

FRANCESCO VASARRI

Appunti teorici per le copertine del Novecento

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO VASARRI

Appunti teorici per le copertine del Novecento

L'intervento analizza, in ottica intertestuale, alcuni esempi notevoli di copertine del Novecento italiano, tentando di definire le tipologie del rapporto instaurato tra testo e paratesto. Dal De Pisis degli Occhiali d'oro ai ritratti fotografici d'autore, dalle auto-illustrazioni di Buzzati o Montale fino al testo iconizzato dell'einaudiana «Collezione di poesia», l'esemplificazione permette, sulla scorta di Genette, di individuare alcune categorie ricorrenti.

La copertina di un libro – e così l'eventuale sovracoperta o cofanetto – è sede sia evidente che scivolosa di uno stretto rapporto tra la parola e l'immagine. Al di là degli intenti ascrivibili alle sole logiche commerciali – e che pure potrebbero essere un territorio interessante per discipline, anche umanistiche, di taglio sociologico – l'aspetto iconico del libro è un compagno silenzioso degli studi letterari, nonché un territorio di scambio, d'incontro e di battaglia tra le ragioni degli autori e quelle degli editori (col conseguente corollario di un'interazione, distinta in poli contrapposti, tra l'opera come realizzazione ideale e il suo necessario tradursi, con il libro, in oggetto determinato e concreto). Parola e immagine hanno d'altronde un principio comune se li consideriamo, partendo dalle riflessioni di Ong, proprio nel loro essere mezzi non completamente o necessariamente disomogenei (si pensi alle scritture pittografiche e ideografiche) di stabilizzazione del deperibile, come tecnologie per fissare su un supporto la sfera altrimenti effimera delle percezioni sensoriali.¹ Si tratta di segni che sfuggono al tempo disponendosi nello spazio. E proprio dal libro considerato come spazio, dunque come oggetto materiale che si assicura una «presenza nel mondo», una «ricezione» e un «consumo»², non prescinde Genette nella sua analisi degli aspetti paratestuali del testo letterario, nel celebre *Soglie* che qui costituisce un necessario punto di partenza. Le illustrazioni appartengono, seguendo la classificazione dello studioso, alla «categoria spaziale» dell'«epitesto»³, ma il ben poco spazio che viene loro dedicato nella trattazione lascia il campo ancora aperto ai tentativi definitivi. Da qui prendiamo le mosse, provando a identificare e distinguere alcune tipologie distinte e ricorrenti, ovviamente senza pretese di esaustività né categoriale né esemplificativa. A interessarci non è soltanto la scelta formale in se stessa, ma anche il tipo di interazione che inevitabilmente si crea, sul piano dei significati, tra l'opera vera e propria (sia essa romanzo, raccolta di poesia, omnia d'autore) e il corredo grafico che la connota in apertura, considerati entrambi come realizzazione testuali, semioticamente pregnanti.⁴

a) Presenza di un'immagine di copertina effettivamente legata alla struttura narrativa o comunque all'immaginario (referenziale o meno) del testo, realizzata posteriormente ad esso e dunque connotata da statuto pienamente ipertestuale, con cambio di codice.

La possibilità, apparentemente sempre meno praticata nel corso del Novecento, pare presentarsi oggi in modo pervasivo specialmente per la letteratura di consumo, in genere nella forma dell'elaborazione grafica

¹ W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino 2007.

² G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989 (ed. originale Seuil, Paris, Édition de Seuil, 1987), 3.

³ Ivi, 6.

⁴ Interazione che può diventare interessante anche in sede critica. Si veda, per un singolo esempio la notazione calviniana di S. Iovino, *Ecocritica: teoria e pratica*, in C. Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013, 17-25: 21: «Come le opere grafiche di Escher (un suo disegno è nella copertina dell'edizione Einaudi del 1965), *Le Cosmicomiche* ingannano la percezione del lettore, proponendogli figure e situazioni logicamente inconsistenti, eppure del tutto coerenti sul piano narrativo».

prodotta con strumenti informatici e quasi sempre collegata al testo non in maniera strettamente ipertestuale ma piuttosto allusiva alla sua atmosfera tematica. Da distinguere è però anche l'autografia o allografia dell'illustrazione. Particolare statuto hanno infatti i casi in cui l'opera nasca di per sé corredata (in modo relativamente inscindibile) da illustrazioni d'autore. Possiamo pensare, per fare un solo esempio sul versante della letteratura infantile d'autore, a *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Buzzati, autore anche in altri casi tipologico del fenomeno (l'opera è d'altronde nata, nel 1945, sulle pagine già tipicamente ibride del *Corriere dei Piccoli*). L'effetto della consonanza è chiaro ed aggiunge, all'identità tematica, un'estensione della volontà autoriale che incide profondamente sulla ricezione, precisando ulteriormente, a livello anche stilistico, i confini e le forme di un immaginario.

b) Immagine di copertina che, pur essendo non specificamente legata da rapporti transtestuali con l'opera che corredata, intrattiene con essa un rapporto semantico o stilistico intelligibile con relativa chiarezza.

Si tratta indubbiamente della casistica più ampia. Da notare sarà anzitutto il grado assai variabile della corrispondenza tra immagine e opera letteraria, non sempre perspicua, nonché il suo potersi realizzare per vie riferibili alla polarità tematica o a quella stilistica. Interessante sembra l'esempio costituito da *Gli occhiali d'oro* di Bassani nell'edizione Oscar Mondadori pubblicata a partire dal 1970⁵, che reca in copertina il particolare di una *Testa di ragazzo* ad opera di Filippo De Pisis (1926). Il legame tematico appare molto forte, se l'immagine rimanda ad almeno tre elementi centrali nel romanzo (la giovinezza con i suoi languori e abbandoni, evidenti nella realizzazione pittorica, e poi l'omosessualità e l'ascendenza ferrarese, che si colgono dal riferimento alla biografia dell'artista – tratti, questi, che Genette considera pienamente paratestuali, nel dominio epitestuale della fattualità⁶). Come ulteriore e significativo connettivo, il riferimento a De Pisis ricorre effettivamente anche nel testo, nella sede importante della chiusura al primo capitolo, con ruolo connotativo appunto della cultura municipale – e anche, fra le righe, della condizione personale – del protagonista Fadigati, il quale conversando con un paziente-tipo chiede infatti:

se avesse visto bene, appeso a quella data parete di quel dato salotto, quel tale De Chirico o quel tale «Casoratin», e se gli fosse piaciuto quel talaltro De Pisis; e faceva le più alte meraviglie, poi, se il cliente a quest'ultimo proposito confessava non soltanto di non conoscere De Pisis, ma di non avere mai saputo, prima di allora, che Filippo De Pisis era un giovane, promettente pittore ferrarese⁷.

Altri casi offrono, invece, un legame che si coglie principalmente per via stilistico-formale. Prendendo ad esempio due edizioni dell'opera in versi di poeti variamente collegabili alla sperimentazione linguistica, benché su fronti opposti, Zanzotto e Porta, troviamo, tra «Oscar» Mondadori ed «Elefanti» Garzanti, l'impiego di due opere pittoriche assai lontane dai principi della rappresentazione strettamente figurativa (un particolare di *Angeli primo amore* di Osvaldo Licini per Zanzotto⁸, anno 1955, e un *Senza titolo*, del 1960, addirittura di Henri Michaux per Porta⁹). Se si può dunque instaurare una relazione piuttosto chiara al livello delle tecniche,

⁵ G. Bassani, *Gli occhiali d'oro* [1958], introduzione di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1970.

⁶ Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, 9.

⁷ Bassani, *Gli occhiali d'oro*, 28.

⁸ A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal bianco, Milano, Mondadori, «Oscar poesia del Novecento», 2011.

⁹ A. Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, «Gli Elefanti poesia», 2009.

equivalandosi le distorsioni verbali del soggetto poetico a quelle pittoriche del soggetto ritratto, assai più tenue diventa il contatto tematico (si pensi, per Zanzotto, alla vistosa assenza dell'elemento più propriamente paesaggistico, che molto poteva ovviamente contare; ma la scelta può richiamare, attraverso il neo-sintagma autoriale di «logos erchomenos», quel particolare tipo di contatto tra diverse faglie dell'esistenza che la parola poetica, in quanto veniente da un altrove, garantisce fin dagli anni della *Beltà*). Scegliamo invece, come esempio di selezione d'immagine apparentemente lontana dalle caratteristiche testuali, la copertina del mondadoriano *Tutte le poesie* di Franco Fortini.¹⁰ Tra il particolare di *Per una situazione* di Scheggi (1962), vicino allo spazialismo di Fontana, e la ricorrente epica dal basso di Fortini, segnata da una centralità eticizzante del dato umano, non sembrano darsi infatti rapporti strettissimi (se si prescinde, a livello fattuale, dalla comune origine fiorentina degli autori, ma in contesti generazionali non sovrapponibili, e comunque non tale da fornire ragioni sufficienti). Soccorre, paradossalmente, una possibile interpretazione di comunanza tematica, se il campo rosso solcato di ombre materiche può rappresentare, in questo contesto, la necessità dell'*engagement* che si presenta tanto ideologicamente connotata quanto inscindibile dai propri dubbi e dunque a se stessa per certi aspetti irriducibile.

c) *Immagine costituita da un ritratto d'autore, fotografico o meno.*

La soluzione, che effettivamente antepone alla specifica fisionomia del testo una fisiognomica dello scrittore, si presenta in genere nel caso di autori consacrati tra i classici e particolarmente in edizioni, omnie o meno, che per la cura degli apparati e l'attenzione filologica ai testi si prestino a rivendicare una forma di ufficialità nella conservazione dell'opera. Si pensi al caso dei «Meridiani» Mondadori, che attingono normalmente, per l'arco cronologico che ci interessa, a icastici ritratti fotografici degli autori nella prima facciata del cofanetto, giocando, con esiti di necessità semantici, sul confine tra scrittura e biografia. Lungi dall'essere neutrali, infatti, anche simili scelte iconiche finiscono per fornire almeno un accenno di ipotesi metatestuale (oltre a un certo accentramento sul dato umano che fa da base anche alla più alta letteratura). Si può notare, intanto, come la grande maggioranza delle immagini selezionate nei «Meridiani» tenda a presentare ritratti variamente senili, in ovvia corrispondenza con il carattere omnicomprensivo della collana – stabilità che trova eccezioni comprensibili nel caso di opere composte da più volumi, che sfruttano allora volentieri, per le immagini dei singoli cofanetti, fotografie dell'autore colto in momenti distinti della propria esistenza. Sulla questione ha ragionato con grande finezza Genette, analizzando le fotografie presenti sui cofanetti dei vari tomi della *Recherche* Pléiade del 1954.¹¹ Qua ci limitiamo a segnalare il caso emblematico dei due volumi del Meridiano di Arbasino, dove a una foto dell'autore particolarmente giovane e quasi *naïve* fa seguito un ritratto con postura e abbigliamento decisamente più borghesi, come in chiave di ritorno all'ordine.¹² Proprio la scelta della posa, dell'inquadratura, dell'eventuale sfondo contribuiscono a determinare un preciso ambito di lettura: se nell'«Oscar» Mondadori della *Vita d'un uomo* il primo piano di Ungaretti è talmente grande da espandersi

¹⁰ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, «Oscar poesia», 2014.

¹¹ Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, 31.

¹² A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, a cura e con un saggio introduttivo di R. Manica, cronologia scritta da A. Arbasino con R. Manica, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2009; A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 2, a cura di R. Manica, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2010.

intorno al titolo e alle altre indicazioni verbali¹³, il «Meridiano» dedicato a Sereni rivolge, in sintonia con la vocazione geografico-toponomastica della sua poesia, ampio spazio al fondale, al fiume, alle case: mentre dell'autore rimane, libro alla mano, un'espressione niente affatto ufficiale, quasi privata¹⁴. In modo analogo, confrontando i due «Meridiani» di Luzi¹⁵ e Zanzotto¹⁶ troviamo un germe di nota critica irrimediabilmente – nel senso di ineliminabilmente – implicito alla scelta della fotografia: Luzi a mani giunte, pensoso come di mente lavata dalla notte, in un atteggiamento di raccoglimento che può sconfinare nella preghiera; Zanzotto (peraltro in una delle immagini meno connotate dal suo caratteristico mezzo sorriso), non lontano da quella affabilità ctonia che Contini gli aveva attribuito ai tempi della *Prefazione per Il Galateo in Bosco*.¹⁷ Assai significativo è poi il caso del «Millennio» einaudiano dedicato a *L'opera in versi* di Eugenio Montale, con edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, dove a sottolineare la novità dell'operazione (l'«edizione critica entro certi limiti esauriente di tutta l'opera poetica di un autore contemporaneo»¹⁸, con le parole che aprono la *Nota dei curatori* e dove «contemporaneo» vale anche, con il dovuto tatto, 'vivente'), sul cofanetto e nella prima di copertina campeggia, nel consueto quadrato rosso, un autoritratto ad acquaforte. La mancata allografia dell'immagine suggerisce il particolare statuto dell'operazione, dove la filologia, di per sé esterna all'individuo, storicizzante, deve confrontarsi con la dimensione memoriale dell'autore vivo e presente, indicativo non solo di soluzioni ma anche, come è noto, di depistaggi, fino allo «stato di procurato oblio o perfino, ormai, di sincera ignoranza»¹⁹ circa le tappe esatte della propria vita testuale. In aggiunta, i dettagli aggiunti alla firma (costituita dal solo cognome, in stampatello, e seguita da due punti interrogativi disposti a specchio entro parentesi tonde) sembrano voler ribadire una dimensione dubbiosa dello statuto autoriale, un'impossibilità di fuga dal paretiaio, una sorta, per certi aspetti, di maliziosa *crux desperationis* che fa da viatico all'accuratissima ricostruzione variantistica e testuale.

d) *Assenza di vera e propria illustrazione, ma presenza di segmenti verbali che possono essere interpretati con analogo funzione.*

Non mancano, d'altronde, casi in cui a far le veci dell'illustrazione sia una porzione del testo vero e proprio, variamente rielaborato in senso grafico mediante cromatismo e formato dei caratteri alfabetici. Non si può non citare, a tal proposito, l'einaudiana «Collezione di poesia», talmente caratteristica, per il suo elegante impatto grafico, da aver guadagnato appellativi conosciuti proprio sul suo colore dominante: (la «Collezione bianca», la «Bianca Einaudi»...). Caso assai rilevante di interazione profonda tra la sensibilità delle arti visive sperimentali e quelle letteraria e tipografica, l'impostazione grafica delle copertine nasce, come è noto, da una fruttuosa collaborazione tra Bruno Munari (autore, poi, dei *Libri illeggibili*) e Max Huber. Imperniati attorno al

¹³ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, testi secondo l'edizione «Meridiani» 2009 a cura di C. Ossola, cronologia di L. Piccioni, con studi di L. Piccioni, G. De Robertis, A. Gargiulo, P. Bigongiari, Milano, Mondadori, «Oscar poesia», 2015.

¹⁴ V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995.

¹⁵ A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999.

¹⁶ M. Luzi, *L'opera poetica* [1998], a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2010.

¹⁷ G. Contini, *Prefazione*, in A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco* [1978], Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1979, 5-7: 7.

¹⁸ R. Bettarini-G. Contini, *Nota dei curatori*, in E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, «I Millenni», 1980, [pp. 831-840], p. 831.

¹⁹ Ivi, pp. 831-832.

colophon della casa editrice, nome dell'autore, titolo del libro e riproduzione di uno dei testi contenuti all'interno (integrale o in taglio, con tecnica tutto sommato simile a quella della selezione del particolare), concorrono, neri su fondo bianco, a presentare la lingua nei termini di un'alternanza decorativa di pieni e di vuoti, spingendo le possibilità tipografiche degli alfabeti occidentali verso il calligramma, sia pur minimalista. La collana presenta addirittura casi in cui le ragioni tipografiche (non esenti da ovvi scrupoli estetici), prevalgono su quelle rigorosamente metrico-testuali, come accade nel volume *Pigre divinità e pigra sorte* di Patrizia Cavalli²⁰, dove quattro versi lunghi si trasformano in otto brevi, con un rientro che può tranquillamente venir confuso con un moderato impiego della tecnica 'a gradino' (ma va anche notato che l'operazione si svolge con particolare intelligenza, se la poesia scelta è in realtà composta da quattro settenari doppi, cui la disposizione di copertina cambia schema ma non andamento). Caproni diceva d'altronde che a «differenza della prosa, la cui scrittura e la cui lettura sono di carattere squisitamente dinamico, la poesia invece ha una struttura statica se non propriamente estatica [...] e statica è in certo senso la lettura poetica»²¹: «lettura» che può allora farsi visione, estasi che può diventare, anche allo sguardo, una forma di estetica.

²⁰ P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, «Collezione di poesia», 2006.

²¹ G. Caproni, *La poesia e i ragazzi* [1949], in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, 35-36: 35.