* che lì non c'è, per esempio.

Sulla copertina di *Almost Blue* c'erano dei disegni di Pericoli. Bellissimi disegni, ma non sono l'angoscia che c'è nel mio libro.

Da qualche anno in copertina mi mettono delle fotografie. *Lottava vibrazione* è una bella copertina: c'è un soldato, c'è un cielo blu, ci sono degli occhi bellissimi di una ragazza. Sono tutti elementi che stanno nel mio libro, però non sono l'anima del mio libro. Se io devo chiudere gli occhi e pensare a *Lottava vibrazione* non mi viene in mente quello. Devo dire che non ho idea di che cosa mi viene in mente, forse sarà perché scrivo e non faccio copertine...



Figg. 1, 2, 3, 4 – Alcune copertine dei libri di Lucarelli

**Non ci pensi mai mentre scrivi a quale può essere la copertina del tuo libro e a come potrà essere confezionato?**

Assolutamente no. Non mi viene proprio in mente.

**Quindi non dai mai riferimenti al grafico o all'editore mentre scrivi?**

No anzi, è Severino Cesari [fondatore *Stile Libero Einaudi*] molte volte che mi telefona e che mi dice: “Dove andiamo a cercare le immagini?”. Allora io mi sforzo di dire “il mio libro parla di un lupo, parla di Africa, parla di...”. Lui poi ridice queste cose al grafico, fanno una ricerca e mi portano delle immagini che in genere io scarto sempre. Di ciascuna dico: “Bella, sì, però non è così, non è così, non è così”, e poi alla fine arriviamo da qualche parte.

**Però non ti soddisfano.**

Non è che non mi soddisfano. Mi vanno bene, perché sono belle (tranne qualcosa ogni tanto che non mi piace proprio), ma non centrano mai l'anima del mio libro. Centrano però l'anima commerciale del libro.

Però io la penso così: visto che io non sono in grado di “vedere” una copertina e comunicarla all'editore, allora tanto vale che la copertina abbia altre caratteristiche, che sono la metà di quelle che ho detto prima. Non centrerà l'anima, però centrerà sicuramente l'interesse dei lettori, le coordinate editoriali, etc.

**C'è una copertina, anche non dei tuoi testi, che ricordi con piacere?**

(*esitante*) Eh, ma sai che, allora si vede che sono io che c'ho un problema con le copertine? Perché ce ne sono un sacco che mi piacciono, quelle di Marcos y Marcos per esempio, oppure le copertine Feltrinelli, quelle con le fotografie, erano molto belle, e sono andato a comprare dei libri perché mi era piaciuta la copertina. Però, se devo dire la verità, non ho copertine preferite. Anche se Sellerio secondo me ha sempre fatto delle copertine bellissime. Erano dei quadri, e mi pareva che centrasse proprio le cose scritte degli altri.

**Visto che i tuoi libri sono stampati anche all'estero, hai notato delle differenze?**

Sì sì, ci sono delle differenze. Beh, ce ne sono alcune delle quali non ho idea del perché abbiano fatto una cosa del genere. Alcune si rifanno un po' alla copertina italiana, per esempio *Carta bianca* che è stato editato nei paesi scandinavi, aveva la stessa copertina però molto più colorata.

In generale, ho visto che per molte cose, come anche per la traduzione, gli editori mi dicevano: questa è una cosa che da noi funziona e altre cose no. Per dire, *L'ottava vibrazione*, in Francia invece di fare una cosa molto evocativa, legata a cose come l'avventura (come hanno fatto in Italia), hanno messo il volto di un africano. Evidentemente avevano tutto un percorso che passava attraverso il colonialismo.

Io qui l'avrei vista come una gran brutta copertina, perché a guardarla sembrava un saggio di Kapuściński. Mi è venuto da pensare: cosa c'entra questa cosa qua? È un libro sull'Africa? Che c'entro io?

“Nooo”, mi han detto, “qua in Francia invece viene presa in tutt'altro modo, non ti devi preoccupare”.

Le copertine giapponesi invece sono totalmente inspiegabili. Cioè, *Carta bianca* è un coniglietto con gli occhi a croce, sembra un manga. *Via delle oche* mi sembra che sia un disegno stilizzato con dentro un pugnale. Boh? Non c'entra proprio niente. Non si capisce. Lì, son giapponesi, quindi, sospendo il giudizio.

**Passiamo dal libro alla persona. Come hai detto prima, la copertina è un po' come il volto di una persona, e tu sei una persona che da tanti anni va in tv, quindi in qualche modo il tuo volto è diventato esso stesso copertina. O mi sbaglio?**

C'era qualcuno – non mi ricordo più chi – che diceva che gli scrittori hanno la fama giusta, perché sono abbastanza famosi da avere un tavolo riservato al ristorante, ma non così famosi da essere disturbati mentre mangiano. Allora, più o meno è questa la mia situazione.

Io lo so che se passo per la strada mi riconoscono. Anzi,

mi riconosco in tanti, per via della televisione. Allo stesso tempo però non è che succeda niente. Ogni tanto arriva qualcuno che mi chiede: “Ah ma lei è Coso?”. “Sì”, dico io. E da lì magari facciamo due chiacchiere. Adesso per esempio, la maggior parte del tassisti che ascolta RadioDJ, mi riconosce per via di *Blunotte*, ma mi parla di Radio DeeGiallo [trasmissione che Lucarelli fa da anni su RadioDJ]. Quindi vedi: *volto-copertina*, pura e semplice copertina. Attira l’attenzione su una cosa, per poi parlare anche d’altro, è lo stesso funzionamento, no? Io in generale la trovo una cosa positiva, soprattutto perché c’è più *familiarità* con le persone.

### **Risvolti negativi?**

L’unico risvolto negativo è una vita pubblica. Se tu sei all’incrocio e ti metti le dita nel naso, la gente dice: guarda quello con le dita nel naso. Se invece me le metto io, a “quello” danno un nome. Poi magari chiacchierando dicono: “Eh, ma sai che ho visto quello là che si mette sempre le dita naso!”. Mentre a te non ti ha registrato come uno con un’identità precisa, ma come uno che lo fa e basta.

### **Ti senti di avere in qualche modo “costruito” il volto in relazione a quello che produci come autore?**

Come autore di libri no, però per la televisione sì. È chiaro che per me andare in televisione significa avere questi capelli e questo pizzetto, anche solo semplicemente perché altrimenti le puntate non si legano una all’altra.

In qualche modo la presenza continuativa in tv mi obbliga ad apparire in un certo modo senza troppe variazioni.

Mi terrei lo stesso il pizzetto e le stesse basette, però se mi girasse per qualche motivo di tagliarmeli, sarebbe un problema.

Quando ho iniziato a fare tv, sono andato là che ero già così: fatto in quel modo là, con il pizzetto, le basette, vestito di nero, e così sono rimasto.

Per esempio, mi piacerebbe tagliarmi i capelli a zero d’estate, ma devo aspettare di avere registrato *Almost true*, perché altrimenti la gente mi direbbe “sei diverso dalla tua immagine”. E questo si lega a un’altra idea. Per esempio, dopo che De Luigi mi ha fatto l’imitazione, c’era il paradosso che la gente mi diceva: “Beh ma lo sai che assomigli davvero alla tua imitazione?”. Eccoli là, il vero Lucarelli è lui, non io.

---

### **Bibliografia**

---

La Repubblica, 2010, Bono, M., “Lo scrittore ha preso corpo”, 24 dicembre.

