

La pagina illustrata: esperienza naturalista e indirizzi di ricerca

«Chi non vorrà ornare la sua biblioteca o il suo salotto di veri gioielli [...]? Ripassare un libro gradito in compagnia d'un artista che ne illustra ogni pagina è uno dei più grandi piaceri intellettuali»: questa frase, emblematica di una nuova sensibilità artistico-editoriale, si poteva leggere in un articolo de «L'Illustrazione italiana» del dicembre 1892¹.

La nuova sensibilità era frutto di una lunga sperimentazione nel campo dei giornali e delle riviste illustrate, condotta con coraggio dagli editori, anche a costo di fallire, come nel caso dei vari e sfortunati tentativi di dar vita a una pubblicazione di respiro europeo. Solo alla fine del secolo si ebbero in Italia risultati apprezzabili e al passo con i tempi, come dimostra il successo di periodici come «L'Illustrazione italiana», fondata da Treves nel 1873, oppure «Emporium», il cui primo numero risale al 1895. Non solo nel campo delle riviste l'editoria italiana aveva fatto grossi progressi, ma anche in quello dei libri illustrati, cui la frase citata in apertura faceva riferimento: è infatti tra il 1889 e il 1904 che vengono pubblicate da Hoepli quattro edizioni illustrate da artisti fiorentini delle *Veglie di Neri* di Renato Fucini².

Questa edizione si è dimostrata particolarmente interessante oltre che sul piano prettamente storico-artistico, anche su quello riguardante la storia dell'editoria. Infatti, dalla lettura di alcune lettere inviate all'autore da vari amici di estrazione alto-borghese, possiamo dedurre che il libro inteso come prodotto editoriale cambiasse destinazione, e anzi trovasse una collocazione ben precisa all'interno del mercato, solo dopo che Hoepli decise di arricchire l'edizione 1882 di Barbéra con delle illustrazioni di pittori, coordinati e seguiti attentamente dallo scrittore, al quale erano anche legati da sincera amicizia.

Se facciamo riferimento alle categorie individuate da Giovanni Ragone³, è interessante notare come *Le Veglie di Neri* riesca a passare indenne da un modello di tipo fiorentino e "salottiero", in cui prevale l'aspetto dell'"autoriconoscimento" della classe agiata dirigente, a un modello "milanese", maggiormente rivolto alla sfera del "consumo": questo perché Hoepli riesce a sfruttare la poliedricità del testo fuciniano, che poteva essere destinato sia al nuovo pub-

¹ *Le strenne illustrate*, «L'Illustrazione italiana», 25 dicembre 1892.

² Oggetto della mia tesi di laurea, *L'illustrazione naturalista. Testo e immagine nelle Veglie di Neri di Renato Fucini del 1889*, Dipartimento di Storia delle arti, Università degli studi di Pisa, a.a. 2003-2004, relatore prof. V. FARINELLA.

³ Cfr. G. RAGONE, *Un secolo di libri*, Torino, Einaudi, 1999.

FaL

blico borghese in un'edizione più raffinata, sia ad una circolazione più ampia in edizione scolastica. Possiamo dire che il limite di Barbéra nell'edizione 1882 sia stato proprio quello di non riuscire ad identificare bene la fascia di pubblico cui rivolgersi, o di limitarsi volutamente a quello "salottiero". Questo, come detto in precedenza, emerge anche dalla lettura dell'epistolario fuciniiano: il 23 gennaio 1882 Rigutini ringrazia Fucini «del bel librettino... che dal tuo lezionissimo cervello è venuto fuori»; il 20 gennaio dello stesso anno Bolaffio esprime lo stesso concetto dicendo: «che amore di libretto mi avete regalato, civettuolo... Fate una cosa, mandatemene un numero sufficiente di esemplari, e concedetemi di fare un po' di propaganda pel buon gusto. Ce n'è tanto bisogno»; Barboni elogia l'amico per «quelle ore graditissime che con tanto garbo tu sai far passare ai tuoi lettori»⁴. Tuttavia il testo non era nelle condizioni di uscire da questa cerchia ristretta di pubblico, non potendosi classificare, privo com'era di illustrazioni, né come edizione di pregio da regalare come strenna natalizia, né come testo accessibile a un pubblico più vasto per il prezzo tutto sommato elevato, 3 lire.

Proprio questi limiti saranno individuati da Hoepli, che nel 1889 predispose la creazione di un'edizione del costo di 5 lire (5.50 se legata), con una raffinata copertina in cromotipia e numerose illustrazioni di artisti fiorentini e destinata ad un pubblico medio-borghese, e parallelamente dà luogo a un'edizione scolastica arricchita da 16 illustrazioni, del costo di 2 lire e 50, di larga diffusione.

Il fatto che si rivolgesse a tale pubblico si evince dal fatto che il prezzo non era eccessivamente alto per un'edizione illustrata, se confrontato ad esempio con *I promessi sposi* illustrati da Previati per l'edizione Hoepli del 1900, del costo di 20 lire (26 se legati), o con il *Dante tedesco* con testo illustrato del Prof. Bar. De Locella del costo di ben 50 lire e addirittura 60 se legato⁵. Dunque le *Veglie* illustrate sembrano rivolte al nuovo pubblico formato da impiegati e professionisti, ma anche a un settore alto borghese, se è vero che Emilia Peruzzi scrisse a Fucini il 14 dicembre 1889: «Ma sa che io mando ad alcuni amici all'estero, come strenna, le sue novelle illustrate?»⁶, confermando che ora il libro poteva svolgere la funzione di strenna natalizia, e anzi era stato pensato come tale. Infatti per quanto il testo sia più volte riportato come pubblicazione del 1890, in realtà uscì nell'agosto 1889, come scritto nell'elenco delle *Edizioni Hoepli 1871-1914* e in due lettere del 1889: la prima è di Calderini dell'8 settembre, che dice di aver visto «ieri l'altro le *Veglie* di Neri fare arcibellissima figura nelle vetrine»⁷, la seconda, del 4 settembre, è di Vittorio Corcos che ha appena ricevuto «le *Veglie* che mi sembrano una cosa proprio riuscita. Ti ringrazio per il pensiero gentile che hai avuto di mandarmele subito... auguro al

⁴ Le citazioni provengono dal Carteggio Fucini, conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze: cass. 9.21 (Rigutini), 1.59 (Bolaffio), 1.23 (Barboni a Fucini, 16 dicembre 1882).

⁵ Dati ricavati da *Edizioni Hoepli 1871-1914*, Milano, Hoepli, 1914.

⁶ Carteggio Fucini, cass. 8.21.

⁷ *Ivi*, cass. 2.8.

libro un nuovo successo che certo non potrà mancargli visto l'eccellenza del testo, dell'edizione, ed anche dei disegni, modestia a parte»⁸.

Dal punto di vista figurativo, il volume delle *Veglie* si è rivelato fitto di rimandi all'arte naturalista coeva, e del resto non poteva essere diversamente, dal momento che gli illustratori furono artisti come Fattori e Gioli, Angiolo Tommasi e Cecconi, Torchi e Faldi, per citare solo alcuni degli artisti coinvolti, espressione dunque dell'arte naturalista toscana del tempo, vittima a lungo di un pregiudizio critico che solo recentemente è stato riconsiderato⁹.

Inoltre, questa peculiarità dei libri illustrati della fine dell'800, di essere insieme testo pittorico e verbale, emerge chiaramente anche dalle fitte testimonianze lasciate dagli artisti stessi, preoccupati, in certi casi, di sviluppare perfino una sorta di teoria artistico-editoriale: le illustrazioni non sono viste come immagini isolate, ma espressione ed interpreti della parola scritta, cui sono in-scindibilmente legate da un forte rapporto semantico.

Emblematica al proposito è una lettera inviata da Segantini a Neera il 2 gennaio 1898, dopo che il pittore aveva visto l'edizione di *Teresa* illustrata da Mentessi, Conconi, Buffa, Chiesa, Guindani e altri:

In questi giorni ebbi nelle mani il volume "Teresa" illustrato. Molte di queste illustrazioni e specialmente quelle di Mentessi, mi piacquero: ma non credo che il libro ne guadagni. Sarebbe stata opportuna una scelta [sic]. Le illustrazioni di un libro, per avere un perché d'essere, debbono mantenere i tipi costanti caratterizzandoli nell'ambiente in cui vivono, precisandone le azioni in modo che chi legge, o le osserva, provi la sensazione di guardare a persone o silhouette di persone che conosce intimamente. Allora le illustrazioni ottengono il loro scopo preciso. E per mé questo scopo sarebbe che, riguardando le sole vignette, dopo un mese un anno, due, dieci, si possano rievocare le sensazioni provate alla lettura, ricostruendo il sentimento del libro¹⁰.

In un tale contesto di profonde mutazioni culturali, l'illustrazione naturalista incontra l'avversione del mondo artistico già sul finire del XIX secolo, e particolarmente rivelatrice è, di nuovo, una lettera che Previati invia al fratello in data 29 ottobre 1891:

Caro Beppe, ieri accennavo a mettere sulla carta il concetto generale della illustrazione che intenderei fare dei Promessi Sposi [...] Noi altri non abbiamo neanche la parola appropriata per classificare l'imbecillità di quell'arte – dobbiamo dire arte? – che dove lo scrittore per esempio incidentalmente dice e, il tale, preso il suo cappello se ne andò – fa il suo bravo disegno del personaggio col cappello in mano mezzo voltato fra la porta d'uscita e lo spettatore e questo interessante quadro occupa il posto e la pretesa d'illustrazione di un capitolo dei più suggestivi del libro. È già tanto quando con qualche fotografia o studio dal modello risulta una quantità di oggetti inutili per lo scopo dell'autore, e viceversa posti in un rilievo eccessivo [...]. Abuso [quello della fotografia] odioso impudentemente gabellato per arte all'ingenuità del buon pubblico appena si possa

⁸ *Ivi*, cass. 3.57.

⁹ Cfr. *Pittura dei campi, Egisto Ferroni e il naturalismo europeo*, catalogo della mostra (Livorno, 20 giugno-1 settembre 2002), a cura di V. FARINELLA e A. BALDINOTTI, Pisa, editore, 2002.

¹⁰ Cfr. *Segantini: trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.P. QUINSAC, Lecco, Cattaneo, 1985, p. 705.

FdL

mascherarne la provenienza con qualche tocco d'acquerello negli scuri e frastagliandone arditamente il fondo! Come ne è miserevole prova quella minchionatura d'illustrazione degli *Amici* di De Amicis e l'altra mistificazione dell'*Oceano* del nostro concittadino Ferragutti¹¹.

È curioso poi che sia proprio Previati a lanciarsi in questa invettiva contro la fotografia, quando anche nella sua attività di illustratore sembrerebbe profilarsi una certa indecisione di fondo tra la volontà di smarcarsi da quello che l'artista ritiene un realismo ormai sorpassato nella direzione di un nascente simbolismo, e l'esigenza di documentarsi sui luoghi stessi del romanzo per non tradirne lo spirito e la verosimiglianza figurativa, cosa che è chiaramente riscontrabile proprio nelle illustrazioni dei *Promessi Sposi*, alternanti aperture simbolico-evocative, l'aquila in volo sopra il gregge, a pedissequi immagini naturaliste, padre Cristoforo alla mensa di Don Rodrigo.

Se una tale incertezza di indirizzo artistico è ammissibile nell'artista, non lo è per la critica dei nostri giorni, che tende a leggere il Previati illustratore solo in chiave simbolista, ammirandone le illustrazioni per le novelle di Poe del 1890 e sottolineando il fatto che per *I Promessi Sposi* punti «l'attenzione su personaggi come fra Cristoforo o l'Innominato, simboli a un tempo di peccato e di redenzione, ed esaltando attraverso questi suggerimenti la possibilità di rievocazione storica di un'epoca di grandi ideali e di grandi depravazioni»¹².

Mi sono dilungato sulla vicenda dei *Promessi Sposi* perché mi sembra indicativa della situazione critica per quanto concerne gli studi sull'illustrazione naturalista in Italia, per cui si tende a mettere da parte come un trascurabile momento artistico gli anni compresi tra l'affermazione del movimento macchiaiolo negli anni '60 dell'800 e la comparsa del movimento simbolista sancita dalle *Due madri* di Segantini del 1891: è proprio questo periodo che mi ha suggerito interessanti spunti per la mia ricerca futura.

Non mancano infatti interessanti e documentati studi sull'illustrazione romantica, che prendono in esame la nascita e lo sviluppo della stampa, soffermandosi a tracciare un panorama globale della situazione italiana, come nel saggio di Mazzocca *L'illustrazione romantica*, e a esaminare particolari vicende editoriali, come fanno i due saggi sui *Promessi Sposi* di Nigro e Mazzocca¹³. Da questi studi però passiamo direttamente a quelli sull'*Isotta Guttadauro* del 1886, visto come «il capostipite dei libri d'arte italiani»¹⁴, «un intervento for-

¹¹ *Archivi del Divisionismo*, Roma, Officina edizioni, 1969, vol. I, p. 260.

¹² A. SCOTTI TOSINI, *Alla ricerca di una "comunicazione col pubblico": Previati illustra Manzoni*, in *I "Promessi Sposi" di Gaetano Previati*, catalogo della mostra (Lecco, 6 novembre-9 gennaio 1994), a cura di G.L. DACCÒ, A. DALLAJ, M.T. FIORIO, A. SCOTTI TOSINI, Milano, editore, 1993, p. 17.

¹³ Cfr. F. MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, II, *Illustrazione fotografica*, Torino, Einaudi, 1981; ID., *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano, il Saggiatore, 1985; *L'officina dei Promessi Sposi*, a cura di F. MAZZOCCA, Milano, Mondadori, 1985; *I romanzi Alessandro Manzoni*, progetto editoriale di S. NIGRO, in "I Meridiani", Milano, Mondadori, 2002.

¹⁴ *Giuseppe Cellini*, in I. DE GUTRY-M.P. MAINO-M. QUESADA, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 136.

mativo sull'andamento creativo del tempo»¹⁵, per arrivare ad affermare, come fa Damigella in *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, che «le illustrazioni dell'*Isotta* rappresentano il primo impegno collettivo degli artisti per una bonifica del cattivo verismo, la possibilità di immergersi in un mondo poetico, fiabesco, in una natura animata da fermenti misteriosi»¹⁶. Allo stesso modo, non mancano gli studi di Paola Paccagnini sul Pascoli illustrato da artisti simbolisti¹⁷, mentre forse meriterebbe maggiore attenzione l'importante edizione di matrice naturalista di *Myricae* del 1894, con disegni di de Witt, Adolfo Tommasi e Attilio Pratella.

In realtà, quello compreso tra il 1870 e il 1890 è un periodo estremamente significativo dell'arte italiana, che recepisce e traduce in un linguaggio figurativo proprio le suggestioni naturaliste provenienti dalla Francia. Questo fenomeno è riscontrabile non solo nelle opere di grande formato di Cannicci, Ferroni, Gioli e Tommasi, ma anche nelle illustrazioni coeve, spesso eseguite da questi stessi pittori, e a torto fino ad oggi trascurate dagli studi di critica artistica e letteraria.

In un'ottica volta ad analizzare il testo, intrecciando l'analisi stilistico-letteraria a quella prettamente figurativa, meriterebbero uno studio approfondito famose edizioni come le *Lotte civili* di De Amicis illustrate a più riprese da Crotta, Melis, Vannucci, *Le quattro stagioni* di De Marchi con disegni di Luigi Rossi, *Firenze sotterranea di Jarro* illustrata da Fabio Fabbi, ma anche il *Canto Novo* di D'Annunzio illustrato da Michetti nel 1882.

Ma l'artista che forse più di ogni altro si rese interprete dell'epoca delle "edizioni naturaliste" e al quale non è stata tributata la giusta attenzione è Arnaldo Ferraguti, illustratore, tra le altre opere, de *Gli Amici* dell'89 e di *Sull'Oceano* del 1890 di De Amicis, e soprattutto dell'edizione illustrata di *Vita dei campi* del 1897. Lo scambio epistolare tra l'artista e Verga, di cui riportiamo qualche breve passo, riconferma quell'aspetto regionalistico e di documentazione fotografica sul territorio che caratterizza anche l'edizione del 1889 delle *Veglie*. Scrive il 2 novembre 1892 Ferraguti: «Sono da qualche giorno sul teatro delle gesta *rusticane* [...]. Oggi o domattina partirò per Vizzini e paesi limitrofi, seguendo le norme da lei datemi. Qui, da Catania, ho fatte due gite ad Acì Trezza ed ho raccolto il materiale per diverse illustrazioni. Che strani ed originali paesi! E che cielo e che vegetazione! La mia passione è divenuta la pianta del fico d'India, e ne ho schizzate e fotografate un vero bosco! Conto di servirmene, benché in giusta misura, con molta efficacia»¹⁸.

¹⁵ G. SPROVIERI, *Osservatorio da "La Tribuna"*, in *Una città di pagina in pagina: fotografie e illustrazioni*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 25.

¹⁶ M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia*, Torino, Einaudi, 1981, p. 47.

¹⁷ Cfr. P. PACCAGNINI, *Pascoli e De Carolis. Vicenda e significato di una collaborazione editoriale (con tre inediti)*, «Paragone», Firenze, dicembre 1998, e Id., *Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliano (Lettere 1901-1913)*, prefazione di R. MONTI, Massa, Type Service, 1998.

¹⁸ G.P. MARCHI, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 46-47.

FaL

L'importanza della fotografia emerge anche da un'altra lettera in cui il pittore chiede al Verga di mandargli «l'interno di un mulino da ulive», e un altro illustratore dello scrittore siciliano, Montalti, scusandosi per il ritardo nella consegna dei disegni per le *Novelle rusticane* del 1883, dice che «del ritardo fu causa l'aspettare dall'amico Casanova dei dati fotografici che gli ho più volte richiesti e che disse mandarmi fra qualche giorno»¹⁹. Questa esigenza di verità fotografica era ritenuta a tal punto determinante per la buona riuscita di un'edizione illustrata, da essere inserita a garanzia di qualità nell'intestazione stessa de *L'Assomoir*, pubblicato a Milano nel 1880, dove possiamo leggere: *L'Assomoir; traduzione italiana parlata dei prof.ri Petrocchi e Standaert; prima traduzione autorizzata dall'autore con illustrazioni eseguite in Italia su fotografie mandate da Parigi.*

Questo episodio ci porterebbe così ad allargare la nostra analisi dal contesto nazionale a quello europeo e in particolare francese, prendendo in esame le principali edizioni illustrate naturaliste d'oltralpe, a partire dalla collaborazione di Lhermitte con Henriette e La Fontaine, per arrivare appunto a Zola e in particolare alle edizioni del 1889 di *Teresa Raquin* con illustrazioni di Kemplen, del 1894 di *Nanà*, del 1904 di *Germinal* con illustrazioni di Pietro Farina; non meno interessante, infine, il caso di Luigi Rossi, artista milanese di adozione ma attivo principalmente in Francia, autore delle illustrazioni della trilogia di *Tartarin sur les Alpes* e di *Sapho*, di Daudet²⁰.

GIORGIO BACCI
Pisa

¹⁹ Lettera di Montalti a Verga del 15 maggio 1882, *ivi*, p. 74.

²⁰ Cfr. M. BIANCHI, *Luigi Rossi, 1853-1923*, Milano, Bramante, 1979.