

La narrativa illustrata fra Ottocento e Novecento

Claudia Cao – Giuseppe Carrara – Beatrice Seligardi*

Abstract

Il numero *La narrativa illustrata tra Ottocento e Novecento* si inserisce nell'ambito degli studi iconotestuali e di cultura visuale. Il volume affronta le scelte editoriali tra Ottocento e Novecento e le loro implicazioni estetiche. I contributi raccolti approfondiscono aspetti teorici e metodologici e analizzano macrotendenze nazionali, ricezione, contaminazioni e influenze nella produzione europea, questioni estetiche relative al rapporto tra parola e immagine. Si intende in questa sede esaminare alcuni casi di studio in una prospettiva teorico-comparativa, con particolare attenzione per alcuni romanzi illustrati di particolare successo, pubblicati in Europa tra Ottocento e Novecento, al fine di evidenziarne la rilevanza per questo campo di studi.

Parole chiave

Romanzo illustrato; iconotestualità; cultura visuale; illustrazioni.

* Questa introduzione deve considerarsi il frutto di un lavoro comune; in ogni caso la prima parte è stata scritta da Giuseppe Carrara, la seconda da Claudia Cao, la terza da Beatrice Seligardi.

La narrativa illustrata fra Ottocento e Novecento

Claudia Cao – Giuseppe Carrara – Beatrice Seligardi

Studiare la narrativa illustrata

Nella loro documentatissima *Storia sociale dei media*, Asa Briggs e Peter Burke (2002: 49) notano che la nascita di un mercato del libro «coincise con l'avvento dell'immagine riprodotta con mezzi meccanici e in particolare della stampa», aggiungendo che «le stampe rappresentarono il mutamento più profondo di tutto il periodo nel campo della comunicazione visiva, ampliando notevolmente la disponibilità di immagini. Presto anche i maggiori artisti del Rinascimento realizzarono stampe» e molto spesso erano proprio illustrazioni, come le incisioni che Sandro Botticelli realizza per illustrare la *Divina Commedia*. Si tratta di una constatazione quasi ovvia, forse più per chi si occupa di storia del libro che per gli studi di storia letteraria, ma vale comunque la pena sottolinearla: produzione, lettura e circolazione delle opere letterarie sono *anche* un fatto visivo, leggere molto spesso vuol dire, e per larghe fasce della popolazione ha voluto dire talvolta soprattutto, guardare. E il discorso vale su ogni livello della produzione culturale: da *La Nouvelle Héloïse*, che nel 1761 viene pubblicata con delle illustrazioni per volontà dello stesso Rousseau, ai fortunatissimi *Penny dreadful* che nell'Inghilterra vittoriana uscivano in albi riccamente illustrati. Proprio il XIX secolo rappresenta uno dei momenti centrali di questa storia, è il momento in cui, come ha scritto Philippe Hamon, «L'image devient mobile et diverse. Et le XIXe siècle littéraire doit donc être considéré comme un champ de bataille perpétuel mettant aux prises des systèmes et sous-systèmes de représentation à la fois complémentaires, solidaires et concurrent» (Hemon 2001: 20). E, non a caso, si moltiplicano le operazioni editoriali, i rapporti fra scrittori e illustratori e le geremiadi verso quel «genre batârd» (Pelletan 1862: 247) che è il romanzo illustrato.

Di questa situazione, tuttavia, la critica letteraria del Novecento ha tardato a rendere conto: in uno studio del 1982 sull'illustrazione nella let-

teratura inglese, Edward Hodnett poteva constatare che, al netto di alcune rilevanti eccezioni, la maggior parte degli studi proveniva dagli esperti di stampa, di storia del libro o di arti grafiche. Da allora la situazione, soprattutto nella critica francofona e anglofona, è decisamente cambiata e si trovano ormai numerosi studi, per esempio, sull'illustrazione vittoriana (basti pensare a Buchanan-Brown 2000; Maxwell 2002; Goldman and Cooke 2012; Golden 2017 e la lista potrebbe continuare a lungo, se anche solo si dà uno sguardo, a voler tacere di altro, alle riflessioni su Dickens e i suoi illustratori, di cui in parte si dà conto anche in questo numero). Un influsso decisivo è senz'altro arrivato dall'elaborazione della *Visual Culture* come disciplina e, in particolare, dagli studi su quello che dagli anni Novanta abbiamo imparato a chiamare iconotesto. A partire soprattutto dagli studi di Wagner (1995) e Montandon (1990) la consapevolezza della complessità di relazioni fra testo e immagine ha contribuito a fornire utili strumenti metodologici per ragionare anche su quel caso specifico di iconotestualità che è il libro illustrato, aprendo il campo a un'ampia gamma di riflessioni anche diacroniche sulle relazioni fra la tradizione del romanzo illustrato e altre forme miste come il graphic novel¹ o sulle interferenze fra l'illustrazione dei classici e gli adattamenti cinematografici (è ancora possibile lavorare sulla fortuna di *Alice in Wonderland* al cinema senza ragionare sulle evidenti connessioni fra le illustrazioni di Tenniel e il lungometraggio Disney o l'adattamento di Tim Burton?).

Si è, così, iniziato a delineare un vero e proprio campo di studi specifico, che, ancora nel 2012, Paul Goldman sentiva l'esigenza di etichettare come una «New Academic Discipline», animato dal richiamo alla necessità di una «visual history of the text» (Ionescu 2011: 8), che prenda in considerazione tutti gli aspetti *significanti* del layout di un libro², e intriso dalla consapevolezza che

illustrare una storia significa molto più che inserire immagini, perché vuol dire scegliere modelli, confrontare le fonti, e, soprattutto, comporre un nuovo corpo testuale, che diventa, anche rispetto alla sintassi dei capitoli, un organismo più dinamico, grazie agli effetti di campo e controcampo con cui si incontrano le illustrazioni finali e quelle iniziali dei capitoli. (Brogi 2018: 31)

¹ Cfr. per esempio Brandigi 2013.

² Cfr. Cometa 2016.

Eppure, ancora nel 2014, Benoît Tane, in uno dei saggi più importanti, anche dal punto di vista teorico, sull'illustrazione romanzesca nel XVIII secolo, avvertiva che «La plupart des spécialistes de littérature évacuent l'image: elle est alors perçue comme conjoncturelle et étrangère à l'œuvre» (Tane 2014: 23). Tane ha posto in maniera decisiva alcune delle dirimenti questioni problematiche per chi si occupa di letteratura illustrata e che stanno anche al centro delle riflessioni che questo numero di *Between* cerca di sollevare: il ruolo giocato dall'immagine nel funzionamento della finzione, la modificazione del rapporto fra lettore e opera; lo statuto dell'autorialità; il rapporto con l'editoria e con il mercato; la messa a punto di tipologie e metodi di analisi adeguati all'oggetto di studio; l'importanza della dimensione tecnica e materiale (che determina il campo di possibilità espressive, la specificità dell'illustrazione in quanto «art contrainst»; Martin 2004: 31). A monte di queste domande, sta, evidentemente, la difficoltà stessa di definire cosa sia l'illustrazione letteraria all'interno del *continuum* iconotestuale³. Non si tratta di una questione di puntiglio definitorio, ma della necessità di delimitare con precisione un oggetto di studio, sfuggente e insubordinato per sua stessa natura, per chiarirne al meglio la comprensione e i metodi di studio. Un libro come *Uomini e topi* di John Steinbeck illustrato da Rébecca Dautremer (2020) è ancora un romanzo illustrato o diventa un altro oggetto? Qui la personalità dell'artista eccede la narrazione di Steinbeck fino a trasformare un testo di a mala pena 100 pagine in un'opera di oltre 500 tavole. Abbiamo ancora davanti l'opera di Steinbeck? Abbiamo una riscrittura visiva la cui autorialità è da attribuire a Dautremer? Si tratta di un romanzo illustrato in un regime di co-autorialità? Potrebbero essere vere tutte e tre le cose, e non si tratta di un caso isolato: l'artista John Austen considerava i romanzi che illustrava, a partire dagli anni Venti del Novecento (da *Moll Flanders* a *David Copperfield* a *Madame Bovary*), come opere sue, che esprimevano la sua idea di bellezza e di forma.

Da queste rapide e disordinate considerazioni iniziali è evidente, dunque, che ragionare sul romanzo illustrato vuol dire fare i conti (ed è quello che fanno le autrici e gli autori dei saggi qui raccolti) con una serie di problematiche poste all'interno di un sistema culturale complesso e che possiamo, schematicamente, elencare senza nessuna pretesa di esaustività. Innanzitutto si tratta di prendere in considerazione come le singole opere illustrate si pongono all'interno del *continuum* iconotestuale,

³ Cfr. Carrara 2021.

chiedendosi, cioè, come funziona la relazione fra testo e immagine (ché l'illustrazione non è tanto una *cosa*, ma piuttosto una relazione, appunto), nella consapevolezza che l'illustrazione propriamente detta presuppone una logica (mutevole, dinamica e sempre ricontrattabile) di condivisione del referente fra i due codici⁴; quindi ragionare sulla funzione delle immagini all'interno del «ritmo»⁵ del testo, e dunque sulle diverse tipologie di immagini (frontespizi, vignette, *fleurons*, *cul-de-lampe* e così via) e, in particolare sulla loro posizione nel testo (quello che Le Men 1999: 10 chiama «critère de localisation»), da una prospettiva necessariamente interdisciplinare che sappia integrare le caratteristiche formali dell'illustrazione con quelle del linguaggio verbale (è quanto cerca di fare, per esempio Donata Meneghelli nel suo contributo sui frontespizi alla New York Edition di Henry James). E ancora: le diverse questioni legate all'autorialità che diventano qui questioni estetologiche decisive (e coinvolgono anche dinamiche propriamente economico-legali, in particolare quelle riguardanti il diritto d'autore, come ben mostra la storia dei *Promessi sposi* illustrati da Gonin): dal ruolo dell'editore come committente, alla collaborazione paritaria fra chi scrive e chi illustra, ai casi di vari tipi di subordinazione (che impongono ristrutturazioni anche al testo oltre che all'immagine: paradossalmente l'illustrazione può essere una *contrainte* anche per chi scrive), fino ai casi di doppio talento o di riappropriazioni e quasi ri-scritture da parte degli artisti. Si tratta di aspetti che, talvolta, non riguardano solamente la ricezione delle opere, ma che coinvolgono anche la critica genetica su vari livelli: da Lewis Carroll che decide di espungere un capitolo dalla sua Alice per ragioni propriamente illustrative (il suggerimento viene infatti da Tenniel) fino alla lunga sequela di manoscritti d'autore illustrati (basti pensare al caso più noto delle carte di Kafka). E infine, vale la pena citare ancora la necessità di ragionare anche da una prospettiva di storia culturale, in cui l'illustrazione svolge un ruolo decisivo nella circolazione e fruizione della letteratura e, talvolta, modifica anche il modo in cui determinati testi tradotti sono recepiti dal polisistema d'arrivo, in cui nuove illustrazioni possono modificare radicalmente l'interpretazione del testo, riverberando con altre culture visuali e inserendosi una rete complessa di rappresentazioni.

⁴ Cfr. Baetens – Van Gelder 2006.

⁵ Cfr. Louvel 2011.

La parabola della narrativa illustrata tra Sette e Ottocento

La narrativa del primo Settecento, fatta eccezione per decorazioni e frontespizi, non era solitamente accompagnata da illustrazioni: nel contesto culturale britannico le stime propendono per circa un sesto dei lavori in circolazione. Tale dato, tuttavia, tiene conto solo in parte della letteratura per l'infanzia, pubblicata in versione illustrata in misura maggiore di quanto non sia attualmente quantificabile, trattandosi di una tipologia di testi meno soggetta alla conservazione libraria e prevalentemente destinata a un consumo temporaneo⁶. È noto, inoltre, come nei primi decenni del Settecento l'illustrazione venisse di norma concepita quale puro ornamento piuttosto che parte integrante del testo, come conferma la pratica tra gli editori di riutilizzare le medesime illustrazioni su pubblicazioni differenti⁷. Le principali tecniche illustrative includevano intaglio, acquetinte, acqueforti, e solo per un dieci per cento xilografie⁸.

Mentre in Francia già nella prima metà del Settecento la nobiltà e la casa reale avevano avviato costosi processi di sperimentazione nell'ambito della stampa che influenzarono anche le tipografie private – portando a una maggiore diffusione del gusto per i testi illustrati e un'impennata dei volumi di piccole dimensioni, più leggeri e maneggevoli, anche tra le opere destinate al pubblico borghese –, in Inghilterra questo tipo di mutamento in termini sociali e culturali avvenne in un secondo momento grazie all'influsso francese. L'avanzare e l'affermarsi della borghesia, di cui il romanzo riflette le attese culturali, uniti all'abbattimento dei costi di stampa, furono tra i fattori che portarono a una più ampia diffusione delle tendenze francesi insieme al contatto con figure di artisti e incisori capaci di influenzare il gusto per l'illustrazione in tutta Europa. Nel caso inglese, ad esempio, durante la prima metà del secolo, incisori giunti da Olanda e Francia per ragioni politiche o religiose furono determinanti nell'orientamento dei gusti del pubblico britannico e delle tecniche illustrative.

Nonostante nella seconda metà del secolo si contassero oltre una decina di illustratori inglesi, il più noto rimane senza dubbio William Hogarth, cui si deve il merito di aver saputo fondere in modo ironico la nar-

⁶ Cfr. Bland 1958.

⁷ Cfr. Leighton – SurrIDGE 2017.

⁸ Cfr. Bland 1958; Levarie 1995.

razione per immagini con la letteratura umoristica e satirica emergente in Inghilterra⁹. Il suo *A Harlot's Progress* (1732), pur nella sua brevità, viene infatti comunemente riconosciuto come il primo vero e proprio *graphic novel*, capace di fondere testo e illustrazione. I suoi racconti per immagini inaugurarono infatti un genere originato dal connubio tra l'informazione giornalistica e la narrativa letteraria.

Le prime versioni di romanzi illustrati iniziarono a circolare in Inghilterra soprattutto su riviste e le illustrazioni erano destinate in particolar modo a opere che avevano già riscosso successo. Tra queste si distinsero le edizioni curate da Charles Lamb su *The Novelist's Magazine* (1780-1788), accompagnate da illustrazioni di artisti come Thomas Stothard¹⁰.

Tra la fine Settecento e il primo Ottocento le rapide innovazioni nelle tecniche d'incisione – prima su rame, poi su legno e, dagli anni Venti, su acciaio, che nel decennio successivo soppiantò definitivamente il rame anche nella produzione libraria¹¹ – furono determinanti nella diffusione delle illustrazioni anche nella produzione popolare. Basti pensare alla moda, in voga negli anni Venti e Trenta, della pubblicazione degli annali letterari, veri e propri *best seller* contenenti «poetry, short stories, dramatic scenes, sheet music, travel accounts, political statements, historical renderings, classical references, descriptions of Europe, war accounts, artwork, portraits, lavish bindings, and bevy of famous authors» che introdussero «a literary and visual genre that would be both scorned and embraced by England and beyond» (Harris 2012)¹².

Gli anni Trenta dell'Ottocento sono noti anche per un'altra importante svolta nel rapporto tra romanzo e immagine: la pubblicazione di *The Pickwick Papers* (1836-37) – per un insieme di fattori legati all'incremento dell'alfabetizzazione, alla diffusione di una cultura di massa, di nuove tecnologie per la stampa, della serializzazione che inizia a soppiantare la tradizionale pubblicazione in tre volumi – avvia quello che Forster, biografo di Dickens, ha definito un effetto a catena nella cultura inglese. Non era certo il primo romanzo accompagnato da illustrazioni ad aver avuto successo: tra le più apprezzate figurano ad esempio le opere di Scott illustrate da Cruikshank. Quello che muta con i *Pickwick Papers* è la concezione della narrazione quale risultante della «assoluta sinergia fra

⁹ Cfr. Smolderen 2014.

¹⁰ Cfr. Leighton – Surridge 2017.

¹¹ Cfr. Montgomery 1853.

¹² Cfr. anche Harris 2015.

la componente verbale e quella iconografica» (Carrara 2021: 130) e della collaborazione attiva tra autore e disegnatore.

La produzione dickensiana può, pertanto, essere considerata emblematica delle sorti dell'illustrazione nel quarantennio di maggiore fortuna del romanzo illustrato¹³: se tradizionalmente i critici convergono nel riconoscimento di due stili opposti predominanti durante le prime due fasi della storia delle illustrazioni – “l'era Cruikshank-Phiz (1830–55)”, caratterizzata da rappresentazioni più umoristiche e caricaturali, e “l'era Millais (1855–70)”, contraddistinta da un maggiore realismo – minore attenzione è stata data alla fase successiva, in cui i medesimi disegnatori degli anni Sessanta sono ancora attivi, ma le attese del pubblico iniziano a mutare anche per l'influsso della fotografia e della pubblicità, che incide sul rapporto tra scrittore-illustratore-editore e sullo stile delle illustrazioni nei decenni a seguire.

Sebbene Dickens, per ragioni anagrafiche, non sia protagonista di questa fase, la sua produzione è indicativa sin dagli anni Sessanta del declino delle illustrazioni nel decennio successivo: rispetto alla collaborazione instaurata con i suoi primi illustratori – George Cruikshank e Hablot K. Browne, noto come “Phiz” – spesso sfociata anche in tensioni e dissapori per le sue ingerenze in merito alla selezione delle illustrazioni, la scelta dei titoli, o anche di singoli dettagli delle immagini, è significativo come già dalla pubblicazione di *Great Expectations* Dickens inizi a prestare minore attenzione al versante visuale dei suoi lavori. La versione a puntate su *All the Year Round* non era accompagnata da immagini sia a causa dell'interruzione dei rapporti con Browne sia in generale perché già dalla fine degli anni Cinquanta l'affermarsi di un pubblico sempre più istruito ed esigente aveva iniziato a rendere superflua la presenza delle tavole¹⁴, e anche la nuova collaborazione con Marcus Stone per l'edizione in volume non porterà a risultati equiparabili alle opere precedenti. È difficile interpretare le ragioni delle scelte dickensiane, ma pare plausibile, come suggerisce Davis, che soprattutto per un romanzo come *Great Expectations* l'autore abbia tentato di sottrarre a semplificazioni o interpretazioni riduttive un'opera che sentiva più moderna e autonoma rispetto alla produzione precedente.

È in questo clima che si colloca quasi dieci anni dopo la lavorazione dell'ultimo romanzo dickensiano che, come rileva Saverio Tomaiuolo nel suo contributo “Drawing the (Un)finished Line in *The Mystery of Edwin*

¹³ Cfr. Jackson 1981: 12.

¹⁴ Davis 1984: 139. Cfr. anche Cohen 1980.

Drood”, ha generato un intenso dibattito per i parallelismi tra l’opacità visiva delle illustrazioni di Collins e quella testuale della narrazione. Si tratta di un caso di particolare interesse per l’incompiutezza dell’opera che trova fertili possibilità interpretative e completamento proprio nelle illustrazioni: rispetto a quanto avvenuto con *Great Expectations*, infatti, il lavoro degli illustratori, fa sì che questo romanzo costituisca «a closed textual unity» in cui «words and illustrations leave intact the enigma the title alludes to, since – through their specific style and semiotic density – they both construct a written and visual narrative that opens itself to multiple readings» (Tomaiuolo).

In riferimento alla ricezione dickensiana in Italia negli stessi anni, e in particolare all’edizione a puntate di *Memorie di Davide Copperfield* pubblicata da Treves (1868-69), Eleonora Gallitelli esamina il modo in cui le illustrazioni si discostano dalle originali di Phiz per quel che concerne soprattutto la definizione dei personaggi femminili. Il saggio *Lacrime e decoro borghese nell’iconotesto della prima edizione italiana di David Copperfield* rileva infatti il «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’» e ne rinviene le radici nell’intento di avvalorare «il tono moralizzante [...] a danno dello spirito e dell’ironia del testo» (Gallitelli).

La fortuna del romanzo illustrato in Italia nell’Ottocento trova spazio anche nel saggio di Alejandro Patat “Rovani e il rapporto inter-iconico con *Gli ultimi giorni di Pompei*” che ancora una volta porta in primo piano lo stretto legame e i punti di contatto con la produzione britannica, e nello specifico tra il romanzo *Cento anni* di Rovani e *Gli ultimi giorni di Pompei* di Edward Bulwer-Lytton (1870). Prendendo le mosse dalla predilezione del pubblico italiano dell’epoca per le ambientazioni storiche e dalla fitta rete intertestuale generata dal testo di Rovani anche con la produzione francese, il contributo si sofferma in particolar modo sul rapporto inter-iconico tra l’ultima edizione illustrata di *Cento anni* (1868-69) e quella di Bulwer-Lytton per approfondirne il rapporto con la Storia e le strategie illustrative adottate per evitare al contempo tanto l’effetto di musealizzazione che di idealizzazione del passato.

Per quel che concerne il versante francese, Valentina Monateri nel contributo “Itinerari illustrati in *Corinne ou l’Italie* di Madame de Staël” esamina l’edizione illustrata del 1853 – edita da Victor Lecou per i tipi di Plon Frères – con l’obiettivo di analizzare in che modo la dimensione iconotestuale dell’opera consenta di «illuminarne le stratificazioni culturali e

politiche» (Monateri). Il saggio in particolare si focalizza su come, nei capitoli centrali dell'opera, «la visualizzazione stessa dell'itinerario – romantico, culturale, politico» dei protagonisti (Monateri) assuma rilevanza critica anche in riferimento al peso della dimensione visuale nella letteratura di viaggio.

Il percorso sul romanzo ottocentesco in questo volume di *Between* vede il suo punto d'arrivo in ambito francese nella prima edizione dell'*Assommoir* di Zola esaminata da Nicole Siri. Il saggio "La prima edizione illustrata dell'*Assommoir* (Marpon-Flammarion, 1878): scrivere e illustrare il tempo del capitalismo industriale" si sofferma in particolar modo sulle illustrazioni più sperimentali per esplorarne la relazione con l'estetica impressionista al fine di «individuare [...] i mezzi formali attraverso i quali le illustrazioni e la narrazione, rispettivamente, rendono conto della straordinaria mutazione del tempo vissuto» (Siri) avvenuta in seguito alla Seconda rivoluzione industriale, tra gli anni Sessanta e Ottanta dell'Ottocento.

Tra Ottocento e Novecento: l'illustrazione alla prova dei nuovi media

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, e ancor più durante la cosiddetta *fin de siècle*, l'illustrazione dovette fare i conti con i profondi cambiamenti in atto nel panorama mediale. L'avvento della fotografia prima, e del cinema poi, sortì un effetto dirompente tanto nel sistema delle arti quanto in quello letterario, suscitando reazioni controverse¹⁵: note, ad esempio, sono le posizioni negative tanto di Balzac quanto di Baudelaire nei confronti del medium fotografico, salvo che poi entrambi si fecero ritrarre dal fotografo parigino più importante dell'epoca, Nadar; Pirandello fu tra i principali detrattori della settima arte, a tal punto da scrivere un romanzo come *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* che è un'accusa rivolta all'alienazione provocata dalla macchina da presa, lo stesso testo che poi è diventato una lettura imprescindibile per chi studia i rapporti fra cinema e letteratura. E l'illustrazione? L'apertura dal disegno verso l'inserimento di fotografie (anche di *stills* o di immagini di scena scattate sui set di film che a loro volta costituiscono l'adattamento del testo letterario di partenza) comporta un'intensificazione della reticolazione intermediale e transmediale in termini non solo squisitamente teorici, ma anche per quel che riguarda gli scambi e le intersezioni tra industrie culturali in piena evoluzione, con

¹⁵ Cfr. Albertazzi 2017.

ricadute profonde sulla struttura del campo culturale, sui processi di canonicizzazione e sulla concomitante formazione di specifiche *audiences*.

L'inserimento della fotografia nell'alveo delle pratiche illustrative pone una serie di interrogativi, a partire dallo statuto presuntamente referenziale del medium fotografico: se possiamo considerare l'illustrazione sulla base di una «logica identitaria, vale a dire della stretta vicinanza referenziale fra la scena raccontata a parole e quella raffigurata» (Carrara 2021: 141), che tipo di effetto può avere l'utilizzo della fotografia a scopo illustrativo sulla relazione tra mondo finzionale ed eventuali realmi di riferimento? Si tratterà forse di un'opacizzazione del confine tra i due piani, favorendo una sorta di illusione immersiva da parte di chi legge, con possibili ricadute anche nel "mondo reale", ad esempio attraverso pratiche di turismo letterario? O si tratterà invece di un incremento del "coefficiente straniante" di entrambe le forme mediali (parola e immagine), a favore di un distanziamento critico che induca anche a una riflessione meta-critica sulle scelte di poetica delle autorialità coinvolte?

Un secondo ordine di problema teorico, che pertiene all'uso della fotografia in veste di illustrazione, riguarda il grado di differenza o di sovrapposizione con altre categorie di classificazione fra i generi o le retoriche narrative che la teoria letteraria e i *visual studies* hanno variamente approntato. In che modo la relazione illustrativa si differenzia da quella più generalmente iconotestuale e fototestuale?¹⁶ Se la proposta di distinguere iconotestualità e illustrazione sulla base della più o meno congruenza nella veicolazione del significato fra testo e immagine (Carrara 2021) può costituire un primo elemento di discriminazione, l'impressione è che nella maggior parte dei casi alle soglie tra XIX e XX secolo ci si trovi in una condizione liminare, di un'intersezione che tenga conto della variabilità interpretativa a livello autoriale, editoriale e della fruizione da parte di diverse tipologie di pubblico.

Quest'ultimo aspetto chiama in causa la relazione, nei testi illustrati novecenteschi, che spesso si instaura fra le diverse industrie creative anche alla luce dell'individuazione di *audiences*, tra bibliofilia, letteratura per l'infanzia e pubblico popolare: la volontà autoriale e/o editoriale di raggiungere un target specifico incide spesso in maniera significativa sul modo in cui vengono concepite prima e inserite poi le illustrazioni, sia dal punto di vista del contenuto sia per quel che concerne il layout – aspetto mai sottovalutabile quando si analizzano testi che contengono immagini al loro interno.

¹⁶ Cfr. ad esempio Cometa 2016; Carrara 2017; Carrara 2020; Marfè 2021.

L'invenzione del cinema e lo sviluppo della relativa industria cinematografica fin dai primi decenni nel XX secolo interagisce anche con il mercato editoriale e con la morfologia dei testi illustrati. La pratica dell'adattamento dal testo letterario a quello filmico, diffuso nell'industria hollywoodiana e non solo, comporta, ad esempio, l'uso di immagini tratte dalla pellicola anche all'interno di nuove edizioni dell'opera di partenza: questa sorta di "effetto rebound" avviene talvolta con l'uso di *stills*, ma spesso anche di fotografie di scena a scopo pubblicitario, dunque immagini già pre-esistenti create appositamente per catturare l'attenzione di un potenziale spettatore o spettatrice, e in cui dunque sono stati pre-isolati momenti considerati significativi nell'economia narrativa del prodotto filmico. Si ben comprende come, in questo caso, una riflessione sull'autorialità condivisa nel testo illustrato non possa prescindere dal considerare l'interazione fra le industrie culturali di riferimento (quella editoriale e quella cinematografica), secondo un'ottica transmediale che tiene conto degli scambi reciproci tra struttura economica e sovrastruttura culturale.¹⁷

I contributi dedicati a casi di studio primo novecenteschi all'interno del presente numero di *Between* provano a riflettere sulle questioni summenzionate. Ad esempio, nel suo "Boring postcards. Spaces and places in the photographic frontispieces to Henry James's New York Edition" Donata Meneghelli pone una serie di quesiti teorici a partire dalla ripubblicazione dell'intera opera jamesiana, curata dallo stesso autore, fra il 1907 e il 1909 per i tipi di Scribner, suddivisa in più volumi che recavano i frontespizi fotografici di Alvin Langdon Coburn. Le illustrazioni, supervisionate dallo stesso Henry James che non aveva mancato in passato di manifestare un certo scetticismo sulla nuova arte, vengono analizzate dall'autrice all'interno di un reticolato discorsivo complesso, che comprende «multiple fractures: a marketing enterprise (which will turn into a financial failure); a complex exercise in authorship; the construction of a literary monument reflecting/establishing the canonical status of the author; an autobiographical journey through one's experience and writing career; the foundations of a Jamesian aesthetic» (Meneghelli). L'autrice mette dunque in relazione le immagini fotografiche dei frontespizi con la "spatial imagination" di Henry James che permea, a più livelli testuali, l'intero progetto, in uno scambio continuo fra il piano della teorizzazione jamesiana – in particolare per quel che riguarda il punto di vista –, l'uso di metafore concettuali di matrice visuale (da cui il legame rintracciato tra immagini, prefazioni e di-

¹⁷ Cfr. Jenkins 2006; Bonifazio 2020.

ascalie), sino allo sconfinamento tra immaginario culturale e costruzione romanzesca.

Il legame fra illustrazione e riflessione mitopoietica è al centro anche dello studio di Viviana Triscari dedicato a “Una «monomania, inaudita e straordinaria». Le *fantastiche* illustrazioni di Alberto Martini per i racconti di Edgar Allan Poe”, che offre l’occasione per riflettere sul rapporto fra immagine e narrazione breve. Se la teoria letteraria ha più volte sottolineato la centralità dell’evento nella struttura narrativa della *short story* e se lo stesso Poe aveva definito l’essenza stessa di questa forma nel principio di unitarietà di lettura, Martini sembra aver interpretato perfettamente la poetica dello scrittore statunitense, adottando una serie di strategie visuali all’insegna di quella “monomania”, o *trance*, che accomunano l’artista ai personaggi di Poe. Nell’analisi dell’illustrazione dedicata al racconto *Il cuore rivelatore* di Poe, databile probabilmente tra il 1905 e il 1911, l’autrice sottolinea la capacità di lettura profonda dell’artista che si misura non solo nell’isolamento del dettaglio al cuore del racconto – l’occhio del vecchio vicino –, ma anche nelle scelte diegetiche operate da Martini. L’uso dello sguardo in camera all’interno dell’illustrazione è in grado di convogliare quel modo “fantastico” – l’attimo di sospensione fra reale e soprannaturale – in consonanza con l’opera letteraria, rintracciato dall’autrice attraverso un’analisi del punto di vista in chiave transmediale.

L’articolo di Jan Baetens, dal titolo “Quand l’illustration refait le texte : *Banalité* de Léon-Paul Fargue et les « compositions » de Lorriss et Parry”, si concentra sulla riedizione di *Banalité* (1928), un testo di Fargue atipico nella struttura – comprende poesie, prose, riflessioni autobiografiche ecc. – che André Malraux, direttore artistico di Gallimard, decide di ripubblicare nel 1930 corredandolo con le “compositions” di Fabien Lorry (illustratore) e Roger Parry (la cui carriera fotografica ebbe inizio proprio in quest’occasione). Baetens contestualizza l’operazione editoriale all’interno di un mercato specifico, quello del libro di pregio, pensato per un pubblico bibliofilo e intellettuale che ancora mal si disponeva nei confronti della fotografia. La scelta di Malraux di accostare al testo di Fargue le fotografie scattate da due fotografi all’epoca non professionisti muove quindi in una direzione di sperimentazione, sollecitata anche dalle suggestioni della coeva rivista *Arts et métiers graphiques*. Il risultato è quello di uno degli esempi più interessanti di libro d’avanguardia, in cui il dialogo fra testo e immagine, tra font e layout, innova una delle forme primigenie e sempre durevoli del medium fotografico (ma anche della scrittura di sé), ovvero l’album di famiglia.

Sull’intersezione fra industrie culturali, pubblico di lettori e lettrici e scelte iconografiche insiste infine il saggio di Valentina Abbatelli, che sin

dal titolo – “From paper to film: historical and cultural implications of Italian illustrated editions of *Little Women* (1908-1945)” – pone una riflessione sul carattere transnazionale e transmediale dell’illustrazione. La ricezione del romanzo più famoso di Louisa May Alcott (1868) nell’Italia del primo Novecento e del Ventennio viene indagata dall’autrice attraverso la lente delle edizioni illustrate, comparate nelle loro apparizioni iconografiche – e ideologiche – sia tra una sponda e l’altra dell’Atlantico, sia nella loro evoluzione diacronica alla luce, anche, degli adattamenti cinematografici. L’omonimo film diretto da George Cukor (1933), con Katharine Hepburn a interpretare Jo March, diventa allora un nuovo intertesto – e un nuovo medium – con cui si confronta l’editoria italiana, in un periodo storico (la seconda metà degli anni Trenta) in cui si diffondono forme intermediali e popolari come i fotoromanzi e i cineromanzi, e in cui confliggono diversi modelli di genere fra istituzioni scolastiche e immaginario divistico-cinematografico.

Bibliografia

- Albertazzi, Silvia, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.
- Baetens, Jan – Van Gelder, Hilda, “Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990)”, *Photographie et romanesque*, Ed. Daniel Méaux, Caen, Minard, 2006: 257-71.
- Bettley, James (ed.), *The Art of the Book. From Medieval Manuscript to Graphic Novel*, London, V&A Publishing, 2001.
- Bland, David, *A History of Book Illustration*, Cleveland - New York, The World Publishing, 1958.
- Bonifazio, Paola, *The Photoromance. A Feminist Reading of Popular Culture*, Cambridge MA, MIT Press, 2020.
- Brandigi, Eleonora, *L'archeologia del graphic novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, Firenze, Firenze UP, 2013.
- Briggs, Asa – Burke Peter, *A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet*, Cambridge, Polity Press, 2009.
- Brogi, Daniela, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018.
- Carrara, Giuseppe, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- Id., “L’illustrazione. Un problema di teoria letteraria”, *Letteratura e letterature*, 15 (2021): 129-48.
- Cohen, J. R., *Charles Dickens and His Original Illustrators*, Ohio State University Press, Columbus 1980.
- Cometa, Michele, “Forme e retoriche del fototesto letterario”, *Fototesti*, Eds. Michele Cometa – Roberta Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016: 69-115.
- Davis, Paul B., “Dickens, Hogarth, and the Illustrated *Great Expectations*”, *The Dickensian*, vol. LXXX, 3 (1984):130-143.
- Golden, Catherine J., *Book Illustrated: Text, Image, and Culture 1770–1930*, New Castle, Oak Knoll Press, 2000.
- Ead., *Serials to Graphic Novels. The Evolution of the Victorian Illustrated Book*, Gainesville, UP of Florida, 2017.
- Goldman, Paul, “Defining Illustration Studies: Towards a New Academic Discipline”, *Reading Victorian Illustration, 1855-1875*, Eds. Paul Goldman - Simone Cooke, Burlington, Ashgate, 2012: 12-32.
- Hamon, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- Harris, Katherine D., “The Legacy of Rudolph Ackermann and Nineteenth-Century British Literary Annuals (2012)”, *BRANCH: Britain*,

- Representation and Nineteenth-Century History*. Ed. Dino Franco Felluga, https://branchcollective.org/?ps_articles=katherine-d-harris-the-legacy-of-rudolph-ackermann-and-nineteenth-century-british-literary-annuals (ultimo accesso: 03.04.23).
- Ead., *Forget Me Not: The Rise of the British Literary Annual 1823-1835*, Athens, Ohio University Press, 2015.
- Hodnett, Edward, *Image and Text. Studies in the Illustration of English Literature*, London, Scolar Press, 1982.
- Ionescu, Christina, "Towards a Reconfiguration of the Visual Periphery of the Text in the Eighteenth Century Illustrated Book", *Book Illustration in the Long Eighteenth Century*, Ed. Christina Ionescu, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2011: 1-50.
- Jackson, Arlene M., *Illustration and the Novels of Thomas Hardy*, London and Basingstoke, Macmillan, 1981.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- Leighton, Mary Elizabeth – SurrIDGE, Lisa, "Illustrated Victorian Fiction", *Oxford Research Encyclopedias. Literature* (2017), <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.259> (ultimo accesso 03.04.23).
- Le Men, Ségolène, "Iconographie et illustration", *L'illustration. Essai d'iconographie*, Eds. Ségolène Le Men – Maria Teresa Caracciolo, Paris, Klincksieck, 1999 : 9-18.
- Levarie, Norma, *The Art and History of Books*, Newcastle, Delaware, Oak Knoll Pr, 1995.
- Louvel, Liliane, *Poetics of the Iconotext*, Burlington, Ashgate, 2011.
- Marfè, Luigi, *Un altro modo di raccontare. Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Firenze, Olschki, 2021.
- Martin, Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.
- Maxwell Richard (ed.), *The Victorian Illustrated Book*, Charlottesville-London, Virginia UP, 2002.
- Mongomery, Alexander, "Engraving and Printing on Copper." *The Illustrated Magazine of Art*, 1 (1853): 292-97, <https://victorianweb.org/graphics/kinds/copper.html> (ultimo accesso: 03.04.23).
- Montandon, Alain, "Presentation", *Iconotextes*, Ed. Alain Montandon, Paris, Ophrys, 1990: 5-9.
- Pelletan, Eugène, *La nouvelle Babylone*, Paris, Pagnerre Libraire Éditeur, 1862.
- Smolderen, Thierry, *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014.

Tane, Benoît, *Avec figures. Roman et illustration au XVIIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2014.

Wagner, Peter, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995.

Id., *Icons-Texts-Iconotexts*, Berlin-New York, De Gruyter, 1996.

Le curatrici e il curatore

Claudia Cao

È docente a contratto di Letteratura inglese all'Università di Cagliari, componente del comitato scientifico di *Between* e co-curatrice della sezione recensioni. I suoi campi di ricerca vertono sulla narrativa dall'Ottocento a oggi, la saga familiare, le riscritture e i rapporti intermediali. Tra i suoi lavori più recenti la monografia *I contro-spazi della narrativa di Ian McEwan. Teatri, carceri, giardini e altri luoghi* (Aracne, "Riverrun", 2022).

Email: claudia.cao@unica.it

Giuseppe Carrara

Insegna Critica e teoria della letteratura all'Università di Milano. È autore delle monografie *Il chierico rosso e l'avanguardia* (Ledizioni, 2018) e *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto* (Mimesis, 2020). Con Laura Neri ha pubblicato *Teoria della letteratura* (Carocci, 2022) e con Silvia Cucchi *Erotismo e letteratura. Antologia di scritti militanti* (Mucchi, 2022).

Email: giuseppe.carrara@unimi.it

Beatrice Seligardi

Beatrice Seligardi è ricercatrice (RTD-a) in Critica letteraria e letterature comparate presso l'Università di Sassari. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla teoria letteraria, la morfologia delle forme e i rapporti tra letteratura e visualità. È autrice di tre monografie: *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini, 2018); *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo universitario* (Franco Cesati Editore, 2018); *Lightfossil. Sentimento del tem-*

po in fotografia e letteratura (PostmediaBooks, 2020). Fa parte del direttivo di Compalit (Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura).

Email: beatrice.seligardi@gmail.com

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 30/05/2023

Come citare questo articolo

Cao, Claudia - Carrara, Giuseppe - Seligardi, Beatrice, "La narrativa illustrata fra Ottocento e Novecento", *Between*, XIII.25 (2023): i-xviii, <http://www.betweenjournal.it/>