

Tears and Middle-Class Decorum in the Iconotext of the First Italian Edition of *David Copperfield*

Eleonora Gallitelli

Abstract

This essay examines the role of the iconotext of the first Italian edition of *David Copperfield* by Charles Dickens, published in the magazine *Il Romanziere contemporaneo illustrato* in 1868-1869.

After a consideration of the complementarity of typescript and images in the original edition, *Le memorie di Davide Copperfield* is placed in the context of the Milanese publishing world in the decade following the Italian Unification before proceeding to a contrastive analysis of how the illustrations of the Treves edition differ from those of the original.

The impression of greater respectability given by the Italian edition is mainly due to the different treatment of the female characters, who are never shown as 'fallen women'. With undignified themes and irony entirely eliminated, the novel is drained of its tragicomic vitality and reduced to a one-dimensional romantic sentimentalism typical of Italian versions of foreign novels in this period.

Keywords

Charles Dickens's *David Copperfield*; translation; illustration; Italy; Treves; Nineteenth century

Lacrime e decoro borghese nell'iconotesto della prima edizione italiana di *David Copperfield*

Eleonora Gallitelli

Introduzione

«What makes the nineteenth-century illustrated book so fascinating», scrive Robert Patten, «is, at least in part, that it mediated two competing systems of knowing and representing the world». Che si tratti di comprendere e rappresentare la psicologia della natura umana o di costruire una coscienza politica, nelle pubblicazioni a stampa dell'Ottocento inglese il codice verbale e quello visivo agiscono in sinergia. Eppure, nota con rammarico il critico, «we in the twenty-first century are heirs to the victory of words over pictures» (Patten 2002: 92).

Nelle pagine che seguono cercheremo di restituire all'illustrazione il ruolo che le spetta nell'interpretazione della prima edizione italiana del celebre romanzo vittoriano *David Copperfield*. Partendo da alcune considerazioni sul rapporto di complementarietà tra scrittura e immagini nella *principes* londinese, inquadreremo l'edizione Treves a puntate del 1868-69¹ negli «spazi mediari in corso di definizione»² dell'editoria milanese del decennio postunitario. Un'analisi dell'iconotesto³ di entrambe le edizioni permetterà di valutare in che modo le cincquantasei incisioni anonime dell'edizione Treves si discostino dalle quaranta illustrazioni originali di Hablot Brow-

¹ L'edizione di riferimento per l'analisi è quella in volume del 1869, che riunisce i fascicoli pubblicati a puntate sul *Romanziere Contemporaneo Illustrato*, conservata presso la Biblioteca Nazionale Braidense.

² Quest'espressione è ripresa dal titolo del secondo capitolo di Piazza (2018).

³ La prima riflessione sull'iconotesto letterario risale alla raccolta di saggi *Iconotextes* (Montandon 1990). Peter Wagner definisce l'iconotesto «an artefact in which the verbal and visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the copresence of words and images» (1996: 16).

ne, offrendo, insieme alle didascalie e alla *mise en page*, una diversa rappresentazione dei personaggi, dell'ambientazione e della tonalità emotiva generale del romanzo dickensiano.

1. L'equilibrio tra umorismo e pathos nelle illustrazioni originali di Phiz

Come dimostra la corrispondenza con i diciotto artisti con cui collaborò nel corso della sua carriera, Charles Dickens fu intensamente coinvolto nell'elaborazione delle circa novecento illustrazioni originali che dal 1836 al 1870 accompagnarono le prime edizioni di quasi tutti i suoi romanzi. La cadenza mensile delle pubblicazioni imponeva agli illustratori di lavorare a stretto contatto con l'autore per lunghi periodi in cui, come osservò l'amico e biografo Forster, «even beyond what is ordinary between author and illustrator, his requirements were exacting» (Forster 1878: 364). Il romanziere si poneva nei confronti degli artisti come «a benevolent tyrant» (Cohen 1980: 7): dava istruzioni precise sulla base di come egli stesso visualizzava le scene, selezionava e dava un titolo (spesso ironico) alle tavole, analizzava non solo i disegni finali, ma anche i bozzetti preliminari, specificava il numero di personaggi da inserire, le rispettive posizioni, i gesti, le espressioni, l'abbigliamento e l'ambientazione, per integrare le illustrazioni nella studiata architettura di ogni puntata⁴.

Dopo le prime collaborazioni con gli illustratori più famosi del suo tempo, Cruikshank e poi Seymour, nel 1837, per *The Pickwick Papers*, Dickens si rivolse all'allora giovane e sconosciuto, quindi più malleabile⁵, Hablot K. Browne, noto con il *nome de crayon* Phiz, da "physiognomy", per la sua abilità nel catturare le espressioni facciali con pochi tocchi sapienti. Dodici anni più tardi la penna di Dickens e la matita di Phiz generarono quello che l'autore considerava il proprio «favourite child» (Dickens 1981: 752), *David Copperfield*, pubblicato in venti puntate mensili da Bradbury & Evans dal primo maggio 1849 al primo novembre 1850.

Se, in generale, nei ventitré anni della loro collaborazione si osserva una progressiva evoluzione delle tecniche verbali e grafiche di Dickens e Phiz, in *David Copperfield*, il romanzo che li portò all'apogeo della loro fama, Browne fu libero di fornire dettagli iconografici che indirizzavano

⁴ Cfr. Siegel 2017.

⁵ Cfr. Ley 1918: 34, cit. in Cohen 1980: 62, n5.

i lettori a una certa interpretazione, purché le illustrazioni non interferissero né con la lettera né con lo spirito del testo. A suggerire un commento a personaggi ed episodi sono dettagli carichi di connotazioni, sempre più sofisticati man mano che le percezioni di David maturano con l'età, ed emblemi di ascendenza hogarthiana che accentuano implicazioni appena accennate nel testo scritto (come si vedrà nell'illustrazione "Our Pew at Church", presentata più avanti). Se certe allusioni contenute nelle immagini avrebbero offeso la sensibilità vittoriana se esplicata a parole⁶, altre fungono da ironico contrappunto al sentimentalismo dickensiano.

Il ruolo delle illustrazioni di Phiz in *David Copperfield* è almeno triplice: oltre a fungere da commento comico o serio a personaggi ed eventi, hanno una funzione prolettica, anticipando futuri sviluppi della storia; infine, considerato l'esito ambiguo dell'iter formativo del protagonista, che divide la critica tra chi ritiene che il matrimonio con Agnes ne sanifica la raggiunta maturità e chi lo considera nient'altro che un'evasione dalla propria realtà sociale, affettiva e personale, suggeriscono una possibile interpretazione. Enucleando i nodi narrativi e tematici su cui autore e illustratore desideravano che si concentrassesse l'attenzione dei lettori, l'apparato illustrativo di Browne diventa, secondo Steig, «part of the evidence of what the novel is» (Steig 1978: 113).

La prima scena che Dickens chiede a Phiz di illustrare tra le «earlier recollections» del narratore adulto è "Our Pew at Church", un quadro gremito di figure, notevole per la complessa architettura compositiva. Già in questa prima illustrazione Browne si smarca dalla pedissequa riproduzione del testo, trasferendo sull'intera comunità dei fedeli il senso di noia provato durante la funzione da David, che, addormentatosi, cade dal banco su cui è seduto; come nell'incisione di William Hogarth "The Sleeping Congregation" (1736), in questa tavola caricaturale dormono il sagrestano, gran parte dei musicisti e molti altri dei presenti, mentre Clara Copperfield, sotto gli occhi predatori di Murdstone, ascolta con lo sguardo basso il sacerdote che legge da una Bibbia adagiata su un cuscino. Murdstone in realtà non è ancora comparso nel romanzo, ma più avanti si capirà che era presente a quella funzione, durante la quale, come dimostra il suo messale aperto sul servizio matrimoniale, già pianificava di circuire la madre di David. Tra i numerosi riferimenti iconografici della scena spiccano i dettagli tratti dal mondo animale (la ragnatela sul lampione, il ragno che pende dalla tromba di un angelo, un nido con

⁶ Cfr. Reed 1970.



Fig. 1. "Our Pew at Church" e "I am hospitably received by Mr. Peggotty".

due uova), gli emblemi biblici (i bassorilievi del serpente che tenta Eva e dell'agnello di Dio), le iscrizioni ("Requiescat in Pace" e "Resurgam" sulle lapidi incassate nel pavimento della chiesa)⁷. Tutti questi riferimenti contribuiscono a creare un fitto contesto intorno a cui si svilupperà la narrazione centrale del romanzo.

Questa prima tavola contiene *in nuce* molti degli elementi caratteristici delle illustrazioni del *Copperfield* di Phiz: ironia, esagerazione, coralità e caratterizzazione sociale dei personaggi, allusione biblica e anticipazione tematico-diegetica attraverso il ricorso a emblemi e iscrizioni. La costante, in tutte le tavole, se si escludono il frontespizio e la vignetta ad esso affiancata⁸, è la presenza di David, colto nell'interazione con uno o più personaggi.

Occorre osservare che l'approccio di Browne era in parte dovuto alla tecnica di incisione prevalente a quell'epoca. I suoi disegni (due per ogni puntata) erano incisi sull'acciaio, che obbligava a stampare le illustrazioni su fogli separati e inserirle all'inizio di ogni fascicolo; vi era

⁷ Cfr. Steig 1978 per un'analisi della funzione dei simboli in *David Copperfield*.

⁸ I due bozzetti furono originariamente pubblicati nell'ultimo numero del mensile e posti ad apertura dell'edizione in volume.

quindi il problema di illustrare la storia senza rivelare troppo. Browne spesso risolve il problema presentando immagini che stabiliscono l'ambiente sociale della narrazione, spesso in contrasto con la tonalità emotiva di un episodio. Nel primo numero, per esempio, dalla congregazione assonnata della chiesa si passa al calore umano dell'allegra compagnia di famiglia del pescatore Daniel Peggotty, simboleggiato dal tè fumante con cui l'ospite accoglie David nella sua umile casa-barca.

Il motivo del pasto condiviso come indicatore di affetto e appartenenza ricorre con una certa frequenza, a sottolineare il valore positivo dell'inclusione, centrale in un romanzo in cui il peggio che possa accadere a un personaggio è che venga escluso da questo o quel gruppo sociale. Il tema si ritrova nel secondo numero, dove all'inganno del furbo «friendly waiter» a pranzo si contrappone la patetica performance al flauto nella «poor person's house» della madre di Mr Mell a colazione, ma anche più avanti, in "We are Disturbed in our Cookery" (numero 10) e in "Mr. Micawber delivers some valedictory remarks" (numero 12), in cui a preparare l'agnello e il punch è Mr Micawber, e in "My Aunt astonishes me" (numero 11), dove la zia Betsey beve il tè seduta sui suoi bagagli con il gatto sulle ginocchia. Nell'unica illustrazione della vita matrimoniale di David e Dora il giovane marito affetta un pezzo di carne nel caos più totale, tra libri e piatti gettati sul pavimento. Si ha l'impressione che vi sia una certa precarietà in questi momenti positivi, come se la prodigalità di simili gesti sia in qualche modo minacciata.

Altrettanto significative sono le scene corali: la chiassosa scolaresca capeggiata da Steerforth, i compassati gentiluomini al *dinner party*, gli invitati al matrimonio di David e Dora, gli emigranti, i visitatori che si affollano davanti alle celle carcerarie. Solo quattro sono le scene in esterni, due delle quali in realtà si svolgono, per così dire, nel cortile di casa, ma all'esterno sono ambientati anche i due bozzetti del frontespizio con Aunt Betsey che spia dalla finestra in casa Copperfield e Little Emily malinconica sulla spiaggia, esclusa dalla felice convivialità di chi fa parte della società.

Talvolta le illustrazioni indicano uno sviluppo importante nella storia, come la coppia di immagini in cui compare il nuovo nato di casa Murdstone o la tavola in cui il piccolo David ordina una birra in un pub, un atto alquanto disdicevole per un bambino, che qui si atteggi per sembrare più grande agli occhi dei due osti, desideroso di essere incluso in un gruppo di cui non può ancora far parte. Altre volte le illustrazioni condensano momenti separati della narrazione in una dimensione multitemporale. In "I make myself known to my Aunt" (numero 5), Betsey

Trotwood appare nella sua casa di campagna circondata dai suoi attrezzi da giardinaggio: grembiule, guanti, rastrello, annaffiatoio e coltellino, mentre sullo sfondo si distinguono chiaramente dei giovani che cercano di domare due asini scalzanti pronti a invadere il giardino della zia, una scena, quest'ultima, presentata più avanti nel libro⁹. Le didascalie possono anche concorrere all'allegorizzazione di una scena, come in "My first fall in life" (numero 7), dove David subisce un sopruso non visibile nell'incisione raffigurante una carrozza trainata da quattro impetuosi cavalli che mettono in fuga un nugolo di oche; se non fosse per la didascalia, il lettore non avrebbe idea dell'ingiustizia subita da David per mano di uno dei passeggeri.

Non solo David compie atti disdicevoli, ma è anche presentato in modi buffi o persino inquietanti. Nella «momentous interview»¹⁰ con i fratelli Murdstone in casa della zia, per esempio, lo ritroviamo legato in un angolo dietro a una sedia, mentre i tre adulti alteri decidono sul suo destino ritti sulle loro sedie. Oltre agli oggetti-emblemi, anche la prossemica e la fisiognomica concorrono alla caratterizzazione dei personaggi. L'ossequioso e disonesto Uriah Heep, per esempio, è associato a un gatto, quasi a suggerirne l'astuzia.

Talvolta, più che introdurre nuovi personaggi o nuove avventure le illustrazioni presentano le due facce di uno stesso motivo o *topos* letterario, quella tragica e quella farsesca. Nel fascicolo 8 il *topos* della 'fallen woman' viene prima ridicolizzato attraverso il personaggio di Miss Mowcher, poi esplorato in tutta la sua tragicità nel pianto di Martha, compatita da David e dai Peggotty. Martha ricompare presso le acque scure del Tamigi, che sembrano attirarla al suicidio, in "The River", una *dark plate* in esterni con St Paul's Cathedral sullo sfondo (vedi Fig. 2).

Nel fascicolo 9, le illustrazioni affiancano sulla pagina le due future mogli di David, Agnes e Dora; nelle didascalie la prima è unita a David dal pronome «us» ("Uriah persists in hovering near us, at the dinner party"), mentre la seconda è associata alla sua perdita di libertà ("I fall into Captivity").

In altri casi, a creare un contrasto tra i dittici di immagini che aprono

⁹ Di quest'immagine esistono diverse bozze precedenti non approvate da Dickens. La versione finale differisce in alcuni tratti dal testo, come osservato da Tobias Wilson-Bates (2016: 95).

¹⁰ Cfr. "The Momentous Interview", la seconda illustrazione del quinto numero mensile, contenente i capitoli 13, 14 e 15 (settembre 1849).



Fig. 2. "The River".

ogni numero è l'umore generale della scena. Nel numero 12, per esempio, si passa dal cupo convegno in casa di David, con i comignoli di Londra visibili dalla finestra, alla conviviale tavolata dei Micawber, in cui nessuno sembra badare al bicchiere vuoto di Traddles che vola sul pavimento. Ancora una volta sembra che l'intento sia di indicare al lettore, all'inizio del fascicolo, l'oscillazione tra allegria e malinconia tipica del romanzo.

La morte, che come nella tragedia greca resta "fuori scena" nelle illustrazioni di Phiz, nel caso di Dora è evocata dagli oggetti associati a lei in precedenza, come la chitarra (qui con le corde spezzate), lo spartito del *Requiem* di Mozart e il cane morente che dà il titolo alla tavola ("My child-wife's old companion", numero 17). Si crea in questo modo un'impressione di assenza e rimpianto, che si sostituisce al pathos immediato del cadavere. Analogamente, l'epilogo della trama di Steerforth raffigura non il naufragio in cui questi annega, ma l'annuncio della triste notizia alla madre del giovane ("I am the bearer of evil tidings", numero 18). L'accento è sulla perdita per la comunità, non sul dramma della morte.

Nelle due tavole finali Browne mantiene quel «satisfactory balance between pathos and humor» (Cohen 1980: 101) che caratterizza tutte le sue illustrazioni. Nella prima, "I am shewn two interesting penitents", ritroviamo Uriah Heep e Mr Littimer che escono da una cella con un libro in mano, suscitando l'ammirazione di una folla di uomini in cilindro tra cui si distinguono David e Traddles, poco convinti del loro pentimento. L'ultima, "A Stranger calls to see me", ritrae David, Agnes e i loro tre

figlioletti in salotto, sorpresi dall'arrivo di Mr Peggotty di ritorno dall'Australia. Come ha osservato Steig, quest'epilogo di serena domesticità include, attraverso l'illustrazione, anche gli altri due personaggi femminili principali del romanzo, Emily e Dora, raffigurate in due dei quadri appesi nella stanza, sopra le statuette di due angeli e l'orologio, in un'immagine composita e stratificata che dà una profondità temporale e una vivacità spaziale al concetto di famiglia¹¹. Questa rappresentazione può essere vista come un'anticipazione della poesia *The Angel in the House* di Coventry Patmore del 1854, considerata l'epitome dell'ideale di domesticità vittoriana.

2. Rispettabilità e sentimentalismo nell'edizione italiana illustrata di Treves

La prima edizione italiana del romanzo, *Memorie di Davide Copperfield*, fu pubblicata ogni giovedì dal 3 dicembre 1868 al 15 aprile 1869 su *Il romanziere contemporaneo illustrato* dell'editore Treves¹² in fascicoli di sedici pagine su due colonne, insieme ad altri romanzi illustrati (nel primo numero, *Il Destino* di F. D. Guerrazzi, la biografia romanzata *Meyerberiana*, *Consuelo* di Giorgio Sand e *Avventure di quattro donne* di Alessandro Dumas figlio, ma i titoli variano nel tempo). I romanzi, come si spiega nell'ultima pagina di ogni numero, sono «numerati a parte e stampati in guisa che ciascuno forma un volume da sé; perciò si dà una copertina apposita per ogni romanzo».

Il periodico si inscriveva in una serie di iniziative varate dagli editori milanesi nel decennio postunitario, quando, con il concorso della rivoluzione industriale, che irruppe anche nel mondo della cultura, la xilografia in legno di testa entrò nelle collane dei libri illustrati a dispense¹³. Questi libri «a figure», come osservò Adolfo Albertazzi, erano rivolti al nuovo pubblico borghese:

¹¹ Cfr. Steig 1978: 129-130.

¹² Bacci 2009: 63 individua i modelli per *Il Romanziere illustrato* di Sonzogno, e quindi per *Il romanziere contemporaneo illustrato* che a quello si ispirava, in ambito transalpino, nella serie delle *Oeuvres illustrées* pubblicata dalla Librairie Blanchard e dalla Librairie Marescq et C., che offrivano curate raccolte illustrate dei maggiori scrittori, oppure nei *Romans Populaires Illustrés* di Gustave Barba.

¹³ Cfr. Pallottino 2010: 144-146.

A prò della borghesia ciuca uscivano allora e da qualche anno, nella sola Milano, *Il romanziere illustrato* e *Il romanziere delle famiglie* del Sonzogno, *Il romanziere cosmopolita* del Gottironi, *Il romanziere contemporaneo illustrato* del Richiedei e *Il romanziere illustrato contemporaneo* [sic] dei Treves. I quali periodici, come le collezioni e i florilegi romanzeschi che avevano editori a Milano, a Torino, a Livorno, a Firenze, a Napoli, recavano di preferenza narrazioni straniere.

Ma i Treves, con quella sagacia che in breve tempo faceva di loro i più fortunati editori di romanzi, già dal '67 nel loro *Romanziere* avevan dato luogo all'amore dell'arte nostra pubblicando contemporaneamente a un romanzo francese e uno tedesco o inglese, un romanzo originale italiano. (Albertazzi 1902: 285-6)¹⁴

Qualche mese prima della pubblicazione di *Davide Copperfield*, Dickens era stato presentato ai lettori nella prima pagina del numero 36 del 6 agosto 1868¹⁵ tra i «romanzieri contemporanei italiani e stranieri» come «famosissimo fra i romanzieri di tutte le nazioni e di tutti i tempi»¹⁶. Dopo aver passato in rassegna i suoi primi romanzi, si cita «*Pitture d'Italia*, spiranti un entusiasmo ed un amore profondo verso la nostra patria», nella traduzione di Gustavo Stafforello¹⁷, mentre di *Davide Copperfield* si dice che «passa pel suo capolavoro, e che noi daremo quanto prima tradotto».

I fascicoli erano venduti al prezzo di 15 centesimi e afferivano alla collana *Biblioteca utile*, nella quale apparvero, tra il 1864 e il 1881, testi di divulgazione storica e scientifica, e letteratura self-helpista volta a promuovere l'ideologia del lavoro. Isotta Piazza attesta come questo di Treves sia stato il primo periodico milanese interamente dedicato al romanzo, che «solo in parte sollecita una produzione romanzesca italiana creata *ex novo*, puntando soprattutto sulla traduzione dei romanzi stranieri» (2018: 67). La «borghesia cialtrona», lamentava Albertazzi, «divorando romanzi stranieri,

¹⁴ L'annuncio presente sull'ultima pagina di ogni numero del *Romanziere contemporaneo illustrato* conferma l'intento programmatico del periodico nella gerarchia dei fascicoli: per primo un romanzo italiano, poi un romanzo francese alla moda, in ultimo un romanzo alternativamente inglese, tedesco o spagnolo.

¹⁵ La presentazione di Dickens fu poi inserita nel volume *I romanzieri italiani e stranieri. Galleria di 52 biografie e ritratti*, Milano, E. Treves & c., 1868.

¹⁶ Cruikshank, qui citato come suo primo illustratore, viene definito «il Teja inglese». Il riferimento è a Casimiro Teja, noto illustratore satirico italiano dell'epoca.

¹⁷ Nel 1868 Treves aveva pubblicato *Romola* di George Eliot nella traduzione di Stafforello sullo stesso periodico.



Fig. 3. Carlo Dickens su *Il Romanziere Contemporaneo Illustrato*.

s'appagava di così poco in quanto a roba italiana!» (1902: 286) Con questa operazione editoriale Treves desiderava restituire un posto d'onore al romanzo nazionale, affiancandolo alle migliori produzioni d'Oltralpe.

In quest'impresa, tuttavia, non era arrivato primo: ad anticiparlo era stato l'altro grande protagonista dell'editoria postunitaria, Sonzogno¹⁸, con il periodico popolare *Il romanziere illustrato*, nato due anni prima, nel 1865, con lo stesso numero di pagine e lo stesso prezzo; lì nel 1868 era uscito a puntate l'ultimo romanzo completo di Dickens, *L'amico comune*, nella traduzione di Ugo Iginio Tarchetti¹⁹. La differenza principale nell'assetto generale delle due edizioni dei romanzi dickensiani stava nella scelta delle illustrazioni: mentre Sonzogno aveva riproposto quelle della *princeps* inglese di

¹⁸ Giovanni Ragone cita «il giornale di soli romanzi, inventato, al centro dell'editoria milanese, dal più geniale e fortunato dei nuovi editori, il Sonzogno», come il «caso più vistoso» di un sistema integrato che rende possibile «la trasmissione di generi dal circuito librario a quello giornalistico e viceversa». Con 10.000 copie *Il romanziere illustrato* era al quinto posto nella graduatoria delle tirature 1872. Treves, dal canto suo, «punta a un mercato nazionale, cerca la formula adatta per un largo pubblico medio, che orbita intorno alla rivista illustrata» (1999: 31, 32 n. e 46).

¹⁹ Sappiamo da Venuti 2008: 135 che Tarchetti «was credited as the translator» nel caso di *Our Mutual Friend*.

Chapman and Hall del 1865, Treves rinunciò alle illustrazioni di Phiz e, per quanto si è riusciti ad appurare, commissionò l'apparato illustrativo di 56 incisioni originali ad artisti diversi. Tuttavia, nel frontespizio delle *Memorie di Davide Copperfield* Treves non accosta nessun nome a quello del grande romanziere, benché tra le numerose firme presenti nelle tavole si possano distinguere quelle di Louis Paul Pierre Dumont e Auguste Pontenier²⁰, rispettivamente un incisore e un illustratore francesi.

Come vedremo, le illustrazioni dell'edizione Treves presentano notevoli differenze con quelle messe a punto per l'edizione inglese da Dickens e Browne. In questo caso, come osservato da Nello Ajello per la stampa illustrata italiana del periodo, «le incisioni, qualunque scena raffigurassero, comunicavano al lettore una sensazione confortevole [...] solida, rispettabile, manierata[.] Un continuo ossequio a questa mitologia nazionalborghese determinava d'altro canto le scelte editoriali [di Treves], anche le più minute» (1976: 179-80). Quest'impressione di maggiore rispettabilità²¹ è data in primo luogo dal diverso trattamento iconotestuale dei personaggi, in particolare, ma non solo, quelli femminili, qui rappresentati nel ruolo di figlia, madre, moglie e zia, serva, dama di compagnia e orfanella, talvolta maltrattati e spesso lacrimosi, ma mai come devianti 'fallen women'.

²⁰ Pontenier collaborò anche con il periodico illustrato francese *Le Voleur illustré*, che in ogni numero pubblicava le dispense di due romanzi nazionali di grande successo. Altri nomi o sigle non sono stati identificati, come, tra gli altri, Grout, H. R., O. Muntat (?), Am. R., Thenard, Mulet, Vahyer. Da una ricerca sul catalogo digitale della Bibliothèque nationale de France non risultano edizioni illustrate francesi pubblicate prima del 1868, benché non sia possibile escluderne l'esistenza. In ogni caso, non stupisce che Treves si avvalga di disegnatori e incisori francesi, se, ancora a metà Ottocento, «Un dato che salta all'occhio è la dipendenza da tecnici e disegnatori stranieri, che vennero ora chiamati direttamente presso le calcografie italiane [...] specie nei periodici illustrati, questa dipendenza persiste, e anzi [...] surroga una produzione italiana pressoché inesistente, sia per gli ostacoli di natura politica che per mancanza di una tradizione grafica» (Mazzocca 1981: 409). In quegli stessi anni Alessandro Manzoni, che per l'edizione illustrata dei *Promessi Sposi* del 1840 si era peraltro avvalso di illustratori tutti italiani e aveva chiamato dall'estero solo gli xilografi, notava «l'attrattiva delle vignette, la quale l'esperienza fa vedere che è fortissima. In Milano soltanto si vede quanti esemplari d'edizioni illustrate francesi si vendano» (Manzoni 1970: VII, 118-9).

²¹ La parola «rispettabilità» è in corsivo nel testo italiano all'inizio del capitolo XXI, associata al servo di Steerforth, definito anche in inglese «a pattern of respectability».



Fig. 4. "Raggiungo mia madre nell'orto (pag. 4)".

Anche in questo caso, prima di considerare le singole illustrazioni, occorre fare una precisazione sulla tecnica di incisione impiegata. Laddove la tecnica su acciaio adottata nell'edizione inglese obbligava a stampare le illustrazioni su fogli separati per poi inserirle all'inizio di ogni fascicolo, la tecnica su legno scelta per l'edizione italiana permetteva di sfruttare le potenzialità drammatiche delle immagini intercalate all'interno del testo, invece di limitarsi a stabilire la tonalità generale dell'episodio prima della lettura.

Nella prima tavola dell'edizione italiana Clara Copperfield appare «nell'orto» con il piccolo David; entrambi indossano abiti eleganti e si guardano mentre la madre porge al bambino un frutto appena colto. Già a partire da questa illustrazione è possibile identificare alcuni elementi che ricorrono nell'iconografia di quest'edizione, prima tra tutte lo scenario naturalistico: ventisette sono le scene in esterni, a cui si aggiungono le sette ambientate in una camera con una finestra aperta che affaccia su un giardino, per un totale di trentaquattro tavole su cinquantasei. Questa scelta appare in contrasto con la preferenza di Browne per le scene in interni spesso affollati.

Interessante è la dimensione della gestualità, che, a partire da questa prima immagine ambigua e accattivante, va a caricare di un patetismo te-



Fig. 5. "... mi prese la mano, or portandola alle sue labbra, ora accarezzandola (pag. 38)" e "- Prevedo che sarò costretta d'andare a Yarmouth (pag. 40)".

atrale il testo di Dickens, essendo il tocco spesso associato all'espressione delle emozioni²², oltre a indicare una forte intimità tra i personaggi²³. Ben ventisette sono le scene in cui due o più personaggi si abbracciano o istituiscono un diverso tipo di contatto fisico: Clara Copperfield cinge le spalle del figlio David, uomini e donne si tengono a braccetto, in tre casi Peggotty stringe la mano di David, lo bacia o lo abbraccia tenendolo sulle ginocchia, mentre David scambia una stretta di mano con Uriah Heep, posa una mano sulla spalla della piccola Emily e di Ham Peggotty, chiude nella sua per due volte quella della zia Betsey, afferra quella di Agnese, prende per mano e bacia Dora. A non cercare il contatto fisico sono solo i personaggi negativi, come Murdstone, o gli estranei, come «l'orfana di San Luca».

I gesti più audaci sono attribuiti a Steerforth, che in una tavola afferra con una mano il fioretto di David mentre lo ammaestra nella scherma e con un'altra cinge la vita di Rosa Dartle, associata all'arte della musica attraverso l'arpa di cui richiama la silhouette, davanti a quello che sembra

²² Cfr. Čermáková – Mahlberg 2022: 18.

²³ Cfr. Mahlberg 2013: 117.



Fig. 6. "... in avvenire ci ameremo teneramente. (Pag. 114)".

un fondale teatrale (Fig. 6)²⁴. David appare qui nella posizione dello spettatore, quasi un alter ego del lettore, seduto accanto alla tenda aperta che allude chiaramente al sipario.

Se consideriamo poi l'ottava tavola, tematicamente affine alla sesta dell'edizione inglese ("Changes at home", Fig. 7), notiamo il contrasto con quest'ultima nella rappresentazione del rapporto della madre con i due figli. L'intimo momento domestico ritratto da Phiz vede David tagliato fuori dal quadretto di tenera maternità dalla poltrona di Clara, che dà le spalle a David. Lo sguardo della madre è rivolto al neonato che è intenta ad allattare come in una sacra rappresentazione. Cohen nota a proposito della geometria dell'insieme di questa tavola che «the graceful curves of her head, the baby's clothes and draped bassinet, and the oval frames of the pictures behind and above the pair» (1980: 103) si contrappongono alla posizione incerta e all'espressione smarrita del ragazzo. I dettagli simbolici della composizione, in particolare i dipinti visibili sul camino che illustrano scene della vita di Mosé, rimandano all'attuale situazione del piccolo David, affidato alle cure di estranei ed emarginato dalla propria famiglia come un

²⁴ Giovanni Ragone nota, a proposito del romanzo storico e d'appendice e il melodramma, come «l'immaginario romantico si popolarizza» e «il punto di riferimento per la fruizione di questi generi non è il giornale, ma il teatro operistico» (1999: 46). A tal proposito vengono in mente le riflessioni di Antonio Gramsci: «Il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce nel tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti» (1971: 136).

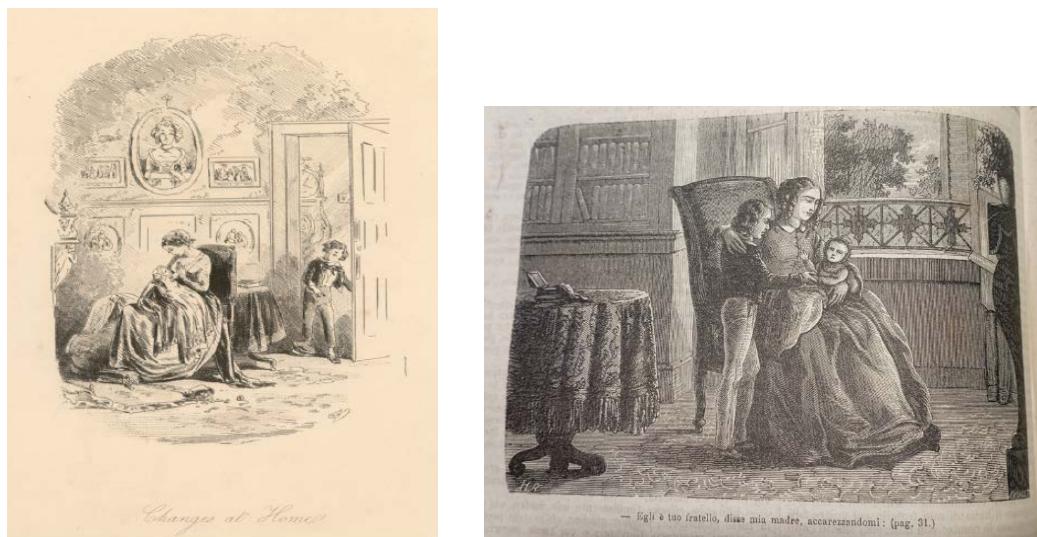


Fig. 7. "Changes at Home" and "– e " – Egli è tuo fratello, disse mia madre, accarezzandomi: (pag. 31)".

"outcast", come lo era Dickens stesso prima di ottenere un riconoscimento sociale nel ruolo di scrittore. L'allattamento è richiamato dall'ampia scollatura del ritratto femminile ben visibile sopra la testa di Clara, accanto a un quadro raffigurante la parabola del figiol prodigo.

Nell'immagine corrispondente dell'edizione italiana non ci sono quadri, ma libri, quasi l'editore intendesse servirsi di questa scena per promuovere la lettura. La scatola da cucito, che nell'illustrazione inglese era rovesciata sul pavimento, qui è aperta ordinatamente sul tavolino; seduta al centro della composizione c'è Clara, che abbraccia David mentre il ragazzo prende per mano il neonato. Il nucleo familiare è ricomposto, e la madre, lì sciatta e dimentica del primogenito, qui divide equamente il suo affetto tra i due figli, in un'ottica di «idealizzazione dei valori familiari» (Mazzocca: 1981: 414) tipica del periodo²⁵. La didascalia racchiude in un'unica frase un po' stucchevole tutti e tre i personaggi: "– Egli è tuo fratello, disse mia madre, accarezzandomi". Nella pagina accanto David in carrozza saluta Clara che lo chiama con il bambino in braccio, agitando un fazzoletto.

A mo' di ammonimento contro le trasgressioni al decoro sociale, il vi-

²⁵ Nei romanzi vittoriani è molto enfatizzata la sfera domestica e, in particolare, la *motherhood*, considerata «the cornerstone of the social structure» (McKnight 1997: 5) e idealizzata come «an unquestionable part of the Victorian landscape» (Klaver – Rosenman 2008: 2). Entrambe le citazioni sono tratte da Čermáková – Mahlberg 2021: 119, 120.

zio del fumo e dell'alcol vengono sanzionati in tre tavole in cui compaiono personaggi rozzi che fumano la pipa come il pescatore Daniel Peggotty e gli amici equivoci del marito di Betsey, i quali si danno anche al bere come poi farà David, ritratto al suo «primo stravizzo» mentre alzatosi dal letto osserva le otto bottiglie vuote della sera prima sul pavimento e sul tavolo in disordine.

Il sentimentalismo edificante osservato in precedenza permea altresì le sei scene che raffigurano uno o più personaggi in lacrime, come nell'illustrazione intitolata «Giovanna Murdstone, rispose suo fratello, tacete! (pag. 12.)» (Fig. 8), che ritrae quattro figure in posa melodrammatica: Murdstone punta il dito contro l'austera sorella, che stringe un fazzoletto in una mano e si appoggia a una sedia con l'altra, mentre Clara, «piangendo a cald'occhi», si asciuga le lacrime con il fazzoletto, e David piange coprendosi il viso dietro la poltrona della madre; notiamo, per inciso, che la fisionomia dell'uomo è molto diversa rispetto al numero precedente, affidato a un altro disegnatore. Questa tavola, infatti, pur illustrando un episodio contenuto nel terzo fascicolo dell'edizione Treves, è inserita nel successivo con funzione di ripresa e raccordo narrativo tra le due puntate. In altri fascicoli troviamo invece una coppia di immagini affiancate (vedi Fig. 5 *supra*) a illustrare il prima e il dopo di un'unica sequenza narrativa.

Il pianto è anche causato dalla vergogna, come quando David è sbefeggiato dai compagni per il cartello che è costretto a portare sulla schiena, su cui, curiosamente, si legge la scritta «Guardatevi da lui, egli morsica»



Fig. 8. «Giovanna Murdstone, rispose suo fratello, tacete! (pag. 12.)».

in una tavola, «PRENEZ GARDE À VOUS, IL MORD», in francese, nella successiva. Ma il pianto può anche essere quello di dolore di Peggotty per la morte di Clara e del neonato, o quello della donna del popolo che il calderaio spinge a terra sul sentiero polveroso. David, dal canto suo, piange la morte di Steerforth, qui portata in scena, diversamente da quella di Dora o della madre.

Come Rosa, anche le altre donne vengono raffigurate mentre si dedicano alle arti gentili, al cucito o, se appartenenti ai ceti inferiori, a occupazioni meno nobili: Dora legge (in due occasioni) e dipinge, come capiamo dalle tempere e dal pennello visibili sul tavolino accanto a una tela bianca; Agnese si esibisce per David al pianoforte; sia quest'ultima che la zia Betsey lavorano ai ferri. La più umile Emily raccoglie sassolini e conchiglie, mentre le donne dei pescatori reggono sulle spalle grandi ceste di vimini.

Scompare invece nell'intrico delle altre linee narrative il *topos* della 'fallen woman', nel romanzo personificato da Little Emily e da Martha²⁶. Le lunghe sequenze in cui vengono descritte le due donne nel capitolo XXII "Some old Scenes, and some new People" sono espunte quasi integralmente dall'edizione italiana, mentre della figura grottesca della parrucchiera-maitresse Miss Mowcher si perde ogni traccia. Vengono eliminati anche la parte del capitolo XL dell'originale, "The Wanderer", in cui David incontra di nuovo, fugacemente, Martha e si ferma a parlare con Daniel Peggotty alla disperata ricerca della nipote Emily, e tutto il capitolo XLVII, "Martha". Di conseguenza, scompaiono anche le relative illustrazioni. Un grosso taglio interessa anche i capitoli XLV sulla crisi e la riconciliazione del Dottor Strong con la giovane moglie Annie, qui raffigurati mentre passeggiavano amabilmente a braccetto in giardino.

Se, come si è detto, la maggior parte delle scene illustrate si svolge di giorno in esterni, i momenti di maggiore emotività sono favoriti dalla notte, illuminati dal lume di una candela, dal fuoco di un camino o dal chiaro di luna sul mare, che David, solo nella sua stanza e meditabondo, guarda dalla finestra. Tra gli scenari luttuosi, un altro vede David di nuovo da solo presso la tomba dei genitori, segnalata dall'iscrizione «HIC JACET COPPERFIELD» sopra il simbolo di teschio e ossa. Un altro teschio è presente come *memento mori*, insieme a libri, carte e calamaio, nella camera del signor Wickfield.

²⁶ Non sembra esistere alcuno studio sugli ampi tagli operati in questo senso nella prima edizione di *David Copperfield*.

L'umorismo è invece bandito dalle illustrazioni italiane del romanzo. Qui non compaiono né cani né gatti né asini scalzianti, solo cavalli nobili e composti o un asino mansueto che traina il calesse di un «govanaccio». Persino l'infantile Mr Dick, uno dei personaggi più ridicoli del romanzo, appare nel momento solenne in cui è designato dalla zia come tutore di David. Il grottesco Uriah Heep è raffigurato come un uomo serio e accigliato ma di bell'aspetto, che si scusa con David per la propria condizione umile. Traddles, l'amico di David, non ha i capelli arruffati come nel testo di Dickens e nella presentazione di Phiz, ma è un giovane rassicurante vestito di tutto punto. In genere le tavole contengono dai due ai quattro personaggi: le uniche scene di gruppo rappresentano i momenti di goliardia nell'aula e nel cortile della scuola, e la bevuta tra uomini. Queste illustrazioni non danno un'immagine positiva dei grandi gruppi, come avviene invece tipicamente nell'opera di Dickens. In quattro occasioni David compare da solo, mentre in cinque tavole non è presente affatto.

Quanto alle didascalie, quelle di Dickens, come i titoli dei capitoli, spesso servono a esplicitare il punto di vista del romanzo, che è quello del protagonista nel presente della narrazione, grazie all'uso pervasivo dei pronomi personali e dagli aggettivi possessivi di prima persona. Talvolta aggettivi come «friendly», «musical», «magnificent», «momentous» stridono con la scena raffigurata, suscitando ironia; altre volte l'allusività del testo a corredo delle immagini ("Changes at Home", numero 3; "Somebody turns up", numero 6; "A Stranger calls to see me", numero 19-20) rende queste ultime più misteriose, pungolando la curiosità del lettore. Nell'edizione Treves si tratta invece di citazioni estrapolate dal testo, che fungono da promemoria puramente informativo, senza alcun tipo di commento.

Conclusioni

Se nei periodici illustrati la didascalia ha sempre una funzione «segnaletica» (Benjamin 2000: 29) con un potere coercitivo sulla lettura del testo, l'immagine, con il suo potere fabulatorio in grado di sottolineare un aspetto del romanzo a scapito di un altro, diventa «vettore del messaggio dell'editore» in grado di suscitare un particolare «sentimento del libro» (Bacci 2009: 11)²⁷.

²⁷ Per Segantini lo scopo delle illustrazioni «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 libro». Giovanni Segantini,

Le illustrazioni di Browne rappresentano con pathos e ironia la dialettica tra inclusione ed esclusione, interni ed esterni, famiglia e società, uomini e donne, devianza e decoro, con un altissimo numero di personaggi raffigurati (più di cinquanta), primi tra tutti David, presente in tutte le tavole (ma mai da solo), e le sue donne Clara Peggotty, Little Emily, la zia Betsey e Agnes. La scarsa presenza di Dora, in sole tre tavole (anche se spesso evocata da ritratti, oggetti ed emblemi a lei associati), sembrerebbe indicare che la protagonista femminile del romanzo non sia lei, la moglie-bambina, ma piuttosto Emily, presente anche nel frontespizio, o Agnes, che compare più spesso delle altre.

Nella prima edizione italiana di *David Copperfield*, al contrario, le donne raffigurate più spesso con David sono la madre e la balia Peggotty nella prima parte, Dora nella seconda parte. L'educazione sentimentale del protagonista sfocia spesso nel sentimentalismo, che diventa lo strumento di diffusione dei valori borghesi presso i nuovi lettori nazionali nonché l'etichetta identificativa dell'opera dickensiana in Italia. Censurati preventivamente i temi del suicidio, della prostituzione e del maltrattamento minorile, nell'edizione Treves il romanzo di Dickens viene prosciugato della sua tragicomica vitalità, di cui resta il ricordo e forse il rimpianto nelle lacrime e nei gesti enfatici dei personaggi, qui raffigurati in tutta la loro romantica melodrammaticità.

Se le immagini di Browne erano «necessary to the complex interweaving of contradictory tones and epistemic structures and times and images of the self that the serial performs for and on its readers» (Patten 2002: 123), nell'edizione Treves il dialogo tra immagini e testo reprime ogni guizzo umoristico. Più di mezzo secolo fa Carlo Izzo osservò che gli italiani non riescono a cogliere l'umorismo di Dickens perché «[they] have no real taste for humour» (Izzo 1974: 121). Se tale affermazione sembra non considerare l'umorismo presente, per esempio, nelle opere di Manzoni, Nievo, Collodi, Vamba, Gandolin, Yambo e De Amicis, certo è che il tono moralizzante di questa traduzione dickensiana edita in Italia nel periodo postunitario è avvalorato dalle illustrazioni, a danno dello spirito e dell'ironia del testo.

Lettera a Neera del 2 gennaio 1898, in Quinsac 1985: 705.

Bibliografia

- Ajello, Nello, "Il settimanale di attualità", *La stampa italiana del neocapitalismo*, Ed. Valerio Castronovo – Nicola Tranfaglia, Rome-Bari, Laterza, 1976: 173-294.
- Albertazzi, Adolfo, *Storia dei Generi Letterari Italiani – Il Romanzo III*, Milan, Vallardi, 1902.
- Bacci, Giorgio, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2009.
- Benjamin, Walter, "The work of art in the age of mechanical reproduction", *Illuminations*, London, Fontana, 1977: 219-53.
- Čermáková, Anna – Mahlberg, Michaela. "Gendered body language in children's literature over time", *Language and Literature*, 31.1 (2022): 11-40.
- Čermáková, Anna – Mahlberg, Michaela. "The Representation of Mothers and the Gendered Social Structure of Nineteenth-Century Children's Literature", *English Text Construction*, 14. 2 (2021): 119-49.
- Cohen, Jane R., *Charles Dickens and his Original Illustrators*, Columbus, Ohio State University Press, 1980.
- Dickens, Carlo, *Memorie di Davide Copperfield: romanzo, con 56 incisioni*, Milan, E. Treves & comp., 1869.
- Dickens Charles, "Preface" to the Charles Dickens Edition (1867), reprinted in "Appendix A", *David Copperfield*, Ed. Nina Burgis, Oxford, Clarendon Press, 1981: 752.
- Forster, John, *The Life of Charles Dickens*, London, Chapman and Hall, 1878.
- Gramsci Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Rome, Editori Riuniti, 1971.
- Izzo, Carlo, "Dickens in Italy", *Annali dell'Università di Parma*, 1974: 119-28.
- Klaver, Claudia C. – Rosenman, Ellen Bayuk, "Introduction", *Other Mothers: Beyond the Maternal Ideal*, Eds. Ellen Bayuk Rosenman – Claudia C. Klaver. Columbus, The Ohio University Press, 2008: 1-22.
- Ley, James William Thomas, *The Dickens Circle: A Narrative of the Novelist's Friendships*. London, Chapman and Hall, 1918.
- Mahlberg, Michaela, *Corpus Stylistics and Dickens's Fiction*, London, Routledge, 2013.
- Manzoni, Alessandro, *Lettere*, in *Tutte le opere*, Ed. Alberto Chiari – Fausto Ghisalberti, Milan, Mondadori, 1970, vol. VII, 1970.
- Mazzocca, Fernando, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana, Grafica e immagine II, Illustrazione, fotografia*, Ed. Federico Zeri, Turin, Einaudi, 1981, vol. 9.2, pp. 323-419.

- McKnight, Natalie. *Suffering Mothers in Mid-Victorian Novels*, Basingstoke, Macmillan Press, 1997.
- Montandon, Alain (ed.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- Pallottino, Paola, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Florence, Usher/VoLo publisher, 2010.
- Patten, Robert L., "Serial Illustration and Storytelling in *David Copperfield*", *The Victorian Illustrated Book*, Ed. Richard Maxwell, Charlottesville, University Press of Virginia, 2002.
- Piazza, Isotta, *Lo Spazio Mediale. Generi Narrativi Tra Creatività Letteraria e Progettazione Editoriale: Il Caso Verga*, Florence, Franco Cesati Editore, 2018.
- Quinsac, Annie-Paule (ed.), *Segantini: trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, Lecco, Cattaneo, 1985.
- Ragone, Giovanni, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Turin, Einaudi, 1999.
- Reed, John R., "Emblems in Victorian Literature", *Hartford Studies in Literature*, 2 (1970): 19-39.
- Siegel, Daniel, "Finding Form in *David Copperfield*: The Architectural Installment", *Dickens Studies Annual*, 48 (2017): 121-44.
- Steig, Michael, *Dickens and Phiz*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978.
- Venturi, Paola. "'David Copperfield' Conscripted: Italian Translations of The Novel", *Dickens Quarterly*, 26.4 (2009): 234-47.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A history of translation*, second edition, London, New York, Routledge, 2008.
- Vescovi, Alessandro, "The Making of a Classic. Reception of Italian Translations", *The Reception of Charles Dickens in Europe*, Ed. Michael Hollington, London, New Delhi, New York, Sidney, Bloomsbury, 2013: 224-30.
- Wilson-Bates, Tobias, "The Image of Time in *David Copperfield*", *Dickens Studies Annual*, 47 (2016): 87-105.
- Wagner, Peter (ed.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essay on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996.

Sitografia

- Charles Dickens, "David Copperfield", *Victorian Serial Novels Collection*, <https://www.uvic.ca/library/research-teaching/collections/serials/Copperfield.php>, web (last accessed 05/11/2022)

The Author

Eleonora Gallitelli

Eleonora Gallitelli ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature Comparate presso l'Università IULM (da cui *Il ruolo delle traduzioni letterarie dall'inglese in Italia dall'Unità alla globalizzazione*, 2016). Nel 2022 ha vinto il Partlow Prize per il saggio “If the true story of the matter is to be told’: Dickens and the Neapolitan Prisoners”; nel 2021 ha ottenuto una bursary dalla European Society for the Study of English per un progetto sulla divulgazione dei *Principia* di Newton. Attualmente è ricercatore in Lingua inglese e traduzione presso l'Università degli Studi Roma Tre.

Email: eleonora.gallitelli@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/10/2022

Data accettazione: 28/02/2023

Data pubblicazione: 31/05/2023

Come citare questo articolo

Gallitelli, Eleonora, “Lacrime e decoro borghese nell’iconotesto della prima edizione italiana di *David Copperfield*”, *La narrativa illustrata fra Ottocento e Novecento*, Eds. C. Cao – G. Carrara – B. Seligardi, *Between*, XIII.25 (2023): 45-67, <http://www.betweenjournal.it/>

