

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 semiótica 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 semiótica 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.